

REVISTA

FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL IV.

I IULIE 1937

Nr. 7.

SIMION MEHEDINȚI . . .	Zece ani dela moartea Regelui Ferdinand	3
VIRGIL GHEORGHIU . . .	Poeme	13
G. BANEA	Fragment	18
MARIA GALACTION . . .	Procesiune la Torre St. Agostino	44
D. CARACOSTEA	Arta versificației la M. Eminescu	54
JACQUES LASSAIGNE . . .	Pentru o reinnoire a criticei	78
JULIAN M. PETER	Democrație și demofilie	82
ARISTIA BENCHE	Sfântul Francisc și Francisca- nismal	103
VLADIMIR STREINU . . .	Literatu:ă	119
CAMIL PETRESCU	Libertate și creație	127
ȘERBAN CIOCULESCU . . .	Aspecte lirice contemporane	155

C R O N I C I

O NOUĂ STRUCTURĂ ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ de *Camil Petrescu* (173); NOTĂ LA O ISTORIE LITERARĂ de *Mihail Sebastian* (177); ANANDA COOMARASWANY de *Mircea Eliade* (183); ACTUALITĂȚI ITALIENE de *Al. Marcu* (189); POEZIA RĂZBOIULUI de *Teodor Scarlat* (195); POEZIA LUI GEORG TRAKL de *Mircea Streinul* (200); DIVAGAȚII ÎN MARGINEA MIORIȚEI de *Ion Radu Tomoiagă* (206); ACTUALITĂȚI CULTURALE EUROPENE de *D. I. Suchianu* (216); O NOUĂ CARTE DESPRE LITIGIUL ROMÂNNO-UNGAR de *Petru Comarnescu* (220); ACTUALITĂȚI FRANCEZE de *Ion I. Cantacuzino* (224);

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. RACOVITĂ, C. RĂDULESCU-MOTRU, I. SIMIONESCU

Redactor șef

PAUL ZARIFOPOL

(I.I — I.V.1934)

Redactori:

CAMIL PETRESCU

RADU CIOCULESCU



R E D A C Ț I A

B U C U R E Ș T I I I I

39, BULEVARDUL LĂSCAR CATARGI, 39

TELEFON 2 - 40 - 70

A D M I N I S T R A Ț I A

CENTRALA EDITURILOR

FUNDAȚIILOR REGALE

2, STRADA C. A. ROSETTI, 2

TELEFON 3 - 35 - 66



ABONAMENTUL ANUAL LEI 300

PENTRU INSTITUȚII ȘI ÎNȚREPRINDERI 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. 7, IULIE 1937

BUCUREȘTI
MONITORUL OFICIAL ȘI IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ

ZECE ANI DELA MOARTEA REGELUI FERDINAND

A trecut un deceniu dela moartea regelui «întregitor de hotare».

Nimeni nu stă la îndoială că întregirea Daciei este cel mai mare eveniment în viața neamului nostru dela Decebal și Traian până azi.

Semne că se apropia ceasul se arătaseră mai de mult.

Întâi, dobândisem malul stâng al Dunării, măturând pe Turci din raiale (1829).

Al doilea pas — adăogirea celor trei județe cunoscute sub numele de Bugeac sau Basarabia (1856).

Al treilea pas înainte fusese unirea Moldovei cu Muntenia (1859).

Al patrulea, alipirea României de lângă Mare (1878).

Al cincilea, întregirea Dobrogei (1913).

Așa dar, teritoriul Statului creștea, iar «Liga pentru unitatea culturală a tuturor Românilor», întemeiată de tineretul universitar din București (1890), era un semn vădit că timpuri noi se apropiau.

Când însă și prin *cine* avea să sosească «plinirea vremei»?

Aici era taina cea mare...

Totuși evenimentul trebuia să se întâmple. Temeiurile lui stau lămurite înaintea ochilor:

Mai întâi, *făptura pământului românesc*: o cetate de *munți* (*corona montium*), cum băgaseră de seamă geografii și istoricii încă din vechime; apoi, împrejurul cetății muntoase, o cunună de *dealuri*, iar la poalele lor *câmpiile* Tisei și ale Dunării, inconjurate de chenarul Tisei, Dunării, Mării și Nistrului.

Unde mai e pe toată fața pământului o clădire atât de simetrică și atât de armonioasă! Ținutul Carpaților și împrejurimeii lor este singura țară din lume, a cărei hartă să semene cu un « tablou ». (Au mărturisit-o chiar cartografi streini.) Șterge din harta Europei cetatea Carpatică, și îndată toată istoria orientului se schimbă până în adâncimile ei preistorice. Pune-o la loc, și simți ca ceva fatal, că de unitatea orografică, hidrografică și biogeografică avea să se lege și o unitate politică, adică un stat cu granițe rotunjite ca și chenarul « tabloului ».

Al doilea temei puternic era însăși unitatea și omogeneitatea limbii vorbită în tot ținutul « dela Nistru pân' la Tisa ».

În al treilea rând, *postulatul întregirii* se mai rezema și pe un lung șir de fapte istorice, începând din epoca marelui Burebista (culmea cea mai înaltă din istoria noastră antică), până la Mihai Viteazul (culmea dela începutul istoriei moderne) și până la congresul pan-românesc dela Putna, pus la cale de Eminescu, mintea cea mai cuprinzătoare dintre toate câte au reprezentat până azi simțirea și cugetarea neamului.

Așa dar « întregirea » trebuia să vină...

*

Rămânea însă o grea întrebare :

Când și prin cine ?

Cei care socotesc că popoarele își fac singure istoria lor vor fi aplecați să creadă că, în șirul unor cauze geografice, etnografice și istorice, atât de vechi în timp și atât de cuprinzătoare în spațiu, voința și acțiunea unui singur ins n'are nici o însemnătate. Aceia însă care sunt încredințați că « fiecare epocă prețuește atâta, cât prețuesc oamenii săi reprezentativi », aceia mărturisesc fără cea mai mică șovăire că și un singur ins poate avea un rol esențial, — ba chiar decisiv — în viața unui neam.

În loc de orice demonstrare teoretică, să ne fie permisă o simplă analogie fizică. Privește în zare. Iată tot lanțul munților... Culmi împădurite, apoi, mai sus, stâncile goale, umbrite doar de câțiva brazi răzleți și sus de tot câteva piscuri singuratece... Norii se adună unul câte unul. Sporesc. Se întunecă tot cerul și încep a sclipi din depărtare fulgere, ca o geană de lumină, — dar nu se aude încă nimic. Tăcerea apasă pământul — cuprins de înnoptare.

O imensitate de unde electrice străbate norii și altă imensitate împânzește fața pământului: pădurile, apele, stâncile... până la nori.

Se vor întâlni? *Când și unde?*

Fi-va colțișorul cel mai înalt al stâncii ori ramura din crucea bradului și cetina ei subțire ca un ac...? Iată, acolo a fost începutul. Și dintr'o dată, un imens fulger luminează toată lărgimea orizontului. Furtuna s'a deslănțuit...

Așa și în cele omenеști. Viața milioanelor de oameni, îndrumată de secole spre un scop istoric, se concentrează și se leagă la un moment dat de voința unui singur Om, prin care se împlinеște ceea ce numim *soarta* neamului întreg.

*

De aici și imensul rol al personalității unui Suveran, fie în bine, fie în rău.

De aceea și marea grijă în momentele decisive, de oarece e grozav de greu să ghicești cum se va manifesta personalitatea cuiva... Fiecare făptură omenească (mare, mică și chiar foarte mică) este un microcosm — un mozaic de însușiri, unele mai bune, altele mai puțin sau deloc bune. Dacă ai putea urmări până în amănunțime ce se ascunde în cugetul fiecărui ins, ai găsi, poate, chiar la cei mai buni unele stări sufletești vrednice de închipuirea lui Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Molière și alți analiști ai sufletului omenesc. Dar nu amănunțele de o clipă interesează, ci calitățile constante, adică fundamentale pentru caracterul cuiva. Acelea au rolul unor «determinante», cum zic biologii. Numai acelea vor intra la socoteală în ceasul hotărîrilor celor mari.

*

La răposatul rege Ferdinand, personalitatea istorică de care s'a legat pasul decisiv al războiului nostru de întregire, credem că însușirile cele mai adânci au fost două: bunătatea inimii și lealitatea caracterului.

Întâi de toate a fost bun.

Suveranii, măcar că și ei sunt oameni și, vorba lui Terențiu, «nimic din cele omenеști nu le poate fi strein», totuși se feresc

de un lucru atât de omenesc, cum sunt lacrimile. Monarhii trebuie să fie, după cugetul mulțimii, *tari*, ca piatra, ori ca fierul...

Totuși Regele Ferdinand, vorbind de copiii Săi, depărtați de casa părintească, s'a întâmplat deseori să aibă lacrimile în ochi. Nu se sfia să se arate părinte... (Trebuie oare cel ce îngenunchie în fața unei icoane să ia seama dacă mai sunt și alții împrejur și ce fac ceilalți?)

Din aceeași mare duiosie, izvora la El și iubirea pentru lumea nevinovată a plantelor. O azalea pitică (*azalea procumbens*) de pe culmea Bucegilor îi era ca o tovarășă de drum; o gențiană fără tulpină (safir aruncat în iarbă) prețuia pentru ochii lui mai mult decât toate comorile și podoabele Impăratului Solomon.

De aceea, tăcutul suveran își dăduse de timpuriu seama că evenimentele cele mai mari ale sufletului sunt ceasurile de tăcere. De aici și iubirea Sa deosebită pentru lumea vegetală, precum și dorința de izolare în munți... de câte ori îi sta în putință să se dea la o parte.

A doua însușire proeminentă era lealitatea — o moștenire din familie. Unul dintre cei de un sânge cu el (măcar că era suflet neastâmpărat — prieten cu Voltaire și deci nu cu multă smerenie evanghelică) a spus totuși un cuvânt, care a inaugurat o epocă nouă în istorie:

Regele este cel dintâi servitor al Statului!

Câtă deosebire față de vorba auzită cu un secol mai înainte, în altă țară:

L'état c'est moi...

Sărmanul Ludovic al XVI-lea ce amar a ispășit el cuvintele acestea, atât de imprudente! Fiindcă și vorbele, când sunt spuse de un suveran, *fac istorie*..., fie că sunt potrivite, fie nepotrivite.

Hohenzollernii, chiar dacă n'ar fi făcut nici o altă ispravă, și tot ar merita să rămână în istorie măcar pentru acel cuvânt spus de Frederic al II-lea. Formula aceea a valorat pentru politica modernă tot atât, cât a prețuit pentru filozofia modernă « Discours de la méthode » al lui Descartes. Fiindcă întocmai cum « noblesse oblige », tot așa « méthode oblige » pentru oricine are obiceiul și puterea să găsească sub cuvinte ideea, adică miezul lor.

Iar cei de un sânge cu regele Ferdinand au avut acest obicei. În zile de mare turburare, când regele Wilhelm sta la Potsdam,

cumpănindu-se cu gândul: să vină, să nu vină la Berlin, unde agitația creștea zi cu zi, cu un singur *cuvânt*, Bismark l-a făcut să plece:

Datoria cea dintâi a suveranului este...

— Poate ne omoară...

— Nu e nimic, răspuse ministrul: ne va omorî pe amândoi...

Suveranul, ca cel dintâi servitor al statului, și-a împlinit atunci datoria. A plătit, cum se zice, cu persoana sa. A venit, a biruit; ordinea s'a restabilit. Invinsese lealitatea, adică tradiția de familie, *metoda* politică.

Doamne, ce «mare» poate să fie câteodată chiar omul tăcut și modest, în al cărui suflet străjuește ca o lumină totdeauna egală cu sine însăși devotamentul față de interesele neamului și ale statului! Timp de o clipă sau două, poate fi erou orice zvăpăiat. Cyrano comandă: *Sabre au clair!* Apoi fie ce-o fi...

Dar neasemănat mai greu — și de aceea cu mult mai mare — este eroismul celui potolit, care se aruncă în vârtej, nu într'o clipă de înflăcărare, ci se învinge pe sine, după multe îndoieli și lung chin sufletesc.

Și tocmai așa s'a întâmplat cu regele Ferdinand în 1916.

*

De doi ani de zile, furtuna marelui război umplea pământul și cerul.

Ce va face România?

Bătrânul Carol I închisese ochii strivit de grijă și de mâhnire.

— Nu este *casus foederis*?

— Nu, răspunde Consiliul de Coroană.

Bine că și-a putut împăca sufletul. A fost aproape fericit să vadă că se apropie somnul cel din urmă și fără de voie.

Dar urmașul?

E blând. Știe că poporul românesc l-a învăluit cu iubirea sa încă din anii tinereții, când fusese o clipă între viață și moarte. (Titu Măiorescu notase acel moment într'o pagină plină de duioșie.) În fața datoriei către neam și stat, Cel ce moștenise acum efectiv Coroana se simțea gata să ia răspunderi cât de grele. Era resignat în fața soartei, oricât ar fi fost ea de aspră...

Dar războiul nu se face numai cu resignare, ci sărind în mijlocul luptei, lovind și primind lovituri.

Oare avea-va El tăria să încrucișeze spada chiar cu cei de o rasă cu dânsul — aliați, acum, din nenorocire, cu Ungurii, asuprații de veacuri ai neamului românesc?

Părinte bun și duios pentru copiii Săi a fost. Fi-va tot atât de bun părinte și față de neamul care de 18 sute de ani așteaptă plinirea vremii?

Din fericire, pe lângă bunătate, noul Rege mai avea și o adâncă lealitate sufletească.

A hotărât deci *cum dorise întregul popor românesc*. E drept să amintim că în acele zile tragice i-a fost de mare ajutor și « a doua conștiință a Suveranului » — Regina Maria.

Zadarnic însă ar fi fost toate și toți, dacă în fundul sufletului Său n'ar fi veghiat lealitatea. Așa dar, cel dintâi merit pentru întregirea deplină a hotarelor al Lui a fost. Așa spune și va spune istoria, cât timp ea va fi scrisă de oameni cinstiți, iar nu de ambițioși care pun vanitatea lor mai presus de adevăr.

A fost *Cel dintâi*, fiindcă e aproape de mintea oricui că « încotro te pleci, într'acolo pornești », iar aplecarea cea mai firească în caracterul regelui Ferdinand era, alături de bunătate, tocmai lealitatea.

*

Aceleași însușiri l-au sprijinit apoi și în zilele amare, când totul se părea pierdut.

După retragere, în Mitropolia din Iași, sub mantaua grea, îngenunche în fața icoanelor; e strivit de suferințele armatei frânte și risipite. La spatele Lui, toți în genunchi.

— Treacă dela mine paharul acesta...!

Singurul noroc și singura mângâiere fusese aceea, că la Oituz, zidul rămăsese neștirbit.

— Pe-aici nu se trece...

Apoi, în primăvară, la Mărăști și Mărășești, învie nădejdea iarăși. Dar nu pentru mult timp. Vântul aspru al soartei aruncă la pământ tronul bietului Nicolae al II-lea și pilda rea naște gânduri rele. O clipă, familia regală era cât pe ce să fie târîtă spre răsărit, unde își pierduse urma Țarul cu toți ai săi, vinovați și nevinovați.

— Cât va mai fi « un pogon » de pământ liber, noi rămânem aici, răspund Regele și Regina.

Iar la iubirea și lealitatea Suveranilor, răspunde cu aceeași lealitate și iubire poporul românesc sub arme. Pleava bolșevică e aruncată peste Prut.

Socoteala era acum limpede:

În munții Oituzului, armata frânsese dela început năvala dușmanului.

La Mărăști, cu toate întăririle lor, lucrate pe îndelete, dușmanii fuseseră bătuți și dați peste cap.

În sfârșit, la Mărășești, într'o luptă care durase două săptămâni, pornită din inițiativa mareșalului «spărgător de fronturi», ostașii răspunseseră încă o dată:

— Nici pe aici nu se trece, — măcar că valea Siretului e atât de largă.

Așa dar, tustrele biruințele fuseseră decisive, dar numai pentru onoarea noastră ca neam. Spălasem deplin rușinea nesocotiților care îngrămadiseră la Turtucaia o armată trimisă la abator ca o cireadă închisă prostește într'un țarc strâmt.

Vitejia armatei, lealitatea poporului apărându-și Suveranii și a Suveranilor lipiți definitiv de soarta pământului și a neamului românesc nu fuseseră zadarnice.

*

Dar soarta era neînduplecată. Prin trădarea rusească, armata era acum izolată și deplin încercuită după pacea ruso-germană dela Brest-Litowsk.

Cum vom mai putea apăra pământul nostru până la urmă?

— Mai avem muniții numai pentru o împotrivire de două săptămâni... (așa răspunsese generalul dela Mărăști, ajuns Prim-Ministru).

.....
Când se vor sfârși și cum se vor sfârși Anii Patimilor?

De silă, a trebuit Regele și toți cei dimprejurul Său la Iași să încheie grozava pace, semnată la Buftea, ba a primit și umilința de a sta de vorbă cu Czernin, la Ajud. Putea zice atunci cu drept cuvânt: « amărît e sufletul meu până la moarte ».

Însă logica justiției veghea. După acea pace egală cu o răstignire pe cruce, Suveranul s'a recules. Știind că în țara ocupată de

dușman, lealitatea sa față de neamul românesc fusese răsplătită cu aceeași lealitate din partea celor care nu voiseră să aibă nici o atingere cu dușmanul, Regele i-a chemat și pe aceia, ca un « ultim regiment de jertfă », să îndrepte și ei ce se mai putea îndrepta din asprimile tratatului celui sălbatic. Aflase Suveranul că înțeleptul bătrân Maiorescu nu primise să stea de vorbă cu mareșalul Makensen, ci-l îndreptase spre Regele Țării, arătându-i că particularii n'au cădere să reprezinte statul.

Și astfel, capul Statului a primit un nou sprijin și o reală mângâiere. A început a spera iarăși în tămăduirea rănilor țării.

*

Cu acest gând, în primăvara anului 1918, Regele pleacă să vadă încă o dată frontul până în pustietatea pădurilor dela Pralea, unde, în timpuri de pace, numai urșii străbat codrul.

Iată Mărăștii, cu tranșeele betonate, din care Germanii vărsaseră grindina mitralierelor asupra trupelor noastre...

Iată « Înțercătoarea » cu movile de sârmă ghimpată și copaci ciunțiți de obuze...

Iată Cireșoaia, unde frontul dușmanului era la o zvârlitură de băț de al nostru și unde bombardarea lăsase gropi cât o pivniță, făcute de o singură ghiulea...

Pășind domol, în fața unui cimitir cu cruci albe de mesteacăn, unde odihnea între alți eroi și cărturarul bucovinean, ofițerul Ion Grămadă, bunul rege întrebă pe ministrul care îl însoțea:

— Poate rămânea zadarnică toată jertfa asta?

Apoi, în aceleași zile de pelerinaj prin tranșee, o întârziere neprevăzută. Sosirea la Onești pe înnoptate. Totuși Suveranul milos nu vrea să mai obosească trupele, amânând revista pentru ziua următoare.

S'au aprins deci torțe pe câmpul defilării.

Grozavă și pe veci neuitată priveliște! — Căii artileriei aproape schelete. Istoviți de foame și plini de râie, abia mai aveau putere să târască tunurile... În lumina tremurată a torțelor, o scenă de Apocalips.

Iar Regele, ca și cum ar fi vorbit cu sine însuși, întrebă iarăși:

— Poate rămânea zadarnică atâta tristețe?

*

În adevăr că nici n'a rămas zadarnică. Peste câteva luni, soarta războiului a șters toate nedreptățile păcii blestemate dela Iași, semnată la Buftea.

Și astfel, Regele-martir a putut intra biruitor în Capitala Sa, iar armata română, refăcută pentru a doua oară, a intrat în Buda-pesta, după ultima zvâcnire a Ungurilor sub Bela Kuhn. (Cum se întoarce soarta! Tocmai cei izolați de Aliați, după trădarea rusească, avură parte să cucerească o capitală dușmană...)

S'a adevărit așa dar, în chipul cel mai lămurit, că bunătatea și lealitatea sunt un mare capitol nu numai în viața unui ins, ci au un rol decisiv și în soarta unui întreg neam. La Oituz, venise să lupte « cu sete » însuși Tisza; iar la Grozești și Cireșoiaia, i-a ținut calea Regele cel leal, care, împreună cu toți ai lui, lupta numai pentru Dreptate. Cel care se sfia uneori să rupă o floare prea rară, reprezenta însă un echilibru sufletesc asemănător cu al lui Goethe: « Ura națională e un lucru înjositor. O aflăm numai pe treptele de jos ale culturii, dar e o treaptă, de unde ea încețază cu totul și unde te simți oarecum mai presus de națiuni, așa că privești norocul ori suferința unui popor vecin, ca și cum ar fi a ta proprie. »

Astfel, a biruit nu cel « cu sete » de răzbunare brutală, ci Regele cu suflet omenos, triumfând fără semeție, după cum luptase fără de ură.

Iată de ce, în desfășurarea vieții poporului român, Suveranul « întregitor de hotare » a devenit prin ținuta sa morală însuși simbolul istoric al neamului românesc, — iertător, ca nimeni, față de dușmanii frânți.

Evident, poate avea și un singur ins un rol capital în destinul unui neam.

*

De aceea, acum, când se împlinesc zece ani dela moartea lui « Ferdinand cel leal », ne întrebăm cu aceeași firească emoție, ca și la începutul războiului:

Care ar fi fost cursul evenimentelor, dacă un Suveran cu socoteli înguste s'ar fi pus în curmezișul dorințelor neamului?

Ce s'ar fi întâmplat, dacă poporul nostru ar fi trebuit să învingă răceala ori îndărătnicia Regelui, înainte de a învinge pe dușmani la hotare?

Grea întrebare...! Dar tocmai fiindcă e atât de supărătoare, ea ne explică acum pentru ce amintirea suferințelor în care a închis ochii bunul rege este azi tot atât de vie, ca și în clipa când El și-a luat locul de veșnică odihnă în mănăstirea Curții-de-Argeș.

Cât despre rolul ce i se cuvine în istorie, socoteala e lămurită: Contemporanii sunt de multe ori nedrepti, dând cuiva sau prea mult sau prea puțin. Posteritatea însă e totdeauna dreaptă. După ce partea efemeră a vieții cade în uitare, rămâne în cartea cea veșnică a istoriei numai amintirea faptelor de seamă, care nu se mai uită niciodată — mai ales când e vorba de mari evenimente, ca acelea în care a fost amestecat Ferdinand I.

Căci, oricare ar fi punctul de privire al istoricilor din viitor, nu va putea nega nimeni adevărul că «întregirea Daciei» este cel mai însemnat eveniment în viața poporului din Carpați dela Decebal și Traian până în zilele noastre.

S. MEHEDINȚI

P O E M E

I

N'am râvnit decât să fiu vier
Podgoriei bătute 'n teascuri lactee;
Păzit de tăcuții dulăi din lună
Să aleg vinul câmpului din aromele serii.

Intr'un ceas rău, aracii stelelor
S'au preschimbat în azur fără 'nțeleș;
Pământ neînceput de toamnă
Ochii aprinși pentru descântec mi-ai cules.

De-atunci noaptea lupt cu smeul cântecului
Să-l țintesc în fruntea visului
Pe tărâmul celălalt.

Ziua iau de mână sufletul florilor moarte
Și-aud în cerul casei natale,
Scuturarea acelor de brad
Lângă un leagăn străveziu și mic
Dintre brume de paing.

II

Asta sunt,
Trecător de stele căzătoare,
Din miezul lor de flacăre și floare
Să plămădesc în numele tristeții
O pâine de lumină pentru lume
S'o frâng în taină, versului, aproapei.
Născut îs ca să caut cum nectarul
Rodește 'n câte un colț de spin,
Ori cum în șarpele de casă al visării
S'ascunde-o diademă de venin.

Hulubii gândului flămânzi îmi cad pe umeri
Ca sfântului potolitor de zburătoare,
Aș predica acestui stol de aburi al hârtiei
Urmând lanul peniței cu grâna cerului în vârf.
Lațuri de luceferi am legat
In arborii bătrâni ai amintirii,
Să prind măiastră fluturare,
Poate copilăria fugară,
Farmecele grele
Să le smulg din pene,
Să redau suflarea codrilor mei de cuvinte.

III

Când privirea mea se 'ncinge câteodată
De mälura morþii
Prinsă 'n vârful porþii
Bucuria ca un fruct e fulgerată
De lumina doliului tremurată;
In ferestre se destramă vedenii plângătoare
Imprejurul făpturii cu luna prăvălită 'n somn
Strigată pe nume de plante.
Mă 'nvăluie atunci
Toate cuvintele 'nterupte ale muribunzilor
Căutând spectrul familiilor,
In plutiri zadarnice de pietre încercate peste râuri
Și supte de apele innăbușirii.
Pe urmă apar tristeþile turmelor cuminþi ale pământului
Intrând în abatoare ca martirii,
Ruga condamnaþilor, pantere 'mblânzite de preoþi
Frângându-și trupul spre iertarea păcatelor
Vaerul copiilor tăiaþi de Irodul mizeriei,
Unit cu vocile neauzite de bun rămas ale-ucenicilor
Care-și fugăresc umbra între roþi fierbinþi,
Și al suratelor năluce din porturi
Trecând de pe caldarâm
In tritonicul tărâm
Ciuruite de sudälmi și pofte de marinari
Insă 'n leagäne de alge, cu ochi de sirenă mari.

IV

Zidarii urcă și coboară ludioni
Purtați de aripile foamei
In vârful de cetate viitoare.
Din varniți ca dintr'o ureche năzdrăvană
Aruncă 'n ceruri turnuri de mistrii.
Cai albi de nori au tras la creasta schelei,
Dar dintre ei nu-apare îndrăznețul
Să sară 'n șeaua ploii
Cum s'a mai prăbușit un meșter trist odată
Cu buzduganul soarelui în mână.
Pe mateloții busolei de apă
Ii împânzesc în lungi chemări de seară
Sirenele de fabrici cântând în neguri
Sau poate îi vor duce umbra omului zidit
Dincolo de alcool și lacrimi
Călători — pe un scripet liniștit de lună
Fără trezire și asfințit
Spre-o țară vie și albă ca varul nestins.

V

Primăvară, scaldătoare de acorduri
Turburate pentru mine de un înger
Să-mi cojesc tristețea singuratecă
 Și cântecul bătrân
Ca un bolnav biblic în bulboane de parfumuri.

Străpunge-mi în seninul așteptării
Cu ierburi de mister adânc
Zăpada veșnică a filelor de noapte.
Tainul buruienelor de vis nu-mi satură aleanul
Și mătaniile stelelor nu le mai sfârșesc.

O creangă de oliv la geamul muceniei mele
Să-mi vestească ape de lacrimi și tăceri în coborîre,
Și 'n ridicarea frunții,
Puzderia acestui scris fără de soare,
Roind în adiere de minuni
Să înflorească prin poieni de ceruri viitoare.

VIRGIL GHEORGHIU

F R A G M E N T

- Do-mnu Mămă-ligă-recèè-s-cu !
- Bulgar, cap de măgar.
- Do-mnu Mămă-ligă-recèè-s-cu !
- Bulgar, cap de măgar.

Eram numai doi. Doi răniți. Dar răniți greu de tot. De altfel, de când fusesem cules de pe câmp și dus mai întâi în școala din Parachioi, apoi mutat la Silistra, eram așezat — trântit, mai bine zis — totdeauna pe un braț de fân, cu capul mai jos decât picioarele, dar în colțul cu răniți greu.

Dimineața ridicau mereu de lângă mine pe câte unul mort.

Așa murise italianul din Basarabia de jos, Anton Bulfon, greu rănit în stomac.

Cum bulgarii, mai ales la început, înjurau și loveau pe răniții români, pe care-i prinseseră ei, convoiul de căruțe cu răniți, aduși dela Parachioi, era așteptat la Silistra de mulți bulgari înarmați cu ciomege — și nu numai de frumusețe înarmați — bietul Anton Bulfon protesta mereu, că el nu e român, ci italian din Basarabia.

Nu știu, dacă era soldat român sau rus, căci, cerând apă bulgarilor, le spunea mereu ca rușii, *bratușca*.

Murise apoi tot de lângă mine, în noaptea următoare, un plutonier de trupă din armata noastră, Petcu. Acesta o rupea puțin pe bulgărește, căci era bulgar de origine și-mi ajutase puțin tâlmăcind sanitarilor bulgari, să nu mă mai așeze tot cu capul mai jos decât picioarele. Fusesse însă împuns de prea multe baionete bulgărești și, după ce răsufcase repede-repede, murise în spre ziuă. Această răsufclare pripită, ca semn al morții, îmi rămăsese în minte și, mai în urmă, când voiam să mor, ca să scap de atâtea chinuri, începeam și eu să răsufclu repede-repede.

Când eram copil mic, tot așa îmi închipuiam că este de ajuns să încrucșez mâinile pe piept ca morții, spre a muri.

Și când mă culcam seara mai supărat câteodată, mai amărit, cu gânduri de sinucidere, îmi puneam sub plapomă mâinile încrucșate la piept, ca să mor. Dar nu mă răbda inima să le țin așa prea mult și le desfăceam de pe piept, renunțând la sinucidere. Acuma, ca rănit greu, aproape cu aceeași naivitate, ca în copilărie, credeam că răsufând repede, ca cel ce murise, voi muri și eu.

Dar acum nu mai renunțam la gândul morții, acum răsufлам așa repede-repede, până amețeam. Moartea însă, veche cunoștință a mea, nu mă voia, îmi dădea numai târcoale.

Acuma zăcean în cea de a treia clasă a școlii primare din Alfatar, în Cadrilater.

Trecusem în zăcerea mea prin alte două clase ale școlii. Din cea dintâi plină de răniți, aproape toți bulgari, fusesem scos repede cu targă cu tot și dus în curtea școlii, într'o magazie, unde se mai păstrau vreo două table, câteva bănci și ce mai rămăsese dintr'o catedră. Fusesem scos din clasa unde erau răniții, pentru că gemetele mele supărau — pasă-mi-te — pe niște ofițeri bulgari răniți și ei.

O noapte cu furtună și fulgere și tunete dela începutul lui Septemvrie 1916, o petrecusem pe targă, în magazia școlii din Alfatar.

Când fulgera mai prelungit și tuna mai tare, sanitarul bulgar Bai Hristo, care stătea cu mine, pus să mă păzească de medicul șef bulgar, care până la sfârșit mi-a arătat multă omenie, se închina repede. Din când în când — și chiar și mai des — îmi mai trântea și câțiva ghionți, mai ales în cap, cu toate că, fiind rănit la cap, acesta îmi era înfășurat în vată și legături.

De atâtea lovături, bandajul lunecase și sângele se pornise din nou...

Greu de tot și încet, tare încet, trecuse noaptea.

A doua zi, m'au dus în *palatcă*. Vorba mă mirase la început, căci nu-mi închipuiam la Alfatar nici un palat. Dar însemna doar *cort* pe bulgărește.

Răniții foarte numeroși nu mai încăpeau în clasele școlii — numai trei, căci una era sala de operații și pansat — și atunci în curtea mare a școlii se ridicase și un cort mare, sanitar.

Pe mine mă așezaseră într'o margine și, dacă aș fi putut să mișc cât de cât, aș fi putut sorbi apa care se prelingea pe cort, căci afară ploua mereu, ploua vârtos. Setea mă chinuia veșnic și, cum nimeni nu-mi dădea să beau, reveneala ploii, așa cum răzbătea prin pânda cortului, tot parcă mă mai alina.

După o zăcere de câteva zile în palatcă, medicul șef bulgar și-a adus aminte și de mine și a pus de m'a dus într'o altă clasă a școlii. În această clasă am zăcut singur, căci evacuasă tot spitălu, oprind numai pe cei răniți greu, între care mă numărăm și eu.

Mai apoi mă trecuse în altă clasă, unde eram tot singur.

Intr'o dimineață, în celălalt colț dinspre ușă al clasei, am mai văzut un pat, în care zăcea un rănit, cu fața uscățivă și mai mult pământie decât oacheșe, după cât puteam eu să văd pieziș, căci nu mă puteam mișca de loc, nici măcar sălta capul.

De mult eu priveam lumea numai de jos culcat pe o mână de fân, sau pe o targă, și lumea mi se părea altfel decât aceea pe care o cunoscusem mai înainte, privind-o din picioare.

Noul meu tovarăș de suferință avea piciorul drept tăiat din șold și înfășurat într'un morman de vată.

Vre-o doi sanitari bulgari îl dădăceau, și aceștia i-au spus, se vede, cine sunt.

După plecarea sanitarilor, ca răspuns la un geamăt al meu, rănitul bulgar începu să silabisească rupt, în frământări grozave, la adresa mea :

— Do-mnu Mămă-ligă-reeès-cu !

La acestea, eu îi răspundeam numaidecât și repede, *eu nu silabiseam* :

— Bulgar, cap de măgar.

Ba l-am amenințat că-l azvârl pe fereastră, deși nu puteam mișca nici măcar un deget.

Cum nu-mi pierdusem până și simțul humorului, mă apuca și pe mine răsul chiar de mine și jalea de noi amândoi, *inamicii*, că așa, prăpădiți cum eram, și eu și bulgarul, continuam lupta, cel puțin cu ocări homerice, dacă altfel nu ne mai puteam război. Dar *ofensiva* nu eu o luam.

Mai pe urmă a venit și Petre Kreonof, sanitarul bulgar, care știa franțuzește, căci era student în Elveția.

Acest Kreonof era grec de prin Burgas, unde avea și o moară cu aburi.

La numele lui grecesc de Kreon, bulgarii îi adăogaseră un *of* în coadă, bulgărindu-l. Era un tânăr nălțuț, blond, cu o față deschisă și cu ochi în care-i citeai bunătatea. El îmi spuse, venind la mine, că noul tovarăș de spital este un ofițer bulgar, rănit greu pe frontul dobrogean, de artileria românească. Având un picior rău sfârâmat, i-l tăiaseră de sus, dar obuzul îi dăduse din pământul ce răscolise și *tetanos*.

Trupul i se îndoia neconținut ca un arc și ciontul înfășurat în vată se plimba odată cu arcul trupului, fără odihnă, ca o pendulă răsturnată cu limba în sus.

Când îl întrebau cum îl chiamă, el răspundea:

« Si-me-on Radu-off ! »

Cu cea din urmă silabă scotea și un oftat prelungit și țipăt, de parcă vorbele l-ar fi făcut și ele să sufere. Mi se părea și mie ciudat numele, așa cum i-l deslușeam eu, căci *oful* din coadă părea mai de grabă un oftat adăogat la un nume românesc.

În cele din urmă, îi pusese între dinți coada unei linguri de lemn, ca să nu-și muște limba. Așa, gătit cu lingura în gură, — îi stătea ca o cârmă, — te-ar fi făcut să râzi, dacă nu te-ai fi cutremurat, văzându-i zvârcolirile neîncetate. Bulgarii tot veneau și-i făceau — *acum* — cu o seringă mare, ca pentru cai, injecții cu ser antitetanic. Dar bietul Simeon Raduof nu era mai ușurat cu asta.

Kreonof îmi tot spunea:

— Tu vois, Georges, notre blessé est bien mal; il va mourir; tandis que toi, tu vas guérir peut-être.

Și în adevăr, Simeon Raduof tot mai stins gema și se zvârcolea, dar tot mereu îmi arunca, printre dinți acum și de neînțeleș aproape pentru alții, dar eu știam bine ce vrea să spună, aceeași ocară, foarte obișnuită din partea bulgarilor la adresa românilor; — « Do-mnu Mămă-ligă-reeșcu ! »

Replica i-o dădeam și eu numaidecât, căci așa le spuneam celor câțiva bulgari dela noi, încă din copilărie: — « Bulgar, cap de măgar ».

Așa au trecut vre-o două zile, și în fiecare dimineață, ba și peste zi, tovarășul meu bolborosea rupt, dar cu aceeași înversurare: — Do-mnu Măă-găă-reeș-cu !

La care replica mea suna limpede:

— Bulgar, cap de măgar.

Intr'o seară, Bai Hristo lăsase să mă păzească alt soldat. Pe când însă Bai Hristo era un bulgar ciolănos, cu un cap fălcos și mustăcios ca al lui Bimbașa Sava, din tabloul prinderii lui Tudor Vladimirescu, cel care îi ținea locul era tare pirpiriu.

Cu Simeon Raduof eram într'un armistițiu cam de multe ore, așa că noul sanitar putu să mă întrebe în nemțește, după ce-mi citi foaia de rănit, dacă sunt student, dacă vorbesc nemțește.

— Hm, așa și așa.

— Dar Socialist ești?

— Socialist? Nu, nu sunt.

— Așaa? Apoi stai.

Urmă o ploaie de ocări, din care n'am înțeles mare lucru (mă învinuia că n'am oprit eu pe soldații mei să tragă în bulgari care sunt și ei toți socialiști). Eu zâmbeam, mai mult de naivitatea socialistului bulgar, care-și închipuia că un biet elev teterist, cum eram eu, ar fi putut opri pe soldații români să tragă.

Dar el înțelese altfel zâmbetul meu și, după câteva minute, apăru cu o vârguță în mână, cu care începu să mă croiască peste față.

Nu puteam să mă apăr în nici un chip, nici măcar să-mi feresc capul, dându-l într'o parte, căci de mult nu mai puteam face nici o mișcare, puteam doar să închid ochii, dar țipam.

Atunci și Simeon Raduof se mai trezi puțin și mormăi, horcăi mai degrabă, ca o subliniere la loviturile socialistului bătăuș:

— Do-mnu Măă-reeès-cu!

Acum nu mai primi nici o replică.

Dar de strigătele mele se treziră și bulgarii din celelalte încăperi și apăru pe ușă și prietenul meu Kreonof. El întrebă:

— Dar ce a fost? Ce e gălăgia asta?

— Sanitarul m'a lovit, răspund eu.

— Ei, ai avut iar un vis rău.

— Ia întrebă-l dacă nu m'a lovit.

Cum dialogul între mine și Kreonof era în franțuzește, sanitarul socialist nu-l pricepea și, când fu întrebat, dacă adevărat mă lovise, răspunse cu mândrie:

— Păi sigur, se înțelege (*răzbirăse*).

Kreonof rămase consternat, căci el, judecând lumea după inima lui bună, nu mă crezuse niciodată, când mă plânsesem de loviturile bulgarilor.

Dar și buzele îmi plesniseră de loviturile nuielei și mă umplusem iar de sânge pe față, mai ales pe gură.

Ce vis rău m'ar fi putut mânji așa?

Din răspunsul lui Kreonof, adresat bulgarului, am înțeles că sanitarul bătauș, care se mândrea cu isprava lui, făcuse o mare greșală, lovindu-mă, deoarece medicul șef dăduse poruncă să aibă *goleamă grijă* (mare grijă) de mine. Pe urmă mi-a făgăduit și mie că-l pune la închisoare...

Asta a fost cea din urmă noapte în Alfatar.

A doua zi, iar un lung șir de căruțe ne-au încărcat de dimineață *pe toți răniții*.

Până atunci, răniții tot fuseseră evacuați, dar spitalul rămânea pe loc. Acum și spitalul se muta mai aproape de front, în Dobrogea noastră și nu mă putea lua cu el.

Kreonof a însoțit tot convoiul de răniți, stând în căruța mea, ca să nu mă gătuie bulgarii pe drum.

Scos cu targa din spital, cât am putut și eu vedea de jos, satul Alfatar mi-a părut mare, așezat într'un fel de vale, ca o copaie împădurită.

Niște sătence mi-au pus pe targă colăcei de grâu unși cu miere, iar una mai bătrână mă căina și mă bocea, parcă aș fi fost mort.

Peste noapte, parcă și Simeon Raduof se cam foise ciudat, bolborosise, horcăise, dar nu-mi puteam da seama ce are.

De aceea, mă așteptam ca la plecare, în loc de rămas bun, căci pe el nu-l ridicase încă, să-mi spună mie, celui care plecam spre alte pățanii, aceeași salutare:

— Do-mnu Mămă-ligă-reeès-cu!

dar bietul Simeon Raduof înțepenise într'o ultimă zvârcolire, grotesc, cu lingura între dinți, ca o cârmă. Așa l-am văzut, când m'au ridicat cu targa din clasă și m'au trecut pe lângă el, scoțându-mă pe ușă afară.

I-am spus dar, împăcat și eu acuma:

— Dumnezeu să te ierte!

Era o zi caldă de toamnă.

Căruțele înaintau greu și încet. Nu că drumul ar fi fost rău. Dimpotrivă, cei numai trei ani de stăpânire românească dăruise ținutul cu drumuri bune. Așa că șoseaua pe care se scurgea convoiul de căruțe cu răniți era bună, cum observa, cu vădită mulțumire, prietenul meu Petre Kreonof.

Dar el, șeful convoiului, cu grije pentru starea răniților — toți greu răniți — încetinea pe cât putea mersul, ca să nu ne zdruncine. Ba mai oprea din când în când și la câte o bostană mai puțin stricată și ne ospătam toți cu *lubenițe*, adică pepeni. Apoi ne înșirăm iar la drum. «Șeful» care stătea în căruța mea prindea să îngâne câte un cântecel, ba chiar și din câte o operă. Mi-aduc aminte că nu mormăia chiar rău aria *ridi Pagliacci*, dar... pe bulgărește, așa că am început să râd, cât eram de prăpădit. Văzându-mă că râd, s'a bucurat de prima mea înveselire și, aflându-i pricina, mi-a spus că în limba bulgărească multe vorbe sună caraghios pentru niște urechi deprinse cu limbile europene. Chiar denumirea de grec, în bulgărește sună *gârc*.

Mi-a povestit apoi de o dragoste cam nefericită a lui, de o logodnică medicinistă, cu numele de *Mara*, care făcea serviciu la un spital din Sofia. M'a pus să-i făgăduesc că, văzând-o, am să-i amintesc de logodnicul ei Petre, care o dorește atât. A adăogat, dar numai pentru mine, că de multe ori îi vine să-și facă seamă.

Ascultându-l, în minte plănuiam să scriu romanul suferințelor prietenului meu Kreonof, din pricina *Marei*. Și mă bucuram chiar că mi-a căzut, așa pe neașteptate, un *subiect*. Acesta a fost *primul* subiect, urmat mai târziu de altele; *dar pe nici unul nu l-am scris*, «Literatura» mea a fost doar numai *proiecte*.

El nici nu se îndoia că voi ajunge la Sofia, căci hârtia bunului medic șef al spitalului bulgar din Alfatar scria stăruitor spitalelor următoare, pe unde aveam să mai trec, să fiu trimis la Sofia, neapărat, fiind un caz foarte interesant, scăpat cu greu din ghiarele morții.

— Tu sais, Georges, on craignait pour votre vie ! (Știi, George, ne temeam pentru viața ta !)

Dar la Sofia am trecut tocmai peste jumătate de an... prin arestul comendurii pieții, unde eram *găzduiți* toți prizonierii de război la un loc cu dezertorii bulgarilor și cu comitagiii culeși

de prin Macedonia. Așa că de Mara, logodnica lui Kreonof, fata frumușică — după cum mă încredința el — și mai ales sprintară, nu am mai dat.....

Pe urmă, am început a-i mai povesti — a câta oară? — șirul de pățanii dela începutul războiului *meu*, până când glasul mi se stinse de tot, de drum, de osteneală, ajungând în cele din urmă numai o șoaptă.

Vezi, că veneam de departe, tare de departe.....

* * *

Când la miezul nopții la Sântă Mărie, au început a bate clopotele la toate bisericile și a vui sirenele la toate vapoarele din portul de pe malul Dunării, unde îmi încheiam stagiul militar, m'am trezit deodată și am sărit în sus. Sub fereastra odăii mele, la stradă, plângea o femeie, căci băiatul îi pleca la război. Cu intuiția mamelor, pricepea ea sărmana că cele ce vor urma nu vor fi jucărie.

N'am mai putut dormi și, cum s'a făcut ziuă, am ieșit de dimineață.

La regiment nu era serviciu — era sărbătoare — m'am dus dar pe malul Dunării, să privesc cum trec în sus trupele rusești încărcate în șlepuri.

Ne bucuram ca niște copii în vacanță.

Dar au urmat zile încordate de așteptare, de *consemnare* a trupeii în cazarmă și, pela 21 August, se hotărîse ca brigada noastră să plece și ea în sus pe Dunăre, în spre Cadrilater, unde se părea că lucrurile merg prost.

Și am plecat la 22 August pe niște șlepuri trase de remorchetre.

Rânduiala îmbarcării în șlepuri însă nu fusese bine făcută, căci soldații erau într'un șlep și bucătăriile în altul, fără să poată fi ajunse. Am încercat noi să le aducem pe un odgon întins între noi și șlepul cu bucătăriile, dar greutatea bucătăriilor le-ar fi dat până în apa Dunării și ne-am lăsat păgubași.

— Bine ne merge dela început!

Două zile dar, cât a ținut drumul până la Silistra, — mai sus pe Dunăre n'am mers, — toți am cam răbdat de foame, dormind cum puteam. La compania mea, ofițerii au mâncat proviziile

aduse de acasă de un ofițer, prieten al meu din liceu, iar soldații au făcut și ei cum au putut, mâncând mai din ce-și luaseră de acasă, mai din hrana de rezervă, *dela sac*. Ba pe urmă le rămăsese obiceiul de tot rodeau pesmeciorii de rezervă, — *turturelele*, — cum le spuneau ei. Căpitanul nostru, om de ispravă, se așezase cu noi în cabina cu geamuri a căpitanului de șlep. Pe urmă veniseră la noi și ofițerii dela alte compănii din șlep.

— Ce mai faci tu, mă Stane, unde *soilești*? întrebă căpitanul Țăranu, pe rezervistul R. Stan.

— *Soileala* ca soileala, dar cu *haleala* e cam prost, răspunse și Stănică tot pe țigănește, cum fusese și întrebarea.

— A la guerre, comme à la guerre, adăogă adjutantul batalionului.

Și nici nu începusem încă!

La debarcare, mâncarea gătită de 3 zile se stricase și fusese aruncată. Altă belea însă. Serviciul de aprovizionare n'avea sare. S'a gătit deci mai întâi fără sare... Rele bucate!

Păcat de carnea de porc și de pasăre, căpătată fără parale. Mâncarea nu făcea nici doi bani. Toți ne aminteam acum de sare, cât e de trebuincioasă în bucate, ba unul chiar de o anume experiență a lui *Haeckel* cu un câine, căruia i s'a tot dat să mănânce fără sare și după 8 zile *a murit*. Rezervistul Stănică, de felul lui arendaș prin Olt și om gospodar, înțelegea mai bine decât noi prăpădul ce ne înconjura, și spunea mereu, cu un glas scăzut și amărit:

— Eu, băiete, cum dau de o prăvălie, cumpăr un drob de sare și-l dau soldatului să mi-l ducă ori unde cu mine, să-mi pun eu în sare bucate, cât îmi trebuie ca să nu pățesc ce a pățit cățelul lui *Mechel*.

— Haeckel, nea Stănică.

— Ei, fie cum o fi, *Mechel*, *Hechel*; tot un neamț, tot un drac.

* * *

La Silistra am ajuns în dimineața de 24 August. Peste Dunăre era întins un pod de vase, iar pe capul podului mai marii orașului și județului. În ceata aceea sclipitoare, m'a izbit o uniformă nouă de colonel, uniformă de paradă. Era prefectul Județului.

Cum acesta fusese mai înainte coleg de școală cu căpitanul meu, l-a chemat sus pe pod, l-a îmbrățișat și l-a luat apoi de o parte, spunându-i repede ceva și strângându-l mereu de mână.

Intorcându-se la noi, căpitanul ne-a spus că avem o misiune mare, delicată..... ș. a., dar părea mereu dus pe gânduri.

In ziua aceea cădea Turtucaia.

Am trecut — fără să ne oprim — în grabă, prin oraș, pândiți de ochi dușmănoși de bulgari. Afară din Silistra, spre satul mare *Kalîpetrova*, sat evacuat în întregime, câmpul era plin de vite și păsări, toate fără stăpân și toate țipând mai ales de sete.

Când să intre regimentul pe un tăpșan, să ne vorbească maiorul batalionului meu, căci tot el era și la discursuri cel mai bun, un iepure sare și ne taie drumul, în goană.

— Hait, zise nea Stănică iară. — Ce-ar fi zis el însă, dacă i-ar fi cântat și lui toată noaptea la cap o cucuvea, cum mi-a cântat mie, mai târziu, păzind tranșeele Silistrei?

Numai semne de îmbărbătare!

Bietul maior ne spuse să ne ținem sărita, să ne păstrăm sângele rece, să nu dăm o palmă înapoi, nici să nu ne audă vorbind de *retragere*.

.....Și noi tot într'o retragere am dus-o pe urmă!

Păcat de retorica maiorului!

Pe șosea a trebuit să facem loc unui șirag lung de căruțe care duceau în goană două batalioane — faimaosele batalioane 4, de scutiți și reformați — ajutor Turtucaiei.

Se înțelege că n'au mers prea departe, și răsturnându-se câteva căruțe s'a oprit convoiul și s'a semănat panica în trupă și căruțași, mai toți bulgari. Se strigase, nu se știe de cine și de unde anume: « Vin bulgarii ». De abia după o săptămână s'a mai putut aduna ceva din cele două batalioane.

După ce am păzit o noapte tranșeele Silistrei, — tranșeele fuseseră ocupate până atunci de cele două batalioane, care-și lăsase acolo bagajul, — a doua zi am fost schimbați. Cât stătusem în tranșee însă, nu ne-a venit nimănui să ne întrebăm, ce caută oare un cioban tânăr cu oile printre noi? Tocmai la câteva zile, în urmă, ne-a dat mie și prietenului meu Lăzărică în minte că ciobanul putea foarte bine să nu fie cioban.

Când ne-am arătat însă bănuiala noastră celor mai mari, tot noi vinovați, că de ce nu l-am arestat! Parcă *ei* nu-l văzuseră? Am fost schimbați dela tranșee și noaptea următoare ne-am odihnit lângă șosea, eu mai mult tremurând, căci plutonierul compănii îmi pierduse mantaua. Și până *am căzut*, eu am tot tremurat noaptea într'o manta de ploaie a căpitanului. De unde ne odihneam, de lângă șosea, pe la miezul nopții, batalionul meu, batalion mereu în buza tunului, căci avea un maior mai destoinic, a fost sculat și trimis departe de Silistra, în spre Turtucaia, să asigure tuturor trupelor noastre de pe acolo, retragerea. Am stat dar ziua toată, în ceea ce se chiamă la carte *flanc gardă fixă*. Ne așezasem pe o coastă cu tufe și zărilor ni se deschideau până departe, căci era acolo un cot cu bălți, peste care se vedea tocmai la vre-o 10 km cum se închidea cotul. Am păzit noi, s'au scurs toate trupele și noi am rămas *uitați* acolo, căci din Silistra se retrăseseră toți dela ceasul 3. În sfârșit, am plecat și noi. Într'un sat lipovenesc de pe malul Dunării — *Tătărița*, mi se pare — un lipovean bărbos m'a plesnit din ușa casei lui, parcă în obraz, cu întrebarea:

— Dece fugiți voi, *mă Românilor?* — Și, nu știu cum, dar multă vreme în urmă, tot eu a trebuit să port ponosul, să fiu tras la răspundere, pentru faptele adevărate, sau de cele mai multe ori nu, imputate românilor.

Silistra, pe care o lăsasem fremătând cu două zile mai înainte, acuma era cu adevărat sinistră. Pe străzi întunecate, case și prăvălii ferecate, cu obloanele trase și peste tot mirosind a rachiu de te tráznea. *Trecuseră rușii*. În marginea orașului o stivă de saci cu făină ca un munte, lângă care era o patrulă de cazaci. Aceștia spuneau că vor da foc și acestui depozit, cum dădeau foc tot mereu și satelor. Dar nu știu cum au ars acestea, căci atunci când am mai trecut iar pe aici înapoi ca rănit, nu le-am găsit prea prăpădite.

* * *

Ne-am înșirat acuma la drum greu, nemâncați, spre Ostrov, unde nu ne-am oprit. Calea era anevoioasă, plină de căruțe fărâmate, căruțe, unele cu provizii, altele cu proiectile de artilerie.

Cum era dar să ne ajute cinci zile mai târziu artileria noastră, când ea își lăsase atâta încărcătură pe drum?

Toropiți, sfârșiți de osteneală, am adormit dela o vreme pe drum cu toții, care cum am nimerit. Eu m'am chinuit într'o căruță a companiei, între lăzi și alte buclucuri « ca găina în lemne ». A doua zi, târziu, pe la prânzul cel mare, am ajuns și regimentul și restul brigăzii, la *Coșlugea*.

Seara am pornit în marș greu, *direcțiunea Marea*. Pe șoseaua prăfuită trecem pe lângă lacul Oltina, peste care se plecau sălcii pletoase și mari. Balta apărea misterioasă și vicleană, tăcută cum era și cu pete de întunecare mai peste tot. Mergeam, ori dormeam? Cred că și una și alta. Din când în când, mă mai trezeam și nu mai aveam lângă mine din tot plutonul, decât 5—6 oameni. Atunci mă scuturam din amorțeală și-mi strigam băieții. Cu greutate mai adunam din ei, dar tot mai puțini. Când, la popas, i-am luat la rost, mi s'au plâns de oboseală, de rosături de bocanci. Dar și marșurile, *strategice*, ne înnebuniseră. Căci dacă am mers în noaptea întâia « direcțiunea Marea », în noaptea a doua am avut « direcțiunea Dunărea », pe urmă iar spre Mare, apoi iar spre Dunăre, până am căzut. După *Coșlugea* am ajuns la Dobromir. Aici un aeroplan zbură deodată pe deasupra noastră, aproape de pământ. Colonelul regimentului se așeză pe spate și începu să tragă cu o pușcă în el. Noroc că nu era bun ochitor, căci aeroplanul era românesc.

Dar seara am lăsat de bună seamă satul și am pornit-o înapoi. Satul rămăsese împănat cu ruși. « Aliații » noștri nu se sfiau de loc. Pe unde ajungeau, luau tot ce voiau, prădau, băteau, violau, căci ei se duceau deadreptul în sate, pe când noi le ocoleam.

Intr'o seară am plecat iar spre Dunăre și în zori am ocupat în *sfârșit* « o poziție » la poala unei păduri. Am săpat niște tranșee și ne-am așezat în *avant-posturi*. Aveam în spate o baterie de artilerie de câmp și pe comandantul brigăzii noastre, un moșneag rezervist, cu fața roșie și cu cărlionți de păr alb ieșindu-i de sub chipiu. Moșneagul, tabletliu și simpatic — făcut după război popular de un cunoscut scriitor satiric — se așezase tacticos pe o rogojină la umbra unui tufăriș, cu ibricul de cafea alături și cu stegulețul lui albastru de comandant de brigadă înfipt într'o prăjină.

Numai poezie patriarhală !

Plutonul meu a fost în cea dintâi noapte la *garda mare*, așa că, după o săptămână de trudă și nesomn, am avut și eu parte de o noapte *întreagă* de odihnă.

Cea din urmă !

Cine mi-ar fi spus că ea va fi urmată de atâtea de nesomn și zvârcolire ?

A doua noapte, am fost cu plutonul *în post mic*, dar n'am stat decât până la miezul nopții, căci atunci am fost treziți — eu tocmai visam rău — și am fost trimiși rezervă la trupele care începuseră lupta la Parachioi. De altfel și cu o zi înainte plutise toată ziua un balon captiv spre stânga și fuseseră câteva locuri de artilerie, dar rare.

În zori am ajuns la marginea satului. Până s'a făcut ziuă, am așteptat pe coasta unui deal. În timpul acesta, am văzut doi prizonieri nemți, pe care i-am privit toți cu curiozitate și soldații i-au dăruit cu pâine albă și cu pepeni. Din aceștia aveam belșug, fiind tăbăriți lângă o bostană. Fratele mamei, caporal în altă companie, dar tot în același batalion cu mine, venise mai înainte și-mi spusese, prezentându-mi-se mai întâi scurt, ca unui superior — în glumă —:

— Gheorghită, am auzit că ați fi având niște pepeni. Ii aveți de vânzare ? (Plutonul meu « spărsese » bostana.)

— De vânzare, de vânzare, dar plata la încheierea păcii.

Apoi, în așteptarea ordinului de a intra în foc, mai în glumă, mai în serios, am rânduit o mulțime de lucruri. Ba, împreună cu Lăzărică, *mi-am făcut și testamentul*. Parcă aș fi avut ce să las ? ! Dar ceea ce mi se părea atunci o ghidușie plină de haz, numai peste două-trei ceasuri avea să capete o tragică însemnare.

Aveam un carnet cu însemnări scurte, pe apucate, mai multe semne, ca să-mi amintească mai târziu firul întâmplărilor. Mai târziu, la Razgrad, bulgarii mi l-au luat. Dar tot șirul întâmplărilor mi-a rămas adânc săpat în minte și nu-l voi uita niciodată până la moarte. În acel carnet aveam și *testamentul* meu.

Hrănit cu literatură cum eram, așteptam cu nerăbdare — copil ce eram ! — desfășurarea unor zile pline cu fapte. Ba, înciudat de zilele de până atunci, numai de sucăleală, numai de săcăială,

mi-era că o să se sfârșească războiul, fără să iau și eu parte la o luptă adevărată și că o să rămân și eu ca unul din eroii lui Stendhal, după lupta dela Waterloo, tot întrebându-se dacă a fost cu adevărat de față la o bătălie.

Dar curiozitatea și nerăbdarea mi-au fost mulțumite — și încă cum? — chiar în dimineața aceea.

După ce colonelul, care era departe de noi, a chemat înapoi două companii din cele patru ale batalionului, am primit *în sfârșit* ordin să intrăm în foc.

* * *

Era o dimineață caldă de sfârșit de vară. Am coborât de pe coastă în vale, apoi am trecut pe alta, am dat de o clădire albă, cu o mare cruce roșie pe ea — spitalul — apoi am luat-o repejor pe un drum între dealuri. La o cotitură, am dat de o ambulanță care fugea în goană, bătută de artileria vrăjmașă.

Ambulanță urmărită de artilerie?! Mi se părea cam ciudat.

Nu se potrivea cu cele învățate la carte. Dar câte din *cele învățate la carte* aveau să rămână în picioare?

Când, după vre-o 15 ani dela război, eram cercetat de o comisie militară, care revizua pe invalizi, aceasta lucra chiar sub conducerea fostului șef al ambulanței dela Parachioi — acum general.

Nu mai contenea cu întrebările și amintirile despre *botexul* lui de foc, deși altfel părea un om destul de închis și neapropiat.

După ce am trecut de ambulanța fugărită de artilerie, am mai ocolit un deal spre stânga și căpitanul ne-a vârit în foc numai pe cele 3 plutoane, păstrându-l pe al patrulea cu el, ca rezervă.

Eu mi-am risipit soldații în trăgători și am prins a urca dealul. Pe muchia dealului însă, aproape să calc pe trupul unui ofițer român, lovit în cap, de unde i se scursese o baltă de sânge peste părul lung și blond. Fața nu i-am văzut-o, căci o pelerină groasă verde, aruncată peste el, i-o acoperea. Inima mi s'a strâns. . . dar am trecut înainte în goană. Pe creastă sus ne-au primit gloanțe ploaie, șuerându-ne pe la urechi. Gloanțele de infanterie însă nu impresionează decât foarte puțin pe infanteriști. Nu tot așa e cu focul de artilerie. Și pe noi ne-au primit și salve, salve de

artilerie, care se înteteau din ce în ce. Salt înainte! Tot ca la carte, din goană, am hotărît o patrulă de legătură cu trupele din stânga, — eu rămăsesem la flanc, și, din salt în salt, am ajuns la niște tranșee pe coasta care se lăsa lin la vale spre poala unei păduri. Dar pe când tranșeele ce le făcusem eu lângă Dobromir erau bune, largi, pentru *trăgători în picioare*, acestea de aici erau strâmte și prost făcute numai pentru *trăgători în genunchi*. Din urmă sosiră în goană și căpitanul cu maiorul și cu ce trupă mai era dela noi și se opriră în aceleași tranșee, mai la dreapta mea.

Valuri, valuri de soldați de ai noștri veneau din urmă, dar și din față, *îndărăt*. În curând, într'o frântură de tranșee pentru o căprărie, erau peste 40 de oameni, în loc de 8 și nu numai dintr'un regiment, ci din vre-o cinci.

Le-am spus că vor asculta de comanda mea, *așa cum învățasem la carte*. Bieții oameni! Primeau așa de bucuroși să aibă cineva grijă de ei!

Nu e vorbă că această mulțumire n'au avut-o mult timp, căci după puțin am fost lovit și trântit în țărână. Înainte de asta însă, *tot ca la carte*, tot trimeteam pe lanțul de trăgători, spre dreapta unde era căpitanul și maiorul, întrebarea, ce să facem? Mi s'a răspuns să stau pe loc, că sunt alții mai mari decât mine, care au ei grija să hotărască ce e de făcut. Așa or fi răspuns, n'or fi răspuns așa, nu știu. Știu numai, cum mi-au spus soldații.

Acum artileria dușmană *ne încadrase* — și ea tot după carte — și bătea tranșeea cu îndârjire: o lovitură în spate, alta în față și a treia în plin. Noroc că nu prea explodau cele în plin, ci se înfundau cumiți în pământul moale!

Soldații ar fi vrut să tragă și ei, dar nu se vedea nimic în față, așa că am oprit orice foc de pușcă.

— Ia uită-te, domnule, ăsta s'a culcat pe *taluzul* tranșeei!

Căci pe clina din față a tranșeelor, clină pe care soldații o numeau și ei barbar *taluz*, așa cum îi învățase la *teorie* un ofițer, care nu putea numi altfel movila dela poligonul de tragere al regimentului decât *biută* (franțuzește: *butte*), pe clina din față a tranșeei, zic, un soldat sătea lungit cu capul la vale.

— Ce faci, băiete, acolo?

Dar bietul băiat sta tot așa cum îl încremenise un glonț dușman.

Multă vreme în urmă, am tot auzit huruitul șrapnelor și vuetul greu al obuzelor. Pe acestea, un sergent al meu mai poznaș le tot saluta la început cu numirile pitorești, învățate în citirile de școală din Alecsandri, despre patriarhalul război dela 1877, dar mai pe urmă când s'a întezit focul și s'a îngroșat gluma, a tăcut mălc.

Un țigan din plutonul meu se făcuse alb-vânăt de frică. Din raniță îi ieșea un colț de ilic înflorat de catifea, așa cum poartă sătencele bulgarce. Il furase de prin satele bulgărești pe unde trecusem, poate din Kalipetrova.

— Bată-te Dumnezeu, să te bată, păsărico! Ai ciordit ilicul bulgarcei, ca să nu te întorci cu mâna goală la țiganca ta, la sfârșitul războiului!

— Numai să dea Dumnezeu să ajungem teferi până atunci, dar teamă mi-e, Domnule *ilev*, că ne-om pierde p'aici și noi *ifectele* și păsărica noastră penele, — răspunse tot sergentul cel bun de gură.

Apoi, întorcându-se către țigan:

— Ai, mă faraoane, nu ți-e frică c'o da *benga'n* tine, c'ai umblat cu furțișag, și pe lângă tine ne-o lua și pe noi? Scoate de grabă din raniță ilicul bulgarcei, că, de te-or prinde bulgarii cu el, ți-l vără pe gât și pe urmă te jupoe de viu.

* * *

Mi-era sete, dar n'aveam apă, fundul unei sticulițe cu coniac l-am împărțit cu cei de alături. Dar lichidul în gură se făcea clei.

Cum se întâmplase, aveam în pluton pe mulți din foștii mei tovarăși de joacă din copilărie și conșcolari din clasele primare. Atunci le fusesem *monitor*, acum, datorită întâmplării, le eram comandant. Lângă mine stătea unul, firav și atunci și acum, Ionescu Cristea, și se tot strângea lângă mine, săracul, spunându-mi:

— Gheorghiiță, am copilărit împreună, acum până la moarte tot împreună.

Și din toți acei tovarăși vechi ai mei, n'a mai rămas viu nici unul chiar în acea luptă.

În fața tranșeelor, valea se lăsa de tot și era mai mult împădurită, având petece, petece de răritură și luminișuri pe câte

o muche de deal. În spre stânga mult, dar departe, parcă s'ar fi zărit un fir de trăgători bulgari, dar nu-i puteam vedea cu ochii liberi, ci numai cu binoclul. În față, departe, albea un canton în fundul văi. Poate acolo îi era artileria. Incolo, dușmanul era nevăzut și — mai priceput decât noi în ale războiului — aștepta să ne fărâme, să ne rupă bine artileria lui mai întâi și pe urmă să se ivească și el. Artileria noastră lipsea aproape de tot. Mai trăsese și dela noi, dar amuțise de mult. Ba, din când în când, mai tușea greu numai un tun de al nostru, din stânga.

Și ce îmbărbătați ne simțeam când auzeam și artileria noastră!

Barem tunulețele de 53, demontate dela forturile Bucureștilor — pușcoacele — nici nu știu dacă au apucat să spună și ele ceva, că repede au fost părăsite prin bălării; ba se vede că până atunci artileria noastră trăsese și în noi, căci ni se dăduse ordin dimineața să pună toți oamenii un ștergar alb pe raniță, ca să-i deosebească artileria noastră de dușmani.

Dar chiar din ziua aceea, bulgarii aveau și ei ștergare albe, așa ca să se vadă ca și noi

* * *

De câtă vreme stăteam așa, cu sufletul la gură, așteptându-ne sfârșitul! Ni se părea de o veșnicie.

Vedeam cum se apropie funia de par, cum, acum, acum, ne amestecă cu pământul vre-un obuz, căci toți eram încredințați că nu mai scăpăm de acolo.

Și când plecasem de acasă, mă strecurasem de dimineață de tot, neobservat de teama scenelor de despărțire. Pe urmă, la plecare, îmi părea rău, și mergeam în coloană cu regimentul ca un călău. Florile ce mi le aruncase pe drumul de sus dela cazarmă la Dunăre, o fetișcană, le socotisem o glumă proastă. Pe malul Dunării era o forfotă, cum nu mai fusese niciodată pe acolo și eu căutam acum să deslușesc vre-un chip de-ai mei, sau barem vre-un chip cunoscut. *Dar nu mai văzusem pe nimeni!*

.Plecasem pe furiș. Și acum? Ce mai puteam zice acum?

Dar pe soldați aproape nu-i mai puteam ține pe loc. Săreau mereu și *se topeau* îndărăt. Vocea căpitanului meu, cu adevărat un erou — a murit mai târziu în luptele de lângă București — o auzii muștrând pe Iordănică, un caporal al meu, care sărise din

șanț, gata să fugă. Auzii și răspunsul: — Sunt rănit, Domnule căpitan.

Glasul sublocotenentului Stănică, cel speriat de lipsa de sare, sună tot din dreapta, parcă mai amărît ca de obicei, mai de *cobe* — unii îi spuneau așa, iar un rezervist mai franțuzit îi spunea *defetist*:

— Mă băieți, mă, nu fugiți, mă, că ne prăpădim toți, mă și ne și pierdem și țara, măăă!

Dar din stânga mea, de departe, valul de soldați dădea înapoi. *Ne scosese din tranșee.*

* * *

Nici n'am apucat să fac câțiva pași și o huruială groaznică deasupra capului meu, urmată de un pocnet sălbatic și m'am trezit cu fruntea în țărână în valea aceea. Un șrapnel mă trăznise în cap. Eu credeam că un obuz. Și așa au crezut mulți din jur.

Conștiința nu mi-am pierdut-o numaidecât. Auzeam tropotul soldaților care fugeau toți în goană nebună, mulți căinându-mă, îi auzeam bine, — nu m'a înjurat nici unul, — și voiam să le strig, să mă ia cu ei, dar un junghi ascuțit în piept mă ținea și nu mă lăsa să răsufli, necum să vorbesc. Așteptam să-mi treacă junghiul ca să vorbesc. Pe urmă, printr'o înlănțuire absurdă a gândurilor, *am avut conștiința că mor*. Dar, în același timp, am fost și nedumerit, *scandalizat* chiar, că mă înșelase presimțirea cu care pornisem la război, *că n'am să mor*. Intr'o fulgerare, am avut apoi un noian de senzații: un regret adânc, nespus, că mor tânăr, că mor ca un câine, în țărână, chiar frânturi din viața mea de până atunci, parcă, ce viață putusem eu trăi până atunci?

Apoi, cum eram cu capul la vale și sângele îmi intra sărat în gură și cenușiu parcă în ochi, mi-am zis că-mi curg creerii. Mi-am amintit și de o discuție de mai înainte cu un prieten, discuție asupra compoziției creerului, — poate nici nu discutasem așa ceva, — când eu susțineam că substanța cenușie e mai multă, iar el că cea albă. Mi-am zis: — «*Vezi, tot eu am avut dreptate și o să i-o spun*», deși cu o clipă înainte aveam conștiința că mor. Am încercat pe urmă să-mi văd unghiile, dacă se învinețesc, căci știam că ăsta e semnul morții, am șoptit, ori mai degrabă *numai am gândit*, un nume și n'am mai știut nimic.

Acest lucru s'a întâmplat pe la 10 dimineața, cum mi s'a spus cu vre-o doi ani în urmă.

Leșinul meu a ținut până pe înnoptat — era 31 August.

Când m'am trezit, am fost foarte mirat că nu murisem. Lângă mine doi inamici își făceau adăpost cu lopățica, căci o mitralieră românească toca repede, repede din față.

Prin ce joc al minții, mi-am spus, să le vorbesc nemțește?

— *Toten Sie mich!* (Omorîți-mă). Dar mi-am spus numai-decât că am făcut o greșală, că trebuia să le spun *töten*. Unul din inamici, blond și cu ochelari, mi-a răspuns foarte mirat peste umăr:

— *Unsere Soldaten sind keine Räuber* — (Soldații noștri nu sunt tâlhari). Observasem că avea un accent deosebit de al profesorului meu de germană, din liceu.

Neamțul de bună seamă era foarte mirat, că aude vorbindu-i-se nemțește de unul din cadavrele care zăceau semănite împrejur.

Am cerut apoi *Wasser* (apă), dar mi-au răspuns: *Kein Wasser!* (nu-i apă), — și au plecat, sau eu am mai leșinat, nu pot să-mi dau seama.

Adevărat însă, cei dintâi doi inamici n'au fost tâlhari, poate și pentru că erau nemți, poate unde erau prea zoriți, dar bulgarii care au tot venit apoi, au fost tâlhari cu vârf și îndesat. Nemții se mulțumiseră să-mi culeagă doar armele și pe urmă plecaseră în grabă.

Au venit apoi bulgari.... Aceștia s'au repezit numaidecât să-mi scotocească buzunarele, mi-au luat ceasul mai întâi și banii din buzunarele de afară. Ceasornicul l-au dus repede la ureche să audă cum bate și au fost mulțumiți că țacănea tare. Mi-au mai dat una cu cizma în coaste și m'au lăsat. Imi cercetaseră mai întâi mâinile, deget cu deget, pipăindu-le, să vadă dacă n'aveau vre-un inel. N'aveam.

— Nu te-au căutat și în gură? mă întrebă, mai târziu mult, la Giurgiu un camarad evreu, când ne întorceam din Bulgaria în țară, ca invalizi.

— În gură? De ce să mă caute în gură?

— Să vadă, dacă n'ai vre-un dinte de aur.

— Ei, și dacă aveam?

— Dacă aveai, ți-l scotea și-l lua. Sau, dacă nu putea să ți-l scoată, îți tăia capul, ți-l vâra în traistă și pe urmă când avea răgaz, ți-l scotea frumusețel. Că sunt oameni care prețuesc aurul. . . .

Eu eram căzut între fronturi, și inamicii care mă tot suceau în fel și chipuri erau patrule. Le auzeam de departe bălăgănind baionetele de lopeți și credeam că sună bidoanele de apă, cum știam dela ai noștri. De aceea îi așteptam cu nădejdea, mereu înșelată, că-mi vor da să beau. Au venit alții, care au mai luat ce-au mai găsit prin buzunare: batiste, mănuși — toate vechi și pono-site. A treia patrulă n'a mai găsit nimic în buzunarele de afară. În cel dinăuntru hainei — poate până atunci bulgarii nici nu știau că există așa ceva — n'au căutat.

Eu ceream mereu apă. Săptămâni întregi în urmă setea mi-era tot nestinsă, pierdusem atâta sânge! Unii mi-au dat puțină, iar unul mi-a oferit o creștătură. de pastramă. Asta-mi mai lipsea la setea mea!

Dar gemetele mele atrăgeau toate patrulele. Bulgarii dintr'una încludați că nu le dădeam lămuriri asupra trupelor noastre, au început să tragă în mine. Dar nu mă nimereau, căci era noapte fără lună. Și atunci unul mai cu cap s'a aplecat jos, mi-a ridicat capul, pe când celălalt a pus pușca în piept și a tras cu țeava lipită de mine, ca să fie mai sigur. Dar cel dintâi care-mi sprijinea capul, hotărât lucru, acesta era un bulgar deștept, și-o fi făcut socoteala, că glonțul tras de tovarășul lui, după ce-mi va fi trecut prin piept, va nimeri și în el. Și judecând așa, mi-a dat drumul chiar în clipa când se descărca arma. Atunci glonțul, în loc să meargă în jos, să-mi spargă pieptul, cum lunecasem eu, mi-a apucat numai umărul, pe care mi l-a străpuns, strecurându-se printre oase.

Toate astea parcă nici nu mă priveau pe mine, parcă era vorba de altul.

Când mi-a trecut glonțul prin umăr, am simțit o greutate mare rupându-mi-l și m'am rostogolit pe dreapta — până atunci zăcusem pe partea stângă. Am mai scos un geamăt. Bulgarii mi-au mai tras un foc în cap, așa de aproape de urechea stângă, că mi-au asurzit-o pentru vre-o lună. Eu credeam că mi-au spart și timpanul, dar nu mă nimerise. *Și iar am murit.*

Ei m'au lăsat apoi, crezându-mă în sfârșit mort.

Dar mai târziu m'am trezit iar și din acest leșin și eram acum tare înciudat că tot nu murisem. Ba eram hotărît să spun bulgarilor, dacă s'or mai întoarce, să-mi mai dea una și bună — în nodul vital, în ceafă — ca să sfârșesc odată. Căci eram tare mirat că tot nu murisem, socotind câte lovituri primisem:

— Un obuz îmi sfărâmasese capul, risipindu-mi creeri — în realitate fusese numai un *șrapnel*, care-și *plouase* gloanțele în capul meu — un glonț îmi sfărâmasese pieptul, un altul îmi spărsese urechea stângă (așa credeam eu), și tot nu murisem. *Greu omori un om!*

* * *

Acum mi-era și frig și am dat să-mi scot tunică, să mă învelesc cu ea, căci așa credeam eu că o să-mi țină mai cald, dar n'am izbutit decât s'o deschei și am rămas așa cu ea desfăcută, n'am putut s'o dezbrac. Pe urmă m'am apucat să-mi desfac moletierele — de ce? — dar *asta a fost cea din urmă mișcare voluntară* a mea, căci de abia începusem a desfășura una și mâinile mi-au rămas încleștate pe ea.

Când am fost ridicat mai în urmă și dus într'un spital — școala din Parachioi — mi-au fost descleștate și mâinile, dar aveam mereu convulsii luni în urmă și-mi frământam mâinile, încurcând între degete vre-un capăt de cearceaf sau colț de pătură. Asta-mi făcea iarăși rău. Țipam și trebuia să vină un sanitar să-mi descleșteze mâinile. Sau dacă n'aveam nimic în mâini, acestea îmi înțepeneau sucite, strămbate, de trebuiau frecate și îndreptate iarăși. Și tot așa: spasmuri și convulsii.

* * *

Leșinat așa ca mort am mai stat și ce mai rămăsese din noapte. M'am trezit a doua zi târziu. Soarele era sus și fierbinte și bun. Mă încălzise. Dar muștele roiau pe mine ca pe un cadavru. Peste tot câmpul, unde cu o zi mai înainte fusese *iad*, acum era o pace adâncă, o pace idilică. Și parcă se schimbase și decorul. Neștearsă mi-a rămas impresia din dimineața aceea. Sunt ani mulți de atunci și o simt cu aceeași prospețime ca și atunci. *Parcă mă născusem din nou.*

Dar cu un așa de aprig, de sălbatic dor de viață, și cu o așa de adâncă părere de rău că am să mor tânăr !

Luciditatea tot o păstrasem, dar înlănțuirea ideilor se strica într'un punct. Mă gândeam să mă scol, să merg să găsec un doctor, care să-mi facă *trepanație* la cap și să scap, să mă vindec. Dar nu puteam nici să mă îndrept — zăceam cu capul la vale. Mai ridicam doar puțin capul, prea puțin, și, ca să gonesc muștele, să nu-mi intre în gură, suflam slab. O ! muștele sunt tare rele și stăruitoare pentru cine nu se poate apăra de ele ! Lucrul acesta l-am simțit mereu și chiar mai târziu în spitalele bulgărești, căci, pe când răniții bulgari erau apărați de muște cu câte o crenguță de rude sau fetișcane bulgăroaice, pe mine prizonierul — bulgarii ziceau *rob* — muștele foiau nesupărate, intrându-mi în ochi sau chiar în gură.

Dar pacea aceea adâncă și caldă de început de Septemvrie fu repede turburată și iar începu o luptă de artilerie pe deasupra mea.

Iar hârâitul de morișcă al șrapnelor, iar vuetul greu al obuzelor. Gândeam — cu humor — *că o să mă omoare a doua oară*. Dar ca și în ajun, multe din proiectile nu se spârgeau, ci se înfundau în miriște. Mai pe urmă au început să tragă și cu mitralii și eu auzeam acum și foșnetul spărturilor prin iarba dimprejurul meu. Dar nu m'a mai lovit nimic.

Am mai leșinat și m'am trezit luat pe sus și dus pe coastă mai sus și așezat cu capul ca lumea, în loc de perină pe o raniță, la umbra unui păr mare sălbatic, cum sunt mulți prin țarinile noastre.

Cine erau cei ce m'au ridicat ? Nu mi-am putut da seama atunci. Știu numai că parcă erau artileriști. Mai târziu mult, socotind și controlându-mi amintirile mele cu ale altora ce au luptat prin apropiere atunci, am ajuns să zic că erau *sârbi*, un regiment de artilerie, din divizia sârbească ce a luptat cu noi în Dobrogea. Prin spitale, pe unde am mai trecut apoi, pe lângă mulți răniți români și bulgari, erau și câțiva sârbi. Români nu erau. Bulgari iar nu, și nici ruși, cum mi se părea mie la început, cu toate că n'aș jura că n'au fost ruși, cum de altfel crezusem atunci.

M'au șters de sângele de pe față. Cum zăcusem cu capul mai jos și mai întâi pe stânga, apoi pe dreapta, se făcuse sângele închegat

ca o mască groasă pe fața mea. Asta mă mai apăraseră și de muște, care nu mă puteau ajunge cu acul lor, până la piele, prin așa scoarță. M'au pansat la cap cu vată multă, cu aceea din *pansamentele individuale*, roșiatică. Dar, tot pipăindu-mă pentru rana dela umăr, — căreia dealtfel n'au avut ce să-i facă, n'au pansat-o, — au dat și peste ce aveam în buzunarul dinăuntrul al tunicii — niște bani care scăpaseră de buzunărelile bulgarilor — și mi i-au luat, cu toate protestările.

Mai este drept însă, că s'au bucurat mult când, după ce m'au șters de sânge, au dat de un chip omenesc și au început să chiuie și să joace împrejurul meu, ca sălbaticii.

Strigau mereu: *jiv, jiv*, ceea ce ar însemna, adică: *trăește, trăește*, ori *viu, viu*, dar ceea ce, mie celui amețit cum eram, mi se părea că e numele unui soldat al meu *Jipa*, care mă rugase chiar în dimineața luptei să am grijă de semnul lui de *intitate* — identitate — după care ar fi putut fi găsit în caz de moarte. Imi ziceam că trebuie că au găsit și pe bietul Jipa.

Cei ce m'au cules mi-au dat în sfârșit și *apă*. Dar, cum nu puteam să țin bidonul în mână, mi-au dat ei, cât mi-au dat ca lumea, dar setea mare era nestinsă. Au început apoi să-mi toarne de sus cu bidonul în gură. Se înțelege că m'am înecat și apa a țâșnit în sus din gură, ca dintr'o fântână arteziană.

A venit apoi din patrulare un tânăr bondoc, cu pantaloni de postav albastru — era *cadet* mi se pare — și m'a poftit să merg și pe mine în patrulare cu el, ceea ce mă face să cred că, cei care mă culeseră nu erau bulgari, căci nu mă puteau pofti pe mine — dușman — să-i ajut la patrulare. Cu toate astea tânărul cadet a avut și un gest bulgăresc. A azvârlit în mine — în glumă — cu o scurtătură, care m'a lovit în piept și mi-a tăiat suflarea În timpul acesta începusem a azvârli din picioare în sus, frământându-le, parcă aș fi încercat un danț nou, culcat pe spate cu picioarele în sus.

Pe urmă altă caznă, ca să-mi afle rangul social și cel din oștire. Nu știu cum or fi socotit, ce-or fi chibzuit, dar mi-au spus mereu: *iuncher, iuncher*.

Și am stat așa la umbra părului sălbatic din țarina dobrogeană, cu capul pe o raniță, ca pe o perină, zăcând ca lumea, până pe seară.

Cerul de deasupra și priveliștile dimprejur îmi lunecau vederilor, *fără să le văd*.

Luciditatea însă iar mi se aburea, iar se strica într'un loc firuț senzațiilor și al gândurilor.

Credeam că sunt cules de un regiment românesc de artilerie călăreață, pe care parcă l-aș fi cunoscut mai de mult, care ar fi fost anume un regiment de călărași, din orașul de unde eram. Și mă miram că regimentul cunoscut mie ca regiment de călărași era în realitate unul de artilerie, călăreață însă.

Și mereu danțul născocit de mine atunci: culcat pe spate și bătând aerul cu picioarele zvârlite în sus.....

Pe seară, o căruță plină cu fân, în care m'au suit și m'au pornit spre spital. Cât îmi dăduseră de băut până atunci, și tot îmi era iar sete. Așa că deschideam gura să sorb picăturile unei ploște, care începuse a picura tocmai atunci.

Cât a ținut drumul? Pe unde m'au dus? N'aș putea să spun. Și nici dacă am ajuns tot la spitalul văzut de mine cu o zi, — sau două? — mai înainte. Știu că am ajuns la o școală primară, prefăcută în spital, și că am fost așezat pe o mână de fân jos pe podea. Un sârb gros, ori rus? ofițer, se plimba printre noi, — nu mai erau mulți răniți, — uitându-se gânditor la o hartă a României, hartă veche și ruptă, care atârna pe un perete. Și-mi aduc aminte că partea de jos cu Muntenia și Dobrogea era ruptă de tot, rămăsese numai pânza — un fel de prevestire a celor ce aveau să urmeze.

Dar afară începuse vuet de artilerie și de luptă. Toți răniții — și eu — simțeam că se petrece ceva. Un huruit de motor de automobil, un semnal ascuțit și ofițerul cel gros — nu singur, de bună seamă, — plecă repede.

Cred că bulgarii, respinși mai înainte, dăduseră un contra-atac și luaseră satul cu spital, cu răniți, cu tot. După un timp scurt, în care nu se mai auzeau decât vaiete și cereri de apă, au apărut și fețele mongole cu ochi de ciur ale bulgarilor. Acum eram în spital, nu mai puteau să ne omoare, dar mai era altceva de făcut: să ne prade.

Unul s'a repezit și mi-a luat ghetetele din picioare, altul, dela gât un ban de argint, pe care aveam săpat numele. Era o medalie albă nemțească, cu chipul lui Iulius Caesar pe o față.... Și

așa, bietul Caesar fu luat prizonier de bulgari, sub forma unei medalii, mai înainte ca surghiunitul dela Tomis, Ovidius, să cadă prizonier tot la bulgari, sub forma de bronz a Statuiei.

Eu am protestat cât am putut, alcătuiind în mintea mea ceva pe slavonește, așa ca să înmoi inima hoțului:

« *Maica talisman, maica talisman* », dar zadarnic.

Am fost lăsat și fără semn de identitate, cum mai fusesem, mai înainte ceva, lăsat și fără încălțăminte.

Tot nu mai puteam merge!

Toată noaptea m'a chinuit un rău surd. Hârâiala șrapnelului o auzeam aeva și pocnetul sălbatec ce urma era junghiul care mă săgeta prin cap, când se spărgea șrapnelul. *Visam numai apă și pepeni*. Acum îmi părea grozav de rău, că nu băusem apă la trecerea noastră prin orașelul Ostrov, cum se repeziseră soldații să facă, mai ales că eu știam că apa de băut fusese adusă în orașel de un prieten inginer.

— Vezi, ce-o să zică, bietul Alecu, că i-am disprețuit lucrarea?

Și-mi mai părea rău acuma și de pepenii din *Lipnița*, « satul cu pepeni », cum îl botezasem eu și cu căpitanul meu, pentru că, trecând prin el, gospodarii ne dăduseră pepeni mulți, atâți cât nu putuserăm mânca.

Dar cum s'a făcut ziuă, un lung șirag de căruțe ne-a încărcat pe toți cam cum s'a nimerit, fără multă alegere și chibzuială. Cu mine, ba mai bine zis, peste mine în căruță au pus pe italianul din Basarabia, Anton Bulfon, greu rănit și el în pânțec. Cum l-au așezat, mi-au apucat mâna stângă sub el și așa am stat până la Silistra, cale de o zi.

Nici eu, nici el n'am putut mișca, așa că am stat, eu cu mâna dedesubt, el deasupra, vâitându-ne amândoi.

Drumul era lung și greu, pentrucă și ocolea calea dreaptă și ușoară pe șoseaua bună de lângă Dunăre, șosea prea aproape însă de bătaia armelor românești de pe malul stâng. Ne-au dus dar prin păduri, am coborât văi, am urcat dealuri grele. La un urcuș mai greu, un șef bulgar a strigat într'o românească stricată:

— Mă Romanților, dați-vă jos bre, care puteți, să mergem la deal mai ușor.

Eu, cât eram de prăpădit, mă simțeam vinovat că nu mă pot da jos, ca să ușurez căruța.

Ce bucurie am simțit, când am ajuns la o fântână! Mi se pare că eram lângă un sat, căci am văzut o săteancă ce ne privea cu ochii plini de lacrimi, și eu aș fi rămas acolo la fântână să tot beau, cum visam mereu să mă văd la malul Dunării, să mă culc jos și să beau, să beau, să-mi sting setea mea nestinsă.

Dar între mine și cealaltă lume a *mea* se pusese parcă un zid de nestrăbătut, un zid până la cer.

Rănit de moarte, trăgeam să mor singur, ca un câine, în străini, printre dușmani.

Voiam să mă frământ, să strig, *să urlu*, că n'am murit, să vină să mă ușureze.

Dar nimeni din ai noștri nu mai putea veni să mă ajute, să mă ia.

G. BANEA

PROCESIUNE LA TORRE ST. AGOSTINO

— Carminuccio ! Hei, Carminuccio !

Nelina coborî de pe cap conca ¹⁾ plină cu apă, își șterse mâinile de șorț și trase copilul aproape.

— Du-te repede la *Osteria marinarilor* ²⁾ și vezi dacă Leandro e acolo cu ceilalți; dacă nu, scoboară în grabă până la plajă și vezi dacă « *La Rondinella* » e trasă pe nisip și dacă plășile sunt întinse la uscat. Bagă de seamă să nu te oprești la joc și să vii într'un suflet înapoi; a sunat de mult « *Ave Maria* » și mai am de lucru până la procesiune. Dacă vii repede îți dau cinci smochine și o felie de prosciutto ³⁾. Repede Carminuccio !

Copilul se 'ndreptă în goană. La colțul pieții, înainte de a coborî treptele, se 'ntoarse rîzând spre Nelina și-i strigă:

— Leandro a zis că nu mai vine la tine nici dacă îi dai o concă plină de smochine coapte !

Fata se îmbujoră, încruntă din sprincene și privi speriată împrejur. Noroc că piața era pustie și nu auzise nimeni batjocura zvârlită de copil. De zece zile nu mai venise. . . Și unde era să-l mai vadă ? Zia ⁴⁾ Luisa o ținuse mereu țintită în casă cu boala ei ce nu se mai sfârșea, și la slujba de Duminică, pentru care se pregătise atât, nu putuse să meargă. Atunci se găsisese Sor Pepino s'o trimeată cu sămânță de viermi de mătase la maica Agnese,

¹⁾ Vas de aramă.

²⁾ Hanul marinarilor.

³⁾ Șuncă.

⁴⁾ Mătușa.

tocmai la schitul «*Madonei dintre stânci*». Incercase să se împotrivească, o podidise plânsul și mințise că în Duminica aceea trebuia să aprindă candela *Fiițelor Mariei* și că Don Vincenzo ar pedepsi-o dacă n'ar fi de dimineață la biserică. Dar Sor Pepino făgăduise că va cere învoiala preotului și, cu inima grea, Nelina plecase în zori și se înapoiase de-abia în amurg, când jocul la *Osteria* se sfârșise și pescarii plecaseră să întindă plășile în larg.

Intră în bucătărie, puse conca pe vatră și muie în lighianul de aramă vâlul. Rochia lungă cu regulate cute netede atârnă în cui și în penumbra odăii răsare ca o coloană de marmoră albă cu împietrite râuri dăltuite. De două zile spală și calcă. Cu săptămâni înainte și-a cumpărat mătasea și vâlul la târgul din Gaeta. Trebuia să fie cât mai frumoasă la procesiunea din Vinerea Mare. De când o așteaptă! . . . Cât s'a rugat de Don Vincenzo s'o scoată din rândul monoton al Fiițelor Mariei și s'o lase să vie imediat după Pontiu Pilat, în urma Crucii, printre Sfintele Femei. Acolo ar fi fost văzută mai ușor și era atât de aproape de garda pretoriană! Dar n'a lăsat-o, spunând că Sfintele Femei erau mai în vârstă și nu poate să ia locul Gigei și Isolinei care de ani de zile îmbracă vâl cernit, și cine ar mai rămânea în corul îngerilor, dacă toate s'ar îmbulzi în urma lui Pilat. Dar s'o fi făcut ea pe Magdalena! Au sărit arse toate fetele strigând la Don Vincenzo, când ea ceruse cu vocea tremurată și răgușită de emoție să fie Magdalena.

— Cum o să faci tu *la Maddalena* când ai părul așa de negru și creț! La Maddalena era castanie și avea plete lungi și mătăsoase. Manuelita e cea mai potrivită.

Și fetele mângâiaseră cozile lungi și castanii ale ciociarei ¹⁾.

Manuelita! În clipa aceea văzuse o flacăra roșie și ochii i se împăenjeniseră. Iși mușcase buza de jos până la sânge și fugise acasă. Și așa rămăsese tot în rândul lung al *Fiițelor Mariei*.

Așteaptă cu bărbia în pumn, dusă pe gânduri lângă conca pusă la fiert pe pirostrii. De când a venit Manuelita în sat, Leandro parcă e altul. Leandro al ei! Deși e un an aproape de atunci, ține minte una după alta, lămurite și aevea ca fiecare rugăciune din rosariu, toate zilele lor de dragoste. Ca un șir de metanii cu

¹⁾ Țărăncă din Frosinone, care poartă opinci.

boabe mici la început și care ar crește apoi pe nesimțite, așa se înșiră regulate, clare în mintea ei, toate frânturile de suflet, cu bucurii și cu dureri neînchipuite, ce s'au împletit în lanțul greu ce acum o gătue. Și în câte nopți, după ce Zia Luisa suflase în lumânare, n'a rămas cu ochii pironiți pe dungile subțiri de lumină ce pătrundeau prin obloanele închise și ca pe un portativ a înșirat notele zglobii sau jalnice, rămase în amintire ca un cântec, după întâlnirile lor. Cât îl iubea!

Era la culesul castanelor, anul trecut în Septemvrie. Se grăbise culesul pentru că toamna se anunța ploioasă și se temeau să nu putrezească recolta în câmp. Coborâseră de dimineață un cârd de fete și băieți pe lângă măgărușii încărcăți cu coșuri de nuiele și împodobiți cu frunze roșii la urechi și ciucurei de lână. Ea era în grup cu Giuliana și Maria, nepoatele lui Sor Pepino. Prin vii îngălbenise frunza și dealurile ruginii descreșteau în arcuri de aramă până departe, la țărnul mării albastre. Cu ploile încolțise iarba nouă și, în auriul viilor, tufișurile verzi puneau contraste de frăgezime și răcoare. Plutea în aer umezeală și o mireasmă jilavă de sevă. În golful adăpostit de vânturi, toamna e dulce și înverzită ca o a doua primăvară, în care însă mirosul amărui al castanelor, rășina fructelor de cipreși și stratul de frunze ce încep să putrezească adaogă o mireasmă nouă pe lângă parfumul de iarbă și de muguri, o mireasmă caldă și răzbătătoare, puțin apăsătoare și cafeică acestei noi renașteri a naturii, un caracter tainic și neliniștitor; s'ar zice o primăvară în care exuberanța și țâșnirea sevei sunt domolite de un înțeles nou, ce înfrățește nașterea cu moartea, înmugurirea cu putrezirea frunzelor. O primăvară galeșă și învăluită e toamna pe țărmurile golfului Terracina.

Nelina era veselă, dar de o veselie încordată ce-i răsuca nervii obositor. Nu dormise bine peste noapte, se trezise mereu din vise încălcite cu inima bătându-i în urechi. Zia Luisa credea că cineva i-a făcut *la jetatura* ¹⁾ și-i atârname la gât un corn de mărgean. Fata presimțea însă ceva neobișnuit, ceva care pândea parcă în tufișurile înflorite de genziana și urca până la ea cu miros amețitor de pământ umed și de iarbă proaspătă strivită, ceva care o făcea să tresară neliniștită și să tremure așteptând.

¹⁾ Deochi.

Umpluse două coșuri și acum era suită în ultimul castan pe care avea să-l culeagă, un castan singuratic, crescut aproape în stâncă, într'o vâlcea, la o mică depărtare de coastă. Ceilalți culegători coborâseră coșurile și le încărcau pe asini; se auzea larma lor voioasă pierdută departe. Acolo sus, pe o cracă, o castană mare scotea obrazul lucios din învelișul verde, pe jumătate plesnit. Nelina se întinse s'o ajungă; în mișcarea grăbită piciorul pierdu reazimul și fata alunecă printre ramuri. Cu greu se agăță de un ciot și rămase prinsă într'o mână, spânzurând în gol. Și iată Leandro trecea cu coșul plin. Zvârli coșul în iarbă și puternic prinse trupul fetei care căzu moale. Se porni pe râs, roșie, și încercă să se desprindă din leagănul brațelor lui. Leandro simți trupul plin și tânăr zvâcnind și obrazul cald al fetei lângă obrazul lui. Se aplecă mai tare și văzu parcă întâia oară genele lungi peste sclipirea umedă a ochilor, buzele cărnoase și la piept bluza întredeschisă din care mijea rotunjimea lină cu reflexe palide a sânilor. Un fulger îi alunecă de-a-lungul coapselor și privirea-i se scurse ca o scântee înfiorând toți nervii fetei. Se simți suptă ca într'o vâltoare care o trăgea la fund, topindu-se în dorința ce țipa în mușchii tari încolăciți în jurul ei. Era frumos și înspăimântător așa cu ochii cruzi, cu părul zbârlit ca o coamă, un nod de guri lacome deschise s'o soarbă. Și fata înțelese deodată că avea să se întâmple ceva pentru care totul fusese hotărât, ca să se împlinească rostul ei, ca rostul stelelor, al toamnei și al ierbii. Nu se mai zbatu, o moleșeală turbure i se împrăștie în sânge ca un abur, închise ochii și numai inima continuă să tresară ca o vietate prinsă în laț. O învălui respirația lui gâfâitoare și gura și-o simți prinsă într'o închețare umedă și moale ca o meduză care s'ar închide, prinzând în carnea ei fluidă, contopind în ea. Trupul i se prefăcu în vâlvătae, apoi în floare de lumină ce se desfăcu învoaltă, vibrând cu rezonanțe adânci până la marginile conștiinței, trecând dincolo, cu ecouri prelungite, departe, în noaptea instinctelor în sfera mișcării perpetue de reînoire a naturii.

Castanele se împrăștiaseră alunecând sub greutatea trupurilor prăbușite în iarbă.

Nelina își scutură capul, îndepărtând imaginea stăruitoare în minte. De câte ori evocase scena petrecută atunci. Trăia în ea cu o forță halucinatorie, cu o ascuțime ce-i pătrundea măruntaiele

răscolind-o, înfierbântându-i obrajii și strângându-i gâtul într'un nod în care se îmbinau gemetul, plânsul și chiotul gălgâitor de viață. Păstra în ea ca într'o casetă, faptele așa cum se petrecuseră, gesturile neuitate, cuvintele și întonațiile glasului, culoarea rochiei ei din ziua aceea, mirosul părului lui, gustul salivei pe buze și boarea caldă de castane și de iarbă strivită.

Se întâlneau pe ascuns. Sărbătorile la *Osteria marinarilor*, Leandro n'o băga în seamă, era o învoială a lor, dar care o făcea să sufere întotdeauna. Atunci îi devenea străin. Râdea și glumea cu alte fete și ea îi ura râsul și vorbele, se încârdaua la jocuri cu băieții și ea s'ar fi vârit între ei să-l zmulgă, l-ar fi urmărit iscodind să-l cunoască și altfel, așa cum se purta cu alții, curioasă să-i afle orice gând, orice faptă. Și el știa aceasta și se îndepărta mai mult de ea, sâcâit de privirile ce se întindeau ca niște mâini posesive, oprindu-l, reținându-l la fiecare pas. Când încerca și ea să intre în vorbă cu celelalte râdea silit, simțea nevoia să-l jignească, să se arate nepăsătoare, bătându-și joc de el. Și ajungeau de-odată unul în fața altuia ca doi dușmani, gata să se sfâșie, îndârjiți ea de răceala lui, el de lanțul legăturii lor pe care fata încerca să i-l sune la urechi, prin cuvinte cu înțeles. Dar întâlnirile tainuite îi plăteau suferințele duminicilor. Spre seară, când pescarii părăseau țărmlul și-și îndreptau bărcile cu pânze spre larg, Leandro întârzia pe plajă, înainte de a pleca la pescuit. Nelina venea pe scara din spatele bisericii, coborând în goană ulițele strâmte din marginea satului, pe sub păduricea de castani. Jos, între stâncile roșii, e un adăpost unde vântul strânge mormane de frunze și marea, în diminețile cu flux, depune covoare de iarbă și de alge. Acolo Leandro redevenea numai al ei, plăsmuire întrupată din palmele purtate rotund de-a-lungul fiecărui mușchi al trupului știut, lunecând pe netezimea pielii cunoscută fiecărui deget, fiecărui nerv. Păstra amintirea îmbrățișerilor lui atât de viu întipărită, ca urma concretă a unui inel îndelung purtat.

Și acum amintirile o împresoară cu fâlfâit molatec ca de aripi de lilieci. Dar se împotrivesc și se smulge ispitei de-a se mai gândi la el. Scutură șalul galben și-l întinde afară pe balcon. În cadrul ușii, dealurile își tremură departe contururile subțiate de umbrele înserării. Jos, în piață, copiii se îndreaptă spre biserică, ducând buchete de mimose în mâini. Incep să se adune femeile

pentru procesiune. Muzicanții își duc instrumentele și le așează pe banca de piatră din stânga intrării. Pe scările ce sue în piață, răsar capetele învăluite în alb ale *Fucelor Mariei*. Don Vincenzo împarte porunci în toate părțile, dascălii se opintesc ducând pe umeri statuia cea mare a Madonei.

Nelina își ia locul în șirul lung al corului. În față se așează femeile cernite, înaintea lor, Alfredo, cel mai zdravăn dintre fiii măcelarului, poartă crucea masivă de nuc, a lui Iosif din Arimateea. Urmează Iuda, izolat de toți, în haine zdrențuite, cu ștreangul de gât și iată-l pe Francesco bărbierul, mândru de capul fioros pe care a reușit să și-l facă, neras de trei zile și cu urme de funingine pe față. În tunici albe, cu sandale strânse pe picior, cu platoșe lucitoare și coame stufoase la coif, falnicii soldați din garda pretoriană înconjoară pe Ponțiu Pilat, în hlamidă roșie și purtând insignele de înalt demnitar al imperiului. În fruntea cortejului, duse pe brațe, plutesc statuile înconjurate în nimb de lumânări, stindarde, ramuri de palmier și făclii de rășină. Precedat de un stol de copii îngeri, Don Vincenzo pășește grav, cântând litanii.

Au izbucnit de-odată toate clopotele cu bubuit prelung de tunet, fanfara satului întonează un marș; din toate părțile se ridică strigăte de « *Maria!* » « *Gesu!* » Nelina strânge în mâini s' o topească, lumânarea groasă de ceară. Manuelita n'a venit încă și Leandro lipsește din gardă. O ustură ochii țintiți către *Vicolo della Fede* ¹⁾ pe unde ar trebui să vie el. Își simte inima răsucită ca într'un sfredel și toate simțurile întinse prea tare în încordarea așteptării vibrează dureros, izbite, biciuite de forfoteala și însuflețirea dimprejur. Se simte pierdută, îngropată sub vălurile care se lipesc pe ea înecându-i respirația. Și de-odată, când în pâl-păirea tremurătoare a flacării și a privirii se ivesc Leandro și Manuelita — unduioasă în rochia lungă, albastră, cu umerii desvelii și părul revărsat în bucle castanii — o rețea de sulii o străpunge, pătrunzându-i ascuțit în carne. S'a aplecat spre el, să-i prindă paftaua pe umăr. El îi zâmbește, șoptindu-i ceva. Mâna ciociarei albă se oprește o clipă pe gâtul lui și Nelina simte o mână de fier înroșită, apăsându-i tâmplele, arzându-i gâtul. Ar durea-o

¹⁾ Aleia credinței.

mai puțin dacă și-ar lipi lumina ochilor de feștila aprinsă a lumânării. Leandro mai întârzie o clipă și râde cu fața întoarsă spre ea, fără s'o vadă, mângâind cu clipirea genelor, umerii rotunzi ai Manuelitei.

— Dacă ar sări, ar fi dintr'un pas între ei. I-ar rupe cu dinții buzele să nu mai zâmbească, unghiile și toate flacărele le-ar înfige în ochii care n'o văd, i-ar rupe mâna întinsă acum spre brațul plin al fetei și apoi ar fugi și s'ar zvârli în mare. Ii sfârâe globul ochiului în orbite, dar nu se poate opri să privească. Și-ar tăia o ureche, ca să poată auzi cu cealaltă ce i-a șoptit, când a plecat de lângă ea.

Se simte împinsă din spate, zmucită, i se strigă ceva. Pornește târându-și picioarele umplute cu plumb. Procesiunea înconjoară satul, coborînd prin spatele bisericii până la plajă. De sus, din capul scării unde a ajuns, privește la picioarele ei pe trepte omida imensă cu spinarea de făclii și de capete, unduind, șerpuid, alunecând de vale. Zărește în pâlăia lumânărilor părul lucios al Manuelitei și fața luminată a lui Leandro. De câte ori capetele lor se apropie, o sfârșeală îi împleticește picioarele și-i doboară brațele din umeri. Parcă i s'ar scurge sângele, golit de fiecare din privirile lor. Sub tălpi simte ca prin vată treptele; dacă n'ar duce-o puhoiul, s'ar lăsa să cadă pe pământ, și-ar lipi pieptul zbuciumat de liniștea rece a pietrelor. Nu mai poate să înnăbușe țipătul care-i arde gâtul. Ar urla ca lupii. Vor trece pe dinaintea adăpostului dintre stânci. Dacă ar opri procesiunea și în fața întregului sat și-ar striga suferința ca « Renza la matta » ¹⁾ acum douăzeci de ani!

Ea nu-și amintea scena, pentru că n'avea decât doi ani pe atunci, dar i-a povestit-o de atâtea ori Zia Luisa, încât o vede aveau, ca și trăită. Se întâmplase în timpul procesiunii Madonei în Septembrie. Renza avea optsprezece ani, era însărcinată și Giovanni, iubitul ei, o părăsise. Innebunită de disperare, se aruncase la picioarele statuei Fecioarei și, plângând, mărturisise, în fața întregului sat, păcatul; apoi se ridicase despletită și strigând: « Madonna Santa, dacă Giovanni nu-l vrea, ia-l tu! », își strivise pântecul umflat de pedestalul colțuros al statuei. Născuse copilul

¹⁾ Renza nebuna.

mort și de atunci Renza își plimba nebunia liniștită și tristă pe ulițele satului.

Dar nu are nici puterea să strige, și mai bine ar muri sugrumată decât să se umilească în fața ciociarei. Își simte sufletul un nod de vipere care se încolăcesc, se zbat, o înjunghie înveninându-i gândurile și privirea. Dacă clocotul care-i frământă inima mai crește, îi plesnește țeasta . . . Și totuși, din fundul desnădejzii, din jăratecul mocnit al vieții, țâșnește tăioasă, arzătoare ca o lamă încinsă, speranța: Dacă se întoarce la mine! Dacă mă iubește încă! Madonna Santa, îți dăruiesc tot ce am mai drag: cerceii de mărgean pe care mi i-a dat el la Bobotează.

Însă împletită cu nădejdea, mândria-i se răsucește năvălindu-i roșie în obraji.

— Să mi se târască la picioare și nu-l mai vreau! S'a sfârșit! A pierit din mine pentru totdeauna!

Privește dârz, încruntată. Ii apare acum meschin și de răs în tunică romană care-i lasă desvelite brațele și gâtul. Il desprețuiește și-i vin în minte toate cuvintele și faptele cu care a rănit-o vre-odată. Il urăște și l-ar umple de ocări și de batjocură.

— Coiful îi stă în cap ca o șea în care calul și-a uitat prinsă coada, și are nasul prea mare. E mult mai urât decât Francesco și chiar decât Petro, care au umblat atât după ea și nici nu-i băga în seamă. Și ce mers legănat ca de femee. I-ar fi și silă de atingeră lui.

La fântâna dela răscruci, Don Vincenzo se oprește și binecuvintează apele. Leandro se apropie de ciociară. Ca înjunghiată, Nelina își simte din nou inima zvârcolindu-se. Inchide ochii și se lasă târâtă de mulțime.

Procesiunea străbate acum viile și livezile de castani. Satul a rămas sus, prins ca un cuib de licurici sub aripile stâncii. Noaptea se arcuește înaltă, profundă, cu pilaștri de stele înfipti departe la orizont în mare. Briza înfioară tufișurile de genziana, amestecând parfumul de polen cu mireasma pământului umed și a ierburilor sărate. Valurile se ghicesc la mal cu clipocit încet de scoici rostogolite pe nisip. Castanii își tremură în șoaptă frunza nouă și nemărginirea întunecată palpită de viața tainică a primăverii. În noaptea albastră, înflorită de corolele tremurătoare ale făcliilor ce se răsfrâng în apa cerului și a mării, glasurile copiilor din cor

se înalță subțiri și transparente ca niște tulpini de fum. Peste capetele plecate, plutește o pace senină și dulce. Pașii se fac mai ușori, șoaptele se sting, un fior tainic pătrunde toate inimile.

Nelina simte o destindere molatecă în fiecare mușchi. Un abur cald, binefăcător, îi învâluie sufletul obosit. Ca o lumină slabă ce vine de departe și se apropie mângâind și invade apoi totul, coboară în ea înțelegerea ertătoare. Ridică privirile și zărește imaginea Madonei binecuvântând cu gestul ei de marmoră și zâmbetul încremenit pe buze: frumusețea nopții de primăvară, freamătul livezilor înmugurite, tinerețea umerilor albi ai Manuelitei. Se simte de-odată infinit de bună și-i vine să plângă înduioșată de bunătatea ei, gata de jertfă. Ar vrea să se aplece ocrotitoare asupra iubirii celor doi, să împărtășească bucuria lor, să le păstreze taina. Se vede înălțându-se în ochii lor, uimiți de mărinimia ei, adorată ca o sfântă. Va îmbrăca « *Vălul* », va pieri din viața lor fără urmă. Se vede în haine lungi de călugăriță, purtându-și tristețea tăcută pe coridoarele boltite ale mănăstirii. Va intra în ordinul *Ingropatelor de vii*.

Și toate imaginile se desfac de-odată într'o undă caldă de lacrimi care-i înneacă ochii. Măine chiar, va vorbi cu maica Agnese despre hotărîrea ei.

E liniștită acum, dar parcă trupul îi e de hârtie, uscat și gol. Parcă s'a rărit aerul și nu mai pătrunde nici un sunet până la ea. Toate se depărtează ca în negură. Pălesc colorile, se micșorează luminile. N'o mai apasă nimic pe piept, dar oasele nu i se mai țin împreunate, se sfarmă, devin de nisip, se scutură. A intrat de-odată într'o lume fără dimensiuni...

Nu mai știe când s'a sfârșit procesiunea și când a ajuns în odaia ei culcată pe pat. Ca dintr'un fund adânc de puț e zvârlită cu o zmucitură la lumină; e rece basmaua pusă pe frunte de Zia Luisa.

— Ți-am spus eu că ți-au făcut *la jetatura*. Bea de aici.

Se ridică moale cu brațele ca niște jurubițe de lână. Se simte pătrunsă de tristețe ca de o ploaie egală și continuă, e nedumerită parcă ar fi pierdut ceva. Dar nu-și poate aduce aminte ce. Dacă Zia Luisa n'ar vorbi atât cu buzele subțiri și lemnoase ca două obloane izbite de vânt, ar reuși poate să-și amintească.

— Acum sting. Ai chibriturile și lumânarea aici. Dormi, Madona să te aibă în pază.

A închis ușa. Cu întunericul izvorăște de pretutindeni, se înfiltrează prin mii de firișoare, ideea ramificată, pulverizată în fiecare nerv, în fiecare por:

— M'a părăsit!

O doare urma gândului ca o dără însângerată. Rămâne întinsă, vlăguită de puteri.

Afară, de-asupra ferestrei întredeschise, un ciorchine de glicină fâlfâie ca o aripă. Pătrunde în odaie boarea călduță. Se leagănă castanii și prin cipreși vântul mării trece cu foșnet de mătase.

.....
Când a adormit de a auzit prin vis fluieratul lui?

Intr'o clipă e la fereastră, cu inima în gât, răscolită, numai tremur. Jos în umbră se ghicește forma atât de cunoscută. Leandro repetă încet fluieratul. Firul melodiei se strecoară molcom, alinând cu mângâieri subțirele, usturimea arsurilor din ea, oblojind ca într'o pânză diafană de păianjen, rănile care au sfârțecat-o și, durut-o până acum. Iși pleacă umerii și se reazimă la odihnă în pervazul de zid. A pogorât o apă lină și a acoperit ștergând orice urmă. Ar sta așa mereu s'adoarmă în adierea cântecului izvorând din umbră, venit parcă nu dela el, ci din noaptea toată prefăcută în alinări de iubire, din bolta cerului înaltă rotunjită ca o mână aplecată s'o mângâe. Se topesc în ceață necazul și hotărârile de aseară. Doar una pălpâie și se aprinde de-odată luminoasă:

— Miracol! Madonna Santissima, tu mi l-ai adus înapoi și dacă m'aș ține dârză și n'aș coborî acum, aș jicni bunătatea ta, Fecioară. Mâine în zori îi duc maicii Agnese cerceii de coral; îmi țin și eu fâgăduiala mea.

Cu pași înceți străbate coridorul întunecos. În odaia de alături, Zia Luisa s'a întors suspinând în somn.

Afară vântul s'a lăsat. În noapte plutesc grele parfumuri de glicină și genziană, mireasmă de sevă și de ierburi sărate. Norii au coborât pe dealuri. Pe scara din spatele bisericii, ca o singură umbră alunecă îndreptându-se spre plajă.

În *Vicolo della Fede* o candelă luminează surâsul liniștit al Madonei della Concezione.

ARTA VERSIFICAȚIEI LA M. EMINESCU

Cu privire la metrica lui Eminescu, s'a scris puțin și fără acea deprindere de a cunoaște ce au gândit înaintașii, menită să te scutească de repetări. Totuși, cine vrea să-și dea seama de starea actuală a studiilor de metrică la noi, nu poate să aibă un breviar mai potrivit decât contribuțiile cu privire la versificația lui Eminescu, oricât de reduse și contestabile ar fi ele.

Calul de bătaie al detractorilor poetului era forma lui neregulată. In categoria aceasta intrau neologismele, oscilațiile între *-e* și *-i* (*gene lunge*, etc.), versurile «șchioape», lipsite de silabele reglementare; apoi rime «sărace» de tipul *farmă-doarmă* etc., în care vocalei accentuate din rimă îi corespunde vocala accentuată a unui diftong.

Am amintit părerile acestea ale lui *Aron Densusianu*, pentru că ele dăinuiesc nu numai până în 1894, când apare a doua ediție din *Istoria limbii și literaturii române*, dar au tenacitatea de a reveni sub forme felurite până azi. Singura deosebire este că răbojul «neregulilor», sobru crestat atunci de Aron Densusianu, se extinde astăzi pe pagini întregi.

Lăsând la o parte corul detractorilor și unele observații izolate, constat că cea dintâi încercare de a adânci o problemă de versificație eminesciană este aceea a lui *St. Orășanu*, *Strofa sa-fică*, publicată sub pseudonimul *Polit* în *Revista Poporului* din 1891 (pp. 575—584). De altminteri asupra aspectelor antice în versificația lui Eminescu, s'a scris mai mult. Lucrul era firesc. Mai întâi pentru că raportarea la tipurile antice oferă un punct fix, apoi pentru că întotdeauna elementele eterogene din expresie,

tocmai pentru că sunt străine, izbesc mai mult. Valorificarea resurselor proprii, tocmai pentru că sunt mai familiare, sunt mai greu de observat și de pus în lumina cuvenită.

Cu toate acestea, dată fiind dezinteresarea aproape completă a criticei noastre față de problemele de formă, paginile lui St. Orășanu sunt o apariție neașteptată. N'aș putea preciza de unde vine îndemnul lui de a se ocupa anume de strofa safică. Poate este o simplă coincidență faptul că, cu un an înainte, apăruse în literatura germană lucrarea lui E. Brocks, *Die sapphische Strophe*, care urmărește dănuirea formei acesteia în cântecele bisericești ale Evului Mediu și în literatura modernă germană. În orice caz, anii aceștia, 1890—91, arată un spor de preocupări metrice în literatura noastră: apare încercarea lui O. Neuschotz, de care ne vom ocupa; în revista *Dumineca* apare o serie de articole ale lui Bonifaciu Florescu.

Pentru orizontul lui St. Orășanu, amintesc unele izvoare franceze: citează pe Littré, care credea că din versul mic safic a derivat decasilabul roman; și pentru a lăuda pe Horațiu, face această apropiere: «acest Théodore de Banville al anticității». De asemenea, cunoaște încercările din secolul al XVI-lea de a introduce strofa safică în literatura franceză și amintește de încercarea lui Carducci din *Odi barbare*. De altă parte, este informat și cu privire la limbile germanice, de care afirmă că pot reda «cu multă înlesnire» ritmul safic.

Fiind necesar să arate căile pe care Eminescu s'a putut apropia de această formă antică, amintește că *Heliade Rădulescu* este cel dintâi care a introdus la noi strofa safică. Într'adevăr, în *Curs întreg de poezie generale* dela 1868, pe care a ucenicit Eminescu, Heliade dă sub titlul *Sapphice* și traducerea odelor *La Venere* și *La amata*, modelate după original. Dar strofa safică este alcătuită din trei versuri de câte unsprezece silabe, dintre care primele două și ultimele două măsuri sunt trohei și între aceștia, la mijloc, un dactil. Al patrulea vers, clausula, este alcătuit din două măsuri: un dactil urmat de un troheu. Este ceea ce se numește un «adonius». În *Curierul de ambe sexe*, periodul V, dela 1844 până la 1847, Heliade arată dificultățile cu care a avut de luptat. El crede că este absurd să traduci pe poeții antici în versuri moderne rimate. De aceea a și încercat să traducă cele două

ode ale poetei *Sapho* în măsura originalului; însă măsura i s'a părut atât de grea, încât a renunțat la versul safic și a recurs la endecasilabul italian, care i s'a părut o măsură « mai credincioasă ». Dar oricui citea traducerea, impresia era că nu este în versuri. De aceea s'a văzut « strămtorat » să traducă în versul rimat modern de patrusprezece silabe, traducere pe care o alătură primei, mai aproape de original.

Ceea ce aprecia *Heliade* în versul clasic italian este că, în afară de accentul ritmic fix pe penultima silabă, mai are accente, care pot cădea pe a patra sau pe a șasea, sau pe a opta, excepțional și pe a patra și a șaptea silabă. Această mobilitate a accentului este după *Heliade* un avantaj, exemplificat cu versuri din propria traducere. Mai fericit a fost mulajul clasic în finalul strofelor, unde *Heliade* a dat câteva adonice izbutite.

În afară de traducerea și mărturisirea lui *Heliade*, Eminescu a mai putut găsi îndemn să mediteze asupra strofei safice și în *Cipariu*, care, în *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, Blaj, 1860, pune pe primul plan metrica antică și, citând traducerea lui *Heliade*, face și unele observațiuni critice (p. 179).

Aceasta era situația strofei safice la noi înainte de Eminescu.

Faptele relevate de *St. Orășanu* au rămas necunoscute celor care s'au ocupat de aspectele clasice ale metricei poetului. De altă parte, nici preocupările lui din anii de formațiune n'au fost luate în considerațiune. Astfel, în *Eminescu și clasicismul greco-latin*, d. *Murărașu* caută îndemnuri în *Schopenhauer*, în traducerea dela *Convorbiri literare*, ceea ce duce la o epocă relativ târzie. Dar în chiar anii lui de formațiune, poetul a fost puternic îndrumat în direcțiunea clasică prin traducerea dramaturgiei lui *H. Th. Rötcher*, începută înainte de epoca vieneză și de contactul cu *Schopenhauer*. În teoria artei, în exemplificări, *Rötcher* se referă în deosebi la experiența clasică greco-latină și la acele forme ale artei moderne, care merg paralel cu această experiență. De ce să alergăm la îndepărtate îndemnuri, când niciăeri poetul n'a găsit mai bine și mai cald formulată valoarea metricei antice? Și nu ca o reconstituire filologică, ci ca o tehnică menită să înalțe expresivitatea modernă. În privința aceasta, s'ar cere în deosebi citat în întregime și comentat *Ritmul poeziei* din cartea lui *Rötcher*, *Arta reprezentării dramatice*. Părerea drama-

turgului german era că nicăeri n'a existat o înțelegere mai aleasă despre efectele ritmurilor decât la cei vechi. Și pentru că Eminescu a stăruit mult și în direcția hexametrelor, reproduc aici alineatul corespunzător în traducerea poetului. « Deși e de dorit pentru actori o mai exactă cunoștință a ritmelor mai rare, totuși ar fi suficient pentru ei cunoștința cu deosebire a ritmelor iambice și trohaice, iar dintre cele trisilabe a acelor anapestice, dactilice și oarecum a celor cretice. Deși drama noastră se mărginește la cele trohaice și iambice, totuși trebuie ca, pentru cultivarea declamațiunii ritmice, actorul să se ocupe fundamental cu recitarea anapeștilor și cu deosebire a hexametrelor, căci nimica nu este mai folositor pentru declamațiune de versuri, decât tocmai tratarea artistică a acestor din urmă... Nimica însă nu e mai apt de a desvolta în toate părțile simțul fin pentru dezvoltarea versului decât exercițiile în citirea hexametrelor. Acest vers care s'a născut dintr'o internă necesitate naturală ca forma cea mai amăsurată pentru epopeea greacă și care a crescut, cum am zice, organic cu aceasta din urmă — acest vers exprimă într'un mod admirabil caracterul liniștitei descrieri a progresului [desfășurării]. Intr'acest vers se unesc ca și 'n epopee liniștea contemplativă și retardamentul cu progresul și cu mișcarea. Nici pasionat ca ritmul trohaic, nici îmbulzitor la acțiune ca cel iambic, el se ține de mijlocul cel frumos dintre amândouă antitezele și unește totodată în sine cea mai mare varietate, astfel prin această din urmă calitate el devine cu deosebire apt pentru un întreg atât de amplu cum e epopeea. Greutatea spondaică ne reflectă cu deosebire liniștita întârziere asupra unui punct, elementul întârziator al narațiunii epice; din contra, dactilele reprezintă momentul mișcării și al dezvoltării progresive. Astfel, înăuntrul compozițiunii sale, hexametru e accesibil la cea mai mare schimbare a acestor antiteze și câștigă o sumă din cele mai varii puncte de oprire prin mulțimea cesurilor, cărora le poate da cea mai varie putere ritmică; astfel în el se pătrund reciproc antitezele ținutei celei mai neclătite și a maestății celei mai nalte cu movibilitatea cea mai fugitivă. Această bogăție îl face cu deosebire apt ca să serve de studiu pentru artistul reprezentativ. O tratare a declamațiunii acestui metru unită cu simț artistic, dela ponderoasa greutate a epopeei eroice până la compozițiunea ușoară a epopeei idilice,

îl face pe actor să câștige un tact atât pentru frumuseți ritmice în genere cât și pentru acea indispensabilă problemă a sa, de a lăsa să vină la dreptul lor ritmul, sensul și patosul deodată. Căci într'aceasta constă în urmă misterul a toată recitațiunea adevărată a versului ». (*Arta reprezentării dramatice*, manuscrisul 2254, fila 402^r—403^r).

Am reprodus acest lung citat din traducerea lui Eminescu, pentru că ne lămurește mai bine ca orice considerațiune în ce chip, de timpuriu, a fost atras de problemele de versificație în legătură cu metrica antică. Și aceasta nu mecanic și nici schematic, ci în strânsă legătură cu efectele acustice străbătute de sufletesc. De atunci, atenția lui a rămas neconținut îndreptată asupra acestor probleme, și de aci trebuie să plece cineva când este vorba de tehnica aceasta, nu dela Schopenhauer, care tocmai în partea tehnică a artei reprezintă un minus, atunci când îl compari cu unii înaintași chiar, cu Hegel bunăoară.

Un alt aspect, care a rămas nerelevat de cei ce s'au ocupat de ritmurile clasice din versificația lui Eminescu, este dependența lor de natura fiecărei concepție, care cerea o anumită formă și nu alta. Astfel, dacă în *Oda* în metru antic Eminescu s'a oprit la forma de strofă safică, este pentru că numai aceasta i s'a părut necesară. Intr'adevăr cea mai bună metrică antică a vremii, *Die Metrik der Griechen und Römer* a lui *Hugo Gleditsch*, caracteriza astfel această strofă: « după caracterul ei, blândă și liniștită și potrivită pentru dispoziții sufletești egale și lipsite de pasiune ». (Citez după extrasul ediției a doua din 1890, p. 760, vol. II din *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft* al lui *Iwan Müller*.)

În afară de cele arătate, Eminescu mai putea găsi și unele îndemnuri interne de a se apropia de formele versificației antice, pe lângă amintitul *Cipariu*, în articolul lui *C. Aristia*, *Disertatio despre hexametru antic hellen și modern românesc și ceva despre limbă*, publicat în *Ateneul român* din 1867, apoi în articolul lui *V. Bumbacu*, publicat în 1869 în *Albina Pindului*. Dar toate acestea reprezentau prea puțin. De altă parte, exemplele de hexametri izbutiți din opera lui *D. Bolintineanu*, acest bogat repertoriu de forme metrice, nu mai puteau să vorbească mult lui Eminescu, după ce i se deschisese largul orizont din dramaturgia lui *Rötscher*, care l-a modelat și într'alte privințe.

Cu un an înainte de studiul lui *Orășanu*, apăruse în ziarul *Lupta* din 1890 zece foiletoane intitulate *Eminescu și formele noi*, scrise de *Oswald Neuschotz*, care conducea revista *Das literarische Rumänien*, organ pentru răspândirea literaturii, istoriografiei și folklorului românesc. Neuschotz era un spirit orientat, capabil de independență în judecata sa (nu s'a sfiit să releveze scăderi în versificația *Carmen-Sylvei*). Avea legături cu literații vremii, între alții cu *Hasdeu*, care îl consultă în chestiuni de versificare.

Dintre părerile lui Neuschotz, relevez pe cea introductivă: cea mai potrivită apropiere a lui Eminescu de poezia germană nu este prin *Lenau*, cum se afirma, ci prin *Hölderlin*. Pentru justetea părerii, amintesc că *Vossler*, în lucrarea sa despre *Leopardi* (1923), în primul capitol, dă o paralelă între Hölderlin și poetul italian, afirmând că « pentru a conduce pe cititorul german la Leopardi, nu cunosc o cale mai bună decât prin Hölderlin ». Ocupându-se de izvoarele versificației lui Eminescu, Neuschotz găsește o paralelă între poetul român și Hölderlin: « amândoi s'au adăpat la izvorul nesecat al antichității ». Apropierea a fost înlesnită de asemănarea metricei române cu cea germană, datorită faptului că ambele ar avea la bază un caracter comun cu al antichității: cantitatea prosodică, firește mărginită la lungirea silabelor accentuate. Pentru a învedera aceasta, ia pe rând exemple din metrica noastră poporană, apoi din cea cultă, arătând cum troheii, iambii, antipaștii, amfibrahii, dactilii și anapeștii noștri pot fi perfect transpuși în limba germană, nu însă și în cea franceză. De aci rezultă că metricianii noștri, care au luat ca model normele franceze, au supus metrica românească unor criterii străine de esența ei: « înrudirea limbii române cu cea franceză nu poate avea drept concluzie o analogie ritmică ». De altă parte, analogia cu metrica germană se datorește faptului că « aceasta a împrumutat regulile prosodice dela greco-romani ». Dacă deci Eminescu a introdus forme noi în metrica noastră prin filieră germană, aceasta s'ar datora faptului că aici el găsea realizat un străvechi principiu al propriei noastre ritmici.

Din lucrarea aceasta, mai amintesc că se relevează influența formelor fixe, a ghazelului și a glossei, prin filiera *Rückert* și *Platen*.

Cum vedem, articolele lui *Neuschotz* ridică trei probleme: reflexele metricei antice în lirica lui Eminescu, influența unor forme fixe și, în sfârșit, cea mai însemnată dintre toate: apropierea de spiritul metricei germane, mai vie decât apropierea de esența metricei franceze. Dacă în primele două puncte interpretarea are o parte de verosimil, în schimb chestiunea înrudirii cu metrica germană e greu să fie explicată istoric în felul arătat. Pentru cine ascultă neprevenit o poezie franceză și apoi traducerea ei germană sau slavă, rusească de pildă, urmărind numai ritmul versurilor, impresia este neîndoielnică: versificația noastră e mai aproape de limbile acestea decât de cea franceză. Dar fenomene de felul acesta sunt frecvente în lingvistică. Nu o dată, limbi, care n'au nimic comun, ajung la legături sintactice de un tip asemănător, fără ca pentru aceasta să fi fost o legătură istorică între ele. Este deosebirea pe care filologii o fac între înrudire istorică și asemănare elementară.

Astfel, cu toate deosebirile de țel și metodă, paginile lui *St. Orașanu* au ceva comun cu acelea ale lui *Neuschotz*: tendința de a studia în metrica lui Eminescu aspecte comune cu alte metrice, lăsând neatrinse probleme specifice ale metricei noastre, condiționate de însăși structura deosebită a limbii românești.

Influența metricei germane a fost mai târziu susținută de *Anghel Demetriescu* în articolul *Rima lui Eminescu*, publicat în *Literatură și artă română* (1901). După ce arată că poetul este cel dintâi care rupe cu «metrica de copii a înaintașilor», articolul vrea să facă dovada că unele inovații în rimă ale lui Eminescu sunt datorite influenței germane. Astfel, rimele dialectale ar fi o imitație iscusită după modelul unor poeți germani. Inovația rimelor «alcătuite din silabele finale ale unei vorbe cu silabele făcând parte din două cuvinte consecutive» de tipul: *gândul, luminându-l*; *adio, privi-o*; *mântui, vestmântu-i*; *dascăl, recunoască-l*, etc. ar fi și ea tot un reflex al influenței germane. Ca dovadă, A. Demetriescu aduce câteva exemple din *Rückert*: *blüth es, Gemüthes*; *schrift er, Ritter*, etc. După criticul acesta, astfel de împrumuturi ar scădea întru câtva gloria lui Eminescu, rămânându-i numai meritul de a fi introdus el cel dintâi astfel de rime noi în metrica românească.

Păreră aceasta a devenit curând monetă curentă. Astfel, revista *Familia* din 1901, reproducând articolul, îl însoțește de o notiță în care subliniază că « inovațiile poetului în privința aceasta sunt mai puțin originale decât s'ar fi crezut și ele vin tot din influența germană ». Păreră circulă până în zilele noastre.

Deocamdată, observ că Germanii înșiși n'au inventat astfel de rime. Și înainte de a se pronunța cu privire la originalitate, se impune întrebarea dacă Eminescu n'a creat aici, nu « siluind limba », ci ridicând la valoare de artă una din particularitățile cele mai caracteristice ale limbii noastre: caracterul ei enclitic.

Părerile cercetate până acum nu reprezentau vederile unor specialiști, și nici ale unor cercetători, care se formau în vederea unei specialități în directă legătură cu problemele noastre literare. În cercurile universitare, se lucrăse prea puțin până la această dată chestiuni de versificație.

Generația care începe să se afirme către 1900 are, ca deschizător de căi în filologie, pe d. *Ovid Densusianu*. Iată de ce se cuvine să privim de aproape părerile lui, chiar când nu ating decât tangențial întrebări de metrică eminesciană.

Ceea ce caracterizează aportul d-lui Densusianu este un răspicat caracter pozitivist. Pentru a ilustra direcția aceasta, amintesc mai întâi prima sa lucrare, *Aliterațiunea în limbile romanice* (1894). În concepția despre aliterație și în felul de a conduce lucrarea, se observă o puternică influență a filologiei germane a vremii, nu însă și a poeziei în sens modernist.

Aliterațiunea este un mijloc de expresie propriu poeziei germanice. Intemeiată pe accentuare, ea scoate în relief cuvintele mai expresive, legându-le prin repetarea unui identic sunet. Potrivit realităților germane, sfera cuvântului aliterațiune este restrânsă la repetarea aceluiași sunet, aceleiași silabe, numai la începutul a două sau mai multe cuvinte. Concepția generală era, atunci ca și astăzi, că aliterațiunea este o figură de eufonie, menită să sporească armonia grupurilor de cuvinte și totodată să stabilească o legătură între ele. Ceva asemănător cu funcțiunea rimei.

După ce dă o culegere de exemple numeroase din celelalte limbi romanice, autorul face aceeași lucrare și asupra limbii

noastre, călăuzit de « regulile fixate în această privință de filologii mai noi »: pot alitera numai vocalele de același fel; diftongii *ea* și *ia* pot alitera atât între ei cât și cu vocala *i*; asemenea *oa* cu *o*: *oașpe* — *om*, *oameni* — *oraș*, etc. Dar dacă diftongii ascendenți cuprind în partea întâi elemente eterogene, iar într'a doua elemente identice, natura lor ascendentă pune în lumină ultimul element, cel accentuat, așa încât se naște întrebarea dacă, în cazuri ca: *ea* — *oa*, avem sau nu aliterație. Excluderea acestor cazuri se datorește definiției care restrângea aliterațiunea numai la sunetul inițial.

Dar în studiile de versificație ale vremii, aliterațiunea începuse să aibă un înțeles mai larg, așa cum îl vedem azi în studiile de simetrie fonetică și într'acelea de fonetică expresivă. Încă din 1879, *L. Becq de Fouquières*, într'o lucrare care marchează o piatră de hotar, *Traité général de versification française*, dăduse un capitol, *De l'alitération*, din care se vedea clar că simetriile fonetice din mijlocul cuvintelor nu pot fi excluse din sfera efectelor de aliterație. Dovadă că restrângerile amintite nu se puteau menține, se vede clar din însuși studiul d-lui Densusianu, atunci când afirmă că cuvintele compuse cu aceeași prefixă « numai atunci pot alitera, când și partea a doua a lor începe cu același sunet », ca în desfac — desfășur, încrucișat — înceștat.

Astăzi, concepția despre aliterație este mai largă. O dovadă recentă o avem în lucrarea d-lui *Em. Haivas*, *Aliterațiunea în poezia română* (1937). Sunt însă de părere că pentru concordanțele vocalice, e necesar să se generalizeze termenul de asonanță, nu numai când e vorba de rimă, dar și de cuprinsul versului.

Ceea ce a contribuit ca lucrarea d-lui Densusianu să nu poată deștepta un interes pentru cercetările de versificație la noi, a fost spiritul care a prezidat la adunarea numeroaselor exemple. Ele sunt rubricate în categorii nu expresive, ci gramaticale: *substantiv plus substantiv*, *substantiv plus adjectiv*, *adjectiv plus substantiv*, *verb plus verb*, etc., etc., fără ca exemplele și categoriile să fie măcar câteodată spiritualizate și privite în contextul lor, fie de armonie, fie de opoziție. De abia la sfârșitul lucrării, într'un « appendice », se amintește că studiul aliterației ar fi un mijloc de a pătrunde în « tainele armoniei limbii românești ». Ca un îndemn în direcția aceasta, sunt câteva pagini de exemple de

aliterațiuni între cuvinte sintactic coordonate, rânduite alfabetic, culese amestecat și printre ele împesărite și câteva din Eminescu.

M'am oprit la lucrarea aceasta, pentru că ilustrează un fel de a proceda. Când ne-am ocupat de studiul imaginilor, am constatat ce puțin poate să rezulte din rubricări complete pe categorii nu pur gramaticale, dar și expresive. Și în studiile de versificare se fac astfel de rubricări. Deși străin de preocupările de ansamblu, acest tip de lucrări, caracteristic pentru faza pozitivistă, poate fi util instrument de lucru, cu condiția ca materialul să fie complet și sistematic adunat, nu amestecând punctul de vedere fonetic cu acela al categoriilor morfologice și sintactice într'o problemă de armonie, în care fonetica expresivă, cu simetriile și opozițiile ei, trebuie să domine.

Pentru ideologia cercurilor universitare ale generației dela 1900, cu greu s'ar putea găsi un exemplu mai caracteristic decât discuțiile părerilor lui *Pompiliu Eliade*, care, publicând în 1901 *Filosofia lui La Fontaine*, a crezut potrivit să-și illustreze introductiv sistemul de critică prin câteva considerațiuni asupra lui Eminescu.

Un lucru domină discuțiile acestea: deși toți proclamă teoretic indisolubila legătură dintre fond și formă, totuși în practică, toți rămân la vechea deprindere a separării celor două aspecte, ca și azi.

De fapt, Pompiliu Eliade se afla pe linia lui Aron Densusianu, atunci când găsea în Eminescu grele scăderi. Ii recunoștea, e drept, noutatea fondului. Cât privește forma, « nu e poet în literatură noastră care să-și fi permis mai multe *licențe poetice*, care să fie ca formă exterioară mai necorect decât Eminescu ». Dacă este superior ca fond lui Alecsandri, în schimb îi este inferior ca formă. Eminescu n'are măcar o compoziție rotunjită: poeziile lui reproduc stările poetului « în ordinea în care s'au petrecut în sufletul său și nu în vre-o ordine determinată, pe care poetul vrea să le-o impue anume; nu trebuie să le ceri nici tranzițiuni prea naturale, nici început, nici sfârșit, nici logică ».

Se pune astfel problema arhitectoniceii lui Eminescu, privită însă nu organic, ci prin prisma raționalismului clarității cartesiene.

Mai grave decât aceste scăderi sunt însă acelea cu privire la însăși lipsa de claritate a sunetelor. Intr'adevăr, revenind la greșelile de rimă relevate de Aron Densusianu, criticul vede în ele scăderi de pronunție. Poetul nici nu distinge bine sunete învecinate ale limbii. Rimând de pildă *bolți* cu *colț*, percepe greu pe *ș* dela sfârșitul cuvintelor. În rime de tipul *văi* — *întâi*, confundă sunetele; în sfârșit, pentrucă rimează *lampa* cu *cleamța*, nu simte deosebirea dintre vocala *a* când este simplă și când este diftongată.

Dar a descifra chestiunea clarității sunetelor din exemple de rime izolate nu este o cale convingătoare. Nu poți afirma că poetul care a scos cele mai sugestive efecte din *-i* în rimă nu distinge acest sunet. Problema pronunției eminesciane se cere privită în ansamblul ei. Mai întâi, observăm că ortoepia l-a interesat de timpuriu, abordând-o cu un orizont și preocupări cum nu mai avusese poet până la el. Dovada o vedem în notele și formulările din *Studii asupra pronunției*, fragmente scrise în anii de formațiune, în vederea unei prelegeri pe care avea de gând s'o ție în Maramureș.

Orizontul acesta deosebit deșteaptă întrebarea dacă ideologia lui cu privire la pronunție provine din observațiile făcute în cercurile Ardelenilor sau dintr'un ansamblu de preocupări, a căror origine se cere lămurită.

După ce dă o serie de exemple pentru a învedera greșeli de pronunție proprii deosebitelor provincii românești, adaogă următoarea observație, menită să precizeze punctul de vedere. « Toate acestea le-am spus din punctul meu de vedere, adică al artei dramatice. Oricât de diferite ar fi pronunțiile în viață și în faptă, oricare ar fi proiectele filologiei de a schimba pronunția cu desăvârșire prin principiul: *Si consuetudo vicerit, vetus lex sermonis abolebitur* — totuși pronunția pe scenă trebuie să fie pretutindeni una și aceeași — cea națională căreia Ardelenii îi zic « frumoasă », (« Vorbește frumos românește »).

Am citat acest pasaj, pentrucă învederează și pe terenul pronunției ce atent era Eminescu la tot ce privește arta cuvântului. Pasajul devine și mai semnificativ când îl încadrăm în complexul de influențe care au luminat aceste preocupări. Precizarea punctului de vedere al artei dramatice nu trebuie înțeleasă în sensul că părerile sunt numai un simplu răspuns la anarhia de pronunție

de pe scena românească de atunci. Ele merg mai adânc, vin dintr'acel ansamblu de preocupări care au alcătuit inițierea lui Eminescu în arta cuvântului. Intr'adevăr, în traducerea lui, *Arta reprezentării dramatice*, problema pronunției alese și unitare este una din preocupările capitale. După cum *Rötscher* dă exemple de nepermise intrusiuni dialectale pe scena germană, deplorând anarhia germană și laudând unitatea aleasă a pronunției de pe scena franceză, tot astfel Eminescu în paginile amintite. Pentru a ilustra influența, ar fi necesar să citez în întregime traducerea a două capitole care au fost hotărâtoare pentru formațiunea lui Eminescu: *Die dialektfreie, mangellose Aussprache* și *Die Schönheit der Aussprache. Die Bedeutsamkeit der Vokale und Konsonanten, die Silbe, das Wort*. Amintesc că temelia teoretică a părerilor exprimate în aceste capitole este în strânsă legătură cu spiritualitatea limbajului, așa cum o concepea *Wilhelm von Humboldt*, a cărui adâncime și justețe de vederi este recunoscută în filologia de azi.

Din primul capitol amintit, care în traducerea poetului sună: *Pronunția fără dialect și fără vițiu*, reproduc următorul pasaj, anume pentru a învedera caracterul modern, am zice azi structural, al vederilor redată astfel de Eminescu: «Afară de pronunția vițioasă, fixată în diferitele dialecte, mai este încă o altă pronunție vițioasă care ni se arată în forme generale și neatârătoare de dialecte. Ele se lasă concepute astfel. Orice articulație se bazează, după zisa cea frumoasă a lui Humboldt, pe puterea spiritului asupra uneltelor de vorbire, de a le sili la o tratare a sunetului care să corespundă cu modul de activitate a acestui spirit. Fiece sunet articulat se naște așadar dintr'o necesitate internă, care-l leagă într'un sistem cu toate celelalte sunete articulate, sistem care corespunde cu desăvârșire particularităților spiritului poporului din care izvorăsc acele sunete. Simțul de limbă particular al unui popor se arată așa dar înainte de toate în sistemul sunetelor sale articulate, în sistemul corpului limbii sale. Totdeodată însă sunetele articulate cu distincțiunile lor generale în organele vorbirii, din care purced. Dacă acum în aceste distincțiuni locale ale cerului gurii, a limbii, a buzelor, după care distincțiuni sunetele articulate se deosebesc cu despărțire și certitudine, dacă se strecoară cumva o suflare, o tâșiire, un ton nazal,

atunci claritatea sunetului articulat cade în pericolul de a fi ștearsă; se naște o pronunție care nu poate reproduce elementele curate și depline. A doua temă esențială merge așa dar într'acolo de a depărta afară de lipsurile, ce se dovedesc că aparțin particularităților unui dialect, — încă și acele elemente străine, care nu lasă ca sunetul articulat să vină la îndreptățirea sa deplină... Aceasta-i rădăcina absolută a toată pronunția necorectă. Doctrina și cultura trebuie așa dar să lucre 'ntr'acolo ca să elideze orice exces de felul acesta, spre a reazeza elementele în deplina lor proprietate » (Ms. Academiei 2254, fila 374^v—375^r).

Când deci *Pompiliu Elide* acuza în 1901 pe Eminescu de insuficienta distincție a sunetelor limbii, poetul ar fi putut să-l trimeată, ca semnul unei îndelungi meditări, la traducerea lui din 1869, pe marginile căreia, tocmai la capitolul citat, făcea remarca aceasta: « chestiuni de viață pentru actor », după cum putea să-l trimeată la fragmentele din *Studii asupra pronunției*.

Idea mai sus citată: fiecare sunet al unei limbi e legat de toate celelalte într'un sistem, idee care astăzi înviorează studiile lingvistice, a fost nu numai tradusă, dar și asimilată și aplicată de Eminescu, bunăoară atunci când exemplifică greșelile de pronunție ale Moldovenilor. Iar în capitolul următor: *Frumusețea pronunției. Insemnătatea vocalelor și consonantelor, silaba, cuvântul*, criticul german tradus de poet insistă asupra acestei idei că *frumusețea articulațiunii* atârnă de vorbitor, de « *cât suflet poate el inspira sunetului articulat* ». Iată de ce se oprește amănunțit asupra caracterizării fiecărui sunet, ceea ce-l îndeamnă pe poet să se gândească și la locul convenit sunetelor specifice românești. Intregul capitol al traducerii s'ar cere înfățișat și comentat aici, atât este de adânc frământată tocmai problema rolului sunetelor în dicțiune.

Dar în afară de cerința clarității stricte a sunetelor, mai este și aceea a vecinătății, a înrudirii întregului sistem expresiv. Aceasta ține seama de nuanțe și de marginile permise de simțul limbii, atunci când este vorba de caracterul ei cursiv. Singură cerința separării răspicate a sunetelor dă adesea impresia unei sforțări, ceea ce e însoțit de neplăcere. Pe când o anumită libertate, o alunecare face ca pronunția să fie mai ușoară și liberă în marginile îngăduite de natura sunetelor și de context. Toate aceste

vederi, care se găsesc în « Biblia actorului » pe care a ucenicit Eminescu, arată că el a fost pus de timpuriu în fața problemei de tehnică a sunetelor, asupra căreia Pompiliu Eliade credea că a alunecat cu inimă ușoară.

Replica a venit din partea lui *St. Orășanu*, care își dovedise pregătirea în materie de versificare prin amintitul studiu asupra strofei safice. În broșura *Filosofia lui La Fontaine după d. Pompiliu Eliade* (Extras din *Convorbiri Literare*, 1901), *St. Orășanu*, discutând întreaga ideologie literară a lui Pompiliu Eliade, se ocupă și de părerile despre Eminescu. După cum unii critici de azi, d. *Călinescu* de pildă, afirmă că nu e poet care să fi siluit limba mai mult ca Eminescu, tot astfel P. Eliade. Dar cu toate judicioasele observații, mai ales în ceea ce privește aspectele rimelor dialectale, *St. Orășanu* rămâne totuși principial pe același teren cu Pompiliu Eliade: acceptă regula concepută ca un canon extern drept criteriu al formei. Dar unele dintre « greșelile » relevate puneau probleme mai adânci în legătură cu însăși structura limbii, cu ceea ce este stringent și ceea ce este liber în ea, cu posibilitățile ei, de dicțiune; și tocmai astfel de probleme au rămas neatrinse în discuțiile urmate atunci.

Critica lui *Orășanu* n'a avut darul să modifice părerile lui Pompiliu Eliade, care, persistând, le subliniază în lecțiile ținute la Facultatea de Litere din București în 1900—1901, și publicate apoi sub titlul *Ce este literatura? Condițiile și limitele acestei arte* (1903). Ocupându-se de elementul literar și de cel muzical în poezie, la sfârșitul părții a patra face și următoarele considerațiuni: « dar poezia română, domnilor studenți, nu este bolnavă și dânsa de când cu Eminescu? Nu vorbesc de pesimismul marelui gânditor, dar vorbesc de această ruptură regretabilă care s'a produs de cinsprezece ani încoace între elementul muzical și cel literar, mulțumită lui Eminescu. Dela dânsul mai ales și pentru îndreptățirea numeroaselor sale greșeli de tehnică, s'au scos la modă cuvintele de « fond » și « formă » la noi în țară. Spre a exprima gândiri de o netăgăduită valoare, de altminteri — Eminescu a nesocotit rima, a sfărâmat ritmurile. Poeziile lui nu suportă o lectură cu glas tare. Ori trebuie să te slujești de o mulțime de subterfugii spre a face să se strecoare în pronunție, nebăgate

în seamă, toate greșelile lui de muzică dela sfârșitul și mijlocul versurilor. Citiți poezia « Mortua est », citiți « Impărat și proleter », citiți « Epigonii », citiți « Satirele », citiți « Sonetele »... E vre-una din bucățile lui care să suporte în această privință o serioasă critică? Este drept că, înainte de dânsul, Alecsandri, cel mai mare nume al poeziei române până la 1880, căzuse în defectul contrar și introdusese un regretabil gol sufletesc într'o sonoritate de cadențe și de rime, care lăsa puțin de dorit. Dar era oare nevoie să se păcătuiască tot atât de teribil în celălalt sens, și trebuia renunțat oare la toate progresele muzicale pe care le realizase poezia română treptat dela Enăchiță Văcărescu încoace? De aici înainte, vom avea iarăși totul în această direcție de făcut »... (Op. cit., p. 102—103).

Dar chiar citatul acesta dovedește că cel mai urgent lucru de făcut era o privire mai temeinică în metrica noastră, întemeiată nu pe modelul eterogen al metricei franceze, cu concepțiile ei de « corect », ci pe însăși structura limbii noastre și pe o adevărată trăire a valorilor realizate până acum.

Polemica stârnită de P. Eliade a continuat și prin intervenția revistei *Sămănătorul*. Erau cuvinte de laudă pentru Eminescu și de rezerve pentru Alecsandri, la care P. Eliade dă o replică prin broșura *Sămănătorului* (1903). El mai revine asupra chestiunii versificației și într'un articol din *Viața Nouă* (II, 1906, pg. 217—222), intitulat *Versificație și logică*. Aici afirmă principiul sănătos că versul nostru nu trebuie construit nici după cel francez, nici după cel german. Când însă arată normele, ele se reduc tot la principiul corectitudinii măsurilor: « El trebuie să fie credincios numărului de silabe și căderilor ritmice odată alese ».

Față de manifestări ca acestea, era de preferat adunarea materialului în sens pozitivist. Lucrarea d-lui O. Densusianu despre *Aliterație* inaugurasă adunarea de materiale, care însă priveau deopotrivă versul și proza.

O primă culegere sistematică de exemple referitoare numai la o problemă de verisificație românească este aceea a lui August Scriban: *Hiatus, Elision und Synalöphe im rumänischen Vers*. Este o teză de doctorat trecut la Halle cu romanistul H. Suchier în 1903. Printre exemple sunt presărate și câteva din Eminescu.

Dar și în această lucrare nu găsești nici o întrebare cu privire la problema expresivității. Lucrearea mai este caracterizată printr'o completă ignorare a ceea ce se discutase la noi, de pildă articolul lui D. Vucici, *Despre hiat*, care se ocupă de hiatul la Bolintineanu, și pe care Eminescu putea să-l cunoască în *Albina Pindului* din 1868, sau articolele despre *Eliziune și hiat* ale lui Al. Macedonski din *Literatorul* (1880), care arată când, după el, hiatul este permis și când nu. Un om de știință poate să nu fie de acord cu interpretările date de un poet. Dar nu e mai puțin adevărat că, întrucât ele aduc fapte și sunt evidente mărturii ale unei forme a gustului, se cer cunoscute și limpezite.

Un lucru ar fi putut să reiasă totuși chiar și din exemplele de hiat ale amintitei teze: caracterul deosebit al limbii noastre, mult mai mlădioasă în ceea ce privește alunecarea și alăturarea vocalelor. Când o compari cu franceza, izbește maleabilitatea limbii române care n'are rigiditatea normelor franceze, provenite într'o mare măsură din nevoia de claritate și dintr'o concepție specială de armonie care oprește alăturarea vocalelor. Pe când în franceză, dela *Malherbe* și până azi, dăinuește regula că legături ca *tu as, tu avais, tu es* se cer evitate, la noi sunt ceva curent. S'a observat astfel că aproape nu există poezie franceză în care poetul să-și tutuiască iubita. Și când lui *Musset*, de pildă, îi scapă: *Ah! folle que tu es!* e prilej spiritual de a se scuza imediat: *J'ai fait un hiatus indigne de pardon*. În limba noastră însă, în versuri ca: *Tu ești copilă, asta e* — succesiunea vocalelor finale și a celor inițiale nici nu este remarcată, atât de mult stă în spiritul mlădios al limbii.

Dela lucrări în care aspecte parțiale din versificația lui Eminescu erau amestecate cu exemple dintr'alți scriitori, trecem la cea mai însemnată adunare sistematică de fapte, de data aceasta numai în legătură cu opera poetului. Este studiul *Die Metrik Eminescus* de Al. Bogdan, publicat în *Elfter Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig* (1904). Scopul era îndoit: să dea romaniștilor exemple din arta mai nouă a versificării românești și să alcătuiască o monografie, la care adăogându-se altele, să avem materialul necesar pentru o istorie a metricei românești. Chiar acest mărturisit scop învederează că esențialul, arta cuvântului eminescian, trecea pe un plan secundar. Într'adevăr, lucrarea este o culegere de fișe în care poeziile publicate până la acea dată

dau material pentru a fi rubricat în deosebite categorii. Pentru că, după autor, principiile metricii române sunt aceleași cu ale celorlalte limbi romanice, și acestea fusese arătate de metricianul german *E. Stengel* în *Romanische Verslehre* în *Grundriss der romanischen Philologie* (II, 1, 1902), normele urmate de acest cercetător devin tot atâtea categorii pentru studiosul metricii lui Eminescu. Din nefericire, la 1904, lucrarea lui Stengel nu mai corespundea preocupărilor mai înalte ale metricii, care începuse de pe atunci să se manifeste. Într'adevăr, Stengel își încheiase lucrarea încă dela începutul anului 1887. Și este caracteristic că însuși Al. Bogdan, în adaosul la metrica lui, *Nachtrag zur «Metrik Eminescus»*, publicat în același *Jahresbericht*, regretă că n'a cunoscut bunăoară lucrarea lui *Fr. Saran, Der Rhythmus des französischen Verses*, din care capitole apăruse încă din 1900. Astfel, autorul nostru amintește că n'a dat locul cuvenit principiului alternațiunii, pe care punea temei metricianul german citat.

Cu acest orizont, lucrarea devine un exemplu de mecanizante înșirări care însă nu sunt complete. Avem astfel capitole despre căderi ale sunetelor inițiale, apoi ale sunetelor finale, cu tabele respective. Avem apoi exemple de hiat al vocalelor inițiale și finale, nici măcar cu versuri citate, căci atât poeziile cât și versurile sunt un simplu număr de ordine. Avem mai departe exemple de legături de vocale, tipuri ritmice dela două la șaptesprezece silabe, tot astfel reprezentate prin litere și exponenți, exemple de cesură, de rime dialectice, rime bogate, asonanțe și strofe. Dacă ai face o statistică a cuiefelor, cărămizilor, bârnelor dintr'o veche casă dărămată, n'ai proceda altfel. Lucrarea este un exemplu de spiritul atomizant al filologiei vremii aplicat la studiul unui poet român. Și totuși lucrarea aceasta este mai utilă decât dogmatismul «regulelor», așa cum l-am văzut în capitolele de până acum. Partea cea mai utilă este aceea care urmărește întrebări în legătură cu numărul silabelor. Tocmai în vremea aceea profesia la Leipzig fonetistul *Ed. Sievers*, care publicase în 1901 o nouă ediție a lucrării sale, *Grundzüge der Phonetik*. Sievers era destinat să fie unul dintre renovatorii studiilor de ritmică și rezonanță acustică. El pusese într'adevăr studiul silabei pe alte temelii, și nu litera moartă, ci sunetul viu în caracteristica lui și în ansamblul verbal era o preocupare de căpetenie. Dar nimic din toate acestea nu se află între

preocupările metricianului român. Exemplele lui sunt ca și cum ar fi o colecție dintr'o limbă moartă, în care nu sunetul viu, ci litera dă prilej de observație. Să compare cineva această colecție de exemple cu fragmentele mai sus citate de analiză acustică, făcute de însuși *Eminescu*, sau cu cele relatate de *Slavici*, ca să-și dea seama cât de departe erau de metrica lui *Eminescu*.

De atunci, la noi s'a lucrat foarte puțin în direcția aceasta, deși pentru lămurirea valorilor acustice, specialiștii străini dau contribuții străbătute de alt spirit decât de cel arătat. Și aici se cuvine să facem distincție hotărîită între ritmul și armonia poetică și între ritmul și armonia unui poet. Când e vorba de arta cuvântului, cercetările de versificație, desfăcute de ansamblul organic și firimițate fie pentru a documenta categoriile metrice, fie pentru a exemplifica aspecte din dezvoltarea unui poet, deșteaptă îndoieli și rezerve. Inutile pentru cine vrea să vadă mai adânc frumusețea plăsmuirilor, tabulaturile acestea de exemple nu pot spune nimic nici metricianului străin, care caută la noi nu ceea ce este general-romanice, dar specificul românesc.

Unul din țelurile lucrării lui *A. Bogdan* fiind să dea romaniștilor străini exemple din metrica românească, se cerea o deosebită luare aminte acordată tocmai acelor trăsături prin care limba noastră se deosebește ritmic de celelalte limbi romanice. Astfel, accentul dinamic deosebit de puternic și urmarea lui, caracterul trohaic al limbii; sistemul diftongilor, mai numeroși și mai diverși ca în restul Romaniei, vocalele închise, cu efectele lor speciale; apoi vocalele scurte, în deosebi acel *î* final asilabic, prin care limba română poate da unele efecte de prelungiri atât vocalelor cât și unor consonante; condițiile speciale ale hiatului, — iată tot atâtea aspecte proprii ale limbii noastre care condiționează versificarea. Nimic din preocupările acestea nu se vede în lucrarea amintită și nici în vre-o altă încercare asupra metricii noastre.

Dar *Eminescu*, după cum s'a putut vedea din fragmentele mai sus citate și din mărturisirile lui *Slavici*, era mereu preocupat de a adânci limba tocmai sub raportul resurselor ei expresive proprii. Anii petrecuți în lumea teatrelor l-au deprins de timpuriu să observe efectele acustice în nuanțele lor.

Printre notele lui, unele au titlul caracteristic *Studii asupra pronunției*. Sunt scrise în preajma anului 1870 și conțin o seamă

de observări critice cu privire la particularitățile dialectale din toate provinciile.

Dintre notele acestea cu privire la pronunție, revin la aceea despre rolul lui *î* final în pronunția moldovenească unde *e* neaccentuat trece regulat la *î*. Am arătat mai sus felul de a vedea al lui Eminescu. Reproduc acum întreg pasajul pentru a ne da seama cum privește el, la acea dată, problematica acestui caracteristic fenomen românesc și ce consecințe trage pentru chestiuni de versificație.

« O greșeală de pronunție a Moldovenilor și-a Bucoveninilor este lungirea peste măsură a lui *e* intonat, când acesta este urmat în silaba a doua de-un alt *e*, de ex: *pé*pene, *ré*ce, *tré*ce, ș. a. Ei susțin această pronunție de corectă și de frumoasă, de și ea nu-i alt nimic decât consecința naturală a unei alte greșeli de pronunție. Pe *e* final Moldovenii (și Bucoveninii) îl schimbă în *î*, precum *faci*, *mergi*. Tot așa pe un *e* chiar în mijloc numai de se'ntâmplă că urmează lui *e* cel intonat, d. ex: *pepî*ni, *pieptî*ni. Prin asta însă echilibrul și raportul ce există între silaba intonată, dominantă și între cele neintonate, dominate se strică și trebuie restituit printr'o lovitură de stat. Astfel *meargi* își are rațiunea sa de a fi, căci *ea* ține echilibrul nedreptului *i*: însă *mearge* (cu *a*) nu-și scuză existența, căci *e* final (este) în toate drepturile sale și prin asta *i* se ia silabei intonate dreptul de-a se lungi peste măsură, căci echilibrul exista. Acest viciu e o pată a cărților bisericești tipărite de mult și a fost până azi inima pronunției bisericești. Încă și azi poți auzi pe câte un dascăl: *iaste* în loc de este ».

Am citat întregul fragment pentru a învedera cum Eminescu privea limba ca un instrument estetic, preocupat în cazul de față de accent și de durata silabelor. Astfel, fenomenul nostru specific îi apărea lui ca o posibilitate de a stabili un echilibru de durată în cuvintele a căror silabă accentuată fusese lungită prin diftongare. Dovada că fenomenul acesta îl interesa de aproape o avem în următoarea întrebare, pe care, la 1876, o propunea să fie discutată în cercurile studenților în filologie: « ce înrăurire are *î* consonans (jot) asupra vocalelor și consoanelor cu care se întâlnește ». Apropiind această întrebare de vederile mai sus citate, este clar că în sfera ei intrase și vechile preocupări de durată a silabelor.

Ceea ce ne interesează aici este nu justețea părerilor mai sus citate ale lui Eminescu, ci natura lor. Potrivit preocupărilor poetului, metrica lui nu poate să fie desfăcută de însăși structura fonemelor noastre în ceea ce au ele mai caracteristic. Și tocmai aceste caracteristici au fost luate de metricianii noștri, în frunte cu *Al. Bogdan* și *Apostolescu*, drept cantități neglijabile.

Absența unor astfel de preocupări în legătură cu valorile acustice explică și ușurința cu care s'a pus problema editării poetului.

Nu este deci de mirare că ne mărginim încă și azi la nesfârșite discuții asupra conținutului desfăcut de formă. Chiar când s'au relevat unele paralele sau izvoare, în loc de a fi instrument de individualizare a formei, ele au rămas prilej de discuție ideologică. Cartesianii Sorbonei, unde se duc să se desăvârșească tinerii noștri, contribuie într'o mare măsură la dănuirea acestei situații. Acolo însă, într'o cultură cu o strălucită tradiție a formei, direcția ideologică nu este prea supărătoare. La noi însă, unde această tradiție lipsește și într'o fază în care pături largi trebuiesc cucerite literaturii, nesocotirea curentă a formei amenință să ne prăbușească în amorf. Cu atât mai mult o reacțiune este necesară.

În situația aceasta, este cu atât mai necesar să ne dăm seama, ca într'un examen de conștiință, de tot ce s'a încercat în ultimele trei decenii, fie și tangențial, în legătură cu problemele de formă eminesciană.

În ce privește versificarea, în afară de unele observații întâmplătoare, avem prea puțin de înregistrat.

Dintre filologii care s'au pronunțat cu privire la versificația lui Eminescu, mai amintim o manifestare: aceea a d-lui *O. Denusianu* în articolul *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare*, publicat în *Vieața nouă* (IV, nr. 13, 1908 p. 246—249). Ocupându-se de problema armoniei versului liber, spre deosebire de versul tradițional, face următoarele precizări: « Versurile libere — adevăratele versuri de acest fel, pentru că s'au scris și se scriu multe care nu-și merită numele — se întemeiază pe principiul armoniei interne, al muzicalității strânse între cele mai mici părți care le alcătuiesc; ritmul lor, variat sau capricios la prima vedere, este de o unitate, de o condensare pe care numai cineva cu prejudeții de școală veche nu poate să le recunoască. În versul tradi-

țional elementul armonic principal este rima; pe ea o urmărește în continuu poetul ca și cititorul; dar rima este numai o armonie parțială — armonie finală — a versurilor; cu toate acestea pe ea s'a pus și se pune mult preț în versificația obișnuită, și de aceea câți nu s'au crezut poeți numai pentru că rimau cu oarecare îndemănare! De aici a urmat că elementului celuilalt al armoniei, și celui mai important, ritmului, nu i s'a dat totdeauna atențiunea cuvenită — dacă rima își producea la sfârșit efectul, poetul era mulțumit, nu se îngrijea totdeauna dacă ritmul era corect. Și mai ales la poeții noștri s'ar putea găsi, pagină după pagină, asemenea păcate datorite încrederii prea mari în efectul rimei, în puterea ei de a întuneca greșelile de ritm. Cu deosebire la Eminescu, s'ar putea vedea cât de puțin își da seamă de armonia internă a versului — pentru ritm Eminescu avea o ureche detestabilă și când citim d. ex. începutul Egiptului cu versuri ca acestea:

Nilul mișcă valuri blonde pe câmpii cuprinși de Maur,
 Peste el cerul d'Egipt desfăcut în foc și aur;
 Pe-a lui maluri galbii, șese, stuful crește din adânc,
 Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,

unde te izbești de monstruoziții ritmice (câmpii, cerul, juvaeruri sclipesc, etc.), te întrebi dacă ar mai da impresia de versuri dacă le-ar lipsi rima.

Cei care scriu versuri libere, emancipându-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, așa cum rezultă din fiecare cuvânt asociat cu altul. Dacă ne mai gândim că tot simbolistii au dat o mare atențiune și altei părți a felului cum sunt asociate cuvintele, anume valorii sugestive a fiecăruia din ele alături cu celelalte, nu mai încapе îndoială că versificația simbolică este un progres față de cea de mai înainte. Și dacă versificația tradițională — cum am spus altădată, nu susținem înlăturarea ei — a primit pe ici pe colo câteva îndreptări, pe lângă cele aduse de parnasieni, acestea se datoresc influenței simbolului.

Comparată cu versificația simbolistă, cea veche ne face impresia unei clădiri având prin colțuri unele motive de efect — ca și rima — fără o deosebită preocupare de armonia estetică a fiecărei părți; versificația simbolistă amintește din contra o clădire fără înfloritură prin colțuri, dar ale cărei părți sunt bine armonizate.

Dacă versul liber e o perfecționare a armoniei ritmice și dă mai multă atenție felului cum sunt asociate cuvintele, sub toate raporturile, este sigur că el este chemat să joace un rol însemnat în dezvoltarea limbii literare, în eforturile de înnobilitare a ei. În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă și în partea expresivă, ca și în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșală. Și cine poate folosi mai mult din o asemenea îndrumare decât tocmai noi care așteptăm încă limba literară bine întemeiată în toate direcțiunile? În dezvoltarea estetică de azi a limbii române, simbolismul apare ca o necesitate și cei care vor veni mai târziu o vor recunoaște — cum ne vor da dreptate puținilor care am apărut-o ».

Am citat în întregime acest pasaj, pentru că în genere simbolismul a adus, ca ni cîo altă mișcare literară, o frământare în direcția tehnicii poetice în ce privește versificarea și armonia. La noi, tocmai simboțiștii au scris prea puțin în direcțiunea aceasta și în afară de paginile d-lui Densusianu, nu cunosc mai relevant decât articolul d-lui Eug. Sperantia: *Acțiunea limbii vorbite asupra vieții psihice*, în *Revista de filosofie*, vol. XIII, seria nouă (nr.2, Aprilie-Iunie 1928, pp. 119—134; nr. 3, Iulie-Sept., pp. 250—258). Deși problema românească iese din sfera preocupărilor, lucrarea aceasta este cea mai de seamă contribuție teoretică dată la noi în chestiunea expresivității, având și remarcabilă bibliografie străină.

Această restrânsă activitate a simbolismului nostru pe terenul discuțiilor cu privire la formă se poate explica în parte prin greutatea problemei și puțină pregătire a publicului. Dar părerile mai sus citate, mai ales în ceea ce priveau pe Eminescu, erau ele întemeiate pe concepția de muzicalitate și de armonie proprie simboțiștilor, sau, în fond, se întemeiau pe vechea concepție a corectitudinii măsurilor, în numele căreia și P. Eliade contestase pe Eminescu? Când d. O. Densusianu afirmă că Eminescu « pentru ritm avea o ureche detestabilă » și relevază la el « monstrozități ritmice », aceste aprecieri sunt făcute în numele principiului corectitudinii măsurilor și ca o exemplificare că la noi poeții nu se îngrijeau totdeauna « dacă ritmul era corect ».

Vom avea prilej să revenim asupra problemei ritmului în legătură cu măsura și cu armonia. Și vom vedea că tocmai pen-

trucă în vers ritmul și armonia hotărâsc, se cer alte criterii decât acelea de tabulatură a măsurilor. În cazul special al strofei din *Egiptul*, povestea este lungă. Incepe cu critica unui *P. Grădișteanu* și dăinuște până la recentii interpreți. Nu ne-am dat seama că se cuvine să plecăm dela realitatea acustică străbătută de sufletească. Firește, dacă ești deprins să citești versurile numărând măsurile, cuvintele relevate de d. Densusianu sunt evidente scăderi. Dar observ mai întâi că tocmai acele cuvinte, pe care cade un deosebit accent de înțeles, ies din schema măsurilor care aici, în fiecare emistih, este un tetrametru trohaic. Dacă Eminescu ar fi citit această poezie (și totdeauna trebuie să plecăm dela o realitate acustică), în lectura lui s'ar fi simțit deosebirea dintre ritm caracteristic și ritm măsurat. Tocmai pentru că azi ne dăm seamă că versul este mai mult decât ritm mecanizat, îmbinarea elementelor măsurate cu cele caracteristice nu mai poate fi socotită ca o scădere. Problema se cere lămurită dela caz la caz. În opera tragicilor greci, ca și în Shakespeare, a fost într'o vreme o adevărată întrecere de a releva « greșeli » anologice cu acelea din Eminescu. Azi, în mare parte datorită lărgirii de orizont aduse de simbolisți în chestia tehnicii versificației, multe greșeli ca cele amintite apar ca momente expresive, iar înlăturarea lor ar fi o scădere a creațiunii.

Citind strofa din *Egiptul* potrivit nu măsurii, ci nevoilor ei de exprimare, observi că « monstrozitățile » cad sau la începutul emistihului, pentru a introduce un nou element al viziunii, sau vin pentru a scoate un efect care, fără abaterea dela măsură, ar fi fost imposibil.

Iată, de pildă, versul al doilea:

Peste el cerul d'Egipt desfacut în foc și aur...

Elementul nou este și aici tocmai în cuvintele care ies din șemă: *cerul d'Egipt*. Făcând pauza cuvenită înainte de aceste cuvinte, pronunțându-le ca pe un tot menit anume să-ți evoce imensitatea bolții care domină și izolându-le cum cere și înțelesul, printr'o pauză firească înaintea emistihului, ai redat acustic exact viziunea lui Eminescu. La fel cu celelalte aparente greșeli. Iar dacă cineva ar obiecta că prin acest fel de a trăi poezia se distruge elementul măsură, observăm că elementele eterogene numai atunci

pot fi supărătoare când covârșesc. Dar când sunt dominate de un ansamblu omogen și se încadrează expresiv în el, atunci nu mai putem vorbi de scăderi, așa cum socotea P. Eliade.

La un adevărat poet, astfel de abateri se cer totdeauna primate și sub raportul stilului fiecărei opere. În Egiptul, stilul este descriptiv, deci un stil în care cuvântul este chemat să creeze și perspective, planuri deosebite; iar într'o viziune atât de vastă cum este aceea din Egiptul, planurile variate de încadrare se puteau pierde fără acea răspicată marcă prin variația măsurii. De altă parte, în stilul descriptiv, culoarea joacă și ea un mare rol. Să fie oare o întâmplare că toate greșelile semnalate în strofa amintită coincid cu nevoia de a crea perspective și cu aceea de a caracteriza aspecte ale coloritului? Într'adevăr, atât emistihul al doilea al primului vers: *pe câmpii cuprinși de Maur*, cât și acel *cerul d'Egipt* mai sus discutat, introduc noi elemente de perspectivă; iar *gălbui*, *juvaeruri în aer* și *scîlpesc* sunt efecte de culoare scoase viu în relief tocmai prin abaterile dela măsură. Când unii critici recenți, ca d. G. Călinescu, vorbesc de schimbarea de accent în *juvaeruri* de pildă, aceasta este dănuirea criteriilor vechi, în contra cărora totuși se ridică teoretic. La un adevărat poet, se cuvine deci să ne dăm seama dacă astfel de abateri nu sunt altceva decât licențe sau «monstruoziități»: momente caracteristice de ritm care, în cursul ritmului predominant, vorbesc sugestiv, în cazul de față potrivit intenției descriptive. Și când în opere de plină maturitate, în *S.risoarea a treia* de pildă, versuri descriptive ca :

Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,

Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari;

Vede Eufратul și Tigris, Nilul, Dunărea bătrână...

ne sunt înfățișate de aceeași critică drept barbare strămutări de accent menite să documenteze lăudata «siluire» a limbii, observăm că și aceste abateri sunt tot momente expresive, care se cer citite cu accentul firesc și viu din aceeași nevoie de a crea perspectivă prin elementele eterogene de ritm. Astfel se impune întrebarea dacă nu cumva abateri ca cele relevate sunt altceva decât «monstruoziități», și anume: opoziții ritmice, tot atât de necesare și de expresive ca și opozițiile fonemelor.

D. CARACOSTEA

PENTRU O REÎNNOIRE A CRITICEI

Nu e obiceiul ca un critic de artă să facă la sfârșitul fiecărui an, ca la școală, rezumatul a ceea ce a văzut și a aflat. De sigur, nu e vorba de a face rezumatul manifestărilor artistice din trecut, ci mai degrabă de a determina încotro ne-au condus ele. Acest soi de examen de conștiință nu e niciodată de prisos, ci dimpotrivă, e necesar, mai ales acum, când ne aflăm în ajunul unei bătălii care va fi de lungă durată și confuză, din care însă va ieși configurația omului de mâine. Arta nu este un lucru de prisos și ea nu va rămânea mai în afară de luptele noastre. Nu trebuie să ascundem că sunt în joc atât condițiile noastre materiale de existență, cât și acelea ale vieții noastre spirituale. Ne temem mai puțin de urmările unei forțe fizice deslănțuite, decât de forța morală care poate să apese asupra noastră. Nu există adevărată opresiune, decât în gândire. Mai mult ca oricând, trebuie să ne adunăm puterile, să privim limpede situația, taberile față în față, să alegem o singură cale, aceea care nu necesită să sacrificăm întru nimic persoana umană, chiar dacă am rămânea singurii care să luăm această hotărâre într'un război nedrept.

Adesea, când exercităm meseria noastră de a critica, adică atunci când ne apropiem de realitatea materiei vii gata transpusă în creație umană, prin truda unui artist, suntem înăbușiți de oarecare neliniște. Ce aducem noi, ce dăm noi din noi înșine? Și ce valoare are darul nostru? Prea adeseori ne mărginim să delimităm problema care se pune, expunând propriile noastre contradicții. Argumentele nu lipsesc când e vorba să fugim de răspundere: «trebuie să dăm fiecăruia mijloacele de a alege și

să-i lăsăm libertatea de a alege. Și dacă, încurcat de atâtea explicații, cititorul nu mai alege de loc?

« Trebuie să avem grija să nu adăogăm nimic creației, căci am risca astfel să o deformăm ».

— Ca și cum nu am vedea, în fiecare zi, că legenda adaogă istoriei, că faptele au, cu drept cuvânt, valoare numai întrucât ele cristalizează posibilitățile creatoare risipite în mulțime.

« Trebuie să spunem tot, chiar ceea ce nu pare a fi interesant, de vreme ce unii pot găsi interes. Trebuie să fii imparțial. »

— Prefer unitatea gândirii mele.

Dacă sunt epoci, în care mersul molcom al gândirii este rodnic, cum e acel sfârșit burghez al veacului al XIX-lea, prielnic discuțiilor în papuci, sunt dimpotrivă altele, ca cea a noastră, care ne impun o sforțare fără răgaz, pentru a argumenta, a tranșa, a conchide. E acesta adevăratul chip de a sluji geniul, înconjurându-l cu atâtea atenții și cu atât de puțină căldură? Dacă facem să depindă orice critică de creație, critica neavând domeniu propriu și nefiind decât o formă parazită la creației; dacă, de altă parte, ne servim de critică pentru a înfățișa ceea ce este imediat perceptibil în creație, parvenim poate să punem creația, dacă nu la îndemâna, cel puțin la nivelul publicului cel mai jos situat (dar mai este aceasta creație?) și să dăm comentarii subtile și câteodată încântătoare (dar mai poate fi numită aceasta critică?).

Cu oarecare aproximație astfel s'a procedat de aproape un veac, pe măsură ce critica s'a transformat, dintr'o interpenetrație sintetică, într'o analiză din ce în ce mai răzleață, făcută din comentarii fastidioase, a unei lumi, până în amănuntele ei cele mai mediocre. De acum înainte, critica explică orice, găsește toate izvoarele și toate influențele și, când ajunge tocmai la ceea ce este inexplicabil în geniu, îl înjosește sau îl neagă, pentru a nu mai păstra din creație decât aspectul superficial pe care oricine îl poate sezisa și înțelege cu puțină obișnuință și îndemănare. Din notele din josul paginilor, s'a făcut, puțin câte puțin, substanța capitolelor. Am cunoscut destui « chartiști » care cred că sunt istorici, pentru că strâng date, destui diplomați dela École du Louvre care se improvizează în critici de artă, pentru că au ajuns să cunoască biografia tuturor pictorilor. Triumful lor e descrierea, adică ceea ce toată lumea poate vedea, fără ochelarii unui critic.

Iluzia pe care o mai dă acest gen, este faptul că un tată de geniu a prezidat la nașterea lui. Nu putem să nu recunoaștem deplorabila descendență a lui Sainte-Beuve și doctrina sa a relației dintre om și operă. Dela el, care a știut să tragă din aceasta un folos atât de strălucitor, a purces gustul nostru ignobil de a micșora marile existențe, de a scotoci trecutul cel mai tainic și de a profana cele mai nobile figuri. Dela el au purces toate extravaganțele, recurgerea la subconștient, la analizele științifice, examenul fiziologic al lui Zola de pildă, trebuind el însuși și numai el să ne destăinuie familia Rougon Macquart, sau opera lui Greco care s'ar explica printr'o deformație maladivă a viziunii sale. (Toate aceste proceduri pot de altminteri să slujească la ceva, însă la locul lor, și nu știm cum să lăudăm de ajuns clasică istorie a literaturii franceze, în care excelentul Lanson aruncă biografiile în câteva rânduri, în josul paginilor.) Ni se spune că ar fi necesar să cunoaștem biografia unui autor pentru a înțelege personajele în care a putut să-și deseneze propriile sale trăsături și acelea ale anturajului său. Dar există vre-o carte în care autorul să nu fi pus nimic din el însuși? Realitate sau închipuire, e greu de arătat partea fiecăreia, și numai în contopirea acestor elemente constă interesul unei creații literare. În același fel, un artist ni se destăinuește mai de grabă prin felul său de a picta decât prin poveștile în care și-ar mărturisi sufletul: pentru a lua exemplul limită, putem să-l înțelegem foarte bine pe Delacroix în jurnalul său și în corespondența sa, oricare ar fi interesul lor, fără să putem să-l putem totuși înțelege în pictura sa. De altminteri, ar fi bine să precizăm vocabularul pe care-l întrebuițăm. Dacă ni se spune că o operă nu are valoare decât pentru că ne dezvăluie un om, suntem perfect de acord. Însă unica revelație valabilă e aceea care și-a găsit forma durabilă în operă. Lucrul neexprimat nu poate retrăi sau învia artificial, prin simpla noastră voință. Descoperirile noastre, explicațiile noastre nu vor avea decât o valoare trecătoare. Și dovada este că anumite opere gigantice, ce supraviețuiesc civilizațiilor dispărute, își păstrează pentru noi toată valoarea și că dacă ignorăm accidentele materiale, ce le-au dat naștere, forma imuabilă pe care au luat-o ajunge totuși pentru a ne introduce în inima unei întregi civilizații și pentru a ne revela tot ce a fost mai bun în omul care le-a conceput.

Singura bază posibilă a criticei este aceea de a recurge la o doctrină a formei, care să nu lase loc nici arbitrarului impresionismului, nici relativității erudiției, o doctrină care să fie legată de o filozofie generală care să disocieze noțiunile de formă, de acelea de accident. Critica nu poate să fie, potrivit celor susținute de Souday, decât filozofia artelor și a literaturii.

* * *

Dacă am vrea să dăm o vedere schematică, însă aproximativ exactă, a fenomenului artei, ar trebui să-l reprezentăm în felul următor (și această reprezentare va fi valabilă pentru toate formele de artă, plastică, literatură, etc.): creatorii sunt asemenea unor piscuri înalte izolate; în spațiile goale dintre ei, critica trebuie să încerce să clădească un drum care duce la piscuri și care să-i lege între ei. Creatorul cucerește, criticul colonizează. Însă pentru a-și ușura sarcina, criticul nu trebuie să-și dea silința să niveleze piscurile. Dimpotrivă, singurul chip de a ne înălța și de a clădi o civilizație care se ridică, este de a prinde fiecare scânteie de geniu care a luminat, o dată cu marea ei sclipire, o problemă esențială a omenirii. Ceea ce ne interesează esențial este clipa în care creatorul egalează pe Dumnezeu, iar nu aceea în care este om.

Murim de răul acestor critici care-și țes pânza, nu după măsura geniului, ci după măsura lor, reducând la aceasta tot ceea ce-i depășește, sau lăsându-l să subsiste izolat, neînțeles și ne-productiv. E vorba de acei ce se extaziază ușor și revin asupra a ceea ce s'a mai spus, s'a descoperit și s'a explicat de o mie de ori, dar care rămân cu ochii închiși și cu urechile astupate la tot ceea ce prezentul le aduce mare. Astfel epoca noastră, care nu știe decât să restaureze trecutul, se înconjură cu paznici împotriva ei înseși și crede că se încălzește la această căldură încropită, fără să-și dea bine seama că nu cunoaște, din trecut ca și din prezent, decât cenușa flacărilor.

Trebuie să alegem, de acum înainte, între o critică de viață și această critică de moarte care anihilează și distruge nivelul și semnificația oricărei opere, și nu păstrează decât învelișul pieritor, comun tuturor. Sarcina urgentă este de a da viață criticei și nu de a o aservi. Aceasta ar însemna a reînsufleți lumea, redându-i astfel și suflul creației și rânduială de gândire.

JACQUES LASSAIGNE

DEMOCRAȚIE ȘI DEMOFILIE

Deși în politică definițiile nu pot exprima altceva decât tendințe sau credințe, totuși trebuie, dela început, să ne supunem necesității de a defini, cel puțin aproximativ, noțiunile fundamentale pe care le vom întrebuința.

Știința politică elenică ne-a transmis unele expresiuni care au căpătat un înțeles tradițional, care nu poate fi nesocotit, căci categoriile create atunci au rămas până astăzi cele mai clare și cele mai cuprinzătoare. Astfel, numim și astăzi monarhie sistemul de guvernământ în care unul singur (*monos*) conduce, oligarhie sistemul în care un număr restrâns de persoane (*oligoî*) guvernează, și democrație sistemul în care poporul (*demos*) exercită puterea suverană.

Cuvântul demofilie înseamnă iubire de popor, sau, mai precis, tendința de a ocroti pe cei umili, săraci și slabi.

Democrația este o noțiune politică, demofilia este o stare afectivă, o noțiune psihologică. Aceste două noțiuni sunt profund deosebite; vom constata că ele pot coexista, dar mai ales ele se exclud.

Evident, aceste antice expresiuni scot în evidență numai nota dominantă și caracteristică ale diverselor sisteme politice, fără a cuprinde realitatea în toată complexitatea ei. Unii cugetători moderni au încercat, fără mult succes, să formuleze alte definiții. Definițiile moderne diferă de cele antice, prin introducerea noțiunii de relativitate și câteodată prin nuanța de îndoială strecurată.

Iată bunăoară definiția dată de d. J. Barthelemy ¹⁾: « Democrația este regimul în care cel mai mare număr posibil de membri

¹⁾ *Valeur de la liberté*, 1935, p. 2.

ai grupului, participă în modul cel mai direct posibil la gestiunea intereselor comune ».

Alții, mai sceptici, spun că « Democrația este regimul prin care se încearcă de a face poporul să creadă că se guvernează el singur ».

Pentru Pericles, democrația este forma de guvernământ care caută să fie cât mai folositoare celui mai mare număr de cetățeni. Marele om de stat a privit problema guvernului din cel mai înalt punct de vedere, acela al finalității, pe când formula lui Barthelemy nu face decât să exprime, cu toate rezervele impuse de realitate, ideea jacobină de guvernământ prin popor, și, ca atare, rămâne o definiție formalistă.

Concepția lui Pericles este totuși prea generală, căci se poate aplica oricărei stăpâniri demofile.

James Bryce spune, cu multă dreptate, că cuvintele democrație, oligarhie, constituție și altele au căpătat semnificații atrăgătoare sau repulsive, căci evocă mai mult sentimente și pasiuni decât noțiuni tehnice.

Când este vorba de credințe religioase sau politice și de doctrine filozofice, suntem atât de influențați de simpatiile și antipatiile noastre temperamentale, încât căutăm cu tot dinadinsul să scoatem în relief faptele care ne plac, și să reducem importanța celorlalte.

Ideea că democrația este, conform legii naturale a progresului umanității, ultima etapă a evoluției politice a unui popor, că guvernul democratic este forma superioară de stăpânire, limanul la care orice națiune civilizată trebuie să ajungă, a fost multă vreme atât de răspândită, încât opinia contrarie era socotită ca retrogradă. Bunăoară în jurul anului 1920, simpla îndoială asupra valorii absolute a democrației era considerată ca o aberație. Vremurile s'au schimbat; credința că regimul democratic este menit să aducă un nou ev de aur pe pământ e pe cale să se risipească. Practica generalizată a democrației, exagerările și deformațiile ei au redus dogma la justele proporții ale unui sistem de guvernământ, care poate să nu fie ultimul pe scara progresului. Deși valul de entuziasm pentru democrație este, în unele țări, într'o vădită descreștere, totuși mistica democratică numără un număr impozant de adepți. Astăzi se vorbește mai puțin de partide decât de « fronturi »: front popular, front naționalist, front democratic. Taberele s'au format, oștile se luptă în fața noastră.

Se pare că astăzi ne aflăm într'unul din momentele fugare, dar hotărâtoare ale istoriei, care impune o cercetare atentă a faptelor despuiate de vestmintele lor istorice, care ascund adevărata lor ființă.

Am constatat că definițiile nu pot constitui puncte sigure de plecare pentru un studiu, ci pot fi doar subiecte de exegeză.

Unele fapte se impun tuturor dela început. Mai întâi, democrația presupune neapărat o comunitate politică, o voință generală exprimată prin alegeri la care participă un număr mare (cel mai mare posibil) de membri și egalitatea politică între membrii comunității. Aceste noțiuni sunt indiscutabil legate și formează un bloc.

În al doilea rând, democrația nu este legată de o anumită formă constituțională de guvernământ; democrația nu se confundă cu republica, precum monarhia nu exclude democrația. Au fost și sunt republici care nu sunt democratice, bunăoară Roma, Veneția, Geneva sub Calvin, Berna multă vreme, Portugalia, Rusia; au fost și sunt monarhii, care au practicat principiile democrației, de exemplu dinastia a XII-a în Egipt, monarhia Orleanistă în Franța, Anglia, Suedia, Norvegia, Danemarca modernă.

Un popor vine la democrație prin două căi: una pragmatică și evolutivă; se formează astfel o religie democratică fără dogme care, cu timpul, se cristalizează într'o constituție experimentală, de ex.: Elveția, Anglia. A doua cale este dogmatică, democrația este instalată în urma unei răsturnări de regim, fie violentă (Franța, Germania), fie pașnică, compusă din etape succesive, dar apropiate (România). Această democrație se concretizează într'o constituție raționalistă și dogmatică. Incontestabil aceste două căi au puncte de atingere. O ideologie nu se naște ca în urma unei generații spontane; ea izvorăște dintr'o lungă acumulare de fapte răzlețe, puțin vizibile, care s'au cristalizat brusc, sub influența unui fapt, în aparență puțin însemnat, după cum apa unui lac se acoperă, când vine iarna, cu sloiuri mici aproape invizibile, care într'o noapte se transformă într'un bloc compact.

* * *

Înainte de a schița geneza fenomenului democratic, trebuie să amintim, în câteva cuvinte, bazele teoretice ale democrației.

Mistica democratică este întemeiată pe credința în existența unui drept natural transcendent, anterior și superior Statului.

Această credință presupune că, la începutul vremurilor, omul natural era bun, liber și suveran, că suveranitatea politică aparține întregii comunități și că dominatorii de orice fel nu erau decât depozitarii vremelnici ai dreptului de a comanda ce le-a fost concesionat. Mulți democrați cred că dogma dreptului natural și ideea contractului social au fost născocite în secolul al XVIII-lea. În realitate, ele au o vechime mult mai mare.

Primul text precis, îl găsim în *Institulele* lui Justinian, care, vorbind de legitimitatea puterii imperiale, spune: « Ceea ce a plăcut Principelui are putere de lege, deoarece printr'o *lege regia* care a fost adusă referitoare la dreptul de a stăpâni al aceluia (al Principelui), poporul îi conferă lui și față de el (de popor) toată puterea sa militară și civilă » ¹⁾.

Ideea că poporul roman este titularul suveranității și că puterea suverană este concesionată printr'un act solemn (*lex regia*) este deci clar exprimată; negreșit, ideea este cu mult mai veche decât această formulă târzie.

Mult mai târziu, într'un libel scris în 1085 Manegold von Lautenbach pune următoarea întrebare: « Oare nu este clar, că acela (Principele) pe drept decade din demnitatea concedată lui, că poporul trăiește liber de sub stăpânirea aceluia atunci, când constată că acela (principele) a nesocotit cel dintâi pactul, pe temeiul căruia a fost ales? » ²⁾.

Cum în secolul al XI-lea legislația lui Justinian era necunoscută în Occident, trebuie să admitem că izvorul gândirii la începutul Evului Mediu era altul decât dreptul roman. În adevăr, Manegold nu face decât să exprime ideile dominante atunci. Iată ce spune în 1081 papa Grigore al VII-lea cel mare: « Natura a făcut pe toți oamenii egali, însă, în urma inegalității meritelor, o forță distributivă ocultă așează oamenii unii după alții, această

¹⁾ Quod principi placuit legis habet vigorem, utpote cum lege regia, quae de imperio ejus lata est, populus ei et in eum omne suum imperium et potestatem conferat. Dig. lib I. tit. IV, cap I (Ulpianus) și Instit. II, 2, 6.

²⁾ Nonne clarum est, merito illum a concessa dignitate cadere, populum ab ejus dominio liberum existere, cum pactum, pro quo constitutus est, constat illum prius irrupuisse. Libelli de Lite (Mon. germ.) I, p. 301.

inegalitate care provine din viciu este reglementată prin decretele divine, astfel că toți oamenii nu urmează același drum în viață, unii fiind conduși de alții; totuși oamenii sfinți, când sunt la putere, consideră, nu puterea, rangul lor ci egalitatea condițiunii lor, ei nu se bucură de a porunci oamenilor, ci de a le fi utili » ¹⁾).

Abatele Engelbert von Volkersdorf afirmă în 1310 că toate dominațiile și imperii au la origine un pact de supușenie (*pactus subjectionis*) ²⁾. Drepturile și puterile sunt concesionate de popor Principelui. Abatele invocă autoritatea Sfintei Scripturi care vorbește de un contract ce s'ar fi încheiat între regele David și triburile lui Israel la Hebron (Samuel II, cap. 3).

Izvorul acestor teorii medievale este dogma care afirmă că toți creștinii alcătuiesc o comunitate (*Sancta Ecclesia Christi* — cuvântul Ecclesia avea atunci semnificație de adunare, comunitate); fiind toți fiii lui Dumnezeu, ei sunt legați prin sentimente de frățietate, care presupun o egalitate originară între oameni.

Chiar dacă nașterea și creșterea Statului este datorită cuceririi, adică violenței, cum a fost cazul pentru Roma, autoritatea nu-și poate justifica puterea decât printr'o legitimare ulterioară din partea poporului, care consta într'o confirmare expresă sau tacită (*consensus populi tacitus vel expressus*). Unul dintre cei mai celebri profesori de drept constituțional modern nu spune în fond altceva în Tratatul său, când afirmă că puterea este întemeiată pe consimțământul cutumier dat de comunitatea politică ³⁾).

Pentru unii, această concesiune de puteri ar fi definitivă, și suveranul este un « *Dominus* », iar nu un « *commissarius populi* ». Această părere tinde a justifica puterea absolută. Pentru alții, concesiunea este vremelnică și legată de un pact care trebuie respectat și de suveran și de popor. Din a doua interpretare a legii regia,

¹⁾ Omnes homines natura aequales genuit, sed variante meritorum ordine alios aliis dispensatio occulta postponit; ipsa autem diversitas, quae accessit ex vitio, recte est divinis iudiciis ordinata, ut quia omnis homo iter vitae aequae non graditur, alter ab altero regatur; sancti autem viri cum praesunt, non in se potestatem ordinis sed aequalitater conditionis attendunt, nec praeesse gaudent hominibus sed prodesse Moralia lib. 21 cap. XV.

²⁾ De ortu, progressu et fine Romani imperii C. 2.

³⁾ M. Hauriou, *Droit Constitutionnel*, 9-ème édit. 1929, p. 18.

decurge în mod logic sistemul politic bazat pe suveranitatea poporului imprescriptibilă și inalienabilă.

Nicolas de Cusa în opera sa « *Concordantia catholica* » (1431—1433) se arată un apologist convins al suveranității poporului. Orice putere pământească are aceeași origine ca și omul, adică porcede dela Dumnezeu, care se manifestă prin organul voinței colective a comunității. În consecință, orice putere se sprijină pe transmiterea voluntară a puterii, fie din partea întregului corp social, fie prin majoritate, fie prin reprezentanții lui, deci prin alegere (electio).

Marsile de Padova (*Defensor pacis*, 1325) merge mai departe și recomandă un sistem republican.

Noțiunea de voință generală, expresiunea voinței unei colectivități organizate a fost cercetată și adâncită cu mult înainte de J. J. Rousseau ¹⁾; pe de altă parte, nu s'a acordat atenția cuvenită influenței raționalismului cartesian în formarea ideologiei jacobine.

Pentru Descartes (*Discours de la méthode*, 1637), rațiunea este egal împărțită între oameni, deci ființele rezonabile sunt îndreptățite să se conducă singure. Empirismul lui John Locke (*Essay concerning human understanding*, 1690) și raționalismul lui Spinoza (*Ethica* publicată după moartea lui în 1677) se întâlnesc în afirmare că totul, inclusiv morala, este susceptibil de a fi demonstrat prin operațiuni logice; totul, virtutea, morala, politica, estetica, geniul este fructul rațiunii. Apoi în scurtul interval de douăzeci și doi de ani, între 1746 și 1768, apar operele fundamentale ca o bruscă și bogată eflorescență pe bătrâna tulpină a filosofiei politice: *Traité des sensations* și *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Abatele Condillac, *L'esprit des lois* de Montesquieu, *Essai sur les moeurs* de Voltaire, *Contrat social* de Rousseau și primul volum din *Encyclopédie*. Omul superficial atribuie în general fructele, exclusiv florilor, uitând rolul șters, dar esențial al tulpinei, al rădăcinilor și al frunzelor, căci grațioasa înflorire într'o zi a tulpinei precedă imediat apariția fructelor; pentru același motiv, cercetătorul grăbit atribuie reformele realizate în urma revoluțiilor americane și franceze, exclusiv princi-

¹⁾ Vezi studiul critic, de altfel incomplet al lui Paul Léon în « Archives de Philosophie du droit », No. 3—4, 1936.

piilor expuse în operele clasice, apărute la mijlocul secolului al XVIII-lea, nesocotind cu desăvârșire gândirea antică, medievală și tot vechiul regim. Majoritatea lumii cultivate, în special în România, are tendința de a considera anul 1789 ca o dată fatidică dela care începe, din punct de vedere politic, o eră de lumină, epoca anterioară fiind cufundată în bezna întunericului.

Nu trebuie să uităm că «tăietura» realizată între anii 1789 și 1800 are o deosebită importanță, numai pentru Franța și întrucâtva pentru țările care au acceptat ideologia politică a Revoluției franceze. Acest interval nu joacă decât un rol secundar și numai ca izvor de influențe indirecte, asupra celorlalte țări. Elveția era de mult democrație, iar Anglia, America, Germania, Italia, Rusia, și-au urmat mai departe evoluția lor proprie.

D. A. Tardieu ¹⁾ atribuie această intensă activitate din secolul al XVIII-lea unei explozii de orgoliu a spiritului uman, explozie care a avut repercusiuni imediate și violente în Franța, unde circumstanțele și spiritul public înclinat spre raționalism au pregătit un teren prielnic.

Să examinăm acum textele care stau la baza democrației americane și franceze. Iată primul text extras din «*Declarațiune de Independență*» adoptată de congresul Statelor Unite din America în ziua de 4 Iulie 1776: «Socotim ca adevăruri demonstrate, că toți oamenii au fost creați egal și că posedă, dela naștere, unele drepturi, pe care nimic nu poate să le răpească lor și anume acela de a trăi, de a fi liber, de a aspira la fericire; că guvernele n'au fost instituite decât pentru a garanta exercițiul acestor drepturi și că nu dețin puterea lor decât din voința guvernanților».

Al doilea text conținut în «*Declarațiile omului și ale cetățeanului*» votate de Adunarea națională dela Paris în August 1789 spune: «Oamenii se nasc și rămân liberi și egali în drept. Scopul oricărei asociațiuni politice este conservarea drepturilor naturale și imprescriptibile ale omului; aceste drepturi sunt: libertatea, proprietatea și rezistența la opresiune. Principiul oricărei suveranități residă esențialmente în Națiune, nici un corp constituit, nici un individ nu poate exercita o autoritate care să nu emane expres dela dânsa.

¹⁾ Le souverain captif.

« Legea este expresiunea voinței generale; toți cetățenii fiind egali în fața ei sunt egal admisibili la toate demnitățile și slujbele publice ».

Aprăpind aceste două declarații votate de două adunări naționale la treisprezece ani interval, cu textele ce le-am reprodus mai sus, constatăm că filiațiunea nu comportă nici o îndoială.

Peste tot întâlnim ideea egalității, unei egalități ideale, originară, din care se poate deduce consecința simplistă că nimeni n'are dreptul de a porunci altuia. Deoarece însă experiența învață că o societate nu poate dăinui fără guvern, că individul nu poate să se bucure de o zonă de autonomie reală, fără rânduială exterioră, se impune o reglementare obligatorie a relațiilor între oameni, ceea ce presupune o stăpânire; atunci s'a presupus că starea de egalitate desăvârșită a existat cândva într'o lume ideală. Pentru cugetătorii creștini, omul natural bun și liber a decăzut din cauza păcatului original, iar pentru filosofii secolului al XVIII-lea, decăderea se datorește civilizației. Cum nu se poate șterge nici una din aceste cauze, trebuie să admitem o stăpânire, cu condiția însă ca izvorul puterii să fie însăși comunitatea. Cu prețul acestui sofism, individul poate crede că nu este supus decât propriei sale voințe. Libertatea naturală s'a transformat în libertate politică și egalitatea drepturilor a căpătat un caracter formalist; dela stare de natură se trece la ordine socială. Realizarea egalității și dozarea libertății se schimbă dela popor la popor și atârnă de momentul istoric.

Expresiunea « voința generală » poate să acopere o noțiune metafizică care se confundă cu însăși ordinea socială, poate să fie o simplă noțiune psihologică sau, în sfârșit, poate să aibă numai un înțeles politico-juridic care cuprinde în special puterea legislativă. Democrația dogmatică s'a mulțumit să accepte numai acest din urmă înțeles; atunci poporul devine « ultima instanță » în materie politică.

Școala austriacă, bunăoară Hans Kelsen, dă o definiție pur juridică. Dacă numim subiect de drept politic acea ființă care exercită drepturi politice și obiect, ființa care suportă efectele exercitării acestor drepturi, atunci democrația este regimul în care obiectul este identic cu subiectul drepturilor. Definiția, sub o formă mai pedantă, nu spune altceva decât ceea ce este conținut

în definiția jacobină, iar unitatea acestei pluralități de indivizi care este comunitatea politică este afirmată numai printr'un cuvânt: subiect. Pe de altă parte, teoria jacobină pretinde că unitatea comunității este realizată prin solidaritatea intereselor, ceea ce constituie un simplu postulat, iar nu un fapt zilnic desmîniț. Vom vedea mai jos că această unitate ascunde ceva mai complex care se manifestă prin actul de supușenie expres sau tacit față de stăpânire.

Prin comunitate politică, se înțelege totalitatea celor care se bucură de drepturi politice. Prima întrebare care se pune este următoarea: ce proporție de membri ai comunității față de total trebuie să participe efectiv la exercițiul suveranității, ca să putem vorbi de democrație? Nu s'a putut da nici un răspuns satisfăcător. Rousseau în *Contractul social* spune că «democrația poate cuprinde întreg poporul sau numai jumătate». James Bryce cere participarea a cel puțin trei sferturi din totalul populației, proporție care nu s'a realizat nicăeri. Hans Kelsen admite ca suficient jumătate din numărul adulților. Toate aceste răspunsuri n'au nici o valoare, căci numărul participanților depinde de multe împrejurări fizice sau morale extrem de diverse și variabile.

Numărul cetățenilor activi poate să reprezinte o infimă minoritate din numărul total al populației, cum este cazul bunăoară în Transwaal, unde negrii nu au drepturi politice și totuși instituțiile au un caracter pronunțat democratic.

Să luăm exemplul Atenei în vremea când democrația triumfa ¹⁾. S'a socotit că în secolul al IV-lea Atena număra 420.000 locuitori, dintre care 30.000 cetățeni cu drept de vot. La agora se prezintau la ședințele ecleziei (adunare generală) în medie 6000 cetățeni, majoritatea care decidea era deci de circa 3000 voturi adică 1/14 din populație. Intr'o țară modernă, unde femeile votează, proporția participanților este în medie de 10% și în alte țări occidentale unde femeile nu votează proporția, se poate coborî sub 5%.

Proporția cea mai mare o găsim în țările scandinave. De altfel aceste cifre n'au nici o importanță, căci nu numărul participanților imprimă unui regim caracterul democratic, ci educația civică a cetățenilor și spiritul guvernării. Trebuie să relevăm totuși faptul că

¹⁾ Cohen, *Athènes, une démocratie.*

toate legile electorale franceze, dela 1789 până la Republica a III-a au fost censitate; prin urmare, prima contrazicere cu doctrinele ni le prezintă tocmai doctrinarii Revoluției. O țară nu are regimul democratic, fiindcă a introdus sufragiul universal; mai trebuie cântărit felul cum se exercită sufragiul și eficacitatea lui practică.

Temeiul democrației este deci suveranitatea poporului, care se manifestă prin voința generală exprimată printr'un număr de voturi, adică o cifră. Proverbul « *vox populi vox dei* » nu exprimă decât credința că poporul este infailibil și posedă suprema înțelepciune, suprema justiție.

Voința poporului se poate exprima fie direct, fie prin reprezentanți; în primul caz avem democrația directă sau plebiscitară. În cazul al doilea, democrația reprezentativă, care la rândul ei poate îmbrăca trei forme clasice. Prima formă o constituie democrația parlamentară, zisă de cabinet, în care puterea executivă este un fel de comitet executiv al adunării legiuitoare, miniștrii fiind responsabili în fața adunării (Franța, Anglia); a doua formă este democrația prezidențială în care puterea executivă este încredințată unui prezident ales de întreg corpul electoral și ajutat de miniștri răspunzători numai față de el; în sfârșit a treia formă o constituie cel mai vechi sistem, cel elvețian, în care conducerea este încredințată unui consiliu executiv permanent, ales pe termen fix de adunările legiuitoare și reeligibil și căruia i se acordă maximul posibil de autoritate.

Un dublu fenomen a dat naștere instituției reprezentării.

Intr'o democrație ideală, nu pot să existe șefi sau conducători; realitatea socială, însă, arată că nu există comunitate fără șefi. Odată această necesitate admisă, teoria suveranității populare cere ca șefii să fie desemnați de popor și să aibă ca funcțiune principală, executarea hotărârilor luate de voința generală. Instituția reprezentării electivă apare aci ca un compromis între revendicarea democratică, spre o libertate neînfrânată, și necesitățile, izvorâte din principiul social de diferențiere și de conducere.

Al doilea fenomen este imposibilitatea constatată de a aduna toți membrii, când comunitatea este prea numeroasă și răspândită pe un teritoriu întins. Atunci ideea reprezentării se impune ca singura soluție. Teoreticienii din secolul al XVIII-lea n'au năs-

cocit această soluție, ea exista în antichitate, iată bunăoară ce spunea jurisconsultul Pomponius ¹⁾: Apoi pentru că plebea a început să se adune cu greu, cu drept cuvânt poporul cu mai multă dificultate se adună într'o atât de mare mulțime de oameni; necesitatea însăși a încredințat Senatului grija Republicei. (Aici trebuie tradus cuvântul republică prin expresia compusă: treburi politice).

Din toată suveranitatea lui, poporul s'a ales cu o singură funcțiune esențială, aceea de a desemna pe reprezentanți, adică funcțiunea electivă. Principiul juridic al reprezentării este, deci, o adaptare a teoriilor la fenomenele naturale inevitabile. S'a mai adăogat convenția sau, mai bine zis, s'a acceptat ficțiunea că grupul reprezentanților este și el o comunitate restrânsă care posedă aceeași natură juridică ca comunitatea totală; ca atare, deciziunea reprezentanților are aceeași putere legală, ca și cum decizia ar fi fost luată de comunitatea întreagă.

Și Evul Mediu a conceput ideea reprezentării, și chiar a generalizat-o, și la cazul când puterea publică este exercitată de un suveran. Doctrinle medievale dau monarhului un caracter reprezentativ, puterea (Herrschaft, imperium) fiind o funcțiune publică, cea mai înaltă.

Repede s'a ajuns la distincțiune între personalitatea publică a monarhului și personalitatea lui privată. Dela Renaștere până în epoca modernă, această distincțiune s'a șters.

Democrația reprezentativă este deci o democrație limitată, ea creează o oligarhie de conducere; ideea de libertate este dela început supusă la două limitări: prima adusă de principiul majorității care pretinde ca minoritatea să se supună majorității, a doua adusă de instituția reprezentării, care legitimează exercițiul puterii din partea reprezentanților.

Actul prin care reprezentanții dobândesc puterea este o investitură. Istoria cunoaște trei feluri de investituri. Prima este o investitură quasi-mistică, bunăoară führer-ul reprezintă neamul germanic în întregime, în acest caz plebiscitul nu este o operațiune rațională, ci o manifestație de încredere mistică, care a

¹⁾ Deinde quia difficile plebs convenire coepit, populus certe multo difficilius in tanta turba hominum: necessitas ipsa curam reipublicae ad senatum deduxit. Dig. lib. I, tit. 2, par. 9.

îmbrăcat forma tehnică a alegerii. A doua este investitura tradițională; în trecut, sub monarhiile occidentale de regim vechi, marii demnitari, centrali și provinciali, înalții clerici, căpeteniile burgheziei orășenești erau reprezentanții tradiționali ai întregii națiuni, și timp de secole nimeni nu le-a contestat această calitate; tot astfel, multă vreme, în Principatele Române, boierii, dregătorii mari și mici, adunați în jurul Domnului, reprezentau națiunea. În sfârșit, a treia este investitura rațională, izvorită din alegeri populare, bunăoară reprezentarea prin parlamente, alegerea consulilor, arhonților. Nu se poate pretinde, cum au spus doctrinarii jacobini, că numai acest mod de investitură este juridic, căci cuncta este și ea izvor de legalitate, nu numai legea; esențialul în această materie este *acceptarea continuă din partea comunității*; de câte ori colectivitatea și-a manifestat neacceptare față de o lege, lăsând-o să cadă în desuetudine!

Democrația, însă, nu admite decât un singur fel de investitură: cea electorală. Cum însă reprezentanții (adunări sau colegii restrânse), pronunțându-se în conștiința lor, în locul comunității, se bucură de o largă libertate de apreciere, mandatul nefiind imperativ, democrația și-a dat repede seamă că orice reprezentare devine o dominație asupra reprezentanților. Atunci s'a pus problema împărțirii puterilor. Democrația fiind silită să recunoască necesitatea unui guvern, totdeauna bănuitoare, a construit instinctiv un sistem de garanții, de frâne și de piedici în calea stăpânirii.

Prima garanție este separațiunea puterilor; bine înțeles n'a fost nici un moment vorba de o egalitate între titularii diverselor puteri, căci totdeauna democrația a proclamat superioritatea puterii legislative asupra celorlalte.

Sfera de acțiune a puterii guvernamentale a fost restrânsă la executarea deciziunilor puterii legislative, nesocotind astfel toată complexitatea activității de comandament care cere neapărat, și inițiativă și putere de creațiune.

Necesitatea în care s'au aflat democrații ca Franța, America și chiar Anglia, să admită practica decretelor-legi, care a restituit puterii guvernamentale atribuții, pe care le-au refuzat doctrinarii democrației, a fost prima răzbunare a realității nesocotite.

Unul din neajunsurile unei stricte aplicări a dogmei separațiunii puterilor consta în închiderea activității Statului în domeniul exclusiv al legii, adică la elaborarea legilor și la aplicarea ei, uitând cu desăvârșire că acțiunea Statului, deci a stăpânirii, este mult mai complexă și se manifestă deseori sub alte forme decât legea.

Reprezentanții au fost aleși pentru un număr de ani determinat; într'un moment istoric sau psihologic dat, campania electorală s'a făcut în jurul unor idei concrete, unor sentimente sau resentimente împărtășite de majoritatea cetățenilor.

Se poate întâmpla, în acest interval de timp, cât durează legislatura, ca opinia reprezentanților asupra unor chestiuni importante să nu mai reprezinte opinia întregii colectivități. Această nepotrivire constituie una din dificultățile regimului politic francez, fiindcă conducătorii acestei democrații au preferat, dintr'un sentiment exagerat de ortodoxie jacobină, să lase să cadă în desuetudine o dispoziție constituțională, disolvarea Camerii, decât să întrebuițeze corectivul prevăzut de constituții dela 1875.

Unele democrații au înlăturat acest conflict, admițând instituția referendumului, adică invocarea autorității ultimei instanțe: poporul.

Deși democrația pură nu admite decât un singur mod de investitură, totuși unele democrații tradiționaliste au menținut excepțiuni care sunt legate de o lungă evoluție istorică.

Monarhiile constituționale au păstrat prerogativele Coroanei și Anglia admite și astăzi o excepție și mai izbitoare: Camera Lorzilor. Aproape pretutindeni, Camera înaltă constituie o derogare totală sau parțială dela principiile democrației dogmatice.

Incheiem partea aceasta a studiului rezervată teoriilor, prin cuvintele celui mai des invocat dintre teoreticienii democrației, « Dacă ar exista un popor de zei, el s'ar governa prin democrație », Rosseau: prețioasă mărturisire a imposibilității de a realiza o democrație pură.

* * *

Nu vom insista mult asupra evoluției democrației practice, asupra deviațiunilor la care au fost supuse dogmele, nici asupra formelor patologice sau degenerescente ale regimului democratic, ci vom înșira numai câteva fapte indiscutabile.

Democrația concepută ca regim politic a devenit prin natura lucrurilor un regim social. Prima cucerire, egalitatea civilă, a fost imediat urmată de realizarea egalității politice. Câteva decenii, democrația burgheză a dovedit că aceste două forme de egalitate sunt compatibile cu inegalitatea economică; perioada aceasta se numește epoca liberalismului. Repede însă, sub presiunea forțelor sociale deslănțuite, masele populare au revendicat egalitatea socială și economică. Primelor revoluții cu caracter liberal și național le-au succedat noile revoluții sociale și antiliberale, cu cortegiul lor de răsturnări sociale.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, cuvântul libertate avea un înțeles concret, și revendicările un obiect limitat: suprimarea privilegiilor de caste, egalitatea în fața legii și în fața fiscului, egală îndreptățire la slujbe și demnități. Doctrinile aprioristice, exploatând faptele concrete, au făurit un sistem politic pretins nou, iar constituianții, făcând tabula rasa, au șters un întreg complex de tradiții și de concepte juridice. Idei destructive au fost erijate în principii constructive, care au păstrat în ființa lor o putere explosivă, datorită pe de o parte originii lor, iar pe de altă parte semeției raționaliste. Această atitudine a culminat cu întronarea materialismului istoric de esența marxistă. Evoluția era fatală și contradicția internă de neînlăturat.

Pe de o parte, amintirea vechilor privilegiilor împingea democrația la o gelozie acută și la o suspiciune permanentă față de puterea guvernamentală. În loc de a stabili o teorie realistă a puterii, întemeiată pe noile principii, în ultimii cincizeci de ani, și mai cu seamă în Franța, democrații militanți au organizat în mod sistematic și stăruitor slăbirea puterii guvernamentale, pulverizarea ei. Guvernul, oricare ar fi el, este un veșnic și permanent inculpat, târât la bara adunărilor și în fața presei. Conflictul indisolubil dintre libertatea individuală și ordinea socială care trebuie să fie independentă de voința individuală a supușilor, crează cele mai mari dificultăți în calea democrației, când este vorba de a menține ordinea socială; în adevăr turburările de stradă și revendicările permanente sunt mai greu îngrădite sub un regim care a evoluat spre democrația socială.

Democratizarea executivului duce în mod fatal, în parte, la paralizia lui progresivă și la discreditarea lui.

Măsurile care au lărgit succesiv și neîntrerupt noțiunea de cetățean activ, deci au sporit cadrele corpului electoral, au avut drept consecință confuziunea între noțiunea de popor cu cea de masă proletară. Legea numărului prin presiunea ei irezistibilă a dat naștere unui fenomen opus celui descris mai sus. Omul mijlociu, care compunea adunările în epoca democrației burgheze, nu era subversiv, nici excesiv, dimpotrivă, numărul mare de proletari, adică de cei care nu posedă nici rezerve economice, și adesea nici rezerve culturale, imprimă adunărilor deci și guvernării un caracter extremist pronunțat.

Atunci savantul echilibru între puteri și organe visat de întemeietorii democrației dogmatice s'a prăbușit, zona de autonomie individuală a devenit din ce în ce mai restrânsă, din ce în ce mai pătrunsă de intervenționismul Statului. Se constată că sufragiul universal nu este totdeauna o garanție de libertate, cum afirmă cu un frumos optimism d. I. Barthelemy.

În ceea ce privește progresiva abandonare a principiului de egalitate în dreptul civil modern, cităm aci rândurile caracteristice scrise de profesorul George Ripert¹⁾: «Fără îndoială, un om nu poate cere pentru dânsul o măsură de excepțiune; dacă însă el vorbește în numele unei grupări, regula care-i va da satisfacție pare a avea caracterele intrinseci ale legii. Fiecare profesiune, fiecare corporație, fiecare clasă, obține treptat un drept al ei. Dacă favoarea este acordată unui grup, ea nu se mai numește privilegiu. Se crează astfel un drept de clasă, cu toate că însuși principiul egalității civile nu este discutat. Bine înțeles acest drept de clasă a fost creat la cererea stăruitoare a intereseșilor... Fiecare profesiune cere dreptul său propriu fiecare corporație smulge suveranității statului puterea regulamentară; democrația nu mai respinge ideea unui drept de clasă».

Principiul majorității nu este altceva decât domesticirea forței, căci, în realitate, minoritatea se înclină în fața hotărârii majorității, știind bine că cei mulți dețin forța și mijloacele de a o întrebuița. Ce valoare morală intrinsecă poate să aibă o hotărâre acceptată printr'o majoritate de două voturi dintr'o mie? Nu este fără interes să amintim aci că în Franța, republica a fost întemeiată

¹⁾ La régime démocratique et le droit civil moderne, 1936, cap. VII.

în ședința dela 21 Ianuarie 1875 prin 353 voturi față de 352 adică cu majoritatea de un singur vot.

Profund influențat de mase din ce în ce mai numeroase, principiul majoritar, bazat pe sufragiul universal, născocit tocmai pentru a împiedica supremația unei clase sau unui grup, devine instrumentul dominației unei clase, care, firește, ca toate dominațiile de clasă, a devenit asupritoare. Asuprirea maselor s'a schimbat în asuprirea elitelor. Acest fenomen a adus câteva consecințe imediate; prima este divorțul dintre democrație și liberalism; de altfel democrația concepută ca regim politic nu trebuia să se confundă cu o teorie economică, și astăzi mai toate democrațiile au lepădat într'o măsură mai mare sau mai mică liberalismul economic, fără a înceta să fie democrații. A doua consecință este sporirea vertiginoasă a cheltuelilor, ceea ce este natural, căci cei mulți care votează dispun de averea altuia și nu de aceea a lor, și astfel înclinarea maselor către risipirea rezervelor economice și nivelarea situațiilor este irezistibilă. În sfârșit, o consecință paradoxală în aparență numai, este, în unele țări, nașterea regimurilor totalitare pe ruinele unei democrații decadente.

Evoluția regimului democratic mai oferă un paradox turburător. La origine, mișcarea democratică a avut pretutindeni un caracter național și rădăcini adânc înfipte în doctrinele creștine. Ulterior, democrația dogmatică a devenit internaționalistă și anticreștină. Prozelitismul raționalist nu putea să tolereze religia creștină, cea mai tradițională dintre forțele occidentului, și a creat o nouă religie, laică uneori mai intolerantă decât cea creștină.

Tot astfel, printr'o curioasă evoluție, organizațiile corporative intermediare între individ și Stat, desființate de pornirea egalitară a Revoluției, au reînviat sub forma partidelor politice: legile vieții sociale au înfrânt raționalismul dogmatic. Partidele, perfecționând organizația lor, în întindere și în adâncime, au ajuns să fie adevărate organizații tehnice, care pregătesc și întrețin cadrele care conduc democrația. În loc de mai multe organizații specializate, cum au fost vechile corporații și tagme, avem astăzi organizații complexe, care cuprind toate specialitățile necesare unei societăți moderne, cimentate printr'o ideologie unitară.

* * *

Să examinăm acum, pe scurt, șirul faptelor, care independent de teorii sau chiar în pofida lor, au impus omenirii formele politice cunoscute.

Ideea că la originea societății organizate se află omul primitiv sau perechea, bărbat-femeie, izolată, sau chiar familia, rătăcind în căutarea subsistenței, este astăzi părăsită. Oricât de departe ne suim în cursul veacurilor trecute, constatăm existența unor societăți organizate și așezate pe teritorii destul de întinse. Unitatea autonomă cea mai mică se dovedește a fi clanul. După cum familia este legată prin rudenia de sânge, clanul este întemeiat pe înrudirea mistică, adică pe credința în existența unui strămoș eponim legendar.

Fiecare clan are viața lui internă, morala și dreptul lui, un altar și un cult proprii. Toate grupurile umane sunt cefalizate adică conduse de șefi și stăpânite de un conformism riguros, fapt care dovedește că Natura are oroare de anarhie. Clanul cuprinde grupuri numite la greci *genos* și la latini *gens*, din care fac parte rudele directe, afinii, clienții și sclavii.

Grupul izvorât din extinderea noțiunii de familie are o structură autocratică și este condus de șeful ginții, numit în vremurile primitive: *basileus* la greci, *rex* la romani.

Aglomerarea rurală numită de greci *komos*, formată în jurul domeniilor unui *genos*, este un mic stat autocratic cu un guvern și un sanctuar. Întâmplările luptei pentru existență au impus formarea de asociații, de federații (sinecisme), între *genos* sau ginți, fie că asociația este bazată pe o convenție, fie că este impusă de grupul cel mai tare. Federația este condusă de un *basileus* sau un *rex* mai puternic, asistat de sfatul șefilor de grupe mai importanți (ziși bătrâni). Acest șef de federație nu poate hotărî nimic mai important, fără consultarea sfatului bătrânilor (senat). Constatăm aci prima dualitate: pe de o parte începuturile regalității care constituie o forță unificatoare, centralizatoare și autoritară, pe de altă parte sfatul șefilor de ginți prima aristocrație, care, dela început, se prezintă ca o forță particularistă, care tinde să limiteze puterea regală. Membrii grupurilor n'au nici un drept, fiind cu desăvârșire supuși șefului grupului respectiv. Când federația crește și se fixează în jurul unei acropole, atunci naște cetatea fortificată (*polis, civitas*) condusă și ea de un șef și o

garhie. Cetatea dă poporului (*demos*) unitatea lui, până atunci inexistentă. Dela început, au existat două clase, clasa celor care fac parte dintr'un genos sau o gintă (*eupatriidi*, *patricieni*) și clasa celor fără de lege, venetici, străini sau a celor care nu pot dovedi o filiațiune aristocratică. Această clasă (*pleba*) se îndeletnicește cu comerțul și mica industrie și mai târziu cu profesiunile zise liberale. Plebea a devenit din ce în ce mai numeroasă, mai temută, căci deține nu numai puterea numărului, dar este și un factor economic indispensabil. În mod fatal, stăpânirea autocratică a fost silită să intre în calea concesiunilor. Primele revendicări au avut un caracter religios; sub dinastia XII din Egipt, în Grecia primitivă ca și la Roma dinainte de publicarea celor XII tabule, plebea pretinde să participe la celebrarea cultului, cere ca formulele judiciare (care atunci aveau un caracter religios) să înceteze să fie monopolul aristocraților. Una din cele mai mari revoluții din istoria Egiptului a avut loc atunci când orice egiptean liber a obținut dreptul la ceremonia înmormântării religioase și la formulele magice pentru învierea în lumea cealaltă; atunci egipteanul s'a simțit egal cu familia regală și prinții care, până atunci, aveau singuri dreptul la o nouă viață dincolo de mormânt. Revoluționarii din această epocă îndepărtată au furat și secretul meseriilor, păstrat de tagme închise și au constituit apoi o puternică clasă mijlocie care nu mai depinde de seniorii locali; așa s'a născut burghezia din vechiul Egipt. Această protestare împotriva deținerii formulilor sacre, monopolul unei clase, a fost cauza publicării primelor coduri. A doua manifestare democratică a avut loc când stăpânirea autocrată a fost nevoită să lărgească cadrele cetății, acordând drepturi celor ce până acum nu făceau parte din comunitatea politică. Din acel moment, trei forțe se află în prezență: regalitatea, aristocrația și plebea; puterea centrală avea tot interesul să slăbească aristocrația și atunci a început era reformelor îndreptate clasei patricienilor împotriva cu concursul plebei. Succesiunea reformelor se repetă pretutindeni aceeași. Prima etapă este înlocuirea organizației gentilice bazată pe filiațiune, printr'o organizație teritorială (*nôme* în Egipt, *deme* în Grecia, *triburi* la Roma); a doua etapă este constituirea unei organizații censitare, în care averea înlocuiește considerațiile legate de naștere.

Organizația gentilice cuprindea o clasă închisă de cetățeni, impermeabilă, care se bucura de privilegiu, nu în virtutea serviciilor prestate, ci în virtutea nașterii. Organizația teritorială și censitară cuprindea clase permeabile, căci situațiile economice sunt esențialmente schimbătoare. Conducerea statului, într'un caz și în celălalt, era încredințată unei minorități active. Ceea ce se numea la Roma ordinul senatorial, de origine gentilice, și ordinul echestru, de origine economică, se întâlnește pretutindeni. Urmează un proces de concentrare a autorității, până la obținerea formei imperiale. Totuși un împărat, oricât de puternic ar fi, nu guvernează singur; are lângă el, sau un colegiu constituit, *senat*, care a evoluat în *concilium principis*, sau un grup de favoriți, sau miniștri. Această constatare este valabilă, atât pentru împărații romani sau bizantini, împărații carolingieni, regii francezi, englezi sau germani, sultanii, haniii cât și pentru dictatorii moderni.

Progresele democrației crează o nouă textură a societății; la organizarea bazată pe considerații teritoriale și de avere, succede organizarea socialistă întemeiată pe considerații cu caracter social și profesional; clasa diriguitoare este din nou o clasă închisă, impermeabilă; privilegiată: clasa proletarilor. Conducerea colectivității este asumată și atunci de minoritatea militanților.

Cele spuse în partea doua din articolul de față, dovedesc că și sub regimul democratic conducerea aparține în realitate unui grup restrâns de conducători: reprezentanți aleși, comitete ierarhizate, consilii.

Comunitățile politice au trecut alternativ prin toate formele de guvernământ: regim autocratic gentilice, regim plutocratic, regim de agora care caracterizează democrația învingătoare, regim socialist, în fine regim autoritar de esența tradițională sau plebiscitară. Pe scenă se află fie un individ: faraon, rege, împărat, dictator, führer, președinte, fie un colegiu: consiliu, parlament, sfat, fie însăși comunitatea suverană; în culise găsim totdeauna un grup restrâns de conducători reali.

Titularii puterii publice, indivizi sau colectivități, pot invoca consimțământul dat de comunitatea politică sau dreptul divin, pentru a legitima prerogativele lor, totdeauna însă puterea lor se exercită prin mijlocirea unei minorități active. Doctrinile reformatoarelor democrații nu sunt decât idei și credinți foarte vechi,

exprimate în formule elegante și imperative, înconjurate de un aparat impunător de silogisme, de demonstrații și de exegeze; ele nu au putut schimba natura intimă a fenomenelor necesare și inevitabile care se produc de când există societățile politice. Nu s'a putut evidenția pretinsa lege de progres social, după care democrația ar fi ultima etapă a evoluției unui popor civilizat.

În schimb, s'au impus două constatări care au un caracter atât de categoric de generalitate și de perenitate, încât ele exprimă legi naturale, fără preocupare de finalitate. Prima este spectacolul milenar al luptei între stăpânire și demos, stăpânirea fiind un fenomen necesar și spontan care apare în orice colectivitate umană și demosul fiind masă care rezistă prin inerția ei și câteodată provoacă prin convulsiuni violente schimbarea formelor de stăpânire.

Stăpânirea are o misiune organizatoare care caută să se împlinească prin metode autoritare; demos-ul are instincte de rezistență, este protestatar prin natura lui.

A doua constatare este o consecință a celei dintâi, și anume că de ambele părți lupta este dusă de o minoritate activă care se reduce câteodată la dimensiunile unei echipe.

Pe de o parte, se află necesitatea ordinei și a organizării, care duc la combaterea haosului și la stabilirea de norme obligatorii, iar pe de altă parte reacțiunea împotriva constrângerii datorite ordinei sociale.

Dacă așa stau lucrurile, atunci forma juridică în care se îmbracă stăpânirea are o importanță secundară, formele se deosebesc numai prin criterii exterioare, căci orice stăpânire se sprijină, în fond, pe consimțământul comunității (exprimat sau tacit) și pe forță.

Importantă este proporția între consimțământ și forță, important este felul cum forța este întrebuințată și consimțământul obținut, și, mai presus de toate, importantă este ideea de finalitate care călăuzește minoritatea conducătoare, adică mistică dominantă.

Esențialul este ca minoritatea conducătoare să fie o elită, în adevăratul sens al cuvântului; urmând o altă cale, am întâlnit astfel teoria lui Vilfredo Pareto. Recrutarea acestei minorități conducătoare este și ea o problemă esențială. Negreșit, formarea acestei elite nu trebuie să constituie privilegiul unei clase, comunitatea are tot interesul ca elita conducătoare să fie recrutată dintr'un mediu social cât mai variat și cât mai întins, ceea ce

îndeapărtează dominația formațiunilor exclusiviste și extremiste (aristocrație sau proletariat). Clasa conducătoare trebuie să fie permeabilă pentru elementele noi și pentru ideile noi, dar trebuie să fie pătrunsă de o tradiție de conducere care se transmite ca un bun sacru, din generație în generație. Această tradiție nu poate să fie decât națională și conformă cu credințele dominante ale comunității. În plus elita trebuie să fie demofilă.

Democrația poate deveni subiect de exploatare; istoria este plină de exemple de exploatarea poporului cu ajutorul formulilor democratice.

Demofilia este un sentiment nobil și curat, cu condiția să nu rămână în domeniul esteticei sau al lirice, ci să fie o forță activă și fecundă, inspiratoare de legislații și de fapte demne de sufletul nemuritor al omului.

Regimul cel mai favorabil formării unei elite guvernamentale, variază după popoare și după epocă și nu este numai decât democrația dogmatică. S'a constatat bunăoară că popoarele înapoiate, care au adoptat brusc formele exterioare ale democrației, departe de a găsi fericirea, au căzut într'o stare de semi-anarhie endemică care permite cele mai rușinoase exploatări; iar popoarele europene care au disprețuit tradițiile lor pentru a îmbrățișa o ideologie care nu putea să pătrundă în conștiința poporului, au creat minorități conducătoare artificiale și fără autoritate.

Au fost democrații tiranice, lipsite cu desăvârșire de orice sentiment demofil, au fost regi care au întrebuințat puterea lor quasi absolută pentru a asigura poporului un trai cât mai bun: exemplele lui Sfântul Ludovic și ale lui Enriv IV sunt clasice.

Una din cele mai impunătoare figuri de stăpân demofil a fost fără îndoială Pericles. Pentru acest mare om de Stat, formele și procedura democratice nu erau decât instrumentele cele mai potrivite, în epoca, lui pentru a da poporului atenian în totalitatea lui, cea mai strălucită și mai confortabilă civilizație din Europa de atunci. Pentru Pericles, democrația era cel mai potrivit instrument de demofilie.

JULIAN M. PETER

SFÂNTUL FRANCISC ȘI FRANCISCANISMUL

Indată ce treci lungul șir de tuneluri ale Apeninilor între Bologna și Prato — intrând în Toscana colinelor pierdute în caracteristica ceață ce învăluie și estompează linia orizontului — te copleșește o lumină binevoitoare de aur cernut. Cer opalin, soare pudrerie aurie și siluetele lungi și meditative ale chiparoșilor, alternând cu vaste întinderi verzi, cultivate. Și parcă simți apropierea unui miracol: de departe lucesc de aur, în atmosfera caldă și însorită, Cupolele Florenței: Santa Maria del Fiore.

Dar trece și silueta clasicei Florențe — Olimpul renașterii italiene — ce în după amiaza calmă își face siesta întinsă pe verzile coline, și trenul fugе; trece Vallombrosa, trece Arezzo, nume evocatoare, și începi să părăsești Toscana. În fața ochilor aleargă peisaje tot mai calme, mai împăciuitoare. Și în asfințit de soare, ți se dezvăluе deodată ca din povești — de după o culme — Lacul Trasimeno, clipocindu-și apele în mii de solzi argintii. De jur împrejur, dealurile îl închid cu umbre cenușii. Și te întrebi: de ce această schimbare de lumină? Din aurul risipit din belșug în Toscana, te găsești deodată în argintul pulverizat al Umbriei. Să fie apusul? Dar nu; acolo, dincolo de lac, soarele înnoată în purpură sanguină, ca un secular reflex al sângelui punic, vărsat de arzătorul Anibal pe țărmul somnolentului lac. Și irizația argintie a aerului încă persistă, până ce se albăstrește odată cu noaptea.

Divers însă de peisajul Toscanei, în Umbria orizonturile transpar prin atmosferă de o puritate perfectă și colinele aride nu

sunt verzi, ca în verdea Toscană, ci argintii și ele, ca și cum ar fi inundate de un veșnic clar de lună, răsfrânt în frunzele argintii ale măslinului lor; căci măslinul e al colinelor umbre, după cum pinul marin e al Campaniei și chiparosul al cimitirelor și vilelor romane.

Și din lumina argintie ce învălue totul, din puritatea severă a liniilor ce conturează net în zare silueta curagioasă și agresivă a Perugiei, sus pe înălțime, Augusta Perusia, printre secolii de civilizație umbră, etruscă, romană și medievală, din frunzișul fremătând metalic al măslinilor fumurii, apostrofați ici colo de semnul exclamativ al chiparoșilor negri, din clopotnițele bisericuțelor tot mai dese, din icoanele și troițele la fiiece încrucișare sau cot de drumuri, și din profilurile încruntate ale castelelor în ruină, se desprinde un sens profund de viață calmă și austeră, un suflu de misticism divin și de mândrie cavalească.

Și dacă ajuns în Perugia, inima Umbriei, de sus dela Porta Sole sau dela terasa « del Mercato Coperto », dela Monte Luce sau după balustrada « dei Giardinetti Carducci », privești spre răsărit, pe înserat, și cauți să deosebești spre poalele muntelui Subasio — Assisi — despre care atâta ai auzit și spre care o nostalgică curiozitate te împinge; întâi nu vezi nimic, fiindcă orașelul, cuib de stâncă, se confundă cu cenușiul argintat al colinei și al măslinilor; dar cu cât soarele se însângerează scăpătând în Trasimeno — ca printr'un farmec — din argintiul muntelui se desprinde și începe să se rumenească un orașel în miniatură, de mărgean, și de departe se deosebește ca un giuvaer, dantela arcurilor suprapuse ce susțin tripla basilică a Sfântului Francisc. Se aprinde mereu, mai tare, ca o « făclie a răsăritului », în iradierea amurgului târziu, Assisi, cetatea sfântă.

« Intre Tupino și cea apă care coboară dinspre dealul ales de Fericitul Ubaldo, se lasă 'n vale o coastă de munte înalt. Bogată 'n roadă, de unde simte frig și cald Perugia, spre Porta Sole; în vreme ce la spate-i plânge de jugul greu Nocera și Gualdo.

Din coasta aceea, acolo unde-și frânge mai tare povârnișul, pe lume s'a născut un soare,

cum face uneori acesta, din Gange.
Așa fiind cine vorbește de acest loc
Ascesi să nu spună, căci prea puțin ar spune,
ci Orient, de vrea să spună nimerit... »

... Așa o vede Dante, în justa ei valoare de răsărit de soare pentru creștinătatea rătăcită a unui Ev Mediu complex și paradoxal.

Când, o dată cu amurgul ce se stinge, se topește în albastrul ce învăluie tot și apariția de basm al orașelului, îți rămâne un dor nespus să vezi de aproape acea imagine de vis.

Și mai târziu, când într'o Sâmbătă seară vezi un aviz la Universitate anunțând pentru a doua zi, Duminecă, excursia la Assisi, condusă și explicată de un profesor specialist în artă umbră, te bucuri și te înscrii. Și două autobuze uriașe, încărcate de studenți, pornesc în dimineața clară de cristal, pestriți și internaționali: yankey cu ultraperfecte aparate de fotografiat și ochelari, germane cu șosete și bocanci cu ținte, hinduși gravi și negri în albe pânze, egipteni preocupați și convinși în costume sport de ultimă factură și mici franțuzoaice gureșe și desculțe în sândăluțe. Diverși ca neamuri și religii, copii avizi de noutate a unei generații cu veleități științifice, năvălesc babilonic schimbând între ei exclamații și aprecieri poliglote.

Și calma Assisi, reculeasă în poala muntelui Subasio, continuă să tindă spre cer cu nenumăratele-i clopotnițe și svonuri de aramă.

E drept, totul e văzut, explicat, chiar înțeles. Dar ceva a fugit retrăgându-se în sfere mai tăcute: adevăratul spirit franciscan făcut din meditație, contemplație mistică și prinos adus divinității, s'a refugiat odată cu larma. Și din toți câți au venit, au văzut, au auzit, puțini au simțit, cred, adevăratul farmec franciscan. Așa am înțeles că la Assisi trebuie să vii cu sufletul pregătit ca pentru o sfântă cuminecătură, cât mai recules și cât mai singur.

Și m'am întors ades căutând să reconstitui orașul de acum 750 de ani, simplu cu aceleași străduțe în piatră urcând spre aceeași Rocca, cetățuie feudală dominând din înălțimea ei orașul cu palate sumbre, cu construcții încă romane, Templul Minervei, lângă biserița San Niccolo, anticul « for » cu tribunalul roman și templul tetrastil al lui Castor și Polux. Urcând anevoie spre

cetățuia Rocca, odinioară sediul forței ce domina orașelul, vederea se întinde panoramic de jur împrejur în larg amfiteatru: de o parte și de alta Tupino și Chiascio, cele două râulețe ce se unesc apoi și merg departe spre apus, în zare, unde se vede întinzându-se, calmă, valea Tibrului; spre Nord și răsărit înălțimile cresc dincolo de Subasio, iar spre miază-zi valea urcă mereu spre «Spoleto l'alta», vale atât de iubită și des străbătută de sfântul Fraticello pe jos, desculț, surâzător splendorilor naturii. Iar jos la picioarele Rocii, Assisi întinzându-se pe această ultimă cută a muntelui Subasio cu ulițe întortochiate urcând și coborând printre căsuțe de piatră roșiatică, cu mușcate înfocate și colivii ciripitoare în ferestre și balcoane.

1182. Papă e Lucio III, și Impărat Frederic I Barbarossa; finele veacului al XII-lea cu criza de tranziție între un Ev Mediu sumbru și războinic și primele luciri ale unei noi vieți sociale și spirituale. În suflete mai domnește frica unui Dumnezeu răzbu-nător, adorat în sumbre biserici romane. În Provenza, Simon de Montfort în campania împotriva Albingenzilor ucidea 20.000 de persoane fără a distinge, lăsându-i în seama Dumnezeu judecător, grija de a-i deosebi apoi, în vinovați și nevinovați. În același timp, un ideal cavaleresc purces din legende și tradiția lui Carol cel Mare, se realizează în Cruciata întâia și continuă să se îm-prăștie la curțile seniorilor italieni prin jongleurii și trubadurii rătăcitori.

Dar scurte sunt perioadele de calm; comunele cu viața lor proprie și uneori prosperă, nu conțin să se sfâșie intern sau reciproc. Nobilii se războiesc cu plebeii, ghibelinii cu guelfii; incendii, devastări, exiluri, confiscări de bunuri și patrimoniul, ucideri, se țin lanț.

Assisi, mică dar imperioasă, se sfâșie intern în lupta dintre nobili și plebei și adeseori Rocca e luată cu asalt de popor. Dar în 1198, ducele de Spoleto, Corrado de Irselingen e obligat să-și înapoieze papei Inocențiu III feuda și Assisi doritoare de libertate se luptă crunt cu vecina ei cea mare Perugia ghibelină, chemată în ajutor de ghibelinii assisani. Războiul e greu. La Ponte San Giovanni, în 1202, într'o luptă sângeroasă Perugia învinge. Printre prizonieri e și un tânăr guelf din Assisi, Francesco Bernardone.

Abia după un an o pace provizorie liberează din închisoare pe tânărul în zale, care mai târziu va fi apostolul păcii și al iubirii fraterne.

Așa dar, în verdele palid al frunzelor de măslin, așa de palide ca și cum ar fi crescut în paloarea argintie a clarului de lună, Umbria trăia sbuciumată. Poporul ei făurit din straturi succesive de neamuri tari și mândre, începând cu Umbrii, Etruștii, apoi Romanii, creștea bogat în complexități. Din această Umbrie și în acel ev în care alături de cei mai curajoși și temuți haiduci feudali ca Braccio Fortebraccio di Montone și Erasmo di Narni, faimosul Gattamelata, înflorea cea mai gingașă pictură, senină și surâzătoare în calmul extazului religios, departe de vifornița luptelor, la adăpostul zidurilor mănăstirești. Aci se naște acela care sintetizează și purifică toate caracterele și tendințele secolului său, San Francesco.

Sub influența eroică a civilizației cavalerești și a idealului cruciat, având sub ochi mizeriile și ura timpului său de frământări cumplite, se călește un suflet mare, chemat de o voință superioară să fie împăciuitorul sufletelor chinuite. El însuși modest, dar conștient, se va numi: « l'Araldo del Gran Re », « Crai-nicul Marelui Rege ». Peste uri cumplite, porniri păgâne, răz-bunări îngrozitoare, se va întinde o iubire și o iertare nesfârșit de mare și de luminoasă, reînnoind decalogul virtuților creștine.

Înspre Assisi, pe minunatul drum al Violenelor, spre Spelo și Spoleto, spre Nord pe drumul greu ce duce către Gubbio sau spre Perugia și Trasimeno, era normal să întâlnești o siluetă firavă în aspru strai călugăresc, încins cu gros curmei de cânepă, desculț sau în simple sandale, cu capul încununat de păr și creștetul ras, după obiceiul ordinului, în bătaia soarelui sau a vântului. Mergea cântând, senin, privind cerul binevoitor, surâzând vieții și întregii ființi, dând binețe pritenesti și ajutoare desinteresate trecătorilor nevoiași, împărțindu-și pâinea cerșetorilor și mângâierile leproșilor. Și în calea lui nu arar au înflorit flori, s'au adunat în stoluri păsările cerului, s'au pocălit lupii.

Il Fraticello (Frățiorul), Il Poverello (Sărăcuțul), așa i se zice. Și totuși, printre secole, silueta lui se înalță uriașe și mântuitoare, ca și crucea în amurgul însângerat al Golgotei. Nici un alt sfânt al Bisericii n'a avut o viață mai conformă lui Iisus, legenda chiar

spune că s'ar fi născut asemeni Mântuitorului într'un staul. Pe cer însă nu s'a arătat nici o stea și părinților nu li s'a făcut nici un semn.

Tatăl, bogat negustor de postav, Pietro Bernardone, avea afaceri chiar și în Franța, unde deseori lua cu el pe micul Francesco; mama, Pica, se zice coborîtoare dintr'o nobilă familie provensală, « de Borlemont », era o femeie virtuoasă și cu frica lui Dumnezeu. În prima copilărie, Francesco crescua vioi, strălucitor de dotat și sociabil; tânăr ia parte la luptele cetății sale, unde l-am văzut guelf și învins, printre prizonierii Perugiei. Are de gând să îmbrățișeze cariera armelor, ca orice tânăr din vremea lui ce se respectă, dar o putere mai presus de fire îl împiedică, și-l sfătuește să se întoarcă la Assisi. Aici părăsește orice plăcere lumească și începe o viață nouă, în reculegere și singurătate și, în 1206, după un pelerinaj pios la Roma, pe când sta prosternat la picioarele unui vechi crucific, în bisericuța singuratică San Damiano, locul lui preferat de închinăciune, din lemnul pictat naiv în stil bizantin, se desprinde Mântuitorul poruncindu-i să meargă să sprijine Biserica lui, ce se prăbușește. Tânărul a înțeles; aceasta-i e menirea divină: să restaureze credința cea adevărată.

Și de acum întreaga viață e închinată acestui scop. În 1207, în vârstă de 25 ani, cu toate severele amenințări ale tatălui, profund mâhnit văzându-se lipsit de ajutorul singurului fiu, în fața episcopului și a întregii comunități, face supremul gest al renunțării la orice bun pământesc; și îndată pleacă rătăcitor, dar senin și eliberat de orice grijă materială. Din mândrul cavaler în zale de oțel n'a mai rămas nimic: un Fraticello doar, străbătând Italia și predicând binele, iubirea, împăcarea și mila. Adepții vin mereu atrași de forța mesianică a umilului călugăr. Cu sediul la Rivo Torto, lângă Assisi, într'un mizerabil bordei, făcând slujba în mica bisericuță Portiuncola, situată puțin mai în vale și dăruită lor de Benedictini, primii Franciscani își încep viața de renunțări și de binefaceri.

În 1209, Sft. Francisc expune papii Inocențiu al III-lea legile unui nou ordin, primind canonica aprobare și dreptul de a predica. Așa începe marea misiune franciscană, ajungând din primele timpuri până în Spania, Portugalia, Germania, Franța, Tunis

și Maroc. În 1219, însuși sfântul debarcă la San Giovanni d'Acrid și se îndreaptă spre Damietta, cu scopul de a veni în ajutor Cruciaților. Se prezintă Sultanului Malek al Khamil și acesta, învins de atâta senină înfățișare și graiu, se poartă blând cu el. Măhnit însă că nu a reușit să-l convertească, Sfântul Francisc, pleacă spre Sfântul Mormânt unde petrece, zice-se, un Crăciun în reculegere.

Și anii trec; aderenții ordinului se înmulțesc, în mare parte oameni de cultură și nobili. Printre ei e Sfânta Clara, Chiara Scifi, serafica iubire a Frățiorului, tânără, nobilă, de o luminoasă și divină frumusețe. Invinsă de predica iluminată a Sfântului cu strai umil, dar grai de foc, renunță și ea la toate bunurile și, primind binecuvântarea Sfântului, se retrage în sihăstria dela San Damiano, fondând un nou ordin de călugărițe cu aceeași lege ca a Franciscanilor: Clarissele. Mai târziu mama ei, văduva Ortolana, și alte două surori Sf. Agnese și Beatrice, o urmează. Și aci, la San Damiano, când se simte mai istovit și mai slab, Sfântul primește drept singură mângâere îngrijirile surioarei și iubitei mistice Santa Chiara. Printre frații ce aderează noului ordin e și nobilul portughez Fernand de Bouillon, care mai târziu va fi marele Sfânt Taumaturg Anton de Padova.

Așa începe marea operă de misionarism franciscan; pretutindeni unde străbat în umilință, sărăcie și blândețe, propovăduind cuvântul reînviat al Evangheliei și peste tot, din grija lor, se înalță mănăstiri noi, focare de cultură și de difuziune a italianității. Pe toate căile Italiei înaintează Sărăcuțul și până în Țările Baltice răsună cuvântul lui, propovăduind libertate, iubire fraternă, blândețe. Iată cum ni-l descriu doi contemporani ai săi: « Avea înfățișarea plăcută, o față blândă, dușmană lenei și obrăzniciei, de statură mijlocie, tinzând spre mic, cu capul potrivit și rotund, fața cam lungă, fruntea plină și mică, ochii negri de mărime obișnuită, părul de asemeni negru, sprâncenele drepte și mici, vorba prietenoasă dar arzătoare, vocea vehementă dar suavă, limpede și sonoră, barba neagră și rară, mâini uscate... ». Așa îl cunoscuse Tommaso de Celano, unul din tovarășii lui și cel mai autentic biograf al lui. Iată cum îl ascultase Tommaso de Spalato, om de mare autoritate culturală, la Bologna în 1222 pe când predica: « Scopul cuvintelor era să curme dușmănia și

să restabilească pacea. Sărmană și zdrențuită îi era haina, de nimic înfățișarea, fața nu-i era frumoasă, dar Dumnezeu îi da așa de mare putere, încât familii de veacuri certate se împăcau pe loc și mulțimea de față se îngămădea să-i atingă cel puțin haina ». Intr'atât se transfigura vorbind, încât toți simțeau prin graiul lui însăși voința lui Dumnezeu. Aceasta-i realitatea care stă la baza culegerii postume de legende franciscane « *I Fioretti* » (Floricelele), în care îl vedem ascultat și înțeles de vrăbii, de ciocârlii, care înclină căpșoarele în semn de umilită ascultare la vorbele lui, pe când răufăcătorul lup din Gubbio se îmblânzește.

Intr'adevăr iubirea și înțelegerea lui nu se îndreptau numai asupra oamenilor, ci asupra întregii creații, perfectă operă a aceluiași perfect creator.

Atâta risipă de pasiune și drumurile nesfârșite, n'au întârziat însă să consume șubreda-i făptură. Sute de kilometri, străbătuți pe jos, posturile și lipsurile la care voit se impunea, l-au slăbit tot mai mult; o boală îngrozitoare îl rodea: hidropizia. Niciodată însă un vaet n'a eșit din gura lui; senin și în durere, continuă să-l laude pe Dumnezeu. Dar ochii lui ce pătrundeau toate durerile și știau să privească atât de adânc în firea lucrurilor, încet s'au stins și ei, mărindu-i chinurile, pe care le suferea ca o beatitudine, ca un dar ceresc, căci doar ceilalți de Dumnezeu sunt încercați prin suferință. Tot mai rare sunt pregrinările și predicile; condamnat aproape să stea retras în refugiul dela Rivo Torto, Portiuncola sau Carceri, doar tovarășilor le vorbește blând și-i sfătuește, iar cântecele de slavă continuă să se înalțe spre cerul Dumnezeului celui bun.

Și așa trec anii. În 1224 reaprobată și publicată fiind din nou regula cea nouă de papa Onoriu al III-lea, se retrage împăcat cu câțiva tovarăși în sihăstria de de-asupra muntelui Verna. Acest loc grandios și solitar, ce se ridică între Tibru și Arno în Casentin, îi fusese dăruit de contele Catani din Chiusi, ca loc de supremă pustnicie. Aici se reculege cu ceilalți frați și, după sărbătorirea Sfintei Fecioare, 15 August 1224, cere să fie lăsat singur, și se retrage într'o văgăună stearpă, izolată de orice contact uman. Aici rămâne în tăcere, rugăciune și extaz, și în zorii zilei de 14 Septemvrie se îndeplinește minunea apariției cerești și imprimarea stigmatelor în mâini, picioare și coastă. Astfel consacrat prin

confundarea absolută cu suferințele Mântuitorului, alesul coboară spre Portiuncola și Assisi, după alte 40 de zile de post, transfigurat și sfințit. Aici ajunge istovit, stigmatetele îi produceau dureri spasmodice și vederea i se stingea mereu. Spre alinare e condus la San Damiano, unde se spera ca sollicitudinea purificată a Sfintei Clara să-l aline. În grădinața mănăstirii i se construise o cabană de crengi și cu toată durerea înfiorătoare, cu vederea încețoșată, senin însă și avântat spre Dumnezeu și spre durerea creatoare, într'o limpede dimineată de Octomvrie, înconjurat de câțiva tovarăși și de Sfânta Clara, izbucnește în glorioasa improvizație a celui mai înălțător imn creștin și panteist în același timp: « L'Inno delle Creature » sau « Cantico del frate Sole ».

Trecu un alt an. Din nou întremat, încearcă să reia peregrinările și predicile, străbate o parte din Umbria, Toscana, Lazio. Dar puterile nu-l mai ajută. Recade. În căutarea unei clime mai blânde, e dus în Siena. Ingrijirile sunt inutile. Dorința-i aprigă de a fi readus la Assisi e satisfăcută. Aci e oaspetele episcopului Guido, același care, cu 20 de ani în urmă, îi primise renunțarea la bunurile pământești. Dar vrea să fie readus în singurătatea împăcată a Portiuncolei; în drum cere să fie oprit și îndreptându-și ochii orbi spre orașul lui, spune: « Binecuvântat fii de Dumnezeu, oraș sfânt, căci prin tine multe suflete se vor mântui și în tine mulți servitori ai lui Dumnezeu vor locui și mulți vor fi aleși în domnia vieții veșnice », apoi își binecuvântează ucenici și surioarele dela San Damiano.

Și în ziua de 1 Octomvrie 1226 adună în jur tovarășii; în semn de agapă sacră împarte cu ei o pâine și le dă binecuvântarea. În ziua de 3 Octomvrie, simțind sfârșitul aproape, cere să fie depus pe pământul gol și murmurând psalmul 142 din David « Voce mea ad Dominum clamavi » se stinse odată cu lumina.

În jur era tăcere. Amurgul învăluia totul în argint cenușiu, confundând tot mai mult cerul cu pământul. Se stingea o lumină mare, una din cele mai limpezi și mai puternice lumini, care, prin Italia, ilumina lumea. Și legenda spune că în vreme ce umbrele coborau învăluind în moale giulgiu Sfântul întins pe aspru pământ, un fâlfâit de aripi și un piruit de jale se auzi în văzduh: nu erau îngeri, ci ciocârliile atât de dragi Lui, credincioase și triste bocitoare.

Și odată cu înserarea, svonul tânguitor al clopotelor cobora printre căsuțele risipite pe Subasio.

« Recomand ca în semnul meu și al memoriei, binecuvântării mele și al testamentului meu, urmașii mei totdeauna să se iubească unii pe alții așa precum îi iubesc și i-am iubit totdeauna: pururi să iubească și să respecte pe doamna stăpâna noastră Sărăcia și toți să trăiască supuși prelaților și clericilor sfintei mame Biserica. » Iată pe scurt sinteza dogmei lui: Pax et bonum.

Prin secolii doctrina lui a ajuns denaturată; Franciscanism nu înseamnă sărăcia în zdrențe, determinată de o inactivitate rezolvată prin cerșit. Sensul spiritului franciscan e mai dinamic decât s'ar crede.

Aristotel dăduse o divinitate teoretică, impasibilă și egoistă, preocupată doar de sine, imobilă în fixitatea egocentriei sale. Stoicismul predispune prin definiție la ataraxie și apatie. Dar iată creștinismul cu dinamismul lui spre bine: nu numai principiul negativ și egoist « să nu faci altuia ceea ce ție nu-ți place » ci, mai ales, porunca impulsivă « iubeste pe aproapele tău ca pe tine însuși » tradus în fapte. Caritatea fraternă în acțiune. Nu numai cupa râului Lethe dătător de uitare ci și cupa râului Eunoe, dătător de nou avânt spre bine. *Sentiment și acțiune*, iată binomul fundamental creștin în raporturile sociale. Și această dogmă o ilustrează Sfântul Francisc pentru prima oară.

Anachoretul indian contemplă și se contemplă, tinzând cu un efort vertical spre o ascensiune izolată, egoistă. Monachismul creștin e caracterizat în schimb printr'o valoare *morală și socială*. Sf. Benedict de Norcia, de asemeni umbrian, smulge monachismului ultimul aspect individualist, egoist, în favoarea cooperăției altruiste, și prin munca stărnită în mănăstiri, reînsuflește agricultura, artele frumoase, literatura, rezolvând criza materială ce amenința Italia: « Ora et lavora ». Dar iată vine Sf. Francisc în epoca aceea de zbucium să sublimeze doctrinele existente, dând precădere activității spirituale, sufletului. Și după cum Sf. Benedict rezolvase criza materială, Sf. Francisc, completându-l, pune capăt celei spirituale și drept primă dogmă impune Sărăcia. Sărăcia, nu cea aleasă cu scop deprimant și înjositor ca în mistica

medievală, ci înțeleasă ca o liberare a spiritului de sub robia materiei, ca o condiție perfectă de dezvoltare nestânjenită a bogăției spirituale. Când în clipa renunțării absolute, episcopul îl făcu atent asupra gravității hotărîrii lui: « Fiul meu, nu crezi prea grea renunțarea ta la orice fel de proprietate? », el răspunse: « Nu Sfinția ta, nu; dacă aș avea proprietăți aș trebui să mă îngrijesc de arme ca să le apăr. Din proprietate se nasc certuri aproape de neînălăturat cu aproapele și, în așa fel, încât dragostea de Dumnezeu și de oameni rămâne știrbită și jignită. Și tocmai pentru a păstra neatinsă și întreagă această dragoste, neștrămütata mea hotărîre e de a nu avea nimic lumesc ». Sărăcia nici cu sensul de condiție « sine qua non » pentru mântuire, ci ca un mijloc extrem de absolută perfecție, prin absolută renunțare la orice preocupare lumească ispititoare. Dacă în bogăție, însă, se poate totuși păstra spiritul de sărăcie, fără a cade robit, e o posibilitate tot atât de mântuitoare. Sărăcia adoptată de Sf. Francisc ca un exemplu de un maximum de condiții favorabile înălțării și liberării spirituale, nu e nebunia antisocială — cum s'a zis — e doar disprețul bogățiilor în profitul valorilor spirituale, o parafrizare a uneia din Fericiiri: « fericiți cei săraci cu duhul » și o confirmare a Evangheliei care spune: « De vrei să fii desăvârșit, du-te, vinde tot ce ai, dă-l săracilor și vei avea o comoară în ceruri ». Și făcând aceasta, n'a exemplificat doar o formulă ce ar fi putut părea utopică, ci a avut, pe lângă aceasta, și intuiția momentului psihologic social în care o asemenea verificare era necesară. Nu predică nici sărăcia distructivă, care să determine la inactivitatea și macerație, nici la cerșit, ci continuă preceptul benedictin « ora et labora ». Cerșitul e înțeles numai în caz extrem: « Il n'a pas songé à créer un ordre mendiant, il a créé un ordre laborieux » zice Sabatier, unul din cei mai profunzi înțelegători ai franciscanismului.

« Servite Dominium in laetitia » era unul din psalmii preferați ai Sfântului. « Melancolia e o boală babilonică » zicea și repeta cuvintele apostolului « bucurați-vă fiecare ». « Lăsați pe cei ce sunt stăpâniți de Diavol să meargă cu capul plecat, noi în schimb să ne bucurăm întru Domnul », « arătați-vă curați cu cugetul — lieti figli della luce » (veseli ai luminii) așa îi sfătuește, așa apar în iconografia lui Vra Beato Angelico, dând farmec peregrinărilor solitare, veseli, mulțumiți, cordiali, săritori, blânzi, lipsiți

de orice egoism, așa după cum îi vede și Dante în cântul XI consacrat Sfântului în Paradis:

« Unirea lor, voioasa lor înfățișare, iubirea și uimirea, privirea dulce, făceau să fie pricină de sfinte gânduri ».

Sărăcie, muncă, voioșie și umilință, iată a patra virtute franciscană, o umilință și ea însă dinamică, complement spiritual al sărăciei; nu un sentiment de înjosire, ci doar antiteza mândriei și a aspirațiunilor vanitoase. Umlința, confundare cu cel ce e mizer și suferă, pentru a-l înțelege mai bine și a-l alina. Și « Sărăcuțul », viu exemplu de umilință, s'a numit totuși « Crainicul marelui Rege » nu cu mândrie, ci doar cu simțul conștient al menirii lui cerești. Deci umilință demnă, modestie convinsă și nu ipocrită înjosire.

Și peste toate planând divină, o adâncă și înțelegătoare iubire și blândețe pentru tot ce e făptură.

Aceste fundamentale dogme pe care s'a clădit edificiul franciscan, au valoarea Evangheliei, căci după cum Evanghelia a fost exemplificată prin viața Mântuitorului, tot așa viața Sfântului Francisc a fost realizarea până la extremitatea tuturor virtuților de el predicate. De aceea imaginea lui nu va apare numai ca un poem de supraomenească bunătate, ci ca o putere mântuitoare. Mântuitoare și prin realismul său; franciscanismul, doctrină ideală, nu plutește numai în lumea transcedentală, ci, ca și tripla basilică din Assisi, își are rădăcinile puternic adâncite în granitul realității. Grație genialității și simțului divin al celui mai complex dintre sfinți, nu pierde o clipă contactul cu pământul și cu umanitatea suferindă. Sfântul ia parte și mijlocește păci, organizează misiuni, pecetluște legi și prezidează congrese generale de frați. Principiile lui încă acum sunt conforme ideologiei epocii moderne.

Actualizarea Evangheliei, ridicarea la rang de mijloc de perfecție a datoriei, a iubirii și a carității fraterne, a cooperării pentru binele unei comunități, iată inovațiile reale aduse umanității, în acea vreme de sfâșieiri și de individii. Iată de ce difuziunea a fost atât de uimitoare, încât între 1923—1924 existau 56 misiuni cu 2662 misionari, 103 colegii, 2815 școli cu 155.924 elevi, 6153 orfani, 15.475 infirmi adăpostiți și 131 milioane de convertiți, la activul ordinului franciscan.

Dar nu numai în viața socială aduce o inovație durabilă prin secole ci și în manifestările de ordin spiritual, care au simțit profund aportul noii ideologii franciscane. Concepția medievală a unei mistici negative, obtuză oricărei preocupări de blândețe și sentiment, era absolut refractară unei înțelegeri profunde a naturii sau unei inspirații adevărat sincere. De aceea pictura și sculptura încă tânneau în imitarea modelelor bizantine și literatura în reluarea motivelor provensale, lipsite de sentimentul creator și dătător de suflet.

Dar iată că din Umbria mistică, învăluit în nimb de lumină argintie, se desprinde acela care poate fi socotit reînnoitorul artelor și întemeietorul poeziei adevărat italiene. Mișcarea franciscană poate fi privită ca o anticipare a marelui reînnoiri spirituale care va fi Renașterea. Renașterea, nu cu sensul limitat de reluare a modelelor clasice, ci în înțelesul de redesteptare și primenire sufletească.

Arta romanică de până atunci era aproape complet desprinsă de realitate, prin acea tendință chinuită și desechilibrată în concepție și tehnică, cu îndrăzneli și bizareri simbolice ce se pierdeau în ingenuie și șovăitoare soluțiuni executive. E epoca în care totul e învăluit în misterul ce se vrăjea în alambicurile de alchimist. De aici dramatismul neînțelesului. Sculpturile erau făcute pentru un Dumnezeu neînțeles și capricios, iar temele plăcute Lui fiind ignorate, natura, la rândul-i fiind mută acelor executanți cu inimi și dorinți mari dar neclarfificate încă, aceștia executau ceea ce fantezia împrestrițată de diverse influențe străine, acceptate fără norme de alegere, le inspira.

Sfântul Francisc, cu viața lui excepțională de dragoste și bine, în continuu contact cu natura bună și frumoasă, în armonie cu creatorul său, dă o nouă direcție sufletelor: « Sentimentul » în sine, ca putere creatoare de a exterioriza ceea ce mai întâi a interiorizat prin observație atentă și înțelegătoare a naturii, iată aportul nou în artă. E o atitudine nouă, dinamică, ce cere îndată expresie în artele plastice. Astfel franciscanismul devine o completare a spiritului clasic, colaborând cu el și dând frumuseții impasibile a zeilor, căldura și pasiunea sfinților mucenici. Primul creștinism adusese o desprețuire a artei clasice, ca o prea mare exaltare a frumuseții trupești în detrimentul celei sufletești;

Sfântul Francisc împacă într'o armonie desăvârșită tiparul de lut cu focul sacru conținut, animând arta.

Arta romanică imită hieraticile icoane bizantine care ajunseseră să schematizeze arta. Crucifixul era reprezentarea naivă a unui Christ rigid și contorsionat, cu capul tipic aplecat pe un umăr, exagerat de slab, perpetuând o grimasă dureroasă. Așa era și acel ce i-a vorbit la San Damiano. Acestei icoane, arta nouă îi insuflă toată nesfârșita dragoste și adâncă înțelegere care în momentul suprem aduse zâmbetul de iertare pe buzele Mântuitorului murind. Și arta devenită interpretă a emoției, caută să exprime durerea agoniei topită în privirea nesfârșit de bună a iertării unanime.

De asemeni Madonna, nu mai e « Regina Coelorum » triumfătoare și impasibilă, arătând cu gest hieratic pruncul demn ținut în poală. Când nu era protagonistă, atunci apărea ca « Mater Dolorosa » în scenele calvarului. În restul iconografiei e perfect indiferentă, senină (aceasta ca o urmare a psihologiei timpului, care atribue divinității atotputernicia glorioasă și învingătoare asupra oricărui fel de chin), iar copilul Iisus e ocupat și preocupat să ție în mânuțele cu gropițele consacrate, sulul legii divine sau globul pământului, pe cap coroana și dreapta în semn de binecuvântare. Între mamă și fiu, doar raportul spațial. Sfântul Francisc e primul care dă o atenție deosebită cultului Madonnei, fie că-i înalță imnuri de slavă, fie că o evocă în fiecare seară în svon de clopot și în murmurul rugăciunii « Ave Maria, gratia plena » — clipă de extatică duiosie și poezie religioasă, prinos celei mai pure iubiri și celei mai sfinte maternități.

Și din această înălțare și în același timp umanizare al elementului feminin, se nascu un ideal nou care lipsea. Madonna devine tot mai mult maternitatea idealizată, adevărata femeie-mamă beatificată prin iubirea maternă și sacrificiu și Iisus devine tot mai mult un copil adevărat cu toată grația inconștientă a acelei vârste. Pe trăsăturile Madonnei umanizate apare vădită dragostea maternă, durerea sfâșietoare în tot pateticul ei omenesc și astfel pe calvar grupul se încheagă, într'o apoteoză a durerii, ca în « Pianto della Madonna » al lui Jacopone de Todi. Dela Cimabue, încă legat de iconografia bizantină, trecând prin Duccio Bonisegna, Beato Angelico și toată școala umbră, cu înfiltrări și în cea sieneză

și toscană, arta se umanizează și se idealizează, culminând cu Giotto, ca putere încă primitivă de expresie, și Perugino ca perfecție de idealizare. Aceasta din urmă, cap al școalei umbre, maestru neîntrecut al celui mai pur misticism și a celei mai gingașe expresii, îmbină chipuri de o serafică suavitate cu peisaje de o puritate transparentă cu adevărat umbră. Și aportul acestui peisaj-fond, în colori excepționale, de o armonie perfectă cu chipurile, e tot o influență a franciscanismului.

De nicăeri aiurea ca din peisajul umbru nu putea să se inspire Sfântul Francisc pentru acel imn al naturii de o puritate religioasă perfectă care e « Il cantico delle creature o del sole », « Imnul creaturilor sau cântul fratelui soare »¹⁾ în care creștinismul cel mai pur se înfrățește cu cel mai universal panteism.

În lirica de formă și sentimente factice a Evului Mediu, sufocată de curtenia castelelor feudale și saturată de gingășii formale turnate în obișnuitele tipare provensale, Sfântul Francisc, divin poet, aduce un sentiment adevărat și personal și o formă simplă și sinceră, proprie limbii și poporului italian. Scrisă în 1226, rugăciunea lui e cronologic prima încercare de adevărată poezie italiană. De aceea « Giulari » Domnului vor duce din Umbria spre toate ținuturile Italiei, reflex al credinței în mintea și imaginația creatoare a poporului « lauda sacră » care va culmina cu Jacopone da Todi.

Prin această complexitate perfect armonioasă, apariția Sfântului din Assisi a putut să se mențină prin secole, fuzionând intim cu viața Italiei și a întregii umanități, pe care prin dragoste frățească și prin colaborare reciprocă ar fi dorit-o împăcată, preconizând un ideal perfect al unei Societăți a Națiunilor realizată. Și astfel cu aceeași intensitate, amintirea Sfântului se perpetuează încă de cum pășești în Umbria, dela lacul Trasimeno, unde s'a izolat pentru a petrece Păresimile anului 1211, în perfectă singurătate și ajunare, și pe ale cărui unde calme, legenda spune că ar fi pășit deasupra unei batiste, până la îndepărtatele carceri ascunse printre măslini aproape de Assisi, alt loc de pioasă reculegere. Aceeași amintire o găsești atât printre căsuțele roșcate

¹⁾ Tradus pentru prima oară în românește în « Gând Românesc », Nr. 3-4. Anul IV Martie-Aprilie, 1936, Cluj.

înflorite de balcoane și ferestre cât și în tripla biserică străjuită de negrii chiparoși, urcând din adâncimile criptei care păstrează cu sfințenie moaștele Sfântului prin impresionanta biserică inferioară, învăluită în profundă și misterioasă penumbră romanică, din care se desprind frescele unui Cimabue, Lorenzetti sau Simone Martini și ajungând în fine în biserică superioară, ce se înalță cu luminos avânt gotic spre cer, împodobită de biografia cromatică a Sfântului, prin care marele Giotto a ridicat un imn de slavă nepieiritoare Sărăcuțului și Umilului.

Și în liniștea cu glas de clopot și cu freamăt de chiparos, vine și acum să se izoleze câte un pelerin al reculegerii și al credinței, al meditației și al singurătății. Și indiferent de neam sau credință, indiferent de chinul sau nostalgia care-l mână din patru vânturi spre oaza de pace, oricare, fără deosebire, găsește calmul și împăcarea căutate. Căci spiritul Sfântului continuă să plutească asupra orașului său ca și ciripitul ciocârlilor în înserarea de argint.

ARISTIA BENCHE

L I T E R A T U R Ă

Imprejurarea, în totul secundară față de direcția de atunci a spiritului meu, care m'a dus la hotărîrea de a scrie, acum șase-șapte ani, un eseu narativ, nu interesează

Fapt este că fiind atunci preocupat de o chestiune psihologică, și anume de numărul covârșitor al actelor de viață devenite cu timpul mecanice, urmărind, cu alte cuvinte, procesul firesc de automatizare și limitare treptată a conștiinței, am imaginat o viață omenească, în cuprinsul căreia interesul avea că cadă pe sforțarea de a umple cu viață conștiință obișnuințele, adică, pe zădărnicierea perfidei morți progresive a sufletului.

Eroul unei asemenea narațiuni psihologice era sortit să fie, așa cum cerea cadrul autoscopic al chestiunii, un intelectual. L-am numit M. F. și am pornit la lucru:

Azi 14 August 193... am întâlnit pe M. F. Cafeneaua în care l-am văzut, era atât de afumată, încât apariția deodată a acestui fost coleg de liceu avea toate semnele imaginației.

La masa unde mă găseam așezat, între doi stâlpi susținând o arcadă îngreuiată de ornamente, nu privea nimeni, deși localul era plin de lume.

F. s'a apropiat, încercând să suradă cu gura fostului coleg. L-am recunoscut, cu toate că o fostă haină ambiționa să-l păstreze la vârsta studentească și cu toate că pălăria ca și pantofii îi deghizau destul de straniu identitatea.

L-am poftit pe scaun; dar mai înainte de a mă informa, cu grijă multă de eventuale susceptibilități — cum văzusem că este cazul, asupra neașteptatei sale deveniri, F. a și început:

— Te voi lămuri îndată.

Despre formația mea spirituală am luat cunoștință amânat, adică abia după terminarea Școlii Politehnice; și numai de atunci aș putea spune că exist. Nu știu ce ai făcut d-ta la Universitate și ce faci azi ca profesiune, în afară de literatură; eu am urmat Politehnica.

(Am vrut, evident, să-i răspund ce este cu mine, dar lipsa de interes a ciudatului vorbitor față de situația mea, lipsă pe care mi-o semnaliza cu gestul prohibitiv al palmelor deschise, precum și înfățișarea lui fantastică și oarecum grotescă, m'au făcut să-mi suspend obligațiile de interlocutor. Am ascultat dar tot timpul povestirea, pe care încerc s'o redau întocmai, și numai rareori câte o încuviințare, mută și aceea, câte o exclamație sau încrunțare de pantomim au putut să-mi ateste prezența efectivă.)

— Trebuie să-ți amintești d-ta, se grăbi F., că încă din liceu mă interesau numai științele exacte și, în special, mecanica.

De altfel atât îmi amintesc și eu despre mine însumi, cel de sub douăzeci de ani.

Și chiar dacă aș ști mai mult, nu mi-aș îngădui față de un scriitor modern să fac oricât de puțină literatură elegiacă.

De altfel, literatura copilăriei mi se pare chiar mie, cititor pe sărite al scrierilor noi, o expresie întoarsă a lipsei de bărbăție morală. N'aș putea spune că nici o poezie a acestei foarte nehoțărâte vârste, limitată la un specimen, nu m'a mulțumit vreodată.

Dar, dacă așa ceva s'a întâmplat, totul se datorește faptului de a mă fi simțit crescut în cine știe ce puternică imagine, și nu copilăriei rememorate. Voi, literații, cunoașteți bine și unanim azi că într'o poezie *cuvântul*, cu amplificarea lui în mod poetic, creează mai deseori tema decât invers.

Așa că satisfacția artistică fiind într'adevăr, cum se pretinde azi și cum am citit și eu întâmplător, altceva decât răscolire de sentimente personale, lirismul fiecăruia pentru copilărie este un fel de ingenunchiere, opțiune meschină pentru traiul fără griji.

Nu. Mă opresc să-ți vorbesc despre fleacuri. Copilăria mea nici nu există. Pot spune că m'am născut cu Politehnica terminată.

Totuși, aflându-mă azi la mijlocul vieții, găsesc că a trecut destulă vreme de când cele ce vei afla s'au petrecut, pentru ca tonul să nu mi se trivializeze autobiografic.

Felul în care mi-am repudiat copilăria nu mai poate da loc presupunerii că vreau să-mi povestesc viața.

Dacă mă dau îndărăt la cei douăzeci și cinci de ani ai mei, fac aceasta deoarece trebuie să mă pregătesc să sar obstacolul ce reprezintă pentru mine povestirea faptelor care m'au preschimbat din om în ce vezi.

Nu-mi amintesc să fi făcut studii strălucite la Politehnică.

Însă o memorie normală m'a ajutat să-mi însușesc toate cunoștințele care în condițiuni date duc la rezultate precise și necontestate. Sforțarea intelectuală proprie îmi era și de prisos pentru experiențe și socoteli milenare. Studiile cele mai înalte au toate o bază de elemente a căror memorare, ca în cazul operației $2+2=4$, dispensează mințile ulterioare de încredințări demonstrative.

Am intrat, susținut puternic de un politician cu vază, ca inginer la Căile Ferate. Aci m'am comportat ca și la Politehnică.

Pentru un inginer mecanic, cum eram eu, existența încetă de a fi o problemă prin aceeași cunoaștere mnemotehnică a câtorva principii elementare, din a căror aplicare, repetată de mine după practici străvechi, obțineam un salariu mulțumitor.

Modul conștiincios de a-mi îndeplini îndatoririle, dar mai cu seamă sprijinul politic din partea patronului meu, devenit dintr'o dată ministru al Comunicațiilor, m'au ajutat să străbat în trei ani ierarhii interzise mai tuturor și să ajung, înaintea speranțelor mele, titularul Direcției Comerciale din Direcția Generală a C.F.R.

Eram, se înțelege, bine văzut. Directorul General îmi cerea avizul cu vădită prietenie, chiar în chestiuni ce nu țineau de serviciul meu. Eram consultat până la oboseală asupra celor mai străine probleme de priceperea mea, nu pentru că mă ocrotea cineva din mărimile zilei — îndrăznea Directorul General să se gândească acolo? — dar fiindcă, având și oarecare lecturi literare, mă socoteau ca făcând parte din funcționarii superiori « culți »; ceea ce mi se declara, se înțelege, cu multă lărgime.

Căci un roman citit, pentru tehnicieni, oricât de curios și s'ar părea, însemnează aproape un spor de cunoștințe tehnice. Trebuie să știi că nicăeri superstiția literară nu este mai în onoare decât într'un mediu cu totul străin de literatură.

Nu știu dacă părerile mele tăiau perspective neașteptate, acolo unde toate sensurile se găseau obstructate, sau dacă întrevedeam soluții de nebanuită și perfectă ordine feroviară, pentru că, deși solicitat cu stăruință și ascultat cu politeță și chiar admirație, nici o măsură nu se lua ca urmare a perspicacității mele.

Cred că Directorul General avea temerea că, mai curând sau mai târziu, îl voi înlocui; iar ca să amâie o stare de lucruri justițiară, făcea în așa fel ca nici o modificare de regulamente, tarife ori traseuri să nu se lege de numele meu.

Eu însă eram satisfăcut de situație.

În palatul Direcției Generale, biroul meu ocupa o cameră largă la etajul I. Îți închipui, ce să mai pierdem timpul: uși capitonate, bibliotecă, ornamente, cristale, tablouri de pictură, stațuete, covoare scumpe etc. Imi plăcea interiorul — căci era un adevărat interior și nu un birou banal — atât de mult încât îmi declaram oricui domiciliul la birou.

Era acesta, nu e vorbă, și un artificiu, pe care îl întrebuițam față de superiori, dându-le să înțeleagă gradul în care mă dedicasem acestei funcțiuni publice.

De altfel, este drept că, dimineața, ceasornicul cu pendul și scripete din perete nu-și termina niciodată opt bătăi mai înainte de a-mi fi reluat eu ocupațiile.

Zece ani, slujba s'a dovedit proprie înclinațiilor mele firești și de loc obositoare. În timpul liber, chiar la serviciu, făceam lectură; nu de specialitate, să nu-ți închipui; lectură literară, romane mai ales. De cele mai multe ori însă, așezat la biroul american, adică mai mult ascuns după el, prima mea grije devenise să privesc admirativ ceasornicul cu pendul și scripete.

Pendula, cu fiecare secundă marcată, își schimba între ele cele două poziții, care îi mărgineau cu precizie și câmpul de amplitudine. Se legăna limitat, însă liber. Drumul ei statornic era un arc de cerc, fără deviații posibile.

Când oblicitatea din dreapta era părăsită pentru cea din stânga, chiar în momentul când abia o câștiga, sau dimpotrivă, în ambele puncte extreme și sonore, luna își amintea exact fragmentul de elipsă, căzând neraționat.

Același fenomen de memorie nedesmițită l-am surprins și la scripete.

O greutate lucie cobora timp de o săptămână pe o verticală ipotetică; săptămâna următoare, uşierul — făcea să fie văzut: maşinal, aproape în somn — ridica plumbul lustruit la locul dintre dinţii matematici ai roţilor, iar scripetele ca un paianjen metalic, dar nu din tavan de casă părăsită, cădea nesimţit pe firul său cu aceeaşi imparţialitate.

Legi fizice, fără îndoială, puneau aceste corpuri neînsufleţite sub un regim de viaţă strictă, adică mărginită, care la noi oamenii se cheamă rutină. (Dar, dacă priveşti mult, mult la orice obiect, aşa cum ajunsesem să privesc eu la pendul şi scripete, lucrurile cele mai simple devin de neînţeles.)

Am privit ceasornicul acesta, cu timpul, în fiecare dimineaţă. Cursa pendulei, atât de strict determinată, se săvârşea foarte conştiincios. La unul din punctele de limită ale legănării ei, mi-am văzut adesea, în desemn miniatural, locuinţa din oraş, iar la celălalt, biroul. Mi se părea chiar drăguţ, la început, să mă închipui ca un pendul, ce porneşte de acasă şi se opreşte la birou, se înapoiază acasă şi apoi iarăşi — la birou şi aşa mai departe toată viaţa, până ce mecanica mea omenească îşi va împrăştia cândva forţele ei solidare.

O împrejurare nefericită însă a făcut ca într'o zi ceasornicul de perete să capete pentru mine alt rost decât acela de simplu indicator al timpului.

Colegii mei din Direcţiune, indiferent de grade, erau ca şi mine extrem de punctuali în serviciu. Avea fiecare câmpul său de amplitutine: pendulau cu toţii, în mintea mea, între locuinţe şi birouri.

Această analogie, dintre viaţa lor şi a mea, mi-a dat o umilinţă, pe care am vrut să o uit, prin neatenţie metodică, dacă se poate zice şi face aşa ceva. Sfortzare inutilă. În fiecare dimineaţă întâlneam o parte dintre ei venind la serviciu, mânaţi de o impulsie neraţionată; veneau hipnotic, iar seara plecau în acelaşi chip spre casă. Pendulau, pendulau ca şi mine, ca şi ceasornicul de perete. O mecanicitate colectivă turtea relieful de situaţie al funcţionarilor superiori până la nivelul, sau, mai bine zis, până la lipsa de nivel a uşierilor.

Din acest moment, conturul vieţii mele individuale, de ins apreciat şi deosebit, s'a estompat în reflecţia stupidă că viaţa

tuturor, a semenilor mei și a mea, este regentată de forțe identice, care se sistematizează în ceea ce numim rutină profesională, adică stingerea conștiinței, moarte fără repaos, moarte sub aparențele mișcătoare ale vieții.

Cine ar putea spune pentru ce, după zece ani de activitate febrilă și drept, foarte drept recompensată, am căzut în toropire?

În trei zile, m'am trezit cu biroul copleșit de hârtii nereșolvate.

Toată cunoscuta mea energie roise în jurul pendulei, înconjurând-o cu un fel de nimb reflexiv, care îi creștea importanța până la a-mi face din ceasornic un coleg.

De rătăcire mi-am dat seama abia când dela Direcția Generală s'a cerut raportul de trafic lunar al unui Inspectorat din provincie. L-am căutat cu cea mai năucă grabă. Am dat ordin să fie căutat la toate serviciile care țineau de Direcția Comercială. Raportul — nicăeri. Noroc că impiegatul care venise cu toate dovezile, cu numere și ștampile, de înaintare a hârtiei la mine, l-a descoperit chiar pe biroul meu, sub un vraf de alte rapoarte întârziate.

După ce am luat cunoștință, cum nu se poate mai mulțumit, de conținutul hârtiei, după ce am apostilat-o, dându-i o dată anterioară, i-am făcut vânt. Răsuflam ușurat. Se oprise pendula, vrând să ia conștiință de ea însăși, sau ce se întâmplase?

Am găsit cu cale că nu trebuie să mă mai tolerez. Socotind că este locul unei măsuri energice, am dispus înlocuirea ceasornicului, cu pendul și scripete, printr'un tablou. Ușierul mi-a mutat și biroul american, tot după indicația mea imediată, pe altă latură a încăperii; și o muncă silnică, dar voluntară, m'a vârât între hârțiile restante.

Erau rapoarte de casă, de trafic, de notarea funcționarilor în subordine, dela toate stațiile mai apropiate; erau cereri de restituire de garanții, cererile câtorva societăți pentru vagoane-cisterne, în sfârșit o mică arhivă care devenise dintr'odată de cea mai arzătoare actualitate.

Hotărât să pun totul « la curent » am și început: « Se ia act », « se ia act », « se ia act »; « se vor lua măsuri », « se vor lua măsuri »; « în original d-lui Director General »; « se va ancheta »; « se va pedepsi ». Formule obișnuite.

Către sfârșit, m'am încurcat. Ochii mi s'au oprit la ceasornic: nu mai era. Uitasem. Tabloul din loc era de două ori mai frumos; întâi, pentrucă era tablou și nu pendul; iar apoi, pentrucă apusul de soare ce înfățișa forța peretele cu iluzia unei perspective de câmp în dosul lui.

Dar n'am putut pierde, admirând pictura, amintirea plăcerii de a nu mai vedea ceasornicul. Tirania lui n'avea să se mai întoarcă niciodată; rămăsei, cu privirea într'acolo, să mă gândesc. Ce fulger teribil am văzut atunci! Discul de o strălucire orbitoare, cum n'o avusese niciodată, se legănă de două ori, odată la dreapta — și a sunat, apoi la stânga — și iar a sunat, în ochii mei, în urechile mele. Apăsai scurt și instinctiv pe butonul soneriei de pe colțul biroului. Nu mai știu ce anume i-am spus ușierului, care intrase într'o clipă; probabil câteva cuvinte îngăimate, de revocare a apelului.

Am intrat din nou cu adevărată furie în hârtii: « Se ia act », « se ia act », « se ia act ». Foarte curios, mi-am zis. « Se ia act ». Da. Adică, am luat cunoștință de cuprins. Alt înțeles nu poate avea.

Dar pentru ce, în clipa când scriu « se ia act » (știi cum clănțane aceste cuvinte dacă le pronunți repede și de mai multe ori?) pentru ce cuvintele sună gol?

Voi nimici obișnuința spiritului, care singură este de vină; voi sparge tipicul rezoluției și voi umple ceea ce scriu de cugetare prezentă.

« Se ia act » — mecanic; « se ia act » — tot mecanic; « se ia act » — nici o schimbare. Sunt unele motoare, poate știi, care se pun în mișcare prin învârtirea, altădată — cu mâna, acum — cu aer comprimat, a unei roți uriașe — volanul; la oprire, motorul fiind stins, roata aceasta continuă pentru un timp să se învârtească singură. « Se ia act »: mai comandă creerul? Simțeam că am început să mor.

Astfel ajunsesem la nevoia idioată a unor mici variații de stil în rezoluții — închipuește-ți! — ceea ce îmi da iluzia libertății de condei adică a vieții vii; și mă satisfăceam în gândul că nu merge roata dela sine, ci funcționează și motorul.

Toată ziua aceea, am lucrat fără întrerupere, nici chiar pentru prânz, atingând un record monstruos de activitate și frământare seacă. Privisem trei zile de-a-rândul, mai mult decât trebuia la

ceasul cu lună; dar am ispășit. Numai bietul ușier, care nici el nu s'a clintit dela post ziua întreagă, nu prea știu ce ispășea. Am ieșit spre seară, cu un nucleu de întunerice pe creier, lângă tâmpla dreaptă. Eram totuși mulțumit. Scăpasem de ceas, dar mai ales răsturnasem tirania rezoluțiilor consacrate.

Nu trebuia să merg mai departe?

Așa dar...

Eroul avea să mai povestească romanul său amoros: cunoștința de student cu Aretia I., anii de iubire, căsătoria, fericirea casnică, schimbarea fizică și morală a soției cu timpul, obișnuința erotică, denunțul în fața autorităților că Aretia i-a fost răpită și substituită, divorțul; avea să arate răsunetul acestor evenimente în palatul Direcției, atmosfera ciudată, în privința persoanei sale, explicată prin invidia Directorului General; avea să-și descrie singur obsesia liberării de mecanicizare, dezvoltată până la a-l face primejdios înaltului serviciu public, ce îndeplinea.

Planul acestui eseu narativ, cum am numit pățania lui F., prevedea apoi un simulacru de delegație importantă; o anchetă fără obiect la Cernăuți, de fapt — formă delicată de concediu supravegheat. Plecarea din gara București; examinarea locomotivei, în special a bielorlor exterioare, în vechiul ciclu de preocupări. Noaptea — insomnie; trecerea în revistă a compartimentelor; somnul călătorilor în poziții asemănătoare de total abandon; ideea că această omenire își pierde astfel definitiv conștiința, dacă nu este trezită imediat. Semnalul de alarmă — tras.

F., deși întors la starea normală din chiar acea noapte, este pus în disponibilitate. Un nebun, cum zicea lumea, un om sănătos, cum atest eu, care l-am ascultat patru ore în șir, povestindu-și cu mare limpezime aventura intelectuală.

S'ar putea da corp, adică imaginație epică, acestei scheme narrative? Din ciorna-manuscris, într'adevăr găsită (în biblioteca unui liceu de provincie) și care se află în păstrarea noastră, noi n'am schimbat nici o virgulă. Cum literatură de imaginație nu facem, ținem manuscrisul la dispoziția oricărui scriitor, care-l-ar socoti în vre-un fel interesant.

VLADIMIR STREINU

LIBERTATE ȘI CREAȚIE

TEATRUL SUB SEMNUL ARTEI PURE

Neprecisă în structura ei, prea subiectivă în formulare, concepția mesianică despre teatru a lui Gordon Craig a fost, poate tocmai din aceste motive, sortită unei instigații de complexe realizări scenice, în câteva centre mari de artă teatrală, căci de sigur nu e o întâmplare că adepții noii formule nu s'au recrutat dintre anonimii funcționari artistici ai teatrelor amorfe, ci dintre disidenții marilor regisori naturaliști.

Principiul atât de polivalent, profetizat de Craig, despre omnipotența regisorului, despre subordonarea textului, « fanteziei crea-toare » a directorului de scenă, s'a dezvoltat pe fiecare linie virtuală, până în cele din urmă consecințe ale lui... Cum remarcă Winds, « veacul al XX-lea aduce în primul plan pe tărâmul teatrului, în mod semnificativ pe regisor, așa cum era pe scena operei, fără restricții, cântărețul. Se întreba atunci publicul: cine cântă? Azi se întreabă cine dirijează? Conducerea spirituală a reprezentației integrale trece în centrul interesului pentru teatru ¹⁾).

Poate că mai în ordinea teatrului ar fi fost să se remarce că, imediat după Renaștere, teatrul cult fusese al autorului, în veacul XVIII și XIX devenind al actorului, al « virtuosului », pentru ca acum « afișul » să-l ție regisorul.

Bine înțeles toată mișcarea « revoluționară » dela Meiningen la Stanislawski punea accentul pe totalitatea reprezentației; acest

¹⁾ Adolf Winds, *Geschichte der Regie*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1925, p. 99 și următoarele.

câștig era mai curând al naturalismului, după ce fusese un *desiderat* care pornea de la Lessing, mai apoi de la Goethe și numeroși iubitori ai teatrului în prima jumătate a veacului trecut. Ceea ce realizase influența lui Gordon Craig, era o nouă reinstalare a regizorului, de astădată nu ca un dirigent în slujba textului, ci ca un creator care poate folosi textul dacă vrea, și cât vrea, și cum vrea.

Genul sub care se subsumează încercările revoluționare în acest sens și starea de spirit de care ele au profitat stau, cum am spus, sub semnul *artei pure*.

Ce era în concepția curentă această formulă este cu neputință de spus — și toate încercările în acest sens s'au rătăcit în considerații speculative, care tocmai, prin contradicțiile și soluțiile absconse la care au ajuns, au sporit prestigiul unei formule, care printr'o inadvertență obișnuită în artă, voind să se explice își proclama anume hermetismul... Deci o neintenționată, dar subtilă abilitate, a raliat mișcării acea adeziune extrem de prețioasă pentru propagarea ideologică, uneori și periculoasă, a snobilor intelectuali, acești devotați în principiu ai oricărei atitudini, pe care adoptând-o, li se pare că se situează deasupra semenilor lor (de rând).

Credem că nesoluția la care s'a ajuns e fiindcă s'a căutat greșit înțelegerea fenomenului. «Arta pură» nu este o nouă concepție despre artă, căci subsumează cele mai felurite, uneori contradictorii vederi, cum sunt numeroasele feluri de teatru pur, care trebuie negreșit în parte analizate, ci este o determinare istorică, o nouă înțelegere despre misiunea artistului, despre *mesajul* său. E o răsturnare totală a punctului de vedere teoretic. Originea acestui sentiment nou, căci e un sentiment nou care e de altfel una dintre componentele esențiale ale stilului culturii contemporane, poate fi găsită credem, în acea turburătoare mișcare artistică din a doua jumătate a veacului trecut, din Anglia, denumită încă din prima clipă *prerafaelism* și din care, indirect, purcede Gordon Craig însuși. Neclară în tendințele ei, destul de variate, această mișcare a rămas nedefinită în toate manifestările artistice ale timpului... Ieșită în 1848, din dorința a trei tineri de a reînvia pictura de dinainte de Renaștere, în liniile ei pure, suave, mistice, nutrită din

«religia frumosului» ruskinian (care firește oferea și alte direcții etice și sociale ¹⁾), din estetismul industrial al lui Morris și, mai ales, din viața și arta neprihănită a lui Dante Gabriel Rossetti, a cuprins toate centrele nervoase ale intelectualității europene... I se datorește deopotrivă simbolismul francez, cel englez, «arta opusă vieții» a lui Wilde cu rafinamentul ei decorativ, regia mesianică a lui Craig, poezia pură, esoterică, a profesorului de limba engleză Mallarmé, și deci gruparea care a dominat literatura europeană dela N. F. R. (Proust, care citează atât de insistent pe Ruskin, Gide, Paul Valéry, etc.), expresionismul și, cu noi modificări, toată pictura modernă (cu gustul ei rafinat pentru primitivism și mai ales pentru arta neagră).

Toate aceste tendințe, la nesfârșit diferite între ele, au totuși câteva trăsături comune, care alcătuiesc spiritul acestei noi ordini în artă. Este ceea ce am numi *eticizarea practicei artistice*.

Ceea ce nu înseamnă introducerea moralei în artă — căci aceasta o face filistinismul odios burghez, conformist — ci, dimpotrivă răsturnarea poziției detestate, prin transformarea *practicei* artistice într'o nouă morală în sine, morala *atitudinii care purifică totul* cu condiția unui devotament absolut, fără beneficii practice ori măcar culturale. Această morală nouă se poate dispensa de cealaltă morală a ipocriziei și a înțelegerii mărginite. E de sigur tot o atitudine romantică dar à rebours. Nu mai sunt strigătele disperării, efuziunile lirice, aruncate fără pudoare mulțimii, nici emfaza ditirambică, geniul în stil byronian care își permite totul fiindcă e deasupra măsurii normale și are dreptul să nu respecte nimic, ci sensul ascetic, sacrificiul vieții întregi, cu dispreț pentru succesul ieftin (toți marii reprezentanți ai acestei religii au dus o viață secretă de martiri orgolioși, Dante Gabriel Rossetti, Mallarmé, Gide, Proust, Craig, J. Copeau, câțva timp Valéry și alții). Structura artei este cu grije esoterică, înțeleasă numai de inițiați, căci se evită tot ce e *facil*, se trăește de altfel în grupuri, care mențin între ele o comuniune monahală. Năzuința spre puritate este ca o ferveare și ca un elan mistic: poezie pură, pictură pură, muzică pură, teatru pur. Artă aceasta cuprinde în modul acesta

¹⁾ Vezi Dragoș Protopopescu, *Fenomenul englez*, Editura Fundației pentru literatură și artă «Regele Carol II», pp. 293 și următoarele.

catolicismul lui Paul Claudel deopotrivă cu neliniștea homosexuală a protestantului Gide. Verificând din nou liniile ascendente, preoții noii concepții descopereau în trecut valori neglijate de romantismul devenit academic, din rândurile « romanticilor » neconformiști: Soren Kirkegaard, Novalis, Edgar Poë, Gerard de Nerval etc., pe calea aceasta preraphaelismul influențând și filosofia modernă.

Multă vreme esoterismul lor, ermetismul ostentativ al revistelor mici (care toate, în afară de *Mercure de France* și *N.F.R.*, au cam urmat destinul de 4 numere al aceluia *Germ* dela 1848 al grupului Rossetti) a iritat, iar *neconformismul*, disprețul lor total, suspectarea și contestarea tuturor valorilor curente, *numai fiindcă erau universal acceptate*, au stârnit indignare.

Izbutind însă să întemeieze o revistă de influență europeană, să cucerească autoritatea — datorită războiului care a năruit, evident, valorile cele vechi contestate literar — arta « pură » a devenit, în timpul din urmă, arta oarecum oficială a epocii, s'a academizat, suferind acomodări destul de surprinzătoare, chiar sub aspectul etic, departe deci de principiul de a fi permanent în *avantgardă*, așa cum se dorea, explicit, într'o vreme.

Tehnica ei (reviste de lux, ediții scumpe, tipar fără majuscule, expoziții agresive, eliminarea fabulației, solidaritate juvenilă, teatre de *avantgardă*, etc., etc.) a devenit stilul *activității artistice contemporane*, iar valorile care păreau sortite unui destin claustral cunosc astăzi o glorie imensă.

Acest ascetism al artei moderne, exprimat cu fervoare și devotament mesianic, dar ades și cu orgoliu episcopal, ia parte la plămădeala spiritului contemporan, analizat de noi și formulat ca o *nouă structură* a culturii. Reacțiunea împotriva « raționalismului », detestarea materialismului, devalorizarea pozitivismului și orientarea spiritului spre morfologia organică, spre instinct și inconștient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital, spre inefabilul intuiției, sunt o parte din motivele acestei noi structuri. În filozofie însăși, înlocuirea și preocupările de teoria cunoașterii cu înțelegerea filozofiei ca o « trăire » înțeleaptă, în cuget și într'o viziune personală a lumii (*Weltanschauung*), caracterizează modul mesianic al epocii noastre, a cărui răspândire în mase a prilejuit necesitatea revizuirii tuturor valorilor deterministe și

pozitiviste, acuzate de relele pricinuite de războiul mondial. Toate instituțiile, care nu au putut înlătura marea încercare a războiului, erau acuzate, detronate în autoritatea lor, căci încercarea războiului precipitase, în cascade, devaluarea autorității, chiar în cultură. Spirite neconformiste au fost totdeauna. Ceea ce caracterizează epoca de după război *este ostentația anticonformistă până la irațional, chiar a maselor mari, cu pretenții intelectuale înseși.*

Numai în lumina acestei explicații se va înțelege și modalitatea excesivă a teatrului pur de după război și adeziunea maselor dornice de «mântuiri» și de viziuni apocaliptice.

Menit întru puritate și cu dispreț pentru bunurile lumesti, cu aspirații înălțate, se înfățișează și teatrul revoluționar, în vecinătatea războiului, pe scene de avantgardă, căutând să reabiliteze și să impună valori pe care conformismul mercant îl nescotea. Acest caracter de «avant-gardă» e o funcțiune stilistică foarte importantă și e cu neputință de înțeles altfel, decât în spiritul și nuanța sa precisă. Greșala criticilor «filistini» e de a fi vrut să înțeleagă în sens logic, acțiuni care se voiau emancipate de logică și se determinau într'alt complex genetic decât erau criteriile culturii oficiale. Deși vorbeau mesianic despre valori, asemenea «grupări» înțelegeau nu diferențe pe aceeași scară, când ar fi fost posibile discuțiile, ci anume valori care să se preteze la impresia de apostolat. Pentru ca o piesă să fie jucată de asemenea grupări de avantgardă, nu trebuia să aparțină unui scriitor mare, ci *anume* unui necunoscut nedreptățit, așa încât se alcătuiău cu un zel fanatic, de către publiciști asociați, liste de piesele care fuseseră refuzate de teatrele oficiale pentru excesiva lor «originalitate» (se zicea), se dezgropau lucrări necunoscute ori uitate, se jucau autori străini, pe care teatrele comerciale nu aveau curajul să-i joace, ori se încercau spectacole cu lucrări dramatice ale marilor scriitori intrați în literatura universală, care însă fuseseră socotite ca nereprezentabile. Astfel, afară de numeroși autori tineri, au fost jucați pe astfel de scene, la Paris, Strindberg, B. Shaw (care așteptase decenii nejuțat), Pirandello și alții, iar în Germania se jucau Faust de Goethe (în versiune completă) și Peer Gynt de Ibsen, în spectacole duble, fie în aceeași zi, fie în două seri consecutive, ca să se demonstreze că filistinii ignorau valori realizabile.

Fără această etică a frumosului pur, cuprinsă cu timpul în spiritul epocii întregi, cu veleități de cruciadă artistică, nu se înțelege cum au putut dăinui sub același acoperiș ideologic, tendințe atât de diferite, și orice încercare de explicație pe liniile teoretice ale artei sporește confuzia, dând acea impresie de « adevărată încurcătură babilonică a graiurilor » pricinuită de faptul că, în activitatea teatrală de pildă, « toate direcțiile și ismele apăreau obișnuit în forma unui dogmatism țepăn » ¹⁾.

Am insistat asupra modalității concrete a formulei pe care o propunem, tocmai fiindcă ne-a apărut, în lucrările de sistematizare istorică pe care le-am consultat, surprinzătoare absența unei explicații unitare adecvate, a epocii, mai ales că, în ciuda opozițiilor structurale, solidaritatea istorică, a mișcării noi teatrale era fără precedent în artă și foarte iritantă pentru cei din afară.

Așa au luat naștere « teatrele de avangardă » din toată Europa (și ideea de avangardă însemna în concepția lor un mesaj strict), așa au « luptat » vreme îndelungată, pentru ca să se impue nu numai comercial, ci și oficial ²⁾.

Tot ca să facem explicit conceptul și structura unei asemenea acțiuni reformatoare, ni se pare de folos să arătăm aci felul în care s'a format una dintre companiile de teatru nou dintre cele mai apreciate la Paris, să vedem tehnica impunerii ei și să cităm din *manifestele* ei succesive.

După o experiență nereușită la Comédie Montaigne, în 1920, alături de maestrul său Gémier, și probabil simțind nevoia unei activități personale, Gaston Baty ajunge la convingerea că « deschiderea unui teatru « régulier » trebuie să urmeze numai după crearea unui « repertoriu în reprezentații neregulate ». Ultimele luni ale lui 1921 le folosește ca să-și *regrupeze* colaboratorii, să cheme noi binevoitori și « în Decembrie ziarele publicară întâiul *comunicat* ³⁾ al grupării « *Compagnons de la Chimère* ».

¹⁾ Zeis, citat de Adolf Winds în *op. cit.*, p. 100.

²⁾ Astfel, la Comedia Franceză, unde nu funcționa un regisor, în sensul nou al cuvântului, noul Administrator general a numit un consiliu de patru regisori dintre cei care s'au impus după război în teatrul parizian: J. Copeau, Jouvot, Gaston Baty și Dullin.

³⁾ Subliniem noii termeni, specifici acestor întreprinderi, care se socot cu mesaj în artă. N.R.

« Iată-ne câțiva porniți să întemeiem un teatru cu *crediță*, entuziasm și în *sărăcie voluntară* ».

Simon Gantillon, care avea să devină mai târziu cunoscut ca autor dramatic « *assurait la rédaction d'un bulletin* ».

« Concepția » teatrului cel nou pe care îl năzuesc « e aceeași cu a grecilor și a lui Shakespeare, e aceeași cu a dramei franțuzești din Evul Mediu. Ea implică o viziune a lumii în care materia pe de o parte și supranaturalul pe de altă parte se socotesc tot atât de « reale » ca și omul. *Opus acestei concepții, Renașterea a întronat un teatru cerebral în care nu există decât numai animalul cerebral*... În această concepție reînnoită, cuvântul își regăsește locul, mimica își reia puterea, decorul, costumul, lumina, zgomotul redevin actori. Nu va fi o reeditare a teatrului medieval, *totuși, de dincolo de Renaștere, se reia tradiția franceză* » ¹⁾.

Inovația pe care și-o propun trebuie să aibă caracterul unei *analize înaintea sintezei*. Deci « Yvonne Sérac dădea la 23 Martie 1922 un recital de dans în tăcere », fără acompaniament muzical. Se pregătește un « concert de zgomote » ca și prezentări speciale « de decor, accesorii și lumină, fără personaje, fără cuvinte, fără muzică ».

« Primilor *companioni* (să le zicem tovarăși), care fuseseră actori, dansatori, decoratori, li se adaogă acum și autori, care se constituie în « comitetul de lectură al Chimerei ». Dau spectacole neregulate, ca musafiri la « Comédie des Champs Elysées », la « Théâtre des Mathurins », dar peste câteva luni se mută într'un teatru de lemn, clădit pentru ei anume, pe bulevardul Saint-Germain, și firma devine « *Baraque de la Chimère* ».

Întreprinderea nu izbutește, baraca e vândută, iar Gaston Baty devine director al teatrului « Studio des Champs Elysées », unde însă își continuă, spre nedumerirea și ades protestarea criticei dramatice, cariera de regisor « creator ». În 1927 se încheie *Cartelul celor patru*, al celor patru directori-regisori revoluționari: Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet și Georges Pitoeff, care împreună reprezentau în Franța « Teatrul de Artă » biruitor.

În « Théâtre de l'Avenue » unde se fixează în 1928 pentru mai multă vreme, Baty joacă Hamlet, cu actrița Marguerite Jamois.

¹⁾ Masques, *Cahiers d'Art Dramatique*, XVIII-ème cahier. Rieder, pp. 15 și urm.

în rolul nefericitului prinț, dar nu joacă versiunea devenită clasică, ci așa zisa *versiune din 1602*, neautorizată, transcrisă, după unele păreri, de un editor puțin scrupulos. « I s'a reproșat lui Gaston Baty de a fi dat în *Primul Hamlet* o versiune subalternă, uscată, a dramei lui Shakespeare. Lucrul se poate discuta. Și ceea ce are importanță e că această versiune e într'adevăr de Shakespeare însuși, ceea ce era destul ca să apere pe Gaston Baty de orice vină de lipsă de respect... El ne-a dat-o în toată *pu-retatea* sa inițială ¹⁾).

În afară de Shakespeare, Gaston Baty care de obicei « își face singur decorurile și costumele » și în afară de câțiva autori tineri, a jucat din Paul Claudel, Molière, O'Neil, Bernard Shaw, Strindberg. Acuzat că nesocotește « textul » s'a apărat adeseori arătând că a înțeles numai să-l integreze spectacolului. Prin alegerea textelor însă, și cazul Shakespeare este lămuritor, dovedea că nu alegea decât pretexte pentru înscenări cu mesaj, fanteziste. Nepotrivirea dintre afirmația principală a necesității textului și rolul pe care pare-se că l-a dat în teatrul său textului nu poate duce decât la concluzia că sentimentul său intim și orientarea sa practică indică o concepție, fie și neformulată, mai aproape de Gordon Craig, decât de aceea a Renașterii.

« Les Cahiers de Masques » pe care le-am citat sunt o plachetă (și *placheta* este un moment stilistic al întregii mișcări pentru arta pură, în așa măsură că opera poetică a lui Paul Valéry nu a apărut multă vreme, chiar când devenise celebru, decât numai în plachete de lux, cu *tiraj restrâns*) și au fost « anume întemeiate ca să urmărească activitatea lui Gaston Baty, să-i propage estetica, să-i editeze repertoriul », așa cum alte publicații: *Choses de Théâtre, Jeux, Tréteaux et Personnages, Les Cahiers du Théâtre* etc. aveau același rol pentru alte teatre de avangardă.

SCENA STILIZATĂ

Mai înclinați spre interpretări absolute și de sigur dintr'o orientare metafizică, organică ethnosului lor, regisorii germani « revoluționari » au tradus conceptul de Artă pură, al epocii, într'o renun-

¹⁾ Masques, etc., p. 30.

țare completă la orice iluzie realistă și s'au proclamat ca fiind în căutarea stăruitoare a esențelor. Astfel noul orizont artistic s'a constituit în țările de limbă germană într'o mișcare *expresionistă*... Ca de obicei, atunci când e vorba de o modalitate concret-istorică, definiții nu se pot da, și de altfel un istoric literar ca Félix Bertaux, deși recunoaște că a existat un curent expresionist care depășea literatura și nu era limitat la Germania, e de părere că niciodată n'a fost o școală expresionistă ¹⁾.

Numele însuși al mișcării a fost folosit întâia dată în 1911 de poetul Otto zur Linde ca să deosebească grupul « Charon » împotriva impresionismului ²⁾.

Dar dacă nu se poate defini o mișcare artistică, ea poate fi uneori surprinsă în motivele ei esențiale, și descrierea acestora poate indica mai mult ori mai puțin adecvat, individualitatea acestei manifestări colective. Astfel Hamann crede că problema cea mai grea « a expresionismului stă în obligația de a crea o unitate fără referințe obiective și active (ohne Gegenstands und Handlungsbeziehungen), o unitate care nu are logica unei figuri geometrice, ci bogăția și individualitatea unei forme plastice, a unei figuri » ³⁾.

Aceste figuri și obiecte, fără « relații » cu realitatea, aceste pure abstracții constituiesc deci năzuința expresionistă în pictură, și această năzuință se întâlnește de altfel și în dramă.

Mai apropiat descrie Werner Mahrholz trăsăturile dramei expresioniste.

« Teatrul expresionist este cu totul deosebit de teatrul naturalist, unde totul era năzuință spre psihologie, intimitate, liniște, tragedie, atmosferă (Stimmung), pe câtă vreme dincoace totul e formă vastă, pathos, abstracție și tipizare. Persoanele dramei expresioniste nu sunt, ci *semnifică* (bedeuten). Ca în vechile tablouri gotice, au agățate de gură bilete vorbitoare, pe care stă scris *ce și cum judecă* ⁴⁾.

¹⁾ Félix Bertaux, *Littérature allemande*. Kra. 1928, p. 242.

²⁾ *Ibid.*

³⁾ R. Hamann, *Geschichte der Kunst*. Ed. Th. Knaur Nachf. p. 877.

⁴⁾ Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, 1932, Sieben-Stäbe Verlag, p. 409.

Această căutare a esenței prin dematerializarea și devitalizarea concretului, prin desumanizarea individualului și formularea plastică a tipicului, e de fapt o stilizare și, în mod firesc, teatrul nou a fost caracterizat ca folosind o *scenă stilizatoare* (Stilbühne), ca opusă vechii scene iluzioniste (Illusionsbühne) care își dădea toate silințele să dea iluzia realității...

Nu se poate nega, în orice caz, că dematerializarea, devitalizarea și desumanizarea, nu înseamnă în același timp și o năzuință către spiritualizare.

Iată de ce teatrul expresionist și-a regăsit elementele în arta gotică primitivă și în cea religioasă în genere, cum le-a găsit și în ceea ce Hamann numește arta monumentală expresivă (expressive Monumentalkunst), în care influența lui Gordon Craig e de netăgăduit. («Gordon Craig ist ein Mann, dessen Lehre im Grunde überhaupt erst von Expressionisten zu begreifen und zu verwirklichen war.» Julius Bab, op. cit.)

E caracteristică că primele spectacole expresioniste sunt cu tendințe religioase. «L'Annonce faite à Marie» a lui Paul Claudel jucată la Dresda oarecum fără decor, doar cu un podium, cu perdele și globuri luminoase, iar celălalt spectacol, care poate fi considerat efectiv drept întâiul spectacol expresionist, era «Merlin», un «mister» de Immermann, jucat după decenii de când fusese scris, întâia dată în 1918, la «Volksbühne» de sub direcția lui Kayssler, în regia lui Ewald Ludwig Berger. «Scena cuprindea forme cubiste, rechizitele lipseau ori erau stilizate, vorbirea corpurilor fantomatice (der Gestalten) năzuia printr'un pathos liniștit dincolo de realitate», spune Julius Bab din care ne luăm faptele istorice¹⁾ și unele comentarii (nu însă, firește, fără să-l cităm precis, repetat).

În această «desnaturalizare» a actorului, care trebuie să fie numai un automat vorbitor de idei, ne întoarcem în mod ciudat spre actorii francezi de tragedie ai veacului al XVII-lea, care debitau un text aproape fără joc de scenă, aliniați oarecum ca într'o figură de basorelief... Deosebirea e însă în faptul că aceștia căutau totuși să puie căldură și pasiune, sonoritate, dicțiune, pe când actorul expresionist își debita rolul monoton, automat, colorat intenționat doar, ca să exprime esențele.

¹⁾ Op. cit., p. 175.

Berger, Fehling, Jessner, Carl Heinz Martin și alții, în decursul a câțiva ani, au transformat cu totul punerea în scenă, ducând la ultimele consecințe propunerile lui Craig și realizând tot ceea ce fantazia poate « crea » cu ajutorul mașinăriei moderne, a reflectoarelor, culorilor, formelor arhitectonice. Au fost jucați autori noi ca Georg Kaiser ori Hasenclever care aduceau piese în același stil abstract, telegrafic, automat, cu exces de acțiune directă și posibilități de decor stilizat arhitectural, ori diformat sugestiv. Bine înțeles că problema literaturii dramatice, în esența și condiția ei, nu se punea cu prilejul acestor lucrări, care se aserveau deliberat regizorului. Dar au fost jucați și autori « clasici », și, în cazul acesta, problema se punea cu acuitate, fiindcă textul nu era folosit decât cu intenții în genere streine de spiritul lui. Anume se imprima operei alt ritm, i se lăsa în umbră anumite pasaje, ori se subliniau, momente secundare, se juca într'un decor de fantezie și, prin această, regrupare structurală, se obținea un rezultat care era departe de ceea ce în mod firesc reflexiv se descoperă într'un autor clasic.

Dar se mai fac tăieturi și adaosuri cu o libertate turburătoare.

Regele Oedip (Jessner) e dat într'o prelucrare căreia i se adaogă un cor « muzical ca un imn ebraic ». Oedip la Colonos (la Staat-theater) se închee cu o rugăciune a Ismenei care spune creștinește « Amin » ¹⁾. (La Paris se reprezentase un « Oedip » într'o versiune latinească de Cocteau; așa cum la Londra în Kingsway Theatre se jucase un Hamlet în haine de stradă și cu muzică de jazz). « Hoții » lui Schiller sunt împănați de aluzii politice de regisorul « de stânga » Piscator, etc. Toate aceste transformări nu doreau, pe cât afirmau realizatorii, decât să reîntinerească, să reactualizeze pe clasici, ceea ce este în deajuns de semnificativ despre concepția regisorilor expresioniști, cu privire la arta spectacolului teatral și la esența clasicilor ²⁾.

¹⁾ Herbert Ihering, *Reinhardt-Jessner-Piscator oder Klassikertod?* Roh-wolt Verlag Berlin., p. 14.

²⁾ La București Karl Heinz Martin a montat la teatrul Regina Maria *Nyu* de Onesip Dimof și *Beția* și *Pelicanul* de Strindberg; ca să sugereze atmosfera halucinantă din drama suedeză, odăile în care se petrecea acțiunea aveau pereții strâmbi, cu ferestrele sucite nefiresc. Actorii vorbeau voit afectat și monocord.

Năzuința teatrului pur e, în cazul teatrului expresionist german, ca și în formula « artei pure », peste nuanța etică-estetică, și cu intenția de a realiza « forme pure » în sensul curent în filozofie dela Kant încoace din termenul « reine Vernunft ». Conștiință pură, logică pură, esență pură, aveau un prestigiu intelectual care întrevăzut în artă nu se putea să nu turbure. A fost deci și năzuința unei « purificări » a fiecărei arte, în parte de imixtiunea elementelor eterogene și, în deosebi, de imixtiunea literaturii (care într-adevăr se dovedea abuzivă), în celelalte arte, din înclinarea firească a produsului școlii moderne de a găsi un « înțeles fabulativ », care mergea până acolo, că și în muzică se interpreta anecdotic. Procedul a fost eliminativ. « Poezia pură », în diferitele ei forme, s'a lepădat de fabulă ca aparținând epicului, s'a depărtat de « înțeles » chiar, identificându-l ca un bun al logicei. Pictura pură, în diferite formulări a eliminat subiectul tabloului ca fiind literar, formele naturale ca aparținând unei arte noi: « fotografia ».

« Teatrul pur » în stăruința sa analitică a ajuns la sensuri foarte nedumeritoare, după cum am văzut la Craig. Această separare a apelor de uscat a fost obsesia teatrului expresionist, nu numai la regisorii revoluționari germani, dar și la ceilalți ca Bragaglia dela Roma, Appia, un precursor, mai curând elvețian, și firește după cum vom vedea și la ruși, ca aproape în toate centrele din lume unde scene de avangardă urmăreau aceeași chimeră ¹⁾.

De altminteri alături de aceste încercări analitice, ca să zicem așa, de a descoperi o esență, continuatorii lui Gordon Craig ²⁾ au căutat să ajungă la Teatrul pur și pe căi genetice, așa cum de altfel se fac presupuneri destul de frecvente și în disciplinele filozofice. Această tehnică implică o anumită concepție evolutivă, în genere aceea că o activitate, pură la origina ei, se degradează cu timpul, datorită rătăcirilor suferite și concesiilor silnice, că astfel își pierde identitatea autentică și că numai o întoarcere la cel mai

¹⁾ Am lăsat de o parte în aceste comentarii regia lui Reinhardt, fiindcă acest regizor de mari realizări reprezintă o năzuință în artă, opusă expresionismului și ne vom ocupa de personalitatea sa anume.

²⁾ Personal el însuși nu se recunoaște în acești descendenți spirituali. « Wachtangoff e singurul care mi-a reprezentat ideile », declară el într-o convorbire acordată unui tânăr confrate într-ale regiei (*Gordon Craig și ideea în teatru* de Haig Acterian).

îndepărtat trecut, la origine dacă se poate, conține revelația formei nobile, pure.

Intorcându-se astfel până la originea tragediei și descoperind-o în procesiunile eleusinice și festivitățile dyonisiace, pe care le alteraseră autorii de tragedii, teatrul inovatorilor apărea ca mișcare de mase, în comuniune spirituală, numai spontaneitate, frenezie și muzică, sens magic și mască. Sunt momente care se regăsesc în spectacolele expresioniste, iar masca aici capătă sensuri noi, care înlesnesc și mai mult tipizarea dorită: El, Ea, Omul cu masca, Tatăl, Fiul, Soldatul, Profetul, etc. De altfel masca redescoperită a devenit un adevărat simbol, căci în magie, actele având o valoare reprezentativă, simbolizatoare, concepția teatrului devenea și ea o concepție simbolică, implicând adeseori chiar ideea de ritual.

O întoarcere numai până în Evul Mediu descoperea un « teatru pur » în misterele religioase, în festivitățile liturgice. Aceste mistere au fost adesea reeditate, în fața catedralelor, texte vechi au fost readaptate de autori moderniști și tot dela reprezentarea medievală a misterelor s'a luat ideea « scenelor simultane », etajate. De altfel, această întoarcere la mistere a îmbogățit cu adevărat posibilitățile teatrului modern, prin emanciparea de sub tirania sălii de teatru, cu forma ei neschimbată de 300 de ani. S'au dat reprezentații nu numai în fața catedralelor, dar și în anume piețe publice, în circuri. S'a regăsit de asemenea ideea festivităților publice, iar înscenarea lui Meyerhold la Petersburg la 7 Noembrie 1920 pentru aniversarea și reconstituirea cuceririi Palatului de Iarnă, în fața unui imens număr de spectatori, cu concursul a 15 mii de figuranți, printre care detașamente din armată și marină care luaseră parte la faptul istoric, e un fel de dată în istoria teatrului.

Mai puțin reușită a fost, sugerată tot de participarea medievală, ideea de a se amesteca actorii cu publicul din sală, cu nădejdea că se va realiza o sugestie colectivă, o participare totală, și fizică adică, a spectatorilor înșiși, târîți de interpreți.

Incercările în acest sens au dus însă adeseori la incidente grotești și chiar penibile. Era de altfel o dorință contrazicătoare, față de proclamarea artificului și convenției în teatru, dar e drept că teatrul simbolic și magic nu era partizan declarat al convenției.

Mai bogată în urmări a fost această fundare genetică, atunci când la începutul Renașterii, întoarcerea voită făcea uimitoarea descoperire a « Commediei dell'Arte », și propunea reîncadrarea acesteia în actualitate, cu nespusă bucurie, fiindcă reprezenta așa de viu ideea teatrului neaservit textului, a teatrului improvizat, creator. O bună parte a teatrului nou s'a așezat sub zodia acestei « Commedia dell'Arte », despre care în ultimele două decenii s'a vorbit copios, în tratate și studii teoretice, ca și în reviste, gazete, manifeste și programe teatrale ¹⁾.

Nu intră în preocupările noastre aici să urmărim desfășurarea istorică, în întregime, a acestei idei de întoarcere spre « Commedia dell'Arte » ca spre un teatru creator, ci doar să arătăm unde apare mai concentrat înțeleasă și mai expresiv expusă. Ni

¹⁾ Dintr'un asemenea program al unui teatru bucureștean, cităm pentru siguranța lui de sine, următorul pasaj:

« Comedia (*Impăratul* de Cetov) ne oferă prilejul de a judeca două concepții contrarii de tehnică teatrală. Aceea care reiese din realizarea scenică a textului, sub controlul tiranic al autorului, și aceea care îngăduie o liberă și genială creație a artiștilor: Teatrul modern înnașușit cum e de autorismul integral și Commedia dell'Arte.

Eroul nostru Ciril este adeptul celei de a doua. El se lasă dus cu voluptate de propria sa improvizare, schimbând scenele atât de solid construite de bătrânul Sardou.

Prințul Persan este spectatorul pur nevinovat. Spectatorul tipic, partizan al Commediei dell'Arte. Eu gândesc ca și el. Tocmai aici e nodul crizei teatrale de azi. În atotputernicia exasperantă a autorului, de care trebuie să ne liberăm cât mai în grabă. Altminteri secătuim adevăratele izvoare ale artei scenice și se degenerează rasa actorului.

Teatrul, un bun al actorilor, nu va putea fi salvat decât de actori. Să ne întoarcem la glorioasa tradiție a actorilor italieni.

Să ne amintim că în vreme ce un actor englez crea pe Otello, un actor italian crea pe Arlechin: două creații veșnic vii, două sinteze pururi adevărate.

Am vorbit de *măști*. Mă silesc pe cât pot să ies din pielea autorului, ca să fiu de partea actorului (căruia, de altfel, îi dau toate libertățile), să scriu comedii de măști. S'ar putea zice: comedie cu caricaturi.

În teatru, credeți-mă, nu se pot mișca decât caricaturi.

Părerea greșită, în urma căreia se pretinde că teatrul trebuie să cuprindă adevărul cu orice preț, viața reală fotografică și fonografică a îmbolnăvit teatrul de papagalism, o boală la modă. Ea se vindecă numai omorînd papagalii. Amin ».

se pare astfel indiscutabil că ea domină în deosebi teatrul rusesc care a urmat lui Stanislavski, dirijat de altminteri de regisori care, în bună parte, se desprinseseră de lângă acest excepțional om de teatru, din *studiourile* înființate pe lângă Teatrul de Artă din Moscova. De altfel o formă a « teatrului improvizat » folosește guvernul sovietic într'o măsură necunoscută până astăzi, ca să se explice sătenilor, sub formă de dialog, vederi și știri politice. Tot o formă amintind « Commedia dell'Arte » este « cabaretul artistic » îndeosebi « Pasărea Albastră » (amestec de cântece, dans, scene populare și convorbiri cu sala, improvizate în fața cortinei), iar teatrul ebraic « Habima », dirijat la început de Wachtangoff, și teatrul în idiș « Jüdisches Kammertheater » (Granowski) deși cu tendințe naționale, se vor pe linia artificiei scenice. Cel mai de seamă reprezentant al teatrului nou revoluționar în U. R. S. S. este Meyerhold (« Teatrul Revoluției »), care înțelege prin teatrul creator, *scena constructivistă*, adică scena fără pereți de decor, complet goală, unde « se găsesc schele, trepte, scări, roți, colivii, punți pe care, în care, cu care se joacă (actorii) așa ca într'o sală de mașini » ¹⁾.

Firește că pentru o asemenea concepție de teatru, problema textului nu s'ar pune dacă Meyerhold nu ar stărui totuși să joace și « autori clasici », e lesne însă de ghicit ce mai poate rămânea din « Revizorul » lui Gogol interpretat constructiv, și ce mare a fost deziluzia în turneul dela Paris. Meyerhold are imitatori în alte centre europene (printre regisorii conformiști « de stânga »).

Cel care însă e mai convins și mai stăruitor în reintroducerea « spontaneității creatoare » în teatru este, credem, Tairoff, al cărui Teatru « descătușat » de text a fost făcut cunoscut în Europa și discutat, atât prin turneele « Teatrului de Cameră » din Moscova, cât și prin volumul cu același titlu, care a fost ades comentat. Vom analiza mai de aproape vederile lui Tairoff despre teatru, tocmai fiindcă, prin ceea ce au excesiv și hotărât în ele, devin reprezentative pentru concepția protivnică textului, iar formularea lor scrisă îngăduie o judecată de amănunt mai precisă, căci înfățișează direct, deci mai puțin controversat decât comentariile cu caracter îndoielnic, care întovărășesc manifestările de artă

¹⁾ Julius Bab, *op. cit.*, p. 220.

nejustificate teoretic de conducătorii lor, mai ales când e vorba de opinia unui reformator ¹⁾.

Tocmai ca să surprindem în esența ei gândirea lui Tairoff, vom face această culegere, tot fără să ținem seama de ordinea cărții, pe de altă parte căutând să redăm nu numai ideea, ci să păstrăm și unicitatea expresiei documentare, atât cât se poate face aceasta într'o traducere, fiindcă de altfel și «*Das entfesselte Theater*» nu este decât o traducere din rusește.

Pentru regizorul rus, vechea definire a artei teatrale, ca o «*artă a acțiunii*», e un fapt întemeiat, completat însă cu precizarea că mai e în același timp și o «*artă colectivă*», adică produsul unui grup creator. Dar tocmai de aceea îi e necesar un regizor.

* In măsura în care teatrul este un produs al creației colective, necesită un regisor a cărui menire organică este aceea de a coordona creația individualităților diferite, pentru a realiza astfel o armonie finală ».

... «*Acel «cineva» este regisorul* ». (pag. 50).

Totuși elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului, este actorul, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori.

Dar acest actor nu e supramarioneta lui Gordon Craig.

* Nu mai vorbesc despre aceea că supramarioneta nu mai poate reveni nicidecum în teatru, din simplul motiv că nu a fost niciodată în teatru, de altfel nu numai că nu poate reveni, dar e și incapabilă să înlocuiască pe regisor ». (*idem*, p. 33).

... Actorul cu adevărat superior, e altul decât cel pus să reprodacă un text, «*der Überspieler*», căci «*trăirea adevărată*» nu e specificul scenei (pag. 40).

Dar pe de altă parte acest actor nu e nici acela propus de regisorii care simplificau pictural scena așa cum era întâia manieră, influențată de Meiningen, a lui Meyerhold.

* Supraîncărcarea absurdă a scenei în teatrul naturalist a fost înlocuită la «*Neues Theater*» cu pretenția de a modela astfel jocul actorilor, încât acordul ritmic să se armonizeze strict cu acordul ritmic al suprafețelor de colorii ».

¹⁾ Alex. Tairoff, *Das entfesselte Theater*. Zweite Auflage 1927, fără indicație că e vorba de traducere. Gustav Kiepenhauer Verlag. Postdam.

« Potrivit mărturiei lui Meyerhold, « temperamentul nu trebuia să irumpă înainte ca forma să fie găsită; de aici se poate vedea cât de exterioară e metoda scenei stilizate ».

« Aceasta trebuia să ducă inevitabil la mecanizarea actorului, adică lauciderea spiritului său creator ». (pp. 13—14).

Dar dacă nu e actorul naturalist, dacă nu e supramarioneta lui Gordon Craig, dacă nu e nici elementul plastic necesar viziunii scenice, naște întrebarea: ce ar putea fi acest actor și ce ar fi creația scenică?

« Creația scenică e o sinteză dintre emoție și formă, ce izvorăște din fantazia creatoare a actorului ».

« Forma saturată a unei plăzmuiri scenice poate să fie creată numai printr'un nou teatru sintetic, deoarece teatrul naturalist a oferit numai o emoție psihologică transformată, iar scena stilizată numai o formă exterioară și goală de conținut ». (p. 45).

Tehnica interioară — așa cum o înțelege Tairoff — în jocul actorului, constă în desfășurarea voinței sale creatoare și a fanteziei lui plăzmuitoare, în capacitatea de a realiza, cu ajutorul unor creații scenice și de a domina emoțiile necesare. Calea acestei tehnice duce la acea condiție principală care e improvizația.

« Improvizația cuprinde o serie infinită de exerciții care disciplinează voința creatoare, dezvoltă fantazia, etc. ». (p. 48).

Și cu aceasta realizăm dezideratul întoarcerii spre formele pure, pe care le-a alterat o evoluție greșită.

« Cu alte cuvinte: actorul își cucerește din nou acea artă teatrală, ea însăși splendidă, care era atât de intens plină de viață la actorii Commediei dell'Arte ». . . (p. 46).

Starea de improvizație implică o emoție pură, dar acea « tehnică interioară » a emoției pure nu ajunge ca să realizeze o creație. E neapărat necesară și o « tehnică exterioară », care e corelatul necesar al participării afective în procesul creației artistice și care presupune ajutorul « fizicului », desăvârșit, ascultător.

« Pentru a închide cercul procesului de creație și a arăta spectatorului opera de artă scenică creată de el, actorul trebuie să o toarne într'o formă corespunzătoare, și, în acest scop, trebuie să întrebuițeze tot materialul ce are la dispoziție ».

« Știm că acest material este pentru actor: propriul său trup, respirația sa, vocea sa, întreg eul său fizic ».

« Tehnica exterioară a actorului constă în capacitatea de a pune în valoare acest material ». (p. 49).

Fără stăpânirea virtuoză a « tehnicii exterioare » cele mai bune intenții, cele mai îndrăznețe și însuflețite plăzmuiri actoricești devin neputincioase.

Ce este această stăpânire care face din corp o ascultătoare « vioară Stradivarius » pentru voința actorului? Este o gimnastică desăvârșită, o adevărată acrobație, dar aceasta se obține numai după o îndelungă și grea ucenicie, cu program anume. Tairoff se decide chiar să înființeze o școală, analoagă Conservatorului academic, unde, dela vârsta de 16 ani, viitorul actor să facă exerciții fizice, dintre cele mai variate și îndrăznețe.

Dar așa se pregătește un acrobat, și acrobația nu este o artă, am fi înclinați să obiectăm.

« E fals, e răspunsul meu, căci și acrobatul e un actor și, în nici un caz, nu e o păpușe mecanică. Putem fi convinși că acea emoție a apropierei de moarte, pe care trebuie să o simtă neapărat, căci în fiecare clipă e în primejdia de a se nărui, nu e mai slabă decât emoțiile care înfioară pe actori ». (p. 52).

Ceea ce e adevărat doar în parte, căci nu toți acrobații fac exerciții periculoase, iar pe de altă parte este vorba despre creație, nu despre emoție și senzațional în genere, condamnate în altă parte.

Vocea trebuie educată și ea, ca să ajungă la o ritmică desăvârșită, ca și mimica necesară acțiunii scenice.

Vorba participă însă principial ca sunet, nu ca înțeles, la forma scenică. În așa mod, încât ades nici nu e nevoie chiar ca versurile să aibă vre-un înțeles, și publicul tot aplaudă, iar Tairoff citează întâmplări din viața teatrului său.

« De ce? Pentrucă, fără îndoială, în ce privește vocea și felul de a vorbi, erau adaptați cu măiestrie tonului și ritmului plăzmuirii scenice ». (p. 56).

Din colaborarea tehnicii interioare cu cea exterioară iese, așa dar, creația scenică. Negreșit jocul actorului trebuie să fie real, el nu este o simulare, nici un artificiu nesincer, căci materialul său, forma încorporării, emoția artistică sunt reale, dar e o emoție și o realitate specifică.

Prin urmare, teatrul este al actorului, el e regele scenei; în ceea ce privește pe autor, deși acesta poate fi de folos, nu e absolut necesar, dovadă că « epocile de mare înflorire ale teatrului au fost fără concursul autorului », și dacă teatrul adevărat va izbuti, așa va fi și în viitor.

« Fără îndoială, teatrul dorit de noi, la a cărui realizare lucrăm, va ajunge, mai devreme sau mai târziu, la aceasta ». (p. 66).

Chiar dacă se va face apel la vre-un text, va fi ca să se vadă ce se poate scoate din el, căci regisorul modern nu va îndura părerea că el se poate aservi acestui text.

« Trece drept cea mai mare laudă pentru un regisor, când i se spune: « Ai interpretat just pe Shakespeare », sau: « Ce admirabil ai sesizat firea lui Molière ».

Voința omului e Paradisul său. Mie însă mi-ar suna în urechi asemenea laudă ca un cântec de înmormântare ». (p. 67).

Gordon Craig însuși e certat că în dialogul despre teatru dă undeva ca rol regisorului « să caute ca sensul textului să fie potrivit interpretat », — și la fel e certat și Meyerhold.

« Totuși, dacă Gordon Craig nu are dreptate, atunci alt « revoluționar al teatrului », Meyerhold, spune pur și simplu enormități. În eseuul său, pe care l-am citat deja, scrie el: « Teatrul nou se va naște din literatură. Literatura a luat totdeauna (?) inițiativa desțelenirii formelor dramatice. Literatura creează teatrul ». (p. 68).

Din literatura dramatică universală regisorul va lua, dar foarte rar, numai acele opere care pot îndura la o pulverizare scenică, favorabilă improvizăției, în așteptarea creării unei literaturi anume pentru noul teatru al « Construcției sintetice-scenice ».

« Căci nu există nici o literatură dramatică pentru construcția scenică sintetică care să poată să interiorizeze elementele, astăzi încă disparate, ale arlechinadei, tragediei, operetei, pantomimei și ale ciroului, în refracția lor prin sufletul actorului actual și prin ritmul său creator propriu. (Gozzi se dovedește prea primitiv, întru acest scop) ». (p. 70).

Va lua cel mult novelele lui Hoffmann, pe care le va prezenta dramatic, și va face încercări să-și realizeze în atelier propriu ceea ce îi e necesar.

Și totuși rolul « poetului » nu e tăgăduit. E însă acceptat doar ca « ajutător ». Anume, spune Tairoff, e necesar să se puie în versuri acea parte din spectacol care e fixă dela o seară la alta, căci, amintește autorul, niciodată, nici în Commedia dell'Arte, nici în dramele indice, nici în comediile populare, nu s'a improvizat întreg spectacolul, ci numai părțile în proză.

« Dacă rezultatul cercetării acesteia interesante nu ar fi decât să confirme părerea noastră că teatrul și actorul au fost în stare să-și exercite arta fără drame scrise, de altă parte sunt însă indicii incontestabile că, în epoca de înflorire a teatrului, când actorii își creau singuri scenariile și vorbirea necesară realizării lor, ei aveau alături de ei poeți care le îmbrăcau vorbirea în versuri, dacă pathosul umflat al emoției lor necesita această formă ». (p. 72).

De altfel, dacă mai adăogăm, la cele de mai sus, opinia lui Tairoff că spectacolul nu se poate dispensa de muzică, « von allen Künsten steht die Kunst der Musik der Theaterkunst am nächsten » (pag. 75), ajungem la concluzia că, în concepția sa, teatrul se desenează prototipic, ca un spectacol de operetă-revistă, pantomimă-circ fără text anecdotic, fără fabulă, cu momentele angrenate, în care, după un text sever fixat și un decor la fel, toată lumea plus decorul își fac de cap cu voie bună, în exercițiul acestei spontaneități și al acestei voi bune fiind emoția specifică scenică.

* * *

Nu e de sigur ușor de fixat în ceea ce este în el însuși acest teatru pe care l-am cuprins, așa cum s'a dorit el, sub semnul libertății spirituale și al creației. Căci numai din cele arătate de noi, și încă se poate înțelege ușor cât de deosebite concepte de artă se întâlneau în aceeași reacțiune împotriva teatrului naturalist, de « imitație a textului ». Nu trebuie să pierdem însă din vedere că negația atât de neînduplecată se făcea în numele artei, în sensul în care se înțelege arta, din această obiectivitate nedefinită care este cultura unui moment social, deci întemeiat pe o judecată de valoare. Teatrul cel vechi era respins ca lipsit de valoare, iar atributul acesta păstrat mesianic numai pentru noua formă de expresie scenică. Nu e vorba deci numai de o modalitate estetică nouă care ar fi să se adauge celor precedente, ci de o modalitate axiologică. Dar cu această întemeiere suntem în inima

dezbaterilor estetice și chiar filosofice, unde problematica valorilor este esențială. Nu vom întâlni însă în știința artei, în estetică, în filosofia artei, niciodată poate o afirmare atât de optimistă despre valoarea propriului punct de vedere, dar e aci și deosebirea dintre judecata ponderată a unor oameni de știință care știu că realitatea e mult mai complicată în adâncime decât pare, că încercările de soluție au fost numeroase (și de aceea ei fac propunerile lor cu oarecare șovăire expresivă, — deși sunt desigur convinși de adevărul și noutatea tezei lor, —) și dintre artiștii creatori, care izbutesc cele mai adeseori tocmai prin imprudența pretențiilor lor, prin ignorarea inițială a dificultăților.

Ni se pare astfel că o confruntare a temeiului artistic pe care-l invocă Gordon Craig cu dezbaterile mai vechi ale esteticeii ar crea destule dificultăți concepției lui despre arta teatrului și despre artă în genere, din cauza confuziei istorice dintre reproducere și imitație.

Neacceptarea lui față de cei care l-au precedat, vine, cum am spus, dintr'o judecată axiologică, afirmând că « imitația » nu este artă, că acest titlu prețios de « artă » trebuie păstrat numai pentru « creație ». De ce? Fiindcă « imitația » e pentru el o acțiune automată, o modalitate de a înșela socotelile, un procedeu expeditiv, fără demnitate spirituală, prețuit așa de mult în activitatea culturală numai fiindcă buna credință și neștiința iubitorilor de artă a fost surprinsă de mediocrități. Pe când « creația » reprezintă o activitate superioară, o biruință asupra materiei, asupra mecanismului, o creștere spirituală, un spor cultural, și, prin urmare, înlocuirea neîntârziată a unui mod printr'altul se impune. Numai că lucrurile nu stau tocmai așa. Căci arta imitativă nu e chiar ceea ce socotea Gordon Craig, nu este reproducerea servilă a realității, fiindcă am văzut că realitatea nu se poate reproduce servil și atât cât se poate reproduce implică un autentic proces spiritual. Imitația care e într'adevăr starea de rând a muncii în artă, e desigur lipsită de valoare, și trebuie alungată pe cât se poate, dar ea nu e ceea ce vizează Gordon Craig, aceasta nefiind decât imitația unei reproduceri anterioare după realitate. Atacul dat asupra adversarului ni se pare deci inefficient, fiindcă a fost greșit orientat.

Pe de altă parte nu poate înfrunța judecata teoretică nici conceptul despre creație, așa cum înțelege acest reformator procesul

genetic al artei. E o simplificare la care se opune toată știința și chiar o simplă judecată apropiată.

E mai întâi o confuzie care ni se pare gravă și plină de consecințe, între imaginație și fantezie. Se poate spune, e adevărat, că e o confuzie curentă, nu numai în discuțiile aporetice, dar chiar în încercările de sistematizare, însă fiindcă ne-ar duce prea departe în psihologie, să rămânem la simpla constatare. Apoi este o limitare a domeniului artei (chiar dacă e vorba numai despre arta reprezentăției teatrale) destul de arbitrară, căci nu vedem pe ce temei este atât de prețuit fantasticul și produsul fanteziei în genere. Ne e teamă că aici e supraevaluarea excesivă a unor modalități destul de modeste. Dintr'o desconsiderare de altfel îndreptățită a naturalismului, anumite spirite active se cred îndrituite să aibă un sentiment foarte înalt despre activitatea simplu opusă. E o evaluare automată deci, și această precizare analitică e poate întâia deziluzie pe care ne-o provoacă acei care se găsesc pe această poziție. Apoi fantezia, în exercițiul ei însuși, nu ni se pare că implică activitatea spirituală, care i se atribuie doar dintr'o atitudine negativ-metaforică. Fantezia nu creează nimic, ci numai solicită și cel mult combină facil, cu elemente știute. O mai bogată feerie decât jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decât pata de cerneală strânsă în hârtia împăturită, fantezia nu descoperă, un animal nou cu adevărat, în basme n'a realizat, ridicarea corpului omenesc în aer, e naivă în toate invențiile fanteziei care în genere sunt procedee simpliste, iar un peisaj care să nu fie petecit din date știute încă n'a realizat. Ar fi de crezut în puterea de creație a fanteziei, numai dacă ar realiza de pe acum, spontan, exclusiv prin ea însăși, momentul originii mișcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine. Altfel rămâne o facultate ajutătoare, utilă, dar creația rămâne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realității interioare și exterioare. În fapt, ni se pare neîndoios că personajul Père Goriot de Balzac reprezintă mai multă creație efectivă decât o povestire fantastică de Hans Heinz Evers. Sugestia, ca mijloc în artă, e deasemenea departe de creație propriu zis, mai de grabă ni se pare un substitut de creație, în orice caz reprezintă mai curând facilitatea, amăgeala ochiului, e adică un procedeu automat la îndemâna inteligențelor modeste și abuzul care se face

în cinematograf cu filme fantastice, gen «Metropolis» ori «Frankenstein», arată limitele și precaritatea procedurii. Dovadă că propunerea mesianică a lui Gordon Craig n'a înlăturat din activitatea teatrului imitația, pe care a denunțat-o atât de îndârjit, e faptul că această propunere a lui însăși a dus la o nesfârșită serie de imitații. Creația n'a fost întronată în arta teatrului deci, ca o stare permanentă, pentru că nici înseilarea fantastică, nici sugestia, nu sunt momente cu adevărat creatoare, ci doar motive asupra cărora creația se poate exercita, în ceea ce are specific această creație, ca act spiritual.

Ca să încheiem aceste considerații, vom constata însă că dacă, în concepția sa teoretică, Craig a ignorat specificul creației spirituale, activitatea lui însăși, în totalitatea și pozitivitatea ei e un viu exemplu de activitate spirituală, creatoare.

Despre arta teatrului voit expresionistă, teoretic nu putem spune decât că nu e în fapt decât o reacțiune antinaturalistă. «Se pune prea mare fond pe termenul natură, pe apropierea sau depărtarea de ea. Nu se primește prin aceasta tacit teza că arta e în funcție de natură, fie în înțelesul de reproducere a ei, fie în înțelesul de reacțiune împotriva ei?» observă pe drept cuvânt d. L. Blaga ¹⁾, de altfel un partizan al expresionismului.

Dar luat chiar așa cum a fost înțeles de criticii partizani și mai doritori de subtilitate dialectică, în sensul potențializării expresivității prin accentuarea esențialității, ori ca un caz special în cadrul mai larg al tendinței spre absolut, cum vrea anume d. L. Blaga ²⁾, dificultățile nu sunt mai mici și sporul doctrinar nu e suficient. Realizarea absolutului, luată ca temei în artă, se lovește de o condiție liminară, de irealitatea obiectivă a absolutului, în sens transcendent. Nici o catedrală, nici o dogmă nu «realizează» valoarea absolutului, sensul rămâne doar transcendent, deci în conștiință și atunci scapă de sub legislația absolutului transcendent. În ordine imanentă, această «năzuință spre absolut» nu e mai mult decât spune termenul și se înscrie deci pe scara care urcă dela precara sugestie la plenitudinea creației, neputându-se considera ca valoare doar prin caracterul ei de aspirație.

¹⁾ *Filozofia stilului*. Ed. «Cultura Națională», 1924, p. 43.

²⁾ *Op. cit.*, p. 59.

Noi însă credem că absolutul e dat în realitatea psihologică, așa cum socoate Bergson, dar mai ales, mai precis, mai sistematic formulat, e în ceea ce e dat în conștiință cum socoate Husserl și, într'un anume sens, în voință, Schopenhauer (Klages). Dar voința de realizare a absolutului psihologic ne duce pur și simplu la arta psihologică, atât de refuzată de expresioniști, la opera lui Marcel Proust care, fără îndoială, este unul din câștigurile esențiale ale culturii universale.

Absolutul conștiinței în sens husserlian duce la o artă a esențialităților și aci ne-am apropia de năzuințele expresioniste, dar numai în aparență. Dacă e vorba să se accentueze, « să se exagereze », « să se îngroașe individualul », ajungem, cum remarcă însuși d. Bлага, la caricatură. Dacă se accentuează însă tipicul, « esența speciei », cu sacrificarea particularului, ajungem la o artă « clasică », mai just academică (cum arată M. Geiger).

Dacă însă e vorba de esențele individuale, dacă anume expresionismul își propune să exprime doar ceea ce este esențial în individ, dezbrăcat de ceea ce face corpul individualității, abia încep dificultățile. În primul rând recunoaște M. Geiger însuși că arta expresionistă ar intra și ea în rândul artelor imitative (detestate), căci am avea de a face cu o « imitație a esențelor ». Dar cu aceasta am rămânea la periferia fenomenologică, căci nu esențele în abstracția lor sunt absolute, ci întru cât sunt « date în conștiință », « așa cum sunt date în conștiință ». Nu am vrea să complicăm inutil această expunere, arătând procesul noetic-noematic al existenței în conștiință ¹⁾.

Dacă nu se ține seamă de felul absolut al conștiinței, arta esențialităților se reduce la un joc de scheme, care, în ordinea plastică, apelează la sugestie și tot ce se câștigase aparent în teorie se pierde, căci nu se ajunge la creație. Ar mai rămânea procedeul expresivității prin metaforă, în act. Astfel, ca să redea esența servitorului, care ar fi credința, un regisor constructivist-expresionist, într'un spectacol montat la București, îl făcea să locuiască într'un coteț de câine așezat în fața scenei. Ca să traducă uimirea unui personaj

¹⁾ Vezi în deosebi Capitolul III *Zur Methodik und Problematik der reinen Phänomenologie*, în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*, de Husserl.

care nu pricepea o veste, regisorul răsturna ca pe o roată de moară, tot decorul constructivist: « se învârteste casa cu mine ». E ușor de văzut că aici nu mai era vorba de esențe și în același timp se lămurește și caracterul facil și automat al procedului, adică tocmai carența creației, atât de intens proclamată. Ceea ce putem spune acum e că problema existenței în conștiință se pune cu totul altfel decât e întrevăzută în concepțiile actuale despre artă.

Textul a mai fost apoi condamnat tot în numele creației, insistându-se asupra primatului spontaneității în artă.

Nu vom arăta numai că niciodată nu s'a improvizat cu adevărat în Evul Mediu și nici mai târziu în Commedia dell'Arte, (nu e adevărat că pe o canava fixă, seara se improviza, căci chiar aluziile la evenimentele zilei erau pregătite măcar cu *câteva ore* înainte de reprezentare), nici nu vom arăta că această Commedia dell'Arte a evoluat în spectacolul modern de music-hall și circ, liber fiind oricine să găsească, pentru el însuși, superior un spectacol de music-hall ori de circ, unei reprezentații cu Hamlet ¹⁾, însă ne vom mărgini să amintim că așa zisa improvizație nu există, nu numai în circ ori în music-hall, dar nici în teatrul revoluționar actual, care militează pentru absoluta spontaneitate. Adică nu se improvizează, în fața spectatorilor un spectacol « din nimic », *fără ca spectacolul să fie stabilit o dată pentru toată seria de reprezentații*, câte vor urma premierii. Atunci unde e improvizația actorilor? Dacă se adaugă un cuvânt, două, în plus pe seară, dacă se schimbă versurile unui cuplet muzical? Asemenea lucru se întâmplă adesea și cu spectacolele normale. Că spectacolul acum fixat *a fost* improvizat în timpul *repetițiilor*, după intervenția colaboratorilor? Dar aceasta se întâmplă aproape cu orice piesă nejuțată încă, la ale cărei repetiții asistă autorul. Suferă modificări dela repetiție la repetiție, adesea remanieri întregi de acte. Atât cât știm noi, niciodată nu s'a improvizat un spectacol, cu adevărat în fața spectatorilor, și numai pentru o singură seară, cu titlul de *reprezentare teatrală*. E adevărat că s'au jucat extrem de numeroase piese care s'au crezut revoluționare și cu text improvizat, fiindcă ima-

¹⁾ Efectiv după război, a fost o epocă în care clownii au cunoscut o « vogă » intelectuală excepțională, arta fraților Fratellini fiind slăvită anume de poezii de avangardă. Acești clowni au devenit, dacă nu ne înșelăm, și cavaleri ai Legiunii de Onoare.

ginau un spectacol normal, turburat de împrejurări *presupuse* neprevăzute și continuat apoi cu mijloace *presupuse* găsite la îndemână, cum era chiar cazul celui « Impărat » care era o piesă de Victorien Sardou, turburată de dorința eroului de a improviza și de a trăi efectiv, adică neprevăzut, dar totul, piesa, canavaua, voința de improvizare, faptele turburătoare, incidentele « neprevăzute », erau cum nu se poate mai normal *înregistrate într'un text*, pe care actorii îl repetaseră ca pe orice text, și pe care suflerul îl sufla ca pe orice text ¹⁾.

În această dezbatere între spontaneitate și artificiu, sunt câteva cazuri, câteva dificultăți, care dezarmează și pun oarecum în panică pe susținătorii ideii că arta are de scop să reproducă viața,

¹⁾ La ce confuzii a ajuns și cât de surprinsă a fost critica dramatică europeană în anii de după război, în privința dualismului scenă și viață spontană, poate arăta și cazul cunoscutei comedii a lui L. Pirandello, aceea care i-a adus gloria europeană: *Șase personaje în căutarea unui autor*.

Aici e vorba de șase personaje care năvălesc în timpul repetițiilor pe scena unui teatru căutând un autor. . . Și, întrebate, la ce vor să ajungă:

« *Tatăl*. . . La nimic, Domnule. Să vă dovedesc numai că te poți naște vieții sub mii de înfățișări. Poți să te naști arbore, piatră, ulcior, fluture — sau femeie. Te poți naște de asemeni și personaj de teatru ».

Iar când sunt întrebați « unde e manuscrisul ? » tot « *tatăl* » răspunde:

« Este în noi, domnule director (actorii râd). Drama este în noi, noi suntem drama și suntem nerăbdători s'o jucăm ».

În realitate, această cunoscută lucrare se bazează pe un echivoc, căci este o comedie ca oricare alta, cu *toate rolurile* scrise o dată pentru totdeauna, în care o parte dintre personaje *simulează* spontaneitatea trăirii, ele nefiind însă cu nimic mai vii decât celelalte. Nu mai vorbim că ori aceste personaje erau create cu adevărat, și atunci nu mai căutau un autor cum pretinde titlul, ci o scenă pe care să ceară să li se joace drama de către actori, sau eventual nemulțumiți de actori, să și-o joace ei înșiși, ori erau cu adevărat în căutarea unui autor, dar atunci nu erau personaje « create, vii », ci doar scheme în jurul unui proiect de subiect. Mai surprinzător este, ni se pare, că un estetician și cercetător atât de avizat ca Max Dessoir nu observă precaritatea procedurii lui Pirandello, ba, dimpotrivă, are cuvinte de laudă pentru el. (*Vezi Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft*).

Au fost extrem de numeroase după război piesele în care spontaneitatea era simulată; fiindcă publicul spectator nu observa tipicul automat al procedurii, mai ales când uneori, ca la reviste, se simula spontaneitatea din sală. O astfel de piesă fără importanță de altfel se petrecea chiar în teatru: o actriță de pe scenă fiind împușcată de un spectator de la balcon, se abandona apoi piesa, presupusă jucată, și se continua anchetarea crimei.

și toate tind a dovedi că viața e atât de sugestivă în ea însăși, încât reproducerea ei va fi totdeauna inferioară, și că deci arta nu poate fi reproducere. Astfel Gordon Craig arată că luptele cu tauri sunt mai « adevărate » decât orice reproducere posibilă și totuși emoțiile pe care le dau nu sunt emoții de artă. Tairoff citează exemplul lui Esop, amintit și de Coquelin, împreună cu atâtea altele, al țăranului care, la bâlci, ca să birue pe artistul ce imita desăvârșit guițatul purcelului, a vârit un adevărat purcel în sac și l-a ciupit să guițe. Țăranii au fost indignați de această păcăleală și cel șiret a trebuit să fugă. « Purcelul, remarcă Coquelin, a guițat adevărat — dar nu adevărat artistic ». Asemenea exemple clatină în mod surprinzător convingeri dintre cele mai puternice în concepția că arta trebuie « să reproducă viața », dar chiar faptul că asemenea cazuri n'au fost încă refutate dovedește lipsa unei poziții autentice la partizanii naturalismului.

De altfel, numai o poziție fenomenologică îngăduie să se dea răspunsul cuvenit, anume că luptele cu tauri nu există propriu zis decât ca schemă socială și cu tendința originară *emoțională*, că atât cât există sunt creație (și vom vedea mai târziu ce e această existență), deci atât și numai într'atât, întru cât există într'o conștiință. Firește că asemenea punct de vedere depășește ceea ce ne oferea estetica de până acum, și de aci neputința acesteia în act de a refuta acuzația de imitație, ceea ce nu va putea fi izbutit decât de o teorie a artei autentice, în viitor.

În ceea ce privește exemplul purcelului lui Esop, cazul său se poate întoarce chiar împotriva partizanilor artificiei în artă, fiindcă imitatorul era admirat anume fiindcă imita atât de fidel purcelul, făcea deci artă prin imitația vieții. Dar poate că acești săteni prețuiau actul imitației în sine ca acțiune, ca efort, ca desăvârșire în felul ei, și atunci se apropie acest caz de ideea artei ca biruință a dificultății (das technische Können), care e o idee curentă în istoria esteticeii, cu partizanii și oponenții ei, aceștia fără îndoială mai îndreptățiți, fiindcă nu este un raport strict între efort și valoarea rezultatului (arată aceasta plastic Balzac în « Chef d'oeuvre inconnu », unde un artist reface un tablou la nesfârșit, până nu mai rămâne nimic din el).

E oare de presupus că deoarece Hamlet a fost scris într'un singur an, e mai lipsit de valoare decât unele tragedii academice

la care autorii lor au lucrat o viață întreagă? E de preferat acel care a desenat chipul unui rege, scriind ocolit versetele Evangheliei înghesuite pe cuprinsul unei singure mărci poștale, fiindcă a învins dificultăți mai mari decât Rafael pictând o Madonnă?

De altfel, invocarea chiar de către Tairoff însuși a insuccesului artistic al purcelului e cu totul surprinzătoare, fiindcă acest insucces arată inferioritatea trăirii spontane, față de realizarea studiată.

Oricum, regizorul rus simplifică excesiv procesul creației, care nu se reduce doar la spontaneitatea fiziologică, așa cum concepe el creația în arta teatrului... Estetica psihologică ne arată acest proces al creației adevărate, mult mai complex, ca implicând felurite « stadii ». (Preparația anterioară a procesului creației, inspirația, ideea, execuția tehnică, la Müller Freyenfels ¹⁾: pregătirea operei, inspirație, invenție, execuție la d. Tudor Vianu ²⁾). De altminteri, noi credem că funcția textului în arta teatrului stă tocmai în aceea că el colectează momentele rodnice ale procesului de creație artistică, dă puțință unei selecții în actele spontane, respectă însuși caracterul original al spontaneității creatoare, adaptându-se neprevăzutului ei — și neimpunând astfel ore precise de inspirație dela 8,35—11,15 seara, să zicem. De altfel autorii citați aduc destule mărturii despre plusul substanțial pe care unii dintre artiștii creatori trebuie să-l adauge, prin trudă organizatoare și orientare inventivă, darului gratuit, dar adesea precar, al inspirației.

CAMIL PETRESCU

¹⁾ *Psychologie der Kunst*. Teubner Verlag, ed. II, 1923, vol. II, pp. 132-238.

²⁾ *Estetică*. Fundația pentru artă și literatură « Regele Carol II », 1936, vol. II, pp. 52—87.

ASPECTE LIRICE CONTEMPORANE

1. Tudor Arghezi: *Ce-ai cu mine, vântule?* Povestirile boabei și ale fărâmei. Cu figuri de Lucia Demetriade-Bălăcescu. — 2. Elena Farago: *Poesii*. Ediție definitivă, îngrijită de autoare. — 3. V. Voiculescu: *Urcuș*, poeme. — 4. Ion Pillat: *Țărm pierdută*, versuri, 1934—1936. — 5. Ștefan Stănescu: *Arca lui Noe*, poeme. Operele premiate ale scriitorilor tineri români. Toate, București, Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II », 1937.

Proza d-lui Tudor Arghezi este în esența ei, lirică. Oricare i-ar fi direcția, ziaristică, pamflet, roman, etc., ea nu se poate adapta sau mlădia unor alte planuri, modificându-și structura permanentă. Puține sunt, în scrisul nostru, stilurile de o asemenea unitate. Lirismul d-lui Tudor Arghezi este organic, iar nu deliberat. El își trage seva nesecată, din impresionabilitatea mereu înprospătată a poetului. D-sa face parte din familia de spirite, autentic lirice, deschise senzațiilor și impresiilor, cu un fel de candoare și frăgezime, niciodată sleite înaintea miracolului Creației. Dacă arta, în anumite sisteme estetice, a putut fi asemuită jocului, atunci și alcătuirea psihică a poetului îngăduie, întru câtva, o apropiere cu psihologia naivă a copilului. Harul poetic constă în darul de a privi spectacolul felurit al universului, cu surprinderea copilului în atingere cu aspectele lui fenomenale. La adult, capacitatea de minunare este tocită. Spiritul se satisface, prin explicații cauzale. Câmpul curiozității se restrânge treptat, până la amortizarea totală. Poeții cerebrali, a căror alcătuire intelectualistă îi apropie de cercetătorii științelor pozitive, și-au obliterat din vreme intuiția directă; ei își provoacă intuițiile, le simulează și uneori izbutesc, prin tehnică, să le vivifice; geneza

lor este însă artificială. Prin nivelarea culturii superioare, majoritatea artizanilor lirici, bolnavi de intelectualitate și sterpi de fantazie, își refac mai lesne sau mai greu, candoarea inițială, a poetului. Progresele civilizației și ale culturii înregistrează printre alte pierderi, stârpirea poetului natural, întocmai după cum mașina, înlocuind animalul de tracțiune, devastează paragrafe de zoologie. Nu moda, cum par a crede teoreticienii tradiționaliști, ci procesul istoric seacă rădăcinile lirismului modern. Cu d. Tudor Arghezi, se frânge linia decadentă a liricei. D-sa reintegrează sensul primordial și nativ al poeziei. Viziunea sa lirică este aceea a unui primitiv, pe care datele cunoașterii n'au izbutit a o viția. Simțul său artistic, instinctiv și cultivat, nu îi ține loc de capacitate emotivă, ci i se adaugă; dibăcia și virtuozitatea, la d-sa, se echivalează armonios cu o neasemuită bogăție de impresii lirice. Dela infinitul mic, al « boabei » și al « fărâmei », până la forțele naturale deslănțuite și mai departe, până la lumile astrale, biologicul animal și vegetal, omenescul și divinul sunt cuprinse în registrul întins al sensibilității sale. Tot ceea ce percep simțurile sau bănuște numai sufletul, palpabilul și nepipăitul, rostitul și inefabilul, aparența și evidența îi sunt familiare.

Impresionabilității sale nesfârșite îi corespunde un limbaj de o bogăție nenumărată, o invenție verbală îndeobște recunoscută, căreia unii critici i-au atribuit virtuți generatoare, centrând pe această facultate a poetului, interpretarea lor. Cum însă limbajul nu se poate exercita în gol, noi considerăm materialul lexical ca o echivalență a impresiilor poetice argheziene. Este adevărat că uneori bogăția verbală, la d. Tudor Arghezi, se complace în abundența ei. Filologii viitori vor clasifica sinonimiile argheziene, ca pe un fenomen excepțional. La aceasta se adaugă raporturile verbale neuzitate, punerea în circulație a unor valori desconsiderate, modificarea uneori fericită, alteori primejdioasă a cuvintelor, schimbarea funcțiunilor morfologice, însfârșit îndrăznelile sintactice, ca tot atâtea experimente fecunde. Fără un simț adânc al limbii, multe din experiențele lexicale ale d-lui Tudor Arghezi s'ar dovedi zadarnice. D-sa deține însă un rar instinct al limbajului, care îl ferește cele mai adeseori de eroare. Bunăoară să considerăm riscul tautologiei, care pândește sinonimia. Vom verifica faptul că numai un scriitor cu vocabular

sărac și fără simț al limbii comite pleonasme; adevăratul scriitor nuanțează și sugerează, prin alăturare de sinonime. Cercetătorul limbajului constată că impresiile tocite sunt rediate prin expresii uzate, altminteri numite clișee verbale. În literatură, limbajul căutat aduce un corectiv, impresiilor comune. Cititorul nefamiliarizat cu proza d-lui Tudor Arghezi, întâmpinând dificultăți de lectură, poate avea, eventual, impresia artificialului, cu referire la limbajul său plastic. Artificialul se cuvine însă considerat sub îndoitul său aspect relativ: întâi, dela cititor la scriitor, al doilea, psihologicește, în resortul natural al scriitorului. În mod firesc, scriitorul de mari posibilități verbale, depășind aptitudinile lexicale ale cititorului, mijlociu sau chiar cultivat, este artificial, relativ la acesta. Scriitorul, privit în funcțiunea sa verbală, este artificios numai când caută a depăși posibilitățile sale de expresie, silnicindu-și alcătuirea sa firească. D. Tudor Arghezi dispune însă de asemenea posibilități de înnoire verbală, încât, prin simplul exercițiu normal al limbajului, poate da impresia eronată de artificialitate. Este așa dar o artificialitate, dacă se poate spune, de excedent natural, iar nicidecum obârșită dintr'o carență. Lectura d-sale cere într'adevăr, o obișnuire și o frecventare simpatică, pentru a înfrânge discrepanța dintre vorbirea uzuală și limbajul arghezian figurat.

« Ce-ai cu mine, vântule ? » este o culegere de proze din « Bilete de papagal », scrise mai acum nouă ani. Fără să fie de natura formală a poemelor în proză, hibrid mijlociu între proză și versuri, aceste compuneri sunt lirice prin organizarea structurală a autorului lor. Poetul se arată într'însele prietenul găzelor, al florilor, al dobitoacelor domestice, al peisajului fizic și cosmic, precum și al meșteșugarilor umili în care-și recunoaște o consonanță în trudă. Se pune în vedere, de către unii, demonismul pamfletarului din d. Tudor Arghezi, care răscolește turpitudini și imundități. Detractorii d-sale trec cu vederea cealaltă față a creatorului, iubitor aplecată peste gingășii și suavități sau înălțată cu smerenie, înaintea divinității. În « Ce-ai cu mine, vântule ? », poetul a strâns la un loc cuvintele de șoaptă și de iubire ale contemplativului, încântările și extazele sale, grațioase sau sublime.

Uneori materialul său de inspirație este minor, dar suflul de poezie care îl străbate îl transfigurează. Conceptul minor al poe-

ziei, de altfel, este în funcție de subiect — poetul, iar nu de obiect — inspirația. Însăși sentimentele lirice, didactic considerate ca minore, ca gingășie, naivitatea, candoarea, se vădesc a fi într'adevăr minore, numai când poetul nu stăpânește o temperatură incandescentă.

Pentru ilustrarea virtuții transfiguratoare a poetului, vom cita fragmentul «Tocila», în care tocilarul este înfățișat ca un demiurg, desfășurând constelațiile cu mișcarea roții sale.

«... Tocilarul s'a ivit cu o patimă dumnezeiască și din strungul lui de silex scapără soare și se improvizează luceferi, ziua nămiaza mare... Azi noapte tocilarul a târît cu o prăjină cu cârlig, perdeaua licuricilor după el, a mototolit-o și a vârit-o în cutia lui dintre roți. Le dă drumul la câte una, la câte zece, la câte o sută și o mie, ca la niște albine aprinse, dintr'un stup din vatră. Polenul constelațiilor s'a grămădit ca o făină de jar în cureaua și în roata lui cea mare și scapă și se întoarce. Vistieriile împărățiilor au intrat simbolic în descântecul tocilarului: focuri de diamante, safirele, smaraltele, ametista, rubinul. Incet, încet, se lasă seara și roata fuge mai repede, ca un vârtej. Scânteile zboară treptat mai departe aruncate în preajma tocilarului și pe întuneric el ține cuțitul prin pipăire. Ora înnoptată pâlپae ca un cimitir de candelii. Ora următoare strălucește a biserică de Inviere; dune de lumină, vânturi de scânteii, vifore de ghimpi și de furnici se aruncă unele peste altele, într'un haotic incendiu de reci vâlپătăii. Ca dintr'o stropitoare de garoafe, plouă încovoiat șipotul electric de metale sfărâmate. Aruncătorul de aștri seamănă aștri. Tocila se amestecă de-a-dreptul cu bolta și cu nemărginirea, și tocilarul, călcând pedala roții, mișcă firmamentul și rotește pământul învăluit în trâmbe de stele...» (pp. 139—140).

Rareori poezie mai grandioasă a izvorât dintr'un motiv de inspirație atât de modest. Plecând dela intuiția scânteii, poetul, printr'o liberă fantazie creatoare, a dedus plăsmuirea constelațiilor, după modul romantic al contrastelor, luând ca pretext așa de puțin poetica tocilă. Creatorul nu este un descriptiv, ci un poet fantastic, care comută datele observației în irealitate. Aceasta este oarecum condiția generală a creației d-lui Tudor Arghezi. Obiectul îi slujește doar ca un pretext pentru plăsmuiri ideale. Natura fizică îi oferă la tot pasul prilejuri de transfigurare.

« Mă silesc să-mi dau seama că trăiesc . . . în mijlocul expoziției universale de constelații și de miracole de necrezut, pe care le văd de zeci de ani și nu le cunosc . . . » (p. 75).

Este o profesie de modestie, de oarece poetul ne apare în stăpânirea intuițiilor misterioase, cosmice.

În ordinea artistică d. Tudor Arghezi aduce aceeași mărturie de credință smerită.

« Scriu de patruzeci de ani, dar debutez în fiecare zi: ca prima dată, când am acoperit un ochi de hârtie cu slove. Sunt un școlar etern; mai puțin decât un școlar, sunt un băiat repetent de 360 de ori pe an, de 40 de ani neîntrerupt repetent ».

Mărturia se amplifică însă, spre a traduce structura de vizionar a scriitorului.

« Numărul de școală, de pe mână, mi-a trecut prin postav pe braț, ocnaș în perpetuitate al gândului îngropat în cuvânt și cimentat cu el laolaltă. Zilnic îmi dau examenul meu de lopătar înlănțuit, pe oceanul furtunos ori neted al singurătății și zilnic ajung și zilnic mă îndoesc și zilnic mă trezesc în lanțuri, ferecat și în somn, mai arzător și mai opintit cu vâsla în piedica uriașă a undelor adânci și grele. Sunt de ochii lumii un papagal, dar în taina mea, ca 'ntr'o răspântie de timpi, se întâlnesc și scapără, în adversitate sau confluență, fluviile mari și oglindirile frământate, ale vântului și apelor, ale cerului și ale clocotului mut din pământ » (p. 161).

Conștiința scriitoricească se nuanțează la d. Tudor Arghezi religios.

« . . . eu nu m'am jucat și nu mă joc cu scrisul meu. Ora lui e ora utreniei mele. După cum, înțepând în pâine, ieromonahul știe că lancea lui liturgică străbate atunci coasta lui Dumnezeu, tot așa și eu cred că punctarea literei pe carnetul meu răspunde cu slovele tainelor mari, care simt și colaborează . . . » (pp. 61—62).

Deosebit de impresionantă ca document subiectiv este bucata « Robul », în care autorul își tâlmăcește formația sa de subordonat la normele prohibitive, sociale. În cartea de interpretare freudiană a lui Mihail Eminescu, d. dr. C. Vlad tâlmăcește fragmentul arghezian în acest fel:

« . . . o stare descrisă minunat de un alt mare poet român, căruia i-a reușit totuși să se emancipeze în parte, datorită extra-

ordinarei sale vitalități și epocii actuale care e mai elastică în domeniul moralei » (pp. 143—144).

Mărturisindu-ne toată rezerva pentru valabilitatea metodei psihanalitice, aplicată la literatură și artă, ne vom însuși numai intuiția vitalității argheziene, ca factor generator de împrăștiere lirică. Este însă în acceptarea destinului său, la d. Tudor Arghezi, o resemnare robustă și tonică, colorată adesea cu umor și resorbită final în conștiința forțelor sale elementare.

« Urîtul vine și din cărți... Dar vine mai ales din vanitate. Un om obișnuit își închipuește că se naște ca să parvie și că omenirea îi datorește ceva în orice caz. Mie nu mi s'a ivit încă această iluzie și mă simt mulțumit cu puținul ce-l am. Nu mă vaet, nu mă plâng. Dacă-mi lipsește ceva neapărat trebuincios, trântesc cu pumnul în masă, fulger o secundă și... rîd... Păcală nu s'a bosumflat că toți i-au luat-o înainte... Eu am venit în lume cu credințe de țărănoi. Mi se pare că nimic nu mi se cuvine și dacă totuși cade ceva, mă bucur ca de un dar. Imi face socoteala ca și cum n'aș fi... Dar sunt întreg ca o ciutură și mă umplu când vreau cu lumina lumii ca și ciutura cu apa din fundul pământului rece, sunând până în adâncimi și vărsând în drumul de urcare murmure de aur » (pp. 129—130).

În configurația literaturii noastre, sub raportul excedentului vital, care se transformă neîncetat în prefaceri înnoite, d. Tudor Arghezi face parte din aceeași familie de spirite cu dd. N. Iorga și Mihail Sadoveanu, forțe naturale cu resurse nebănuite. Sub temperamentul în aparență molcom al celui din urmă, clocotește aceeași sevă generoasă, poate într'un ritm mai încet, în timp ce la ceilalți se simte o zvâcnire organică, impetuoasă. Este poate o binefacere a neamului tânăr și viguros, neatacat vital de sleirea vechilor civilizații, acest dar, comun celor trei mari scriitori, de a crea poezia, prin limpedea desfășurare a facultăților naturale.

Universul d-lui Tudor Arghezi, în manifestările sale cele mai felurite, este pătruns panteistic de dumnezeire. Impotriva îndoielilor individuale, Dumnezeu se revelează în fiecare fenomen. Redarea fenomenalității, în scrisul d-lui Tudor Arghezi, se împotrivește realismului copist tocmai prin destăinuirea prezenței divine, în orișicare obiect sau ființă.

« Însă eu știu că ești:

Mi-a spus umbra și mi-a mai spus și cerbul. Mi-a vorbit de tine fântâna și mi te-au grăit hotărît pietrele mute. Sobolul mi-a spus un cuvânt, vântul mi-a povestit o șoaptă, sunetul pământului mi-aduce vești în murmure despre tine. Nu am ascultat de apostoli.

De zeci de ani tu ești singura mea adevărată meșteșugită în-deletnicire ascunsă. Toate celelalte munci sunt sterpe. Sunt pentru tine ca un giuvaergiu tainic, al căruia lucru începe, împrejurul inelului de aur, după ce am adormit cu toții, cetățile, stau-lele și pădurile »... (p. 118).

Dincoace de adevărurile credinței dogmatice, dumnezeirea i se revelează d-lui Tudor Arghezi în minunile existențiale, pe măsura impresionabilității sale infinite. În aceasta stă secretul poeziei argheziene, difuză, deopotrivă, în proza sa.

* * *

În colecția de « ediții definitive » a Fundației pentru literatură și artă « Regele Carol II », după « Versuri » de d. Tudor Arghezi și « Opere » de Mateiu I. Caragiale, culegerea selectivă a d-nei Elena Farago, este a treia publicație de mare prestigiu grafic. Autoarea, laureata premiului național de literatură, și-a adunat poeziile caracteristice din trei decenii de activitate lirică. Alcătuită cronologic, cartea de poeme îngăduie examinarea evolutivă. În primele trei volume (*Versuri*, 1906, *Șoapte din umbră*, 1907 și *Din taina vechilor răspântii*, 1913), contemporaneitatea semănătoristă și-a lăsat urma. Versul, uneori, se adaptează formei populare (« Salcie îngemănată »), iar provincialismul se ivește, ca o mărturie locală de expresie.

« Tot așa mi-e *trîștea* mea,
 Dar pe-atâta mi-e mai grea,
 Că eu știu că sunt cărări
 Care duc spre alte zări,
 Dar atât am rătăcit
 Că mi-i pasul obosit
 Și-s atât de slab pe semne
 Că nu-i nimeni să mă 'ndemne,
 Și nu-i nimeni să mă cheme,
 Cât mai am pe lume vreme... ».

În aceeași vreme autoarea a încercat poezia de atmosferă cu material de inspirație rurală.

« Sunt patru cruci în sat,
Iar satul de-are nume
Ori nu, ce-aveți cu el?...
Acolo nu sunt glume
Și flori nu sunt de fel ».

(« Patru cruci »)

Un alt motiv de inspirație agrestă, se găsește în « Secetă ». Din tradițiile populare, autoarea alege colindele (« Florile dalbe » și « În ajunul Crăciunului »).

Nota elegiacă, specifică poetei, apare încă din a doua culegere (1907). Esența acestei poezii este litanie monocordă, cu o tendință naturală de inhibare a sentimentului.

« O rugă ce se-aude plutind în șoapte rare »

este poate versul caracterizant al sensibilității d-nei Elena Farago. El datează de acum treizeci de ani, mărturisind consecvența unui timbru liric.

Revărsată în straturi largi, poezia autoarei este esențial feminină, prin confesionalismul ei statornic, dar mărturiile pasionale se restrâng în cercuri lăuntrice, inhibitiv. Tematica erotică a d-sale are un caracter dolent, de neîmplinire și nostalgie.

Poezia d-nei Farago se definește perfect, prin contrast cu aceea a d-nei Claudia Millian. În aceste manifestări ale sensibilității feminine, d-na Claudia Millian, privită în producerea din « Garoafe roșii » și « Cântări pentru pasărea albastră », reprezintă erosul păgân, nestăvilat, reclamându-și drepturile absolute și evoluat, prin atingerea cu poezia modernă, către delincvență și perversitate, sub lucrarea voinței disciplinate. Lirica d-nei Elena Farago este dimpotrivă, dematerializată, pură plângere a sufletului care se irosește în pasiune spirituală, fără speranță și satisfacere. Pe cât este încheșată și robustă tehnica versului la d-na Claudia Millian, pe atât poemele poetei craiovene se deslușesc a fi puțin energice și dinamice, în vestmântul versului liber sau al versului alb, sub care se zbate o intensitate emotivă, care nu și-a găsit corespondența expresivă. Chiar și în versificația

regulată, uneori alternativă cu versul liber, în același poem, sentimentul de disoluție a personalității predomină. Simțirea personală îmbracă uneori haina străvezie a simbolului, obiectivându-se.

« Pe râul strâmt, din țărături de brumă și noroi,
Pornea o barcă verde spre calde țărături noi...

Pornea o barcă verde spre-albastrul unei mări,
Cânta voios luntrașul privind departe 'n zări.

Plângeau pe mal trei sălcii, cernindu-și moarte foi,
Cânta voios luntrașul căci nu privea 'napoi...

Pluteau în vânt trei frunze, trei tainice muștrări
Cânta voios luntrașul privind în depărtări...

Dar când ajunse 'n largul înșelătoarei mări,
(O volbură 'nvrăjbită ce spumega 'n ocări),

Chemând speriat în gându-i vechi țărături din 'napoi
Oftă adânc luntrașul pornit spre țărături noi...

El s'apăra cu groază, șoptind avanei mări...
O, cât păreai de-albastră acolo 'n depărtări!...

Iar când să 'ntoarcă pânza și vâslele 'napoi
Zări în fundul bărcii trei putrezite foi;

Le-a strâns la piept sălbatic, le-a frânt în sărutări...
... Și l-a 'nghițit vârtejul înșelătoarei mări...

Pe râul strâmt, spre țărături de brumă și noroi,
Se 'ntoarce barca verde, pustie înapoi.

Se va opri sfărmată acolo 'n depărtări
O vor primi trei sălcii în bocet și muștrări.

Se va 'ngropa în țărături de brumă și noroi
O vor jeli trei sălcii, cernindu-și moarte foi...

(« Pornea o barcă verde »)

Asemenea poezii, cu timbru de romanță, datează, înrudite simbolismului contemporan, care a înlocuit prea repede roman-tismul. Poezia d-nei Elena Farago, prin factura îngrijită și prin puritatea emoțională, reprezintă unul din curatele sunete lirice ale literaturii noastre feminine.

* * *

Recenta culegere de poeme a d-lui V. Voiculescu constituie într'adevăr, potrivit sugestiei din titlatură, o treaptă de ascen-siune în evoluția sa lirică. Ceea ce a reținut și a izbit totodată în primele sale culegeri, a fost un lexic bolovănos și aspru, de căutată extracție rurală, o duritate, nu totdeauna necesară unui conținut sufletesc echivalent. Cu rădăcini îndepărtate în semănă-torism, meșteșugul poetic al d-lui V. Voiculescu s'a adaptat apoi, prin încadrarea d-sale în curentul « Gândirii », izvoarelor de inspi-rație religioase și mistice. Este foarte greu de deosebit, în soli-daritatea unui stil poetic comun, nota diferențială. De bună seamă însă, respectul tradiției htonice și religioase, la d. V. Voiculescu, determinând variații pe aceleași teme, în interval de un deceniu și jumătate, i-a fost consubstanțial. O asemenea poezie, oricât de sinceră, implică în primejdiile ei un oarecare didacticism. Astfel bunăoară, într'o poemă din culegerea penultimă, « Destin (1933) », plecând dela o întâmplare reală (găsirea de către un copil, a unui coif de aur, din epoca protoistorică, prin părțile prahovene), autorul și-a încheiat inspirația printr'o moralitate:

« Voi ați găsit de copii în țărâna strămoșească
A poeziei chivără de aur.
O îngropase acolo fără să-și mai amintească,
Norodul, marele faur.
Și ați purtat-o de-atunci neconținut
În pofida multor ponoase;
Părul cărlionțat, sub ea v'a 'ncărunțit
Dar inimile au rămas voioase ».

(« Coiful de aur »)

Asemenea procedee sunt dăunătoare poeziei. Rostul ei este mai curând de a sugera decât de a exprima direct, iar apăsarea

concludentă este cu atât mai puțin recomandabilă. D. V. Voiculescu a făcut o îndelungă experimentare a poeziei clare, discursive, retorice, noduroase, rezumându-și arta poetică în acest fel:

« M'am băgat surugiu la cuvinte:
Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jărat,
Le strunesc în ham de gând, când lin, când sălbatic,
Le 'ncing cu harapnicul dorului și mână 'nainte ! »

(« Poezie în « Destin »)

Câștigând în energie verbală, poezia d-sale lăsa nerezolvată ecuația personală a sensibilității sale artistice.

Cu « Urcuș », poetul își pune o frână intemperanței lexicale și își regăsește unda interioară a emoției. În versuri ca:

« Arar arunc din lutul căzut al poeziei
Un vers de ambră sumbră cu vine de amurg ».

(« Fălii »)

pe lângă tehnica rafinată a aliterației, răsună un prețios ecou lăuntric.

Plasticitatea nu mai este căutată pe planuri întinse, cu mijloace zgrunțuroase, ci prin economie verbală, cu virtuți sugestive:

« Lin păsările-au dat în volt și iată
S'au resfirat amurguri vii de pene
Și, magice, s'au înălțat de-odată
Grădini, în crengi cu ochi de cosânzene. nI
A fost, în parc atâta înflorire... nI
Nunți de corole hora și-au rotit echev
De-alungul serii prăznuind iubire. tonc
Și păsările iar s'au ofilit ». nre, în trest

(« Nunta păunilor »)

Mica poemă citată e un giuvaer, care reprezintă noua orientare lirică a poetului.

Pe planul erotic, un spor de sensualitate se îmbină cu nu știu ce fervoare religioasă, purificatoare:

« Câți îngeri de mătase ai de pază?
Când zboară 'n lături fragedul lor stol
Ies săni și brațe rază după rază
Din visteria trupului, domol.

Mai lin ca aștrii coapsele 'mpăcate
Rotunde legi scriu, boiul când îți culci
Cum vii din carne și eternitate
Intreagă miez de adevăruri dulci.

Deschei o stea și norii despresoară
Cerescul pântec, cald, cu arcuiri
Lactea cale a pulpelor coboară
Spre zodiile glesnelor subțiri.

Stihia-ți pură, albă se arată:
Calc nori și îngeri, goală li te rump
Lung să-ți sărut și să cuprind de-dată
Tot adevărul trupului tău scump ».

(« *Cântec pentru dezbrăcare* »)

Foarte frumoasa poemă dă măsura evoluției poetice a autorului. Din același ciclu, « Fata din dafin » ne place mai puțin, dar desprindem din ea un vers de o rezonanță deosebită:

« Culege oboseala ca pe-o suavă floare . . . »

În noua sa ipostază artistică, d. V. Voiculescu nu își părăsește vechile izvoare de inspirație, revenind la motive predilecte, autohtone, ca în « Pământ înrămat în patru mari ape », spre a cânta

« Țărâna închinată cu pași pioși de boi »

unde, în treacăt fie zis, aliterția e discutabilă, sau, spre a înstruni, consecvent sie-și, « Balada sfântului din câmp » sau a slăvi, cu pietate, peisaje românești :

« Și Dobrogea e toată o pajiste de somn ».

(« *Dobrogea 'n amiază de vară* »)

Fără să-și renege așa dar trecutul liric, poetul renunță la asprele experimente verbale, la retorismul extensiv și la temele didactice, impunându-și o disciplină artistică riguroasă și răsfângerea lăuntrică:

« Dar sămânța încă grea de sine
Cade 'n trist pământ interior ».

(« *Imn sufletului* »)

Pe această treaptă evolutivă, poetul religios părăsește poteca bătută, de școală, a dumnezeirii canonice, solicitând, într'un psalm oarecum înrudit inspirației argheziene individualiste, revelația personală și umanizată (« Fructul oprit »).

« Urcuș » se cuvine considerat ca un moment crucial, hotărâtor, în cariera lirică a d-lui V. Voiculescu.

* * *

Limpezimea este și rămâne caracterul dominant al versurilor d-lui Ion Pillat. D-sa reprezintă, cum s'a mai spus, moștenirea lui Vasile Alecsandri, în ultima ei etapă neo-clasică. Echilibru, armonie, seninătate, sunt calitățile scrisului său poetic. În fericita sa alcătuire morală, sentimentele se pacifică înainte de a-și fi schițat intenția de zbuțiu. Gama sa psihică o străbat cu temperanță, sentimente pașnice de reverie sau nostalgie. Este ca o pânză de ape joase și liniștite, peste care adie o boare răcoroasă. Ciclul de « Stanțe » (amintind mai mult îndemnul lui Moréas, decât atitudinea sa orgolioasă și rănită) reia, din culegeri anterioare, motivele maturității ușor melancolizate de apropierea asfințitului și răspunde înțelept ispitelor iubirii:

« Izvorul unde tânăr băusem altădată
Mi'ntinde iarăși ceruri din alte primăveri —
Mi-e vara împlinită și toamna numărată;
Ce vrea cu mine soarta? Și tu ce mai îmi ceri?

Iubire aprilină cu zâmbete și cântec —
La jocurile tale nu pot să mai mă prind
Ce mi-a fost viers pe buze în suflet mi-e descântec,
Când pătimașe vânturi vin totul pustiind.

Mai bine lasă spinul cu floarea lui de sânge
 Stingher să înflorească și 'n toamna lui să stea,
 Tu, care crezi că vremea și moartea se înfrânge,
 Și treci înfășurată în tinerețea ta ».

(« Stanțe », IV)

Interiorizarea dramatică și solitudinea morală, sunt la d. Ion Pillat doar simulate și nu simțite:

« Atunci cu îndârjire m'am sihăstrit în mine,
 Durai o mânăstire pe temelii de gând ».

(« Stanțe », VIII)

Asemenea enunțări sunt însă cu totul izolate. Poate cea mai frumoasă poezie din volum, de esența lied-ului, este « Lună pe mare ».

« Taci — totul nu e decât
 O slabă cutremurare.
 Taci — suie numaidecât
 Păunii lunii din mare.

Iși lasă cozile lungi
 Pe înflorirea de valuri —
 Și tot mai adânci mai prelungi
 Se 'nchiagă albe portaluri.

Și stelele, boabe de-argint —
 Cad lin din fluer de lună —
 Și sufletul tău în argint
 Departe pe ape mai sună...

Dar tot mai adânc lunecând,
 Se surpă albe portaluri
 Și floarea penelor blând
 Se ofilește pe valuri.

Taci — duși sunt numaidecât
 Păunii lunii în mare.
 Taci — totul nu e decât
 O slabă cutremurare.

Deși leit-motivul acestui lied este o reminiscență argheziană (« Luna-și mână lin păunii », « Mănăstire » în « Cuvinte potrivite »), poema nu este mai puțin remarcabilă.

Fostul cântăreț al zărilor familiale din Miorcani și Florica, după etapa programatic clasicistă din « Scutul Minervei », și-a statornicit inspirația senină în apele Cicladelor și pe tărâmurile anticității eline, sau pe meridianul nostru, în pitoreștile ținuturi ale Balcicului. D. Ion Pillat aduce în serviciul noilor sale inspirații, aceeași artă împlinită, aceleași cadențe regulate, aceeași luminozitate, neturburată de neliniști. Sub transparența versului, apare un univers decorativ, din care s'a eliminat omul, în căutare de deslegări.

Clasicismul apolinic și surzător este formula sufletească a poetului, care și-a găsit un instrument docil de exprimare în vers. În peisajul nostru liric, de îndrăznețe experimentări formale, de anxietăți sufletești, de revolte sociale, într'un cuvânt de dramatice frământări, exemplul d-lui Ion Pillat este dintre toate cel mai fericit.

* * *

Despre d. Ștefan Stănescu, unul din tinerii poeți premiați de juriul Fundațiilor Regale, am păstrat privitor la începuturile sale, imaginea unui poet al problemelor metafizice, desbătute cu o juvenilă flacără, în vaste poeme. Problematika i-a rămas, după cum se va vedea din analiza plachetei premiate, dar modalitatea discursivă s'a contractat într'o manieră mai curând eliptică și aluzivă. Evoluția generală a poeziei de după război, manifestă fie sensul de mai sus, al cărui mai prestigios reprezentant este d. Ion Barbu, fie direcția inversă, dela obscuritate prețioasă către limpezime și tradiție. D. Ștefan Stănescu a străbătut un drum spinos, de disciplini aspre, până să închege într'un poem ciclic, neliniștile sale.

« Arca lui Noe » ne sugerează pe planul liriceii cu ambiții metafizice, ceea ce biologicește s'a formulat în legea ontogeniei, care reproduce filogeneza. Aventura poetului, în dramă de cunoaștere, — temă propusă de Paul Valéry — își recunoaște demersurile, simbolic, în tribulațiile lui Noe. Ontogenia morală a poetului, căutător de răspunsuri la întrebările existenței, corespunde individual, problemei de viață și de moarte, a povestii biblice.

Dedus după propriul său chip, poetul, preconizat de autor, este o sinteză de intelectualitate și de experiență de viață, — ca să nu spunem « trăire » (« Biografie »). Mai puțin precisă este a sa « Ars poetica », în care ne izbesc un caz de falsă memorie (« Veninul strâns îl schimbă 'n nectar », după faimosul vers argezian: « Veninul strâns l-am preschimbat în miere »), precum și versuri de tehnică valérystă:

« O Tâmplă ruginește culcată pe narcise »

sau:

« Și Noe-atunci visează măsurile precise ».

Oricum versurile, inițiale și cele dela sfârșit, încadrează cu lămuriri necesare, indeciziile poemei:

« N'am hainele 'n imagini nici țeluri ajutor,
 Cât visele-mi, pe inimi, ușoare sunt ca pluta . . .
 . . . Ca 'n sârmele ghimpate se 'mpiedică de gânduri
 Inima 'n veci . . .
 . . . Perechi de rime, blânde și pure, dobitoace
 In formă ideală, trăind. Cât mai puțină
 Materie 'n ele. Ritmuri austere și sărace . . . »

O artă intelectualizată și cu conținut ideologic, rarefiat, mai puțin emoțională, dar nu atât de săracă în artificii este idealul poetic al d-lui Ștefan Stănescu.

Când nu urmărește simboluri obscure, tânărul poet se realizează muzical ca în « Aurora ».

« Undeva e o fată,
 După care suspini.
 Ochii ei sunt lumini,
 Fața 'n raze scăldată.

Când de zefirii plini
 Trece 'nmiresmată,
 Decât mii de grădini
 E cu mult mai bogată.

Ea poartă 'n păr funzi,
La gât măргеle.
Are sâni rotunzi
Și coapse grele.

De grumaz să-i anini
Munții, stă ne 'nclinată.
Molateci fiori lini
O 'nmlădie toată.

Fericirea înoată
Vie 'n ochii-i senini.
Zâmbetul ei, străini,
N'a 'ntâlnit ochi, vreodată.

Floare, cea mai urcată,
Pământenei tulpini,
Sus, de ultimii spini,
In zadar apărată.

Pururi marea vinovată,
Fără vini, —
Smulge ani, ca niște crini,
Din viața toată.

Neaderentă ciclului de filogeneză biblică, « Balada lui Silviar și Globu » își desface cu greu semnificația simbolică, a ivirii, de astă dată dramatică, a aurorei, din obsesiile bolnăvicioase ale nopții. Deși poema se desfășoară greoi și întunecat, bucata nu este pe alocuri lipsită de oarecare forță :

« ... Și, o piatră luând de jos, flăcăul,

Înțepenindu-și zdravăn picioarele, sub pleoape
Cu 'n fulger de 'ncruntare, cu brațul lui vânjos
Svârli dintr'o mișcare 'n dușman. Dar, foarte aproape,

Nevolnic, la picioare, rostogolită jos,
Stă piatra grea de parc'o zvârli un prunc de lapte.
Uimit peste măsură, el deveni sfios

Și, îndoit de sine, s'a 'ntors spre miazănoapte
Zvârlind în zarea goală pietroiul. De-astă dată,
Se duse în zbor ca fulgul cum nu l-ar svârli șapte.

Spre răsărit și 'n urmă spre-apus, c'o reafată
Putere, mai aruncă de nu se mai văzu,
Dar, când spre câine 'ndreaptă, să 'ncearcă încă odată,

Aproape de picioare, ca la 'nceput, căzu,
Pe când, a groază câinele lătra, nevătămat . . .

Primejdia formulei actuale a d-lui Ștefan Stănescu, este stăruința în neologismele sau în abstracțiunile deopotrivă de antipoe-tice, ca în această strofă, în care cele din urmă două versuri au un răsunset de derivație valerystă:

« Tăcerea ta, *universală scușă*.
Răspunsuri *prompte* singure se-*acuză*.
Certe erori, în *evidența* lor,
Temând *controlul* clipelor, expiră,
Când sufletul e, oricât de sonor,
Imn *necesar* pe-o *arbitrară* liră.

(« Așteptare »)

Autorul va avea să se ferească în viitor, de folosirea treptelor formale ale înțelegerii, de esență didactică, ca în « Spațiu viu », — finalul și « Glasul morții ». Obscurismul, la celalt capăt al meșteșugului său liric, îl pândește deopotrivă. Tânărul poet, a cărui evoluție am urmărit-o cu simpatie, va avea să se zbată într'un cerc vițios, dacă nu se va emancipa atât de prestigiile obscuriste, cât și de tâlcuirile pedagogice. Poate că procesul firesc de interiorizare, care este semnul maturității, îl va duce la un liman, după ce a dovedit că s'a putut elibera de retorica filozofantă din anii trecuți.

ȘERBAN CIOCULESCU

NOUA STRUCTURĂ ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

Cuvântările Suveranului erau așteptate anul acesta cu o reală emoție fiindcă, dela 1930 încoace, rolul Său e un rol de arbitraj activ în plămădirea culturii noastre. Acest rol nu e firește o prerogativă regală abstractă, ci e rezultatul unei « *voințe de creație* », o implicare din faptul că Suveranul conduce, datorită Fundațiilor Regale, prin solidaritatea funcțională a culturii, mai toată desfășurarea cărții și artei românești, dela Restaurație încoace, fiindcă legăturile celorlalte instituții de cultură cu Fundațiile Culturale Regale sunt așa împletite, încât ele însele urmează linia directivă. Un număr impresionant de cărți esențiale pentru cultura noastră s'au tipărit în ultimii ani, cum n'a mai fost poate niciodată cazul în istoria românească; alte lucrări sunt plănuite... Clipa era hotărâtoare, mai ales că directivele culturii românești s'au pus din nou în discuție, aprig, în ultimul timp, iar poziția indicată de Suveran avea desigur să fie urmată nu numai de Fundațiile Culturale Regale, ceea ce e dela sine înțeles, ci și de celelalte instituții care evoluează cum am spus, în influență reciprocă și complexă cu acestea. Amânată de Ziua Cărții, cuvântarea Suveranului a fost ținută cu prilejul primirii d-lui Lucian Blaga la Academia Română. Momentul era de mare semnificație, căci este pătrunderea în acest înalt for de cultură, a literaturii de după război, și e știut sprijinul imens pe care generațiile noi de scriitori l-au găsit în realizările regale, în epoca de maturizare a talentelor lor. Retras acest sprijin, ei s'ar fi găsit ca edera rămasă în gol.

Cuvântarea Ctitorului este însă nu numai fără rezerve deosebite, ci chiar cea mai bogată și mai analitică în ceea ce privește formularea directivelor, din toate cuvântările Sale, în ordinea literară, de până azi.

*Domnule Președinte,
Domnilor Colegi,*

Aceste câteva cuvinte, ce am plăcerea să le rostesc anual, colegilor Academiei Române, nu pot astăzi să le încep decât prin a

mulțumi Domnului Președinte, pentru cuvântarea sa de bun venit și pentru caldele vorbe ce Mi le-a adresat în numele Domniilor Voastre.

*Domnule Președinte,
Domnilor Colegi,*

Am ales într'adins această ședință din sesiunea anului în curs, ședință solemnă în care Academia primește în sânul ei pe autorul « Poemelor Luminii ».

Am voit să asist la această ședință, fiindcă am ținut să ascult acel frumos gând ce-l are poetul și filosoful Lucian Blaga, când face elogiul nu al unui predecesor, ci al predecesorului subconștient, acela care stă la originea formației sale spirituale și la temelia talentului său.

Am mai ținut să asist la această recepție, pentrucă ea are o mare însemnătate: Academia primește în sânul ei pe primul reprezentant al unei noi școli literare românești; pe primul reprezentant al talentelor literare românești de după război.

Recepția lui Lucian Blaga la Academia Română este consacrarea oficială și definitivă a literaturii actuale românești.

Elogiul acesta al satului, pe care l-a făcut noul academician, este chiar simbolul vădit al căilor noi pe care trebuie să le calce cultura românească de mâine, și nu pot decât să Mă unesc în totul că din satul nostru va ieși, probabil printr'o forță de neînfrânat a subconștientului nostru atavic, Cultura Majoră Românească — așa cum o definește noul nostru coleg.

Țăranul și satul au dominat fără îndoială literatura noastră.

Au început s'o domine prin poeziile populare ale lui Vasile Alecsandri, au continuat s'o domine, până la covârșire chiar, prin poporanism, prin « Sămănătorul » și prin « Viața Românească ».

Dar azi, când literatura se zbate să-și găsească o nouă cale, descătușată de acel calapod sentimentalo-rural — necesar poate la începutul veacului, dar o adevărată piedică pentru marile creații — vine Lucian Blaga și ne arată cum trebuie priceput satul.

E o adâncă lecție de etică culturală; este pentru cine vrea să învețe și una de superioară etică politică.

Onorate Coleg,

Trec, poate, peste tradiția acestor ședințe, căci Mă adresez mai mult decât prin câteva cuvinte banale de bun sosit, D-tale, personal, și o fac fiindcă consider problema ce ai pus așa de covârșitoare astăzi tocmai, când sufletul și gândul scriitorilor români caută drumul ce-l au de ales.

Ce frumos ai pus acea problemă a satului copilăriei, a satului « idee » — dă-Mi voie să adaug, a satului « suflet » — satul ca matcă a culturii românești.

Aceasta nu vrea să zică însă ruralizarea operei intelectuale românești, cum nici D-ta filosoful nu ești rural, dar vrea să zică că dela sat, dela matcă, dela crysalidă izvorăște tot ce e adevărat românesc, — chiar când este transpus în oraș, sau chiar într'o mare metropolă a lumilor străine.

Deci, te felicit pentrucă ai fost ales.

Dar felicit mai cu seamă Academia că te-a ales ; căci și-a făcut ea însăși un bine, introducând sub cupolă literatura modernă și vie a României de azi.

Și, salutându-te pe tine, Lucian Blaga, salut literații de astăzi ai Țării Mele, care, chiar dacă își permit uneori licențe în arta lor, sunt o generație de scriitori plini de avânt și talent.

*Domnule Președinte,
Domnilor Colegi,*

Salutând cu atâta bucurie pe colegul Lucian Blaga, nu vreau să trec cu vederea pe ceilalți doi colegi care au fost primiți în aceste zile: d. Ionescu-Sisești și d. Petrașcu, reprezentanți ai agriculturii și ai picturii — două ramuri noi de cultură — cu care Academia se poate fâli.

Și lor le aduc cordialul Meu salut.

Încă o dată, mulțumind Domnului Președinte pentru bunele sale cuvinte, asigur Academia Română de toată grija Mea și de toată sollicitudinea Mea, atât ca om, cât și ca Suveran.

După cum se vede, noua poziție nu mai e indicată doar în liniile ei directive, ci e și delimitată structural. Cuvântarea Suveranului la Academie — și e o cuvântare ce va fi socotită ca o dată în istoria literaturii românești — înseamnă constituirea fenomenologică a epocii, adică ajungerea la conștiința de sine a noii structuri culturale, într'o limpede depășire a semănătorismului, ca și a poporanismului . . . Ceea ce e surprinzător pentru unii dintre cercetătorii literari, cel puțin care am avut impresia că în activitatea de educație culturală a satelor Suveranul e sub influența amintirilor semănătoriste (căci ni se pare incontestabil că în adolescență a fost format în acest spirit), este că și aci se delimitează cu grijă față de « *acel calapod sentimental-rural necesar poate la începutul veacului . . . dar o adevărată piedecă pentru marile creații* ». Apropierea de sat căutată azi de Fundațiile Culturale Regale nu mai e lirică ori sentimental politică, ci e lucidă ca un diagnostic, hotărîită să cunoască posibilitățile și nevoile reale, oricât de crudă ar fi descoperirea, și să găsească leac lipsurilor. Nu mai e deci o atitudine contemplativă, ci o participare orientată, activă.

Depășirea semănătorismului și poporanismului în literatură este și mai puternic marcată în cuvântarea « *Voevodului Culturii* ».

Semnul noii poziții în scris și în artă este trecerea dela sentimental la creația obiectivă... Lirismul fusese dus la sfârșitul veacului trecut și până în preziua războiului, la culmi dincolo de care nimic nu se mai poate vedea: Eminescu în poezie, Caragiale în ironie (tot o atitudine lirică, dar à rebours), N. Iorga în memorialistică și literatura politică și poate Mihail Sadoveanu în « povestire ». Este tot ce poate da ca neasemănată frumusețe o « cultură subiectivă ».

După război, care prin înspăimântătoarele lui încercări a dus spiritul românesc la maturizare, apare în literatura noastră creația propriu zis, romanul, sub toate formele sale: formal obiectiv, formal subiectiv și substanțialist. E de asemeni o mare înflorire a literaturii dramatice (din păcate nu în deajuns susținută de capacitatea de reprezentare teatrală a epocii). « Literații de azi ai Țării Mele », cum îi numește emoționant Suveranul, încearcă de asemenea formulări teoretice care readuc în câmpul activității creatoare și o bună parte dintre gânditorii generației precedente... E o epocă de dezbateri filosofice cum nu a fost încă niciodată la noi până acum. De asemeni e de reținut faptul că scriitorii de azi, solidari în organicitatea directivei, părăsesc atitudinea sentimentală, chiar față de valorile trecutului, care până la război erau doară elogiate liric. Incep monografiile compacte, închinat marilor scriitori clasici, ca să zicem așa, cum încep să fie puși în valoare unii dintre înaintași care nu găsiseră prețuirea adevărată în timpul lor, fiindcă nu se încadrau atitudinii lirice (Duiliu Zamfirescu de pildă). Editura « Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II » e poate unul dintre cele mai vaste și mai extraordinare șantiere culturale pe care l-a cunoscut istoria. Că mai e mult de făcut e neîndoios, dar totul a fost întotdeauna în funcție și de timp.

Ar mai fi de reținut că directiva dată de Suveran poate duce (și se pare că într'un anume sens solicită asta) la o unificare ideologică a epocii de după război. Sunt de altfel semne că ultimele resturi de atitudine lirică (un misticism facil, un « revoluționarism » superficial, o anume ostentație « puristă ») se vor dizolva, căci sunt parazitare, lăsând liber jocul năzuințelor creatoare ale concretului românesc. Unitatea acestei ideologii ar fi așezarea în centrul preocupărilor a conceptului de creație... E o urmare altfel firească a semănătorismului însuși, și a poporanismului chiar, dar mai ales a celui dintâi, care au orientat neamul românesc spre valorile lui imanente, este însă negreșit și o reală depășire, căci această epocă nouă, creativistă am numi-o până la găsirea unui termen adecvat, are drept axă structurală conceptul de creație.

Piatra de încercare a creativismului este problema libertății în artă. Semănătorismul și poporanismul fiind structuri subiective nu pot primi libertatea în nici un mod, ele fiind morale în sens

dogmatic, fiecare din punctul său de vedere. Creația implică libertate, spontaneitate, adică, e activitate originară, este « autonomie » în sens pur, ca și lipsă de formă (în sens academic), fiindcă nu reprezintă nici un punct de vedere. S'ar părea că libertatea e deci absolută... Și totuși nu e așa. Datul istoric e în același timp, din acea complexitate expusă lămurit de Spranger între altele, un dat estetic și politic. Nimic nu se poate sustrage politicului, căci acesta este mijlocul material de promovare al oricărei spiritualități. Și cu aceasta suntem readuși la punctul de plecare: moralitatea și « forma » în artă, căci moralul e comandamentul politicului. O soluție, romantică de altfel, este libertatea întreagă în exercițiul ei concret, dar mărginită la genii... Cine identifică însă momentele de genialitate? Facultatea judecătii. Prin urmare termenii libertate și creație, creație și spirit critic, sunt două corelații inevitabile teoretic și obligatorii practic. Când spiritul critic e carent, atunci politicul prin morala sa protestează, iar situația devine dintre cele mai grele, cele întâmplare de un an încoace în scrisul românesc fiind dovada în această privință... Să mărturisim sincer că absența spiritului critic, care să tempereze excesele actului de creație, a fost de neiertat în literatura de după război, și din cauza aceasta, istoric cel puțin situația părea pierdută... Actul, în zona gândirii de un neașmănat curaj ideologic al Suveranului a reparat ceea ce se pierduse din absența spiritului critic... Firește că El însuși, fiind creator și animatorul creativismului, avea motive organice să ia o atitudine, în același timp Suveranul este însă și reprezentantul politicului (fiindcă e reprezentantul istoriei românești), iar scriitorii și artiștii trebuie să înțeleagă faptul concret, că ei nu sunt totul într'un Stat cum însăși mintea nu e tot în suflet și să evite augustului Arbitru obligația de a face acte brusce de restabilire. E necesară deci o reluare a funcțiunii critice, în severitatea ei sistematică, tocmai în interesul însuși al creației.

În acest sens, scriitorii și artiștii trebuie să înțeleagă limpede că libertatea absolută nu există, că ei au îndatorirea să respecte, să se supuie unui comandament al esențialităților, că însăși creația are legile ei, organicitatea ei într'o ierarhie care nu poate fi călcată fără pedeapsă.

CAMIL PETRESCU

NOTĂ LA O ISTORIE LITERARĂ ¹⁾

După trei decenii de activitate critică susținută, a scrie o istorie literară este desigur o întreprindere simplă, cel puțin din punctul de vedere al materialului.

¹⁾ E. Lovinescu: *Istoria Literaturii Române Contemporane, 1900—1937.* (Editura Librăriei Socec et Co. S. A., București).

Nu dificultăți de material avea deci de întâmpinat d. E. Lovinescu, în scrierea recente sale lucrări. După ce, în mai bine de douăzeci de volume și în decursul unei întregi vieți laborioase, a studiat fenomenul literar românesc, a-i face o istorie succintă nu putea fi pentru acest critic decât o operație de transcriere și de rezumare.

Dificultățile puteau fi însă de alt ordin, mai puțin directe, dar în același timp mai primejdioase: dificultăți de temperament și de atitudine.

A face o istorie a literaturii înseamnă a îndeplini oarecum un oficiu de grefă literară. Un asemenea oficiu exclude orice participare pasională. El cere meticulozitate, indiferență și supunere. El cere ceea ce d. Lovinescu însuși numește — cu o expresie fericită — « amorțirea scrupulelor estetice » (p. 87). Este o muncă fără strălucire, care se prestează, fie printr'o naturală lipsă de personalitate, fie printr'o voluntară renunțare la ea. Există admirabile vocații de răbdare modestă, studioasă și fermă, care își găsesc o întrebuințare fericită în statistică sau istoriografie — dar mai există sensibilități și inteligențe de cea mai bună calitate, care se refugiază de bună voie, în contemplarea împăcată a lucrurilor, fără preferințe și fără adversități, pentru simpla voluptate de a privi și clasifica. Un astfel de refugiu de impersonalitate a fost de exemplu critica lui Albert Thibaudet, acest veritabil botanist rătăcit în pădurile literaturii, pe care se silea să le transforme în parcuri bine ordonate.

D. Lovinescu însă nu intră nici într'o categorie, nici în cealaltă.

Cercetător meticulos și cenușiu nu este și nici nu poate fi. Chemarea sa de artist este incontestabilă, și atâta lucru este suficient pentru a-i interzice domeniul prea potolit, prea plat al istoriografiei.

Cât despre o retragere de bună voe pe insula strictei obiectivității literare, nimeni nu i-o putea cere acestui scriitor care — șef de cenaclu, director de revistă, polemist înăscut, romancier și memorialist — nu era numai martor al vieții literare, ci mai ales un agitat actor al ei.

Spuneam odată despre Thibaudet că era un critic de natură « prezidențială ». Cu oarecare îndreptățire s'ar putea spune despre d. Lovinescu că este nu un președinte, ci un « debater ».

Angajat în lupta literară și prin poziția sa critică, și prin propria sa operă de creație, dar mai ales printr'un demon intim al afirmației de sine, d. Lovinescu nu era indicat unei funcțiuni de arbitru. A privi lucrurile dela distanță, a le măsura și consemna fără pasiune, a le judeca detașat și impersonal, a face, cu un cuvânt, o operă de notariat literar, a fi grefierul unei epoci literare, era

pentru d. Lovinescu în același timp și prea puțin — căci munca e modestă — și prea mult, căci ea îi contrazice înclinările de temperament.

Cititorul ar putea obiecta că aceste îngrijorări ale noastre sunt tardive. D. Lovinescu nu pășește acum întâia dată în câmpul istoriei literare. D-sa a mai scris o « Istorie a literaturii române contemporane », apărută acum aproape zece ani, în 5 volume, operă solid construită și minuțioasă în tratare.

Totuși obiectul celor două istorii — cea din 1928 și cea din 1937 — este diferit. În timp ce prima era opera unui critic militant, secunda își propune să fie o operă didactică, un ghid, un « îndreptar literar » — cum spune autorul însuși — un adevărat manual de istorie literară.

În timp ce în lucrarea din 1928, d. Lovinescu avea de rezolvat o sumă de probleme, pe care liber era să le rezolve în sensul său, și avea de stabilit o scară de valori ierarhice, pe care de asemenea liber era să le determine conform propriei sale ideologii critice, în lucrarea prezentă d-sa tinde să fie nimic altceva decât un informator.

O spune în termeni limpezi:

« ... volum de constatări clare și de concluzii sigure, ce expun sub formă enunțativă chestiunile controversate doar în opinia unui public lipsit de educație literară. »

« ... un asifel de « îndreptar » literar nu poate avea decât rolul de înregistrare și de consfințire a unor situații de fapt bine stabilite și necontestate de critica literară » (p. 5).

Propunându-și să înregistreze situații de fapt, d. Lovinescu își interzice, cel puțin în această împrejurare, a fi critic și se obligă a fi istoric. Rolul pe care și-l asumă este acela de a formula problemele deja rezolvate ale vieții noastre literare. Este o încercare de a scrie istoria literaturii românești, ca și cum d-sa personal nu ar face parte din ea, așa cum se scrie istoria unei literaturi străine, așa cum, bunăoară, Gabriel Chevalier a scris istoria literaturii engleze, într'un manual precis, simplu și prob.

Privită sub această lumină, lucrarea d-lui Lovinescu reprezintă o adevărată victorie asupra d-sale însuși. Trebuie să recunoaștem eforturile reale de obiectivitate și de reținere, pe care acest critic de temperament polemic și de înclinare satirică (vezi recentul volum de « Memorii ») le-a depus în scrierea prezentei cărți.

Reprimându-și o sumă de reacțiuni personale, silindu-se să expună cu multă pondere anumite chestiuni, la care pe vremuri a fost un pasionat părtaș, d. Lovinescu s'a supus regulilor jocului.

Intâmplarea face să putem intra oarecum în intimitatea lucrului său și să putem urmări întrucâtva etapele elaborării ce a dus la forma finală a cărții — ceea ce ne lasă să vedem că autorul nu a cucerit cu ușurință tonul de impersonalitate, pe care în genere (și cu anumite excepții iritate) îl respectă.

Intr'adevăr unele capitole ale istoriei de față, înainte de a fi publicate în volum, au apărut în foiletonul ziarului Adevărul. Ei bine, între cele două variante ale textului, sunt anumite deosebiri de redactare, cu totul semnificative.

Luați de exemplu paragraful dedicat criticei d-lui Perpessicius și alăturați textul publicat în ziar, celui tipărit în carte. Veți observa că autorul a suprimat tot ce se referea la propria sa persoană, aluziile polemice, reproșurile prea directe, elogiile sau obiecțiile care prin ricoșeu, se întorceau avantajos asupra sa.

Această confruntare poate fi făcută și cu alte texte, din toate reieșind sincera silință a d-lui Lovinescu de a elimina accentele de caracter personal sau — acolo unde nu se putea altfel — de a le pune o discretă surdină.

Dar chiar dacă nu am fi avut prilejul să cunoaștem aceste semnificative revizuirii de text, încă ne-ar fi rămas suficiente probe de exercițiu voluntar de impersonalitate, la care criticul s'a supus scriind această istorie.

Sunt unele capitole, pe care ar fi fost explicabil ca d. Lovinescu să le trateze cu asprime, cu parțialitate. Sunt personalități și probleme literare, față de care d-sa și-a formulat în trecut răspiccate judecăți negative. Sunt oameni și curente cu care s'a aflat în permanent conflict și din partea cărora a suferit atacuri violente, pe care — e drept — nu le-a lăsat să treacă, fără la fel de violente răspunsuri, când se întâmpla ca nu d-sa să le fi provocat cel dintâi.

Ei bine, măsura simțului său de stăpânire, d. Lovinescu o dă tocmai în tratarea acestor capitole, remarcabile prin tonul lor cumpănit și prin judecata detașată.

În acest sens, merită să fie reținute capitolele despre sămănătorism, despre d. N. Iorga, despre revista și grupul « Gândirea », despre revista și grupul « Viața Românească », despre d. Mihail Dragomirescu.

Studiul sămănătorismului este succint, dar complet, iar opera d-lui N. Iorga (« *personalitatea culturală cea mai covârșitoare a acelei început de veac* ») este prezentată pe de o parte cu rigoare critică, iar pe de altă parte cu o frumoasă adeziune, a cărei valoare morală nu e greu de înțeles de ce este deosebit de mare astăzi.

« ... nimeni nu l-a ajuns însă în căldura pasională: lava incandescentă a prozei sale apostolice nu s'a stins nici până azi și probabil

nu se va stinge, atâta timp cât vor exista ochi care să se plece peste paginile trecutului » (p. 20).

Aceasta nu înseamnă, se înțelege, o renunțare a d-lui Lovinescu la poziția d-sale anti-sămănătoristă. Procesul sămănătorismului este făcut cu severitate, dar nu în spirit polemic și nu cu respingerea globală a valorilor sale.

Aceeași sobrietate este observată în capitolele rezervate « Gândirii » și literaturii gândiriste. Ecoul vechilor polemici este îndepărtat. Numai un cititor prevenit îl va putea distinge, din când în când, sub această proză autoritară și rece, care nu reușește totuși să aibă inexpresivitatea ideală a unui manual.

* * *

În linii mari, istoria literară pe care ne-o oferă d. Lovinescu, răspunde intențiilor sale. Este un tablou clar, metodic, destul de amănunțit pentru a fi complet, nu prea încărcat pentru a fi greoi. El va aduce serioase servicii nu numai cititorului, care vrea să fie inițiat în literatura română contemporană, dar și unui lector care a depășit faza simplu informativă și se poate ridica la o privire de ansamblu.

Pe marginea acestui breviar de literatură, se poate medita la destinul și orientările scrisului românesc, privit în evoluția lui modernă până în momentul de față.

Este unul din meritele cele mai de preț ale acestei lucrări, de a fi deschis și ultimelor generații de scriitori porțile istoriei literare, pentru a consemna astfel activități încă ezitante poate, dar caracteristice pentru peisajul literelor noastre.

În alegerea celor mai recentți dintre literați, d. Lovinescu și-a amintit însă că este șeful unui cenuclu și a fost adesea prea binevoitor cu tinerii săi vizitatori, în dauna unor camarazi care n'au trecut prin strada Câmpineanu. Obiecția este de detaliu: altfel — dacă ar fi nevoe — aș arăta în ce măsură micile capitole rezervate contingentelor literare din ultimii doi-trei ani reprezintă mai mult un bilanț familial al « Sburătorului », decât o trecere în revistă a literaturii tinere.

Ar însemna astfel să discutăm lucrarea d-lui Lovinescu în detaliu, ceea ce nu intră nici în intenția noastră, nici în dimensiunile acestei note.

Nu trebuie însă să se creadă că făcând operă de istoric literar, d. Lovinescu a dus efortul său de impersonalitate până la formule critice ce pot fi primite « fără controversă », așa cum năzuiește în prefață. E adevărat că, în genere, în caracterizarea scriitorilor pe care îi studiază, d-sa ține seama de opinia critică generală, de locul pe care scriitorul respectiv îl ocupă în conștiința publică,

și că încearcă astfel să ne ofere o imagine medie, cu putere circulatorie recunoscută.

E de remarcat că și propria sa literatură o supune aceluiași regim, căci criticul Lovinescu consemnează și își însușește obiecțiile pe care cronicarii literari le-au adus romancierului Lovinescu. Astfel nu fără satisfacție citim (p. 292) că *Bizu* este scris « într'un ton prea eseistic », sau că *Diana* este un « roman de tehnică », un roman de « formulă teatrală, cinematografică », observații pe care critica literară le-a făcut la timp, iar autorul le ratifică astăzi cu supunere.

Totuși, în ciuda voinței d-sale de a formula sintetic judecăți de valoare stabile, reflectând nu atât un gust și un punct de vedere personal, cât o realitate general recunoscută, nu se poate spune că, dela caz la caz, dela scriitor la scriitor, această istorie literară nu este susceptibilă de discuție și de refutare.

Numai că scopul nostru nu era decât să considerăm lucrarea d-lui Lovinescu în liniile ei mari, iar în aceste « linii mari » ea ne obligă la o azeziune întreagă.

* * *

Excesele spiritului clasificator sunt poate inevitabile într'o istorie literară. Prea multă metodă, o prea sistematică expunere a lucrurilor nu se pot câștiga decât în mod arbitrar, când trațezi o materie atât de diversă.

Istoricul literar are lăudabila ambiție de a cuprinde în familie, cicluri și departamente, materialul cu care lucrează, iar când acest material refuză să încapă în capitolele în care a fost distribuit, istoricul e obligat să forțeze adevărul și să-l sacrifice metodei.

E un procedeu didactic, contestabil ca valoare critică, dar care răspunde poate unei necesități pedagogice.

Câteva exemple arată cu stridentă cât sunt de arbitrar distincțiile la care d. Lovinescu e obligat să recurgă pentru a pune ordine în tabla sa de materii.

Vom găsi astfel figurând la capitolul despre « epica umoristică și satirică » scriitorii care prin caracterul dominant al operei lor sunt cu totul străini de această familie.

Este d. N. M. Condiescu un « humorist » sau un « satiric »? Nici « Conu Enache » nu cred că justifică o caracterizare atât de simplificată, și cu atât mai puțin « Insemnările lui Safirim ». În orice caz, surpriza noastră este mare, aflându-l pe acest prozator încadrat între d-nii Damian Stănoiu și Al. O. Teodoreanu.

De asemeni cu greu vom vedea în d. Mihail Celarianu un humorist, când opera sa principală (*Femeia sângelui meu*) este o carte atât de dramatică, un roman atât de patetic al descompunerii interioare.

De ce oare d-ra Ticu Arhip, al cărei scris epic este atât de ferm, plastic și viguros trebuie să fie încadrată în capitolul despre « epica modernistă, fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească »? Sau în sfârșit de ce d. Mircea Eliade, autorul « Huli-ganilor » (roman de tip obiectiv, creație epică puternic impersonală), trebuie să fie pentru istoricul literar un scriitor de « epică autobiografică »?

Să recunoaștem însă că toate aceste simplificări arbitrare sau catalogări eronate se datorează mai puțin criticului și mai mult genului. Istoria literară a căzut totdeauna în cursele pe care i le-a întins spiritul clasificator.

MIHAIL SEBASTIAN

ANANDA COOMARASWAMY

Romain Rolland a contribuit într'o mare măsură la statornicirea faimei lui Ananda Coomaraswamy pe continent. Traducerea volumului de eseuri *La danse de Civa* (Rieder, 1922), făcută de Madelaine Rolland, se prezenta publicului francez și continental însoțită de o lungă și caldă prefață a autorului lui *Jean Christophe*. Romain Rolland era pe atunci vrăjit de India și în general de ceea ce i se părea lui că este « spiritualitatea » asiatică. Publicase pe *Mahatma Gandhi* și pregătea volumele, de circulație mai restrânsă, asupra lui Ramkrishna și Swami Vivekânanda. Ar fi interesant de știut ce mai crede acum Romain Rolland despre acest savant și gânditor indian, Ananda Coomaraswamy, care, în lucrări recente și mult mai substanțiale, ca *La danse de Civa*, atacă fățiș « sentimentalismul » și « umanitarismul » Europei « profane ». Dacă este astăzi cineva dintre elitele europene care să înțealegă cu mai multă caznă pozițiile lui Coomaraswamy, apoi acesta este tocmai Romain Rolland. Amănuntul ni se pare semnificativ. Pentrucă, acum vre-o zece ani, când se vorbea de « criza Occidentului » și de datoria intelectualilor de a apăra acest Occident, cei mai dârzi negatori ai Asiei, care se revendicau fie dela scolastica tomistă, fie dela raționalismul cartezian, atacau laolaltă cu « indienii », pe un Romain Rolland, Keyserling, André Gide și alți « patetici ai confuzului și haoticului ». Cât de puțin semănau acești « primejdioși asiatici » cu imaginea pe care și-o făceau despre ei toți « apărătorii Occidentului » — o dove-dește și cazul lui Ananda Coomaraswamy, care, în loc să se îndrepte spre Bergson sau Keyserling, așa cum indicau apărătorii Occidentului, se îndreaptă spre Aristot, Sf. Thomas și Dante, criticând cu o nesfârșită știință și grație, filozofiile sentimentale europene.

Am amintit de această bătălie a raționaliștilor de acum zece ani, ca să iasă și mai bine în lumină gratuitatea ei, și marile confuzii dela care pornise. Dacă Occidentul trebuia apărat, apoi în nici un caz nu trebuia apărat împotriva Orientului. Nu de acolo izvorau confuziile spirituale și pathosul « anti-tradiționalist ». L-a spus lucrul acesta, și l-a demonstrat, Réne Guénon, prin 1924—1927, în două din cărțile sale, *Orient et Occident*, (ed. Payot) și *La crise du monde moderne* (ed. Bossard), care s'au bucurat, din nefericire, de o circulație restrânsă. Astăzi, după zece ani, lucrurile s'au limpezit. Prin lucrările lui René Guénon, Ananda Coomaraswamy, I. Evola și alți câțiva, s'a înțeles că « Orientul », departe de a putea fi solidarizat cu patetismul și anti-tradiționalismul modern, nu-și găsește corespondenți, în Europa, decât într'un Aristot, Sf. Thomas, Meister Eckardt sau Dante. Nu cade în sarcina notelor de față o dezbatere a acestei probleme — *Orient-Occident* — atât de la modă până mai acum câțiva ani. Dar este semnificativ faptul că nu un indian și un istoric al artelor asiatiche, ca Ananda Coomaraswamy, se însărcinează să traducă documente din estetica medievală, din Pseudo-Aeropagitul, Ulrich Engelberti de Strassburg, Sf. Thomas, Sf. Bonaventura (cf. *Medieval Aesthetic*. I. *Dionysius the Pseudo-Aeropagite, and Ulrich Engelberti of Strassburg*, « The Art Bulletin », New-York, vol. XVII, 1935, p. 31-47). Este iarăși semnificativă observația lui Coomaraswamy, într'una din ultimele și cele mai importante cărți ale sale, *The transformation of Nature in Art*, (Harvard University Press, 1934, Introducere), că Meister Eckardt n'a fost încă asimilat de cultura europeană, că e încă pe nedrept privit ca un « mistic » paradoxal, haotic, eterodox, în timp de Meister Eckardt se integrează în tradiția cea mai pură a metafizicii europene. Este drept că și Rudolf Otto observase (cf. *West-östliche Mystic*, ed. II, Gotha, 1929, p. 3) extraordinara asemănare dogmatică între Meister Eckardt și cel mai profund gânditor indian ortodox, Shankara. R. Otto remarcase chiar că e foarte ușor să traduci latineasca lui Eckardt în limba sanscrită și textul substanțial al lui Shankara în latinește. Coomaraswamy ilustrează în multe din studiile sale această perfectă identitate de norme și chiar de limbaj, între cei doi mari gânditori. Dar Ananda Coomaraswamy merge mai departe, și mai în adâncul lucrurilor, dovedind coincidența doctrinei, nu numai la un Meister Eckardt și Shankara, ci la toți « purtătorii de cuvânt » ai tradiției metafizice occidentale și orientale. Puțini sunt autorii moderni care să citeze cu atâta știință și atâta simpatie texte din Sf. Thomas, Sf. Bonaventura, Meister Eckardt — sau texte din Vede și scripturile budhiste — ca Ananda Coomaraswamy. Cunoașterea evului mediu creștin este, la acest învățat indian, mai precisă și mai

adâncă decât la mulți savanți europeni. Metoda pe care o aplică în studiile sale îi îngăduie uneori să aducă lumini noi chiar în exegeza unei opere atât de studiate în Europa, cum e *Divina Commedia* (cf. *Two passages in Dante's Paradiso*, « Speculum. A journal of mediaeval studies », vol. XI, Iuly 1936, pp. 327—338).

Nu e locul aici să vorbim despre toate confuziile care s'au făcut în Europa, dela începuturile filologiei orientale, în ceea ce privește « coincidența » între gândirea orientală și cea occidentală. Adevărul este că orientaliștii europeni, având în marea lor majoritate o formație filologică, lipsiți de interes și de pregătire filozofică, nu erau deloc indicați să interpreteze și să transmită gândirea asiatică. Astfel se și explică puțina importanță pe care a avut-o pentru cultura europeană, « descoperirea » Indiei și a Chinei. De unde Schopenhauer credea că descoperirea scripturilor indiene va avea asupra Europei aceeași influență rodnică pe care a avut-o redescoperirea valorilor greco-latine în Renaștere, filologia orientală n'a adus foloase decât în câmpul restrâns al lingvistice și istoriei comparate a religiunilor, științe care s'au constituit de altfel, în bună parte, pe temeiul orientalismului. Lucrul este ușor de înțeles. Căci, în timp ce la redescoperirea antichității greco-latine au luat parte, în primul rând, *gânditorii și artiștii*, descoperirea Orientului a căzut în sarcina *filologilor și erudiților*, care au adus, incontestabil, reale servicii în tot ceea ce privește critica textelor și « istoria » doctrinelor, dar care au ignorat, datorită structurii lor mentale și, în general, spiritului pozitivist, anti-metafizic, al secolului XIX, tocmai ceea ce era mai prețios în culturile pe care le cercetau: tradiția metafizică. Acei dintre orientaliști care se « pricepeau » și în filosofie, cum a fost bunăoară Paul Deussen, au încercat să traducă și să explice gândirea orientală prin filosofii europeni, dând naștere la confuzii tot atât de grave; căci asemenea orientaliști-filosofi ignorau tocmai cea parte din filosofia europeană care se apropia mai mult de gândirea indiană: Antichitatea și Evul Mediu. Paul Deussen explica metafizica indiană prin Hegel și Schelling, iar Max Müller prin Scopenhauer...

Este drept că și pe acest nivel profan al filologiei și istoriei comparate a religiunilor, savanții europeni au observat anumite coincidențe fundamentale între Orient și Occident. Dar aceste analogii au fost interpretate în « metodele » la modă. Am cunoscut, așa dar, voga mitologiei comparate, a metodei antropologice, a rasei indo-ariene, iar acum în urmă metodele sociologice și etnografice. Fiecare dintre aceste metode avea într'o anumită măsură dreptate. Eroarea începea în clipa când pretindeau că explică *tot*. În simbolismul lui Budha, bunăoară, se găsesc cu prisosință elemente de mit solar; dar să pretinzi, ca Emile Senart,

că toată viața și legenda lui Budha nu sunt decât parabole solare, înseamnă să săvârșești o gravă eroare. În această eroare au alunecat pe rând, cu glorie, cei mai mari orientaliști europeni și americani, de câte ori au încercat să depășească filologia și istoria, ridicându-se la « explicații » și la « teorie ». Toate metodele au fost compromise. Acum lucrurile trebuesc luate dela capăt, căutându-se partea de adevăr pe care fiecare metodă o ascunde.

E tocmai ceea ce face Ananda Coomaraswamy, care folosește critica textelor și metodele istoriei artelor cu aceeași siguranță cu care descifrează, pentru înțelegerea noastră, a profanilor, tradiția metafizică în Veda, în Buddhism sau în iconografia și arta asiatică. Ananda Coomaraswamy este autorul câtorva cărți clasice de istoria artelor și a meșteșugurilor în India și Indonesia. Informația sa critică este, și în acest domeniu, nesfârșită. Dar ceea ce e mai uimitor, este siguranța cu care se mișcă acest indian — stabilit de mult la Boston, director al celebrului Museum of Fine Arts — în istoria artelor europene și, în general, în cultura extra-asiatică. Este unul dintre cei mai mari savanți ai timpului nostru, căci are acces direct la sursele hinduismului, buddhismului și creștinismului. Dar nu acesta este meritul său de căpetenie. Deși este cel mai mare « savant » indian — în sensul că și-a asimilat perfect metodele de lucru ale științei moderne și, nu cade în improvizările sau exagerările de care suferă aproape majoritatea savanților indieni — el este în același timp și un gânditor excepțional. Am fi spus un « gânditor personal », dacă n'am ști că, Ananda Coomaraswamy se mulțumește, ca un adevărat oriental, să-și asimileze principiile și normele tradiției metafizice « primordiale ». O mărturisește el însuși, nu pentru întâia oară, într'o notă la un studiu asupra simbolismului erotic în Veda: « Ultimul lucru pe care l-aș dori, ar fi să propun o filosofie personală » (*A note on the Asvamedha*, « Archiv Orientalni », VII, pp. 306—317, p. 309, nota 1).

Intr'adevăr, alături de celălalt mare gânditor tradiționalist al Indiei moderne, Aurobindo Gosh, Coomaraswamy se mulțumește să interpreteze, să demonstreze și să illustreze « tradiția metafizică » așa cum este ea păstrată de textele canonice și de iconografie. Firește, această exegeză nu are nimic « personal » în ea; căci în metafizica tradițională, la care se revendică Ananda Coomaraswamy, punctul de vedere « personal » nu are absolut nici un fel de valoare. Intr'o serie de cărți și studii recente Coomaraswamy demonstrează, cu metodele riguroase ale exegezei și ale iconografiei, permanența simbolurilor tradiționale (primordiale) în arta și cultura asiatică. După ce s'a ocupat de simbolismul fertilității universale, de *Magna Mater* și de cosmogoniile acvatice (cg. *Iaksas*, fascicula I, II, Washington, 1928, 1931; *Archaic In-*

dian Terracottas, « Ipek », Leipzig, 1928, pp. 64—76; *The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources*, « Art. Bulletin », XI, 1929; etc.), cercetează în deosebi simbolismul vedic, demonstrând coherența și permanența acestor simboluri, nu numai în scripturile vedice, ci și în iconografia buddhistă de mai târziu (cf. *A new approach to the Vedas*, London, 1933; *The darker side of Dawn*, Washington 1935; *Angel and Tizan*, « Journal of the American Oriental Society », vol. 55, pp. 373—419; *A study of the Katha-Upanishad*, « Indian Historical Quarterly », 1935, pp. 570—584; *Two Vedantic Hymas from Siddhântamuktâvali*, « Bulletin of the School of Oriental Studies », vol. VIII, pp. 91—99; *The intellectual operation in Indian Art*, « Journal of the Indian Society of Oriental Art », Junie 1935; « *The Conqueror's Life* » in *Jaina painting: explicitur reductio haec artis ad theologiam*, *ibid.*, Decembrie 1935; *Vedic exemplarisem*, « Harvard Journal of Asiatic Studies », vol. I, Aprilie 1936, pp. 44—64). O încoronare a acestor studii este volumul *The transformation of Nature in Art* (Harvard University Press, 1934) și *Elements of Buddhist Iconography* (Harvard Univ. Press, 1935). Cercetările acestea de filosofie a artei și simbolism au înlocuit cu timpul preocupările de istoria artelor, care îl făcuseră celebru pe Ananda Coomaraswamy. Lista lucrărilor sale dinainte de 1928 este lungă, dar în general aceste lucrări sunt cunoscute chiar de publicul mare. Trebuie adăugate: *Early Indian Iconography*, « Eastern Art », I, nr. 3, Ianuarie 1929, pp. 175—189; *Early Indian Architecture*, *ibid.*, vol. II, 1930, pp. 209—242; vol. III, 1931, pp. 181—219. Ananda Coomaraswamy colaborează pe continent, firește în afară de revistele de specialitate, la *Etudes traditionnelles* conduse de René Guénon. Colaborarea aceasta, pentru cei care cunosc orientarea lui René Guénon, este semnificativă. De altfel, Coomaraswamy a tradus chiar în limba engleză una din cărțile lui Guénon, pe care l-a prezentat publicului indian ca pe cel mai interesant gânditor european în viață.

În ultima sa lucrare, *Elements of Buddhist Iconography* (Harvard University Press, VI + 95 p. in quarto, + 15 plăși), Ananda Coomaraswamy studiază câteva simboluri: Arborele, Trăznetul, Lotusul și Roata care, deși abundă în iconografia buddhistă, au o origine vedică. Într'adevăr, conceptele care earu exprimate simbolic în literatura vedică aniconică, își găsesc prima lor expresie iconografică în arta primitivă buddhistă. Așa este, bunăoară, simbolul « Arborelui Vieții », care se întâlnește de altfel în toate tradițiile, nu numai în India, și care este sinonim « cu toată existența, cu toate Lumile, cu toată viața », înălțându-se din « centrul Ființei Supreme . . . așa cum stă ea întinsă pe Ape »; apele este ușor de înțeles, simbolizează « posibilitățile existenței

și izvorul abundenței sale» (*Elements*, p. 8; *Yaksas*, fascicula II, passim.). Arborele Lumii, în toate tradițiile, exprimă creșterea nesfârșită a vieții. În India Vedică, acest concept era formulat prin Agni, care era «născut din Ape sau, mai direct, din Pământul plutind pe Ape, și deci dintr'un lotus, — și despre care se spunea adesea că este stâlpul ce susține întreaga existență» (*Elements*, p. 10). În iconografia buddhistă, formula vedică este exprimată prin «stâlpii arzători», care reprezentau axa Universului întinsă ca un pilon între Pământ și Cer. Concepția aceasta este foarte răspândită, în toate culturile, și e de mirare că erudiției nesfârșite a lui Ananda Coomaraswamy i-a scăpat studiul important al lui Uno Homberg, *Der Baum des Lebens* (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Helsinki, 1923).

Lotusul are un dublu simbolism. În sens etic, el exprimă *puritatea* pe care lumea nu o poate altera, întocmai cum foile albe ale lotusului rămân imaculate în apele murdare ale bălții. În sens ontologic, lotusul exprimă «o stabilire fermă în posibilitățile existenței» (p. 59). Căci orice naștere, orice «intrare în existență este de fapt o stabilire în Ape» (p. 19). A fi «stabilit», înseamnă «a sta pe o platformă a existenței», a te realiza în «marea posibilităților» (p. 20).

«Roata» are, în India, sensul inițial de revoluția anului, Tatăl Timp (Prajapati, Kâla). Simbolul «roatei» se întâlnește însă în toate culturile arhaice. Pedepsa omorîrii pe roată are o semnificație cosmică. Cel care s'a împotrivit ordinii cosmice, diriguite de Suveran (care, la rândul său, e numai un mandatar al Suveranului Universal), trebuie ucis chiar printr'un instrument de tortură care simbolizează *ordinea universală*. Această ordine universală, această normă cosmică, a ritmurilor, era exprimată în India vedică prin noțiunea de *rta*, *dharma*, «puterea supremă», legea universală. Agni, care era Regele Universului, în India Vedică, este înlocuit prin Buddha, al cărui simbol era roata (*cakra*). Buddha este reprezentat la început printr'o roată susținută de întreg pământul (p. 33). Elementele antropomorfe apar târziu în arta buddhistă; ele înlocuiesc simbolurile aniconice (tronul, *cakra*), mai abstracte, dar mai cuprinzătoare (p. 39). Persistența simbolismului vedic în iconografia buddhistă este demonstrată admirabil de Coomaraswamy, și aceasta are o extraordinară importanță. Pentru că până acum buddhismul era considerat, în totalitatea lui, o *erezie*, o sectă anti-tradițională. Coomaraswamy dovedește că există în buddhism și elemente tradiționale, vedice, metafizice. Atitudinea antimetafizică a lui Buddha nu trebuie înțeleasă deci ad litteram.

Opera de artă, în India ca și în toate culturile tradiționale, era considerată ca un «semn al Legii» (p. 58). Ea nu avea nicio-

dată un scop în sine; exprima numai o idee (p. 51). Simbolul (*pratīka*) sau oricare alt motiv din iconografia canonică era o « urmă » (*vestigium pedī*) pe care putea fi urmată ideea. Coomaraswamy cercetează aceste valori care se acordau artei și în alte lucrări ale sale. De altfel, nu e singurul care urmărește semnificațiile metafizice ale operei de artă. Ceea ce îl deosebește de ceilalți este, însă, precizia erudiției sale și admirabila sa metodă.

Rolul lui Ananda Coomaraswamy în cultura occidentală este semnificativ; prin metodele și spiritul critic al științei europene, el scoate la lumină adevăruri de mult uitate în Europa (funcția simbolului, valoarea metafizică a artei, unitatea tradițiilor metafizice, etc.). Pe de altă parte, asimilându-și clasicii antici și medievalli occidentali el demonstrează încăodată că « prăpastia Orient-Occident » durează numai dela Renaștere și dela revoluția industrială europeană; și că dacă între cultura modernă apuseană și spiritualitatea asiatică nu există puncte de contact, Aristot, Sf. Thomas, Dante sau Meister Eckardt fac parte dintr'o tradiție metafizică la care Orientul participă și astăzi.

MIRCEA ELIADE

ACTUALITĂȚI ITALIENE

În tumultozitatea actualităților culturale italiene, atâtea sunt faptele care merită a fi relatate! Toate, dovedind acea rară emulație între diferitele activități, mărturisind aceeași înfrigurare care stimulează, până la biciuire, ritmul vieții naționale. Iar dacă în Italia s'a putut vorbi oricând de regionalism cultural; dacă, pe de altă parte, lumea trăește astăzi momentul competițiilor internaționale, atare fenomen se constată, în toate felurile, în-lăuntrul Italiei, când este vorba de manifestările culturale, artistice, sportive. Fiecare loc se ia la întrecere acolo cu marile centre de viață națională, spre a-și asigura o manifestare unică, numai a sa, în conspectul atâtea de variat al celorlalte. Iată câteva exemple, surprinse pe harta culturală a Italiei din ultima lună și din aceasta.

La Florența este în plină desfășurare programul aceluia Maggio Musicale Fiorentino (Maiul Muzical Florentin), care asigură acestui celebru oraș, întâietatea în manifestările muzicale internaționale, spre a rivaliza cu Veneția când este vorba de Artele Plastice. Nu de mult, a plecat trenul cu personalul Scalei din Milano, pentru reprezentațiile florentine, în cadrul cărora se va cânta Verdi ca și Stawinsky, Rossini ca și Mozart (dar opere mult mai puțin auzite de obicei), adăogându-se organizații orchestrale care să execute *Messa Solemnă* a lui Beethoven sau Concertele de

Bach, spectacole în aer liber în Grădinile Palatului Pitti (se va înscena ultima lucrare a lui Pirandello *Giganții Muntelui*), întreceri coregrafice, târguri de flori (spre întoarcerea la tradiția care-a consfințit prin nume faima Cetății Crinului Roșu), Congresul internațional al Muzicii și, în deosebi, Serbările centenare al pictorului florentin Giotto. Manifestări toate care vor avea loc într'o lună, într'un singur oraș al Italiei.

Dar iată orașele ca Arezzo, între aceeși Florență și Roma. Străvechi centru de civilizație etruscă, de altfel, patria lui Petrarca, ori a călugărului care-a inventat notele muzicale. Mai puțin știută drept patria lui Mecena, ilustrul personaj dela care datează în lumea artelor mecenatismul, căruia literatura Romei din vremea marelui August, îi datorește cel puțin descoperirea lui Virgiliu și a lui Horațiu, modești provinciali ca însuși Mecena. La Arezzo au început de curând serbările întru pomenirea lui, după cum într'o localitate din Nord, către Milano, s'a concentrat atenția lumii muzicale asupra unui alt eveniment excepțional: serbările comemorative în cinstea meșterului fabricant de liute Antonio Stradivari, de loc din Cremona. Cu acest prilej se vor strânge în orașelul acesta 40 de viori Stradivari, în valoare de 25 miliarde, patronate de celebra vioară pe care a cântat Paganini. Cele mai multe vor veni din Germania (13), ca și din America de Nord (tot atâtea), iar din Italia abia 6. Dacă prilejul va fi de sigur nimerit pentru reluarea discuțiilor cu privire la secretele diabolice ale meșterului cremonez, pentru fabricarea lacurilor speciale cu care-și dădea viorile (uitându-se că, în afara oricărei formule magice, avem aface, în cazul lui Stradivari, în primul rând, cu instinctul inimitabil al marilor creatori de artă care-l apropie de ilustra familie a atâtor geniali Italieni); dacă aceste serbări stradivariene dela Cremona vor fi prilej de îmbogățire pentru unii anticari, izbutind să facă primită la acea Expoziție, drept autentică, o vioară mai mult, atragem luarea aminte, în schimb, asupra unui eveniment cu adevărat unic în analele muzicii moderne: la un moment dat se vor aduna la Cremona marii soliști, spre a da un concert. Toți vor cânta numai pe viori Stradivari. Pentru o seară, vor recăpăta glas viorile amuțite din vremea lui Paganini ori Tartini, sub arcușul marilor interpreți ai zilelor noastre.

Dar despre alte fapte de cultură petrecute recent în Italia, îmi propun să relatez de data aceasta. Unul este în legătură cu o problemă din ce în ce mai actualizată și în opinia noastră publică: aceea a unui dicționar, al Dicționarului Limbii Naționale. Considerând graiul omenesc drept expresia însăși a sufletului, surprins în diferitele-i etape evolutive; sau, dacă vreți, amintindu-ne de vorba lui Gide, care socotește cuvintele drept talis-

manele ce dau naștere sentimentelor, gândurilor noastre, ne dăm seama ce important este ca fiecare nație să-și aibă asemenea îndreptare, de coordonare a formelor de expresie lingvistică. Academiiile diferitelor țări au luat de mult asupra lor atare nobilă și dificilă grijă. În Italia, de exemplu, din pricina regionalismului dialectal mai ales, lupta pentru impunerea unei limbi naționale a fost seculară. Dela Dante la Manzoni. Căci s'a simțit, instinctiv, raportul strâns dintre unitatea lingvistică și însăși unitatea națională a întregului popor. Să transpunem imediat problema în realitățile românești de astăzi, să ne gândim de cât folos ne este o atare unitate de grai, în lupta pentru impunerea față de ceilalți conlocuitori, de altă obârșie.

Academia italiană a luat acum câțiva ani asupra-și, din dorința conducătorului Italiei de azi, grija alcătuirii unui nou Dicționar al limbii italiene. Nou, dacă ne gândim la cele uzuale, de proporții modeste, precum este Vocabularul unui Tommaseo, Petrocchi, ori Zingarelli. Primul, dacă ne gândim că Vocabularul pe care a început să-l compileze acum câteva secole în urmă, celebra Accademia della Crusca din Florența, n'a fost încă terminat. Nimic deosebit în faptul că Academia Italiei a luat asupra ei compilarea Dicționarului național. Același lucru îl fac, de când se știu, toate Academiiile. Cea franceză, ca și Academia Română. Este însă cazul a semnala ce face Academia Italiei cu adevărat nou în această privință.

În prealabil, vom spune cât de ușurată este sarcina conducătorilor acestei inițiative, prin însăși tradițiile limbii italiene. Prin ferirea ei, secol de secol, de anarhizare și înstrăinare; prin păstrarea cât mai autentic națională. O singură dată a fost aproape cu totul preschimbată această limbă: în timpul Renașterii, când au invadat-o atâtea cuvinte artificiale. Nu străine de spiritul ei însă, ci cuvinte latinești. Într'un fel, cam ce s'a petrecut cu limba noastră, după propaganda corifeilor școlii ardelenene. Astăzi, totdeauna, Italienii s'au ferit însă de împrumuturi necontrolate din alte graiuri, fără, bine înțeles, a putea exclude cu desăvârșire neologismele. Căci prefacerile lingvistice, prin introducerea de vorbe noi, dela străini, sunt nu numai fatale dar și necesare. Totul este a dovedi o firească precauție în această privință, pentru ca folosul să nu se schimbe în pagubă.

Problema purității lingvistice, se știe, frământă opinia publică românească; după cum a frământat-o mai adânc pe vremea eroică a generației lui Heliade. Să-i venim, cât de cât în ajutor, cu o sugestie surprinsă în Italia zilelor noastre.

Și acolo se furișează în tot momentul cuvintele străine. În deosebi franțuzești, venite în tovărășia obiectelor pe care le reprezintă; în tovărășia formelor de civilizație, cărora Franța le

dă prestigiu în circulația mondială. La început franțuzismele circulă ca atare în publicul italian. Dar dela o vreme, în loc să se încetățenească definitiv, intră în concurență cu forme locale, create între timp și menite, în cele mai multe cazuri, să le înmormânteze. Surprinzând acest fenomen, foarte expresiv, într'o serie de cuvinte, care au și început să intre în concurență cu formele autohtone italiene. Iată câteva exemple: *chauffeur* a circulat până mai ieri; astăzi se aude tot mai mult cuvântul *autista*; în loc de *chômeur*, *il disoccupato*; *l'atelier* a devenit *studio* (acel *studio*, auzit tot mai des și la noi, prin influență franceză însă; acasă la el, în Italia, cuvântul înseamnă de fapt *laborator*, atelier); *à jour* nu este pentru Italiani decât *traforo* (lucru de mână cu găurele, ca și traforajul); *la bobine* a fost cu succes înlocuită prin *la matassa* (însemnând *scul*; de aci *mătasea* noastră); *les bonbons*, bomboanele s'au făcut *i confetti* (de aici *cofetărie* la noi); *budget*, *la bilancia* (balanța plăților, care de fapt este mai propriu decât vorba franceză, care înseamnă *pungă*); *claxonul* e acum *sirena*; *clownul*, *il buffone* (dela *buffo*, *caraghiosul* Turcilor și al nostru); *flirtul* este *curte* (*la corte*), *fracul*: *coda di rondine* (coadă de rândunică), *garajul*: *autorimessa*; *grippe*-a influență; *notesul*: *libretto*; *pardon, scusi*; *tunnelul* același *traforo*, sau *galleria*; *vis-à-vis*, *di faccia*.

Urcându-mă, nu de mult, într'un *tàssi*, care să mă ducă din centrul Romei către Academia italiană, atari griji filologice mi-au fost insuflate de *chauffeurul* din față. Și de gândul că mă aștepta acolo Giulio Bertoni, ilustrul romanist care asigură catedrei de Linguistică dela Roma o invidiată supremație; creatorul activului Istituto di Filologia Romanza; academicianul căruia i s'a încredințat conducerea lucrărilor noului Dizionario della Lingua Italiana.

Ne întâlnim, în dimineața de primăvară romană, pe o alee a parcului dela Farnesina; vila de odinioară a celebrei familii Chigi, reședința actuală a Academiei. Intre vile și grădini, pe malul Tibrului. Pe lângă noi vin academicienii la ședință. Dis de dimineață. O clipă, ne-au împresurat prieteni: Marinetti, Novaro, Farinelli, Marconi el însuși.

Ne îndreptăm apoi spre viletta dintre alei, în care se lucrează Dicționarul. *Lo studio*, în care se compilează milioanele de fișe, din care se vor înjgheba cele cinci volume în format octavo, de câte o mie de pagini fiecare. În cinci ani de lucru, după angajamentul luat față de Mussolini (ceea ce constituie o inovație record, față de secularele întârzieri cu care s'au înfăptuit ori nu, întreprinderile similare). Lucrarea trebuie să fie terminată peste trei ani, în 1940. A trecut un an și jumătate dela începerea ei: materialul primului volum este asigurat, cu toată pierderea de timp cerută de primele orientări și experiențe.

Cât despre sistemul de lucru în sine, aminteam că el constituie o reală inovație. Intr'adevăr: în vreme ce Dicționarul Academiei noastre de exemplu, încredințat, din fericire competenței și spiritului de organizare al d-lui profesor Sextil Pușcariu, se numește așa, pentru că este luat sub auspiciile sale morale de înalta noastră instituție de cultură, la Dicționarul acesta al limbii italiene colaborează efectiv toți academicienii, deci toate valorile consacrate ale spiritualității Italiei de astăzi, în diferitele domenii ale creației artistice, literare, ori științifice. Iată cum:

Explicațiile tehnice, pe care le voi simplifica aici pe cât cu putință, le dă tânărul profesor Battaglia, unul din cei patru colaboratori de toată ziua ai maestrului.

Dicționarul acesta va fi compilat în raport de cele mai noi criterii în materie de filologie. Dar toată pretenția de erudiție va rămâne în laborator, socotit drept mijloc, nu drept scop. Nu vor fi deci coloane întregi de exemple moarte, ci totul apreciat, actualizat, pus în vederea folosului real. Etimologii, ca și exemple din autorii cei mai apți de inovație, prin arta și prestigiul de care s'au bucurat. Dela cel mai vechi, până la Giovanni Papini.

Fișele cu fiecare cuvânt se compilează de cei patru colaboratori ai lui Bertoni; sunt apoi trimise la alți șase filologi, profesori pe la diferite universități, a căror competență în diferite discipline glotologice este nediscuțată; aceștia fac rectificările convenite, iar fișele se reîntorc la centru, se revizuesc și sunt apoi prezentate, în ședințe speciale, plenului Academiei. Iată inovația, care asigură acestei opere colaborarea efectivă a tuturor componentelor înaltului for. Academicianul medic își va spune cuvântul la termenii medicali; juristul la cei juridici, literatul la ale sale. Dar colaborarea, oricâte greutăți ar provoca din cauza discuțiilor, este într'adevăr garanța unei opere naționale. Punerea ei în aplicare dovedește și ceva mai semnificativ: solidaritatea care-i însuflețește, în orice sector al vieții naționale, pe exponenții Italiei de azi.

Se caută, așa dar, în primul rând, ca noul Dicționar să nu fie un simplu « cimitir al cuvintelor », ci o operă de viață vie, ca și sufletul poporului din care emană graiul. Și altceva: nu o operă de constrângere, nu un cod penal al limbii italiene. Foarte puțin normativ (ceea ce mi s'a părut excesiv, chiar inexplicabil) în orice caz surprinzător, dar elocvent pentru libertatea spirituală, sub un regim în care totul pare comandat).

Giulio Bertoni și-a asigurat de curând, vrând-nevrând, un nou colaborator la Dicționar, de-o neîntrecută competență, drept cel mai autentic reprezentant în viață al Toscanei: pe Giovanni Papini. Prin recenta alegere a acestuia ca membru al Academiei

Italiene. Iată un alt fapt cu adevărat surprinzător, pentru cei ce l-au urmărit de mult pe autorul *Omului Sfârșit*, ori a *Vieții lui Isus*. Suntem atâția, printre noi! Să ne închipuim figura lui Papini, proverbiala lui mutră, « il suo visaccio » de autentic etrusc, cu pălărie de amiral pe cap, făcându-și intrarea în incinta simandicoasei adunări, în care l-a impus în sfârșit originalitatea spiritului său creator, semnificația fără pereche a atitudinilor față de cultura țării sale, celebritatea mondială, rostul de ctitor printre aceia care-au înălțat edificiul Italiei de astăzi.

Intrarea lui Papini în Academie corespunde apoi cu un însemnat fapt cultural, pe care l-a pus la cale în ultima vreme: o *Istorie a Literaturii Italiene*, de proporții mari, pe baze noi. Primul volum poate că a și apărut zilele acestea, iar apariția lui înseamnă încununarea unor eforturi, pe care puterea de muncă a multe-știutorului Papini, le-a întreprins în această direcție din copilărie. Nu vă amintiți de confesiunile lui din *Omul Sfârșit*?

Asupra acestei opere capitale în viața scriitorului, ca și a Culturii Italiene moderne, vom reveni, în tot felul, în cronicile noastre viitoare. Reținem deocamdată interesul pe care-l oferă, principal, o *Istorie a Literaturii* scrisă nu de un critic, nu de un profesor, ci de un scriitor. « De unul — cum spunea însuși Papini — care, de bine, de rău, face parte din această Literatură. O operă de ostracizare a mediocrităților, care s'au cuibărit cu vremea în galeriile celebrității. În ce privește apoi ultima experiență papiniană, adică experiența catolică, cea din urmă a sa, în nesfârșita serie de atitudini aparent contradictorii, Papini a ținut să adauge: « Deși sunt catolic, nu am scris un manual pentru seminariști ». E vorba de o operă de interpretare a marilor linii pe care s'a desfășurat peste veacuri splendoarea literaturii acesteia, dela Dante la Carducci. O carte de interpretare a sa însuși, prin înțelegerea scrisului altora. Aparenta inconveniență a lui Giovani Papini, va fi încăodată infirmată. Căci secretul întregii sale producții literare aici trebuie căutat: întreaga-i operă n'a înflorit decât în simbioză cu scrisul altora. Marea obsesie a acestui Italian a rămas aceeași: cititul. Cărțile. O sută de cărți. O mie de cărți. Din toate timpurile, din toate locurile. Dela filosofii *Crepusculari*, la *Noul Testament* al *Vieții lui Isus*. Dela povestea *Sfântului Augustin*, la aceea a lui *Dante*, a lui *Carducci*, a lui *Papini*. Pe care numai o boală gravă de ochi (din cauza cititului) l-a salvat de cea mai periculoasă experiență: aceea de profesor de literatură. Dintre cărțile lui, dintre zidurile camerei de lucru din Via Giambattista Vico va putea să-și continue acțiunea de temut maestru al generației sale. Decât profesor, mai bine, în orice caz mai bine Excelență la Academie. Spiritul rebelului Toscan nu va vedea astfel scăzându-i ascendentul de îndrumător, prin uzură cotidiană, în

cadrul școalei, pe care de mic n'a putut-o suferi. Papini, eternul autodidact. Repetentul tuturor claselor. Invățăatul Giovanni Papini. Omul sutelor, miilor de cărți. Excelența sa Giovanni Papini.

ALEXANDRU MARCU

POEZIA RĂZBOIULUI

Prin realismul lor crud, prin gama lor variată de emoții, cum și prin acea continuă chemare spre un tainic și fascinant neprevăzut, războaiele au fost pentru poeții din toate timpurile prilej de mari și nedefinite neliniști. Fie că au cântat eroismul luptătorilor, fie că au adunat în vers mireasma amețitoare a câmpurilor de luptă, ori i-a învins nostalgia îndepărtată a plaiurilor natale, poeții care au trăit cu adevărat războiul și-au verificat, fără să știe, posibilitățile de creație într'un mediu destul de străin de acela în care își exersaseră primele accente lirice. Puși în fața unor peisaje răscolite de vijeliile mitralierelor, când prin văzduhul nestatornic șuerau haiducește șrapnelele și se sărutau cu sgomot de trăsnet obuzele, acești poeți au înțeles — printre ordine și îndârjirea comandată de clipă — că există, într'adevăr, o poezie a *trăirii*, o poezie ce li se revela, atunci, în toată mărirea ei splendoare.

* * *

Deși « documentară » și uneori excesivă în elan și în emoții — atribute inerente, de altfel, tuturor operelor create sub imperativul unui moment ce nu îngăduie false transpuneri — poeziei inspirate de război nu i se poate contesta totuși valoarea substanțială, care rămâne dincolo de teorii poetice și forme, mai mult sau mai puțin convenționale. Un exemplu, din acest punct de vedere, ni-l servesc poeziile de război ale d-lui Camil Petrescu, poezii în care versul pare săpat în cremene de o mână nervoasă, ce parcă nu vrea să-i scape nimic din ceea ce ochiul îi comandă atent, deși emoția stăruie dură, neliniștitoare:

De zile 'ntregi
De săptămâni
Plouă raze ude, grele, mohorîte
Și peste tot e umed:
Umezeală de pădure neagră slabă.
Umezeală de coline singuratece și reci,
Umezeală de poteci,
Pe coastă-alunecând pieziș...
Plouă fără grabă.

Ne afumăm în gropile înguste,
 Mocirloase,
 Lângă focul care nu mai vrea să ardă,
 Ghemuți pe așternuturi joase,
 De crăci murdare de noroi
 Ca să se scurgă apa pe sub noi.
 Sentinele nemișcate par momâi,
 Cu foi de cort în cap,
 Cu picioarele înțepenite în nomol;
 De groși ce sunt
 Abia de mai încap în șanțul gol.
 De ieri, de-alaltăieri
 De săptămâni
 Plouă tăceri.
 Și poate unde ne gândim într'una la neant
 Ne e tot sufletul pustiu.
 Nu e trecut...
 Nu-s amintiri...
 Cum nu mai zboară pasări, pe cerul fumuriu.
 Undeva pe lume se opriră roți
 Inamicii poate c'au murit cu toți...
 Ca niște animale îmbufnate,
 Ghemuite,
 Toarcem mut tăcere...
 Cum nu mai dor de-acuma inimile oblojite
 În cârpe ude și murdare!
 Dar din neant
 Un trosnet groaznic
 (O lovitură de topor în țeasta capului)
 Ne-a ridicat mecanic brațele.
 În văzduh,
 Locomotive înroșite s'au ciocnit în apă...
 Sau poate a plesnit tăcerea...
 Pe-un adăpost, alături, a căzut o mină.
 Atâta tot.
 Și 'n urmă liniște-a rămas deplină.

— «*Veșnicie*» din volumul «*Versuri*», Edit. *Cultura Națională*—

Inregistrat simplu și obiectiv, amănuntul — în versurile de război ale d-lui Camil Petrescu — este surprins în toată nuditățile lui simbolică, fără a fi supus nici unei reguli de versificație, fapt care înlesnește cititorului o comunicativitate directă, sigură, pe care o întâlnim — secundată de o oarecare predispoziție pentru muzicalitatea versului — și în ciclul «*Popas la Muratan*» din volumul «*Scut și targă*» al d-lui Perpessicius:

Nu s'auzea nimic pe 'ntinderea 'necată
 De revărsarea lunii pline,
 Nici fâșiitul porumbiștilor vecine,
 Nici pocnetul de armă aiurată,
 Nici claca broaștelor din mlaștina secată,
 Nimic, nimic, decât doar discul lunii pline
 Plutind hipnotizată.
 Da 'ntr'un târziu parcă-a gemut tabloul,
 Intâi mai vag și-apoi mai precizat
 Un scârțâit de dric întârziat
 Prin spații și-a trimis ecoul
 Și oamenii-au oftat.

Dar dacă la d. Camil Petrescu ne izbim de o intuiție a faptului divers — ca și la d. Perpessicius — căruia i se asociază, prin forța lucrurilor, o atmosferă grea de neliniști, atmosfera tranșeelor sub ploaie — la d. Camil Petrescu — și sub o lună bolnavă, căzută ca o apă obscură peste întinderi — la d. Perpessicius — în așteptarea eventualului, în poezia de război a d-lui Demostene Botez, spre exemplu, notația nu se mărginește la obiect; căci, după izbutite comparații, d. Demostene Botez pune accentul pe poantă, condiționând astfel emoției o prezență spontană în decor:

Ca un medalion scump de femeie
 Luna atârnă albă peste tranșee.
 Ochii mei sângeră lacrimi amintitoare
 Chipul din lună-i departe, gândul mă doare.
 Câmpu-aburit se 'ntinde și-adoarme
 Fâșae 'n noapte o salvă de arme...
 Cad peste zare, brusc, două stele...
 Au căzut la posturi două santinele.

— « Sector liniștit » din volumul « Floarea pământului », Ed.
Viața Românească —

Părtași la înfrigurarea acelor zile de doliu și bejanie, majoritatea poeților noștri, în frunte cu d. Octavian Goga, a încercat să prindă în vers, nu numai ecoul, cu toate multiplele lui rezonanțe, ale câmpurilor de luptă, așa ca d-nii: Camil Petrescu, Perpessicius, Demostene Botez, Gh. Șt. Cazacu sau Ovid Densusianu care notează în poemul d-sale intitulat « *Heroica* »:

Trei zile-acolo-a tremurat pământul
 Trei zile fără preget, tot văzduhul
 A clocotit în valuri de văpae
 Și secerișu 'n volburarea
 Satanică, de gloanțe, de obuze,

N'a conținut decât atunci când stârvuri
Se înălțau în claie lângă claie la Mărăști.

— Cântul XIII, Ed. «*Viața Nouă*» —

... ci și peisajele de deprimantă atmosferă, care se desfășurau dincolo de jocul schijelor, în țara rămasă pustie ca o grădină pă-răginită. Iată două strofe din «*Mărgăritare negre*», volumul d-lui Al. T. Stamatiad, strofe care ne amintesc zile de grea urgie:

... Și curg fără 'ncetare
Convoiuri nesfârșite
De care, de muniții
De oameni și de vite.

Noroiu-i pân' la glesne
Și plouă ca prin sită
Și vântul taie 'n carne
Și zarea-i obosită.

— «*Zile de doliu*» —

Din placheta «*Munții*» a d-lui Demostene Botez desprindem o strofă de emoționante acorduri, ca un plâns de despărțire, de munții patriei pe care-i părăsea într'o retragere forțată pe semne, o strofă în care viziunea poetică se statornicește într'o plasticizare unică:

Privesc neregulatele profile
Și într'al zării cenușiu noian
Imi pare-o caravană de cămile
Ce duc averea noastră la dușman.

Și acum, un fragment dintr'o altă *retragere* scrisă de d. V. Voiculescu, o retragere în care pulsează, energic, dramatismul unei situații bântuite de-o autentică desnădejde, ce pare mai mult o spovedanie a unui erou dintr'un halucinant «*Pohod na Sibir*»:

De-a fost în zori sau murgul serii când ne-am oprit nu pot să știu:
Orice mi-era p'atunci tot una... Sub cerul negru și pustiu,
Învălmășiți mereu pe drumuri, făcând ocol după ocol,
Noi nu mergeam decât în noaptea din fundul sufletului gol.
Căzuți acolo și 'ndărătnici, ca un vânat de goană stors,
Incet, cu fața către țară când ne-am sculat și ne-am întors,
Se împleteau pe câmpul neted cruciș rețele de rețele
Cu mii de stârvuri aninate și presărate printre ele.
Dușmanul, numai într'o noapte ieșind din gropile săpate
Ca un paianjen întinsese de-a-lungul, sârmele ghimpate
Și ca 'ntr'o mreață uriașă vedeam în ceața depărtării
Cum se zbătea 'n cumplită pânză însângeratul trup al țării.

— *In retragere* din volumul *Pârgă*, Ed. «*Cartea Românească*» —

Se pare însă că războiul n'a fost, pentru unii dintre poeții noștri, numai o lungă și apăsătoare restriște, ci și un prilej de entuziasm mistic, l-am putea categorisi, prin nuanța lui neprecupețită de larg sentimentalism; căci iată ce scrie d. D. Nanu în poezia « *In fața morții* » — « *Poezii* » Ed. *Cartea Românească* — amintindu-și de luptele crâncene dela Cocorăști-Mislea:

Dar niciodată, moarte, nu mi-ai părut frumoasă
Ca 'n viforul de bombe, de gloanțe și șrapnele.
Acolo torța vieții ardea mai luminoasă
Și 'n mantia-i de noapte tu străluceai de stele.
Nu erai adâncul de peșteri, umed, rece,
In care stăpânește abisul neclintit;
Erai o feerie supremă 'n care trece
Incununat de raze, eroul desrobit.

... în timp ce d. Nichifor Crainic înseamnă în poema « *Pe drumuri* » — volumul « *Darurile Pământului* » Ed. *Cartea Românească* — tonuri de sfâșietoare stări de fapt:

Iar în zilele acelea de urgie și de spaimă
La răstimpuri de popasuri din sălbateca prigoană
Cum scrutam în urmă jalea care vâjâia de svoană
Amurgesc 'n amurgul toamnei sângerata noastră faimă
Nu arhangheli — demoni roșii raiului puneau zăvor!
Mută 'nmărmurea durerea izgonitului popor.
Trist se legăna în aer plânsul arborilor goi
Noi, din tot ce-aveam pe lume rămâneam doar noi, cu noi.

* * *

Oricare ar fi destinul poeziei noastre de război și indiferent de sentimentele pe care le-au nutrit poeții, unei poezii trăite până la confuzie, un lucru e cert: poezia războiului și, implicit, războiul, au imprimat poeziei românești o vigoare nouă încât se poate spune — și pe bună dreptate — că războiul a fost, pentru poezia noastră, un regenerator și un delimitator de epoci.

Obsedantă, în mediul ei de afirmare, această poezie își mai trimete și azi ecoul în strofele vreunui tânăr, un ecou îndepărtat dar prezent, totuși, undeva, care ne amintește de trecutele și marile îndoeli:

... Clete de porumb
Trențuite'n câmp,
Ca regimentele noastre în Moldova...

— N. Crevedia: « *Bulgări și stele* » —

TEODOR SCARLAT

POEZIA LUI GEORG TRAKL

Doi mari poeți stăpânesc astăzi literatura germană: Ștefan George ¹⁾ și Rainer Maria Rilke ²⁾.

Primul, ca un sacerdot, ca un larg suflu sacramental în tot ce creează sub aripile de clar-obscur ale unei mistice personale, pe care o trăește sincer în unanimitatea poemelor sale, al doilea, împânzit de neguri slave, explicabile prin descendență și pe care le poartă, oricât ar încerca să-și apropie luminozitatea mediteraneană, de-a-lungul întregii vieți peste-o melancolie de oștean rănit, au imprimat liricei germane pecetea unei specificități atât de tiranice, încât lirica germană se valabilizează universal, timp de mulți ani, aproape numai prin ei.

Totuși astăzi se conturează, tot atât de obsedantă, deși mai puțin cuprinzătoare, poezia austriacului Georg Trakl, descoperită prin întâmplare și impusă destul de târziu după moartea autorului.

¹⁾ Ștefan George, născut la 12 Iulie 1868, în Budesheim, și decedat de curând, a scris, în ordine cronologică: « Hymnen » — « Imnuri » (1890), « Pilgerfahrten » — « Pelerinaje » (1891), « Algabal » (1892), « Hirten- und Preisgedichte » — « Poezii ciobănești și de laudă » (1895), « Jahr der Seele » — « Anul sufletului » (1897), « Teppich des Lebens » — « Covorul vieții » (1900), « Der Stern des Bundes » — « Steaua legământului » (1914), « Der Krieg » — « Războiul » (1917), « Drei Gesänge » — « Trei cântece » (1921) etc. A tradus magistral din Dante, Shakespeare și simbolistii francezi. A exercitat o mare influență asupra contemporanilor săi. Către sfârșitul vieții, venerat și iubit de toți, poate fi comparat cu Goethe.

²⁾ Rainer Maria Rilke, născut la 1875, în urma unei infecții provocate de spinul unui trandafir cules pentru o prietenă a sa, a scris: « Stundenbuch » — « Cartea orelor » (1905), « Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke » — « Cântecul despre dragostea și moartea trâmbișăului Christoph Rilke » (1906), « Marienleben » — « Viața Mariei » (1913), « Duineser Elegien » — « Elegii duineze » (1923) etc., « Geschichten vom lieben Gott » — « Povestiri despre bunul Dumnezeu », le-a publicat în 1900, iar romanul « Malte Laurids Brigge » în 1910.

« Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke », un poem straniu despre dragoste și moarte, după cum însuși titlul lui o indică, a fost tipărit, în decurs de numai 21 de ani, în 350.000 de exemplare.

Rainer Maria Rilke a scris versuri și în limba franceză, fără însă să se poată ridica la nivelul liricei sale germane.

Rilke a influențat mult și literatura românească, în special prin « Marienleben ».

Tradus, autorul « Sonetelor către Orfeu » și al « Elegiilor duineze » pierde din sensul formal, care, în limba germană, e de-o strălucire pe cât de singulară, pe atât de intensă.

Asupra lui Ștefan George și Rainer Maria Rilke s'a scris enorm, și nu numai în Germania. Astăzi, amândoi sunt cunoscuți în Franța și Italia, unde opera lor a fost prezentată în studii bogat informate.

Ștefan George a fascinat întru atâta viața culturală a Germaniei, încât s'au constituit numeroase cercuri și asociații literare, care îi poartă numele și-a căror singură menire e să-i comenteze și să-i editeze în condiții excepționale opera.

Născut la 1887, Georg Trakl moare — în vârstă de numai 27 de ani — pe frontul austro-rus.

Poezia i-a fost strânsă în ediție completă abia după moarte, culegerea ei fiind încredințată lui Karl Rock, care i-a supravegheat și tipărirea în « Kurt Wolff-Verlag » din Leipzig.

Primele poeme — « Verfall » (« Decădere »), « Musik im Mirabell » (« Muzică în Mirabell »), « Die schöne Stadt » (« Orașul frumos ») și « In einem verlassenem Zimmer » (« Intr'o odaie părăsită ») — păstrează numeroase influențe din simbolismul francez. În « Musik im Mirabell », îl regăsim chiar pe H. de Régnier. « Der Gewitterabend » (« Seara cu furtună ») e însă de altă factură. Versul devine viguros, deși încă naiv în ultima strofă, pe care o desprindem pentru exemplificare:

« Kranke kreischen im Spital,
Bläulich schwirt der Nacht Gefieder,
Glitzernd braust mit einem Male
Regen auf die Dächer nieder ».

(« Bolnavii scuipe în spital. Penajul nopții vibrează albastru. Scânteind ropotește deodată ploaia peste acoperișuri »).

Ezitări de expresie găsim și în ultima piesă din ciclul « Die schöne Stadt » (« Orașul frumos »): « Geistliches Lied » (« Cântec al duhului »), în care Trakl adoptă un primitivism cam strident față de rafinamentul salonard din « Verfall » (« Decădere »).

Intâiul poem deplin realizat e, cu siguranță, « Die Ratten » (« Șobolanii »). Iată prima strofă:

« Im Hoff scheint weiss der herbstliche Mond.
Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.
Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt;
Da tauchen leise herauf die Ratten ».

(« În ogradă luminează alburiu luna autumnală. De pe marginea acoperișului cad umbre fantastice. Domnește o tăcere în ferestrele goale; când se ridică tăcut șobolanii »),

în care elementul descriptiv al curții inundate de lumina lunii e dinamizat de simbolul obscurității și al groazei din versul final.

Piesa imediată, « Die junge Magd » (« Tânăra servitoare »), e aproape un poem dramatic și credem că de-aci începe expresionismul lui Trakl, care, însă, până la urmă, se va transforma în misticism.

« Die junge Magd » e drama unei fete, care — nerealizându-se în iubire — se sinucide într'o noapte de vară. Pe-acest subiect simplu, Trakl a brodat șase poeme de-o zguduitoare simplitate formală, dar poate tocmai de aceea atât de impresionante.

Reproducem câteva strofe, Singurătatea fetei de pildă:

« Traumhaft singt ein Knecht im Dunkel
Und sie starrt von Schmerz geschüttelt.
Röte träufelt durch das Dunkel.
Jäh am Tor der Südwind rüttelt ».

(« Ca în vis cântă un servitor în întuneric și ea încremenește cutremurată de durere. Roșul picură prin întuneric. Dureros scutură vântul de sud la poartă »).

Coșmarul unei amiezi agonice de vară:

« Schatten gleiten übers Kissen,
Langsam schlägt die Mittagsstunde
Und sie atmet schwer im Kissen
Und ihr Mund gleicht einer Wunde ».

(« Umbre lunecă peste perne, încet bate ora amiezii și ea respiră greu în perne și gura ei e asemenea unei răni »),

când fata se stinge de dor și dragoste.

Redăm finalul dramei:

« Abends schweben blutige Linnen,
Wolken über stummen Wäldern,
Die gehüllt in schwarzen Linnen,
Spatzen lärmen auf den Feldern.

Und sie liegt ganz weiss im Dunkel,
Unterm Dach verhaucht ein Girren.
Wie ein Aas in Busch und Dunkel
Fliegen ihren Mund umschwirren.

Traumhaft klingt im braunen Weiler
Nach ein Klang von Tanz und Geigen,
Schwebt ihr Antlitz durch den Weiler,
Weht ihr Haar in kahlen Zweigen ».

(« Seara plutesc văluri sângerii, nori peste pădurile mute, care sunt înconjurate de văluri. Vrăbii fac zgomot pe câmpii.

Și ea zace cu totul albă în întunec. Sub acoperiș se stinge un ciripit. Ca o putrezeciune în tufăriș și întuneric muște îi înconjoară gura.

Ca prin vis sună a svon de horă și viori în cătunul cafeniu, înfățișarea ei plutește prin cătun, părul îi flutură în ramuri desfrunzite »).

Cu ciclul « De profundis », George Trakl începe să renunțe la interesul liric pentru descriptiv, care devine pretext sau accessoriu. Poezia i se interiorizează tot mai mult, ajungând la confe-

siune. Formal, versul își pierde siguranța. Este însă o compensație în melodia lăuntrică a fiecărei strofe, care, eliberată de rigorile metricei, capătă suavități muzicale cum nici la Rilke nu le putem descoperi.

Cităm în întregime poemul « De profundis » din ciclul cu același nume:

* Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen gällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist —
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoss harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr
Fanden die Hirten den süßen Leib
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finstern Dörfern.
Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel ».

(« E o miriște, în care cade o ploaie neagră. E un copac brun, care stă singuratec. E un șuier de vânt, care înconjoară colibele goale — ce tristă e seara aceasta.

Trecând pe lângă cătun, suava orfană mai culege spicele golașe. Ochii ei pasc rotund și auriu în amurg și poate ei chiamă mirele ceresc.

La întoarcerea acasă, ciobanii au aflat putrezit în mărăciniș dulcele trup.

Sunt o umbră departe de satele întunecoase. Am băut tăcerea lui Dumnezeu din fântânile poienei.

Pe fruntea mea pășește metal rece. Păianjeni caută inima mea. E o lumină, care se stinge în gura mea.

Noaptea mă găsii pe-o câmpie, încremenind de impuritate și praful stelelor. In tufarul de alune sunau din nou îngeri de cristal »).

Ciclul « Im Dorf » e încercarea poetului de readaptare la viața sănătoasă, naturală, a brazei. Evident, el nu reușește, și poemul ultim din ciclu « Helian », e tragica mărturisire a acestui fapt.

« Helian » reprezintă o dată importantă în lirica lui Georg Trakl. De aici începe decadentismul lui, ceea ce ne determină să vedem în toate poemele ulterioare imaginea unui cadavru îmbrăcat în cel mai bun aur și cea mai frumoasă purpură. O tragică insanitate imoralistă, nu imorală, va circula de acum înainte în poezia lui Georg Trakl, care, poate cu previziunea morții apropiate, nu va mai încerca să-și redreseze conștiința de poet în concepția distantă și impunătoare a lui Stefan George.

« Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weissen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süsse im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt ».

(« Treptele nebuniei în odăile negre, umbrele celor bătrâni sub ușa deschisă, când sufletul lui Helian se privește în oglinda roză și când cad zăpada și lepra de pe fruntea lui.

Pe pereți s'au stins stelele și albele chipuri ale luminii.

Din covor se ridică oasele mormintelor, tăcerea crucilor prăbușite pe coline, dulceața smirnei în vântul purpuriu de noapte.

O, voi, ochi sfărâmați în guri negre, când nepotul se gândește singuratic în suava înnoptare la un sfârșit mai întunecat, tăcutul Dumnezeu își afundă pleoapele albastre peste el »).

În continuare, lirica lui Georg Trakl va fi: o poezie despre moarte, despre fauni bătrâni, nebuni de singurătate, despre ciuma în trenă albastră, despre straniul musafir care e omul cu coasa, despre zidurile negre ale orașelor monstruos de mari.

Deci, în partea a doua și a treia a poeticei lui Georg Trakl, despre acestea va fi vorba. Și, oricât ar părea de ciudat, lirica lui va căpăta și cutremurătoare accente religioase.

Partea a doua cuprinde ciclurile: « Sebastian im Traum » (« Sebastian în vis ») și « Siebengesang des Todes » (« Cântecul de șapte al morții »): vis, singurătate și moarte, elemente care ni-l redau pe cel mai personal Georg Trakl.

Provizoratul vieții destinate unui sfârșit apropiat îl aveam definit în poemul « Unterwegs » (« Pe drum »).

Iată finalul de-o turburătoare oboseală interioară:

« O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme
 Erlosch an meinem Mund. In der Stille
 Erstirbt der bangen Seele einsames Saitenspiel.
 Lass, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt ».

(« O, cât de întunecată e noaptea aceasta. O flacără purpurie s'a stins la gura mea. În tăcere moare cântecul singuratic de coarde al sufletului înfri-coșat. Lasă, când, beat de vin, capul se prăbușește în șanț »).

Partea ultimă și cea mai interesantă a poeticei lui Georg Trakl e alcătuită din ciclurile « Traum und Umnachtung », « Gesang des Abgeschiedenen » și « Offenbarung und Untergang » (« Vis și înserare », « Cântecul celui mort » și « Revelație și apunere »).

« Traum und Umnachtung » e un halucinant prolog la moarte. Măști roșii — e semnificativ de câte ori revine culoarea sângelui în poezia lui Georg Trakl — peisaje haotice, walpurgice, umbre, oameni ai nopții, mlaștini fără sfârșit, îngeri cu aripi negre — străbat poemul, care totuși nu capătă niciodată aspectul de grotesc. Exuberanța lui Trakl nu depășește niciodată barocul, pentru a se prăbuși în ridicol.

În « Gesang des Abgeschiedenen », poetul e liniștit, — liniște tare, bărbătească, nu liniștea dinaintea furtunii. Poetul se întoarce către pământ, iubindu-l.

« Offenbarung und Untergang » cuprinde ultimele poeme ale lui Georg Trakl. Parte sunt scrise pe front și rămân un interesant document psihologic. Poemul « Grodek » e compus cu puțin înainte ca Trakl să cadă răpus în decursul unei lupte din primul an al războiului mondial.

Il redăm în întregime:

« Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
 Von tödtlichen Waffen, die goldnen Ebenen
 Und blauen Seen, darüber die Sonne
 Düster hinrollt; umfängt die Nacht
 Sterbende Krieger, die wilde Klage
 Ihrer zerbrochenen Mündler.
 Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt,
 Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Strassen münden in schwarze Verwesung.

Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüssen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
 O stolzer Trauer! ihr ehernen Altäre,
 Die heisse Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel *.

(« Seara răsună de armele ucigașe, pădurile autumnale, șesurile de aur și lacurile albastre, peste care soarele se rostogolește posomorit; noaptea îi cuprinde pe oștenii muribunzi, sălbatica tânguire a gurilor lor sfărâmate. Totuși, tăcut se adună în pajiște nourii roșii, în care locuște un zeu mânios, și sângele vărsat, răcoare lunară; toate străzile se deschid în neagră putrezire. Sub rămurișul de aur al nopții și-al stelelor se clatină umbra surorii prin poiana care tace, pentru a saluta duhurile eroilor, capetele sângerânde; și încet răsună în trestie întunecatele flaute ale toamnei. O, întristare mai mândră! voi altare de aramă, fierbintea flacăra a duhurilor hrănește astăzi o cumplită durere, nepoții cari nu s'au născut »).

* * *

Fără să se integreze exclusiv unui curent oarecare, fie el simbolist sau expresionist, Georg Trakl a creat o poezie proprie, care-l așează imediat după Stefan George și Rainer Maria Rilke, fiind singurul liric german, pe care umbra celor doi titani nu-l acoperă.

Destinul său poate fi comparat cu al lui Rimbaud. Dacă nu murea pe front în toamna anului 1914, Georg Trakl desigur că s'ar fi prăbușit în plictiseală sau în nebunie, căci aripile lui au fost de mătăasă fragilă, nu de vultur goethean ca ale lui Stefan George.

MIRCEA STREINUL

DIVAGAȚII ÎN MARGINEA MIORIȚEI

Moritz Geiger a avut desigur o intuiție fericită când a distins între o « concentrare externă » și o « concentrare internă » în atitudinea receptorului artei. Originea distincției urcă, ce e drept, departe în trecut, de vreme ce G. Fechner — care opunea un factor « direct » unuia « asociativ » — este încă la 1876 inițiatorul ei. Cu toate acestea, lui Geiger trebuie să i se recunoască meritul de a fi dat o mai mare amploare distincției fechneriene și de a-i fi liberat indirect, prin simplă reluare, după o jumătate de veac, certificatul importanței și al trăinicieii.

E păcat însă că nici Geiger nu și-a dat suficient seama ¹⁾ de

¹⁾ In aparență, cel puțin.

extrema importanță metodologică a distincției sale, — importanță care, după noi, nu poate fi de ordin particular, ci numai de ordin general. Căci numai arbitrar se limitează cele două concentrări la receptarea bunurilor estetice, când împrejurarea lor este evidentă în receptarea oricăror alte bunuri culturale. Orice bun — orice valoare obiectivă — își comandă structural o anumită atitudine sau perspectivă de receptare, care singură este atitudinea cea mai *adecvată* și atitudinea *centrală* a receptării. Această atitudine, orientată în spre sezișarea structurii specifice a unei valori obiectivate, ține de concentrarea « externă ». Cealaltă modalitate de concentrare este « internă ». Concentrarea « internă » nu este comandată de specificitatea structurilor *externe*, îndreptându-se asupra unor aspecte neesențiale; ceea ce se degustă prin ea, nu este atât valoarea, cât reacțiile subiective, *interne*, ocazionate de valoarea respectivă. Ne socotim în măsură să dăm exemple de concentrare externă și internă, din domeniul culturii *în genere*, nu numai din domeniul esteticii *în particular*, ca M. Geiger. Precizăm întâi, în mod definitiv, că de concentrarea externă ține considerarea unei valori din unghiul criteriilor coordonatelor și intereselor ei proprii-structurale, în timp ce de concentrarea internă ține considerarea unei valori *anumite* din unghiul criteriilor coordonatelor și intereselor *celorlalte* valori. Definiția noastră subînțelege că, în afara manifestărilor pe plan teoretic, cele două concentrări îmbracă adesea, și tot așa de bine, forme practice. *Christ* este bunul suprem al religiei noastre. În ce consistă concentrarea externă față de Divinitatea creștină? În iubire, în rugăciune, în credință, în binefacere, în setea de mântuire și de integrare în opera divină. Dar, pe lângă acestea, vedem un Christ revendicat pentru consolidare politică de conducători de State, un Christ exploatat *economiceste*, un Christ ctitor și inspirator artistic, un Christ prefăcut de teologie în obiect *științific* și, în sfârșit, un același Christ, sau un altul, admirat fără margini — dar nu și adorat — de marele *moralist* necreștin, fie acesta Schopenhauer sau Renan. Sunt cazuri de concentrare internă, dictate de alte perspective, de alte interese, de alte valori decât cea *religioasă*, în împrejurări care pot să colaboreze cu religia, după cum, tot așa de bine, i se pot împotrivi. Concentrarea externă, în materie religioasă, o realizează numai *credinciosul*; ateul și indiferentul sunt incapabili de ea. Un alt exemplu. Edificiul este un bun economic; să-l judeci după criteriul utilității înseamnă deci să te concentrezi « extern » în fața lui. Totuși obișnuim cu toții să considerăm edificiul după criterii estetice, în desaccord total sau numai în acord indirect cu utilitatea lui, — caz evident de concentrare internă. Mult mai rar, dar mult mai interesant, este că ne putem concentra intern asupra edificiului până și în mod

metafizic: edificiul poate deveni oricând, după capriciul filosofului, pretext pentru promenada metafizică dela *lucrul* la lucru în sine, la esență, idee sau concept. La rândul său, sistemul filosofic poate oferi un exemplu pentru ambele concentrări. Concentrarea externă în fața lucrării de filosofie este epuizată de receptarea ei, din punctul de vedere strict al *adevărului*. Aprecierea estetică a viziunii și scrisului filosofic aparține concentrării interne. În cazul artei, concentrarea externă constă în examenul structurii formale artistice și al fuziunii intime dintre forma autonomă artistică și un conținut eterogen. Concentrarea internă constă în analiza conținutului, de ordin filosofic, etic, politic sau religios. (Conținuturi *estetice* nu există.) De asemenea concentrării interne în fața artei îi aparține însuși studiul creației și al receptării operei de artă.

Credem că izbutim să comunicăm convingerea că mecanismul celor două moduri de concentrare, externă și internă, este cu totul general și că el nu poate fi rezolvat în cadrul filosofiei artei, ci numai în cadrul filosofiei culturii, în întregimea ei. Ni se impune cu necesitate o anumită antologie a valorilor: cultura este *astfel*, încât valori obiective în stare pură nu există. Intotdeauna o valoare realizată se lasă modelată de spiritul și impregnată de conținutul altor valori ¹⁾. Un bun cultural concret aparține unei anumite valori ideale numai pentru că valoarea aceasta îi ocupă centrul și-i imprimă precumpănitor timbrul ei propriu. Dar — nu trebuie să se uite niciodată — periferia bunului respectiv și-o împart și și-o dispută alte valori, *celelalte*.

În bunurile culturale, valorile intercomunică, se întrepătrund, chiar dacă se grupează totdeauna sub egida hegemonică a uneia singure dintre ele. Există o concentrare externă în fața unui bun cultural, pentru că o anumită valoare a luat în stăpânire centrul lui și există o concentrare internă, pentru că periferia lui și-o împart valorile celelalte. Amândouă concentrările sunt pentru noi legitime, *la fel de legitime*. Cine se mai îndoește de valabilitatea concentrării interne, să persiste în credința sa, dar, mai întâi, să înlătore din însăși firea lucrurilor următorul cerc vițios: rațiunea suficientă a concentrării interne este intercomunicarea valorilor; rațiunea suficientă a intercomunicării valorilor este concentrarea internă... Cum, pe de o parte, concentrarea internă se îndreaptă exact asupra acelor zone din cultură asupra cărora nu se îndreaptă concentrarea externă și cum, pe de altă parte, năzuim să cunoaștem realizarea culturală în întregimea ei și nu fragmentar, nu ne putem permite ca M. Geiger luxul de a renunța la concentrarea internă, de dragul concentrării exterene pur și simplu.

¹⁾ Vederi într-o câtva înrudite exprimă d. T. Vianu în *Estetică*, I.

Blamul dat de Geiger concentrării interne este evident pripit și nedrept, dar el își are explicația și justificarea sa profundă în măsura în care Geiger s'a ridicat nu atât împotriva concentrării interne, cât împotriva unui abuz penibil și frecvent care face ca, ostentativ, sau involuntar concentrarea internă, a *diletantului*, să fie dată drept concentrarea externă, a *specialistului*¹⁾.

În principiu deci, concentrarea internă este *legitimă*, și nu numai legitimă: *necesară*. Orice cercetător inteligent poate, prin urmare, să o practice în deplină libertate. Cu o singură restricție însă: *să știe* că face concentrare internă. Și numai s'o *știe*: s'o *spună*?

După un lung ocol introductiv — care va servi ca axă pentru considerațiile imediat următoare și de mai târziu — venim la *Miorița*, la discuția câtorva exegeze străine și personale în marginea ei.

* * *

Mai rar o poezie care să pună atât de concret și atât de bogat problema diverselor posibilități ale receptării poetice, ca *Miorița*.

Pot recepta *Miorița* naiv, privind-o ca pe un basm *real*, în care o mioară vorbește *aevea* cu stăpânul ei despre marea primăjdie ce-l amenință.

Pot contempla *Miorița* simbolic și abstract, socotind mioara un *simbol* numai al devotamentului și duiosiei feminine.

Pot să parcurg *Miorița* fără să gândesc și fără să-mi reprezint absolut nimic, lăsându-mă îmbătat de un inefabil farmec auditiv. (Odobescu își da seama de el acum vre-o 70 de ani, ni se pare).

Pot amesteca aceste trei moduri de contemplație, pendulând, și cu voie și fără, dela unul la altul.

Mă pot, în sfârșit, smulge simplei și hipnoticei bucurii contemplative, căutând să-mi întemeiez contemplația critic și rațional.

Aceasta, tot pentru a mă *bucura*.

* * *

D.I. Suchianu, la sfârșitul studiului citat, desaproabă scormonirea elementelor panteiste în *Miorița*, pentru un motiv de ordin special. D-sa nu crede că apropiatul sfârșit al ciobanului ar fi posibil, după cum nici nu atribuie vreo seriozitate lungului discurs

¹⁾ De confuzie de planuri pe care o denunțăm s'au făcut vinovați mulți dintre cercetătorii « Mioriței ». Cităm, ca exemplu, cazul recent al d-lui D. I. Suchianu, care a încercat să aplice psihoanaliza *Mioriței* lui Alexandri, într'un studiu intitulat « *Estetica Mioriței* » (v. *Revista Fundațiilor Regale*, Septemvrie 1926).

despre moarte și înmormântare ținut de cioban, presupunându-l un joc inutil lipsit de obiect, un « vis treaz », o « *imagerie* luxuriantă dar incoherentă ». Panteismul este un lucru foarte serios. De aceea, într'un discurs neserios nu poate fi vorba de panteism. Perfect ! Dar dacă discursul este serios ? . . . Noi vom arăta că *este* și, prin urmare, nu vom desconsidera definirea panteismului mioritic.

Forma cea mai pură a panteismului este conținută desigur de ecuația: Dumnezeu = Lumea; Lumea = Dumnezeu. Cum *Miorița*, se va încuviința, nu este *Etica* lui Spinoza, nu un asemenea panteism vom descoperi în ea. *Miorița* nu mărturisește o natură-Dumnezeu, ci o natură-biserică (v. L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 121, 128, 227), nu un panteism *savant*, ci un panteism *românesc* — organic, structural, « sofianic » — prin care se implică necesitatea lucrurilor și identitatea de substanță a naturii însuflețite și neînsuflețite cu omul: Natura este « sora » omului, iar Moartea « mireasa » lui. Formula panteismului mioritic este fraternitatea și nunta tuturor elementelor, într'un Cosmos re-simțit viu și pururi de om.

Se înțelege dela sine că, pentru o monografie, mai mult sau mai puțin completă a panteismului românesc, *Miorița* furnizează o piesă de studiu principală, dar nu epuizează nicidecum fenomenul în chestiune, el fiind mult mai întins.

Ca atitudine ținând de concentrarea internă, analiza filosofică a conținutului unei poezii, în cazul nostru *Miorița*, este o operație de cunoaștere legitimă binevenită.

* * *

Pronosticurile criticilor literari sunt, în cazul *Mioriței*, cu atât mai interesante, cu cât se situează literalmente la două extreme contradictorii. Până la d. D. I. Suchianu, toți criticii decretau: ciobanul moldovean va muri cu *siguranță*, în lupta care se va da în curând. Impotriva tuturor, d. D. I. Suchianu nu a pregetat să afirme: Moldoveanul nu va muri *în nici un caz*, iar în ce privește lupta, ea nici nu se va da. Cum asta ? Vor sări toți ceilalți scandalizați. Foarte simplu ! le va răspunde d. D. I. Suchianu. Moldoveanul nu va muri pentru că, având câini mai mulți și mai bărbați, este mai puternic și pentru că știe, mulțumită *Mioriței*, ce i s'a pregătit. Cei doi dușmani deci nu-l vor mai putea suprima prin surprindere, iar la o luptă fățișă, de asemeni, nu se vor încumeta, știindu-i-se inferiori.

Argumentarea d-lui D. I. Suchianu, deși plauzibilă în aparență, poate fi ușor clătinată. Poți să fi de o sută de ori mai puternic și în același timp informat, când însă doi oameni ți-au jurat peirea, ei au *principal* posibilitatea de a găsi mijloacele ca să te suprimă. Extremele sunt aici false. Nu importă că vei fi ucis, după cum nu

mportă că nu vei fi ucis. *Important* este altceva: că *ai posibilitatea să fii ucis*. În acest din urmă caz, se găsește, după noi, Moldoveanul.

Interpretând *Miorița* în sensul că Moldoveanul nu va muri și știe că nu va muri în niciun caz, d. D. I. Suchianu s'a lovit de o dificultate, pe care a încercat — în felul său — s'o înlăture: de ce totuși Moldoveanul îi vorbește Mioriței despre moarte și îi dă dispoziții atât de precise în vederea înmormântării? Ce rost are reacțiunea aceasta bizară? D-l D. I. Suchianu crede a găsi în psihanaliză explicația unei situații paradoxale.

Când o primejdie ne amenință, integritatea eului, sufletul nostru este copleșit de sentimente panice. Dacă însă perspectiva primejdiei ce ne amenință devine *cu totul inactuală*, reacțiile panice iau calea sublimării. Cădem involuntar într'o stare de « reverie », de « perplexitate », manifestată printr'o « imajerie luxuriantă, dar incoherentă ». Gândurile se destramă și alunecă fără șir dela o amintire duioasă la o dorință intimă, sub obsesia persistentă a primejdiei improbabile. Eroul unui asemenea joc catartic devine ceva mai serios doar atunci când își amintește întâmplător de o ființă iubită, pe care fantasmagoria sa nu ar trebui să o inducă în eroare, îndurerând-o. Așa face și Moldoveanul, când își amintește de maica sa, iar după ce a făcut-o, este dispus să-și continue jocul nestingherit, ca și mai înainte...

În alte circumstanțe, poate că am primi explicația d-lui D. I. Suchianu. În cele de față nu o putem primi: noi credem despre moartea ciobanului că este *probabilă*, iar despre cioban că este *serios*. Propunem, în loc, o altă explicație.

Când primejdia unui eveniment brusc *posibil* amenință integritatea existenței anterioare a eului nostru, sufletul ne este invadat de reprezentări obsedate asupra *consecințelor* aceluia eveniment brusc. Încă odată: nu ne obsedează atât evenimentul în sine, cât *ceea ce va fi după el*. Pentru ce oare consecințele evenimentului ne obsedează? Ne obsedează pentru a ne putea de-prinde, pentru a ne putea familiariza, pentru a ne putea *împăca* oarecum, în mod anticipat cu ele. În virtutea acestui mecanism sufletesc teologic, omul care este amenințat de o condamnare iminentă, caută să-și închipue cum va fi viitoarea sa viață silnică petrecută în celula temniței, iar omul care este amenințat să moară în curând, se gândește la ce va fi după moarte sau la înmormântarea sa, — întocmai ca păstorul mioritic.

* * *

Dacă gândul *serios* al morții *probabile* a inspirat pe rând discursul mioarei și al ciobanului, d. D. I. Suchianu nu are dreptate să susțină că originalitatea *Mioriței* ar consta într'un conținut de sentimente banale, șterse, *cotidiane* admirabil întrețesute.

Miorița se rezumă la un conflict tragic supra-cotidian: ocazia morții.

Cât despre părerea d-lui D. I. Suchianu că sentimentele « de toate zilele » s'ar preta mai bine pentru poezie decât sentimentele « de zile mari », ea nu are alt sprijin decât arbitrarul.

* * *

În *Spațiul Mioritic*, d. Lucian Blaga desemnează *plaiul* ca spațiul-matrice subconștient și creator în care trăește românul. Pornind mai mult dela spiritul *Mioriței*, d. L. Blaga nu a crezut necesară o analiză propriu zisă a acestei mari creații poporane. Frazele care interpretează *Miorița* sunt puține la număr și accidentale. Una dintre ele este următoarea: « Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții » (p. 24). Credem că în *Miorița* nu poate fi vorba de o moarte, ci de o « înmormântare pe plai ». Pe lângă aceasta, interpretarea în sensul « înmormântării pe plai » este singura în stare să ofere d-lui L. Blaga un puternic și frumos argument pentru concepția sa de filosofia culturii românești. Pentru a ne confirma teza, vom supune unui examen analitic mișcarea fizică, *deplasările* din *Miorița*.

Miorița nu tace « de trei zile 'ncoace »; tot de trei zile, se subînțelege, ciobanii și turmele coboară la vale, ajungând « pe-un picior de plai ». Nu ni se pare întâmplătoare precizarea « picior de plai »: picioarele plaiurilor sunt situate, cum se știe, în partea de jos a munților, spre vale nu spre culmi. Ciobanii coboară de trei zile; este inexplicabil ca într'un interval atât de lung ei să fi ajuns dela înălțimi mari, în apropierea văii, dacă nu chiar a câmpului. Abia în a treia zi, *Miorița* destăinuiește stăpânului ei complotul: dușmanii vor să-l omoare la apusul soarelui. Ea îl sfătuiește să se oprească din coborît și să se pregătească pentru apărare:

— Drăguțele bace,
Dă-ți oile 'ncoace
La negru zăvoi

Că-i iarba de noi
Și umbra de voi...

Dar ciobanul pare că nu i-a auzit sfatul: el va coborî înainte:

— Oiță bărsană,
De ești năzdrăvană
Și de-a fi să mor
In câmp de mohor,
Să spui lui Vrâncean
Și lui Ungurean

Ca să mă îngroape
Aici pe aproape
In strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
In dosul stâni,
Să-mi aud câinii...

Exegeza acestui pasaj inițial de discurs este revelatoare.

Până la apusul soarelui, turmele și păstorii vor fi coborît la câmp de mohor. Mai jos de plaiuri. Mohorul — ne vor asigura toți specialiștii — nu crește decât pe șes deschis, la altitudine joasă. Acolo, în câmpul de mohor, se va da lupta — o luptă *fă-țișă* — și acolo se va putea întâmpla ca Moldoveanul să moară ucis. Ce vrea victima prezumtivă dela ucigașii săi? Să fie îngropată « aici pe aproape », în « strunga de oi » din « dosul stâinii ». Deci unde? Nu în locul crimei, nici în satul de șes, ci pe plai. Pe plai, în spațiul a cărui prezență simbolică sau reală, românul o iubește mai presus de toate.

Dacă nu ne înșelăm, am putut dovedi ceea ce ne-a stat în gând. Exegeza noastră, suntem primii s'o recunoască, nu a disprețuit un argument « agronomic » și a fost, în genere, prea rațională. Incontestabil, o vină. Dar fără această vină poate, se trece cu ochii închiși pe lângă esența frumuseții *Mioriței*.

* * *

Destinul nu este cu necesitate o forță transcendentă, impersonală, oarbă și misterioasă, care guvernează evenimentele după un implacabil plan prestabilit. Alături de acest destin — al *soartei* — omenirea își reprezintă și un alt destin — al *sořilor* — un destin făurit de *decizia întâmplării*. Intr'adevăr, când mai multe *posibilități* sunt date, întâmplarea — la care putem colabora activ și determinant, nu însă și *total determinant* — va *decide* asupra actualizării unei singure posibilități. Posibilitatea actualizată de decizia întâmplării va echivala, în acest caz, cu *destinul nostru*.

Numai în sensul acesta, vorbim despre un destin mioritic.

Moldoveanul este în așteptarea unui destin apropiat, care poate împlini o posibilitate tragică, moartea:

— Oiță bărsană,
De ești năzdrăvană
Și de-a fi să mor...

Să nu credem greșit că destinul morții apropiate l-ar aștepta exclusiv pe Moldovean. Nu ! El planează *egal* asupra « lui Vrancean și lui Ungurean »:

— Drăguțule bace,	Că-i iarba de noi
Dă-ți oile 'ncoace	Și umbra de voi...
La <i>negru</i> zăvoi	

În teama de a nu fi rău înțeleși, precizăm că, în același timp în care am afirmat existența unui *anumit* sentiment al *destinului* în *Miorița*, am tăgăduit net și necesar existența oricărui *fatalism* mioritic (= românesc). Moldoveanul nu promite că va merge

cu pieptul deschis și cu brațele goale înaintea dușmanilor săi de moarte. Pentru ca pe urmă, în clipa în care își va da sufletul, ucis fiind de ei, să-și pună radios: *așa mi-a fost scris!*...

Este adevărat că, atunci când o nenorocire i se întâmplă lui sau aproapelui, românul obișnuște uneori să spună: *așa a fost scris*. De ce oare? Pentru că ar fi *fatalist*? Nicidecum! « *Așa a fost scris* » nu înseamnă decât azeziunea la evenimentul tragic *deja* realizat și deci *ireparabil*. Nu înseamnă decât punerea de acord cu *necesitatea împlinirii*. Fatalismul însă nu poate exista cu privire la *trecut*, ci numai cu privire la viitor. Pentru a fi fatalist, românul ar trebui să stea absolut pasiv în fața catastrofei *viitoare*, nesustrăgându-i-se, neîncercând de fel s'o înlătore, socotind-o « *scrisă* » din veac pentru el. A făcut el asta vreodată? Au făcut-o alții?

* * *

Oricât de bine ar fi susținută, până la urmă, concentrarea internă singură nu satisface și ostenește. *Miorița* este o operă de artă. Înainte de a avea o *filosofie* și o *psihologie*, ea va fi având o *frumusețe*. La ce bun dar să-i adâncești filosofia și psihologia, dacă nu-i poți pătrunde frumusețea?

Vom hazarda deci o concentrare externă în fața *Mioriței*, între altele și pentru a da suport concentrării interne de până aici. Căci suportul filosofiei și psihologiei unei poezii este frumusețea ei. Dacă frumusețea *Mioriței* nu poate fi verificată, toată concentrarea internă este inutilă. Tâlcul filosofic și psihologic al *Mioriței* s'ar pierde în lipsa valorii estetice care să-l centreze și să-i dea preț. În afara unei mari opere de artă, filosofia și psihologia *Mioriței* și-ar reduce calitatea și prețul la zero.

Ni se pare că secretul originalității și superiorității estetice a *Mioriței*, consistă în devierea *contemplației* dela funcția sa simplă și obișnuită în artă.

Desprindem termenul fundamental al esteticei schopenhaueriene din complexul metafizic incert al Ideilor platonice. Pentru noi, contemplația este numai o atitudine de cunoaștere, manifestată prin supra-privirea impersonală, desinteresată și senină a lucrurilor. Astfel definită, contemplația este condiția *sine qua non* a creației și a receptării (« *contemplației* ») artistice. Cine nu realizează contemplația, nu poate recepta convenabil arta; cu atât mai vârtos nu poate fi « creator » sau « artist ». Fiind foarte adevărat că, obiectiv, contemplația este o atitudine *epistemologică* iar, subiectiv, o stare *psihologică*, nu este mai puțin adevărat că rolul ei *estetic* este constitutiv.

Obișnuit, contemplația este un moment *anterior* artei (în creație) și *ulterior* artei (în receptare), absent însă în artă ca *operă*,

ca *obiect*. Printr'o abatere impresionantă dela condiția comună a artei, *Miorița* anexează contemplația obiectului său, transformând *obiectul* artistic însuși într'un moment contemplativ. Contemplând *Miorița*, contemplăm o *contemplație*, de unde, cu prilejul altor opere de artă contemplăm numai o *expresie*. Cu ce echivalează revoluția operată de *Miorița*? Cu a trece dela *minimum* și *normal* la *maximum* de existență artistică.

Miracolul mioritic este cu atât mai extraordinar, cu cât se înfăptuește în împrejurări concrete dintre cele mai neașteptate.

Ce este în fond *Miorița*? O biată fabulă: punându-se la cale uciderea unui cioban de tovarășii săi, o oaie îl înștiințează pe stăpânul ei despre complot. Nimic mai firesc deci decât să avem o *acțiune* și acțiunea să continue. Am fi putut aplauda triumful sau deplânge căderea ciobanului în luptă și... am fi avut o poezie ca oricare alta.

Ce-a făcut din toate acestea *Miorița*?

Nimic! *In loc să precipite fabula în acțiune, a sublimat-o total în contemplație.*

Ciobanul mioritic își *contemplă* destinul. Are timp... Până la apusul sorei mai e mult...

Trecerea la acțiune este inexistentă în *Miorița*.

Care va fi destinul moldoveanului, nu știm. Nici nu trebuie să știm... dacă am înțelege că suprema frumusețe a *Mioriței* stă într'o *nedeterminare*, într'o *nedecizie totală*.

Găsind o comparație fericită, d. D. I. Suchianu spune că distanța dintre variantele *Mioriței* și textul Alecsandri este asemenea distanței dintre basmul lui Kunisch și *Luceafărul* lui Eminescu.

Ce a făcut Alecsandri cu *Miorița* sa — e o mare taină. Alecsandri s'a ferit s'o împărtășească; alții nu au putut-o desvălui.

* * *

Nu spunem că am fi istovit analiza estetică a *Mioriței*. Recunoaștem chiar că am neglijat cu totul considerarea valorii ei expresive.

Modul general în care se face aprecierea expresiei poetice, îl cunoaștem: observi aceste două rime? sunt *frumoase*; acest ritm? este *adecvat*; acest cuvânt? este *sugestiv*; acest tablou? este *pitoresc*; acest fragment? este *perfect*; acest sentiment? este *sincer* și *adânc*...

Să nu se uite însă că asemenea aprecieri sunt adesea *pseudo-estetice* și, în orice caz, *neesențiale*; că pot fi emise de *oricine* asupra *oricărei* poezii; că presupun plăcerea de a te opri la atom și de a vorbi, pentru a nu spune nimic.

ION RADU TOMOIAGĂ

ACTUALITĂȚI CULTURALE EUROPENE

IARĂȘI PALINGENEZIA

D. Roger Lutigneaux consacră de curând problemei morții un studiu care oglindește bine situația actuală a acestei importante chestiuni; căci reflectă atât erorile din punct de vedere care au persistat, cât și ferestre noi, prin care lumină, și ea nouă, a început să filtreze. Și mai exprimă, acest studiu, și perplexitățile de astăzi în fața faptului morții, perplexități ce se traduc prin ezități și chiar contradicțiuni.

Astfel, autorul nostru oscilează între două credințe. Pe de o parte, socoate moartea ca ceva negativ, ca o lipsă, ca o încetare, ca o absență; pe de altă parte vede în ea ceva pozitiv și chiar efectiv, eficient:

« Dificultatea de a ști în ce consistă moartea ține de aceea că ideea morții nu o întâlnim decât de-a-lungul vieții, — cu alte cuvinte întâlnim « ceea ce nu este » de-a-lungul a « ceea ce este ». Întrebarea pe care o punem neființei emană dela ființă. Este o prezență ce ne vorbește despre absență. Nici-o șansă deci de a obține cel mai mic răspuns ».

Deosebit de eroarea ce se ascunde în acest raționament (căci tocmai faptul că moartea are privilegiul de a demara în plină viață ne permite să « plecăm dela Cunoscut »), acest mod de a vorbi mai este și în contradicție cu alte pasaje din studiul d-lui Lutigneaux, unde citim că:

« se poate zice, într'un sens, că « viața este moartea, definiție paradoxală și totuși pozitivă, îngăduind a nu mai socoti moartea ca o pură încetare a vieții ».

Această balotare între concepția negativă și concepția pozitivă a morții dovedește că încă nu s'au hotărât cercetătorii — biologi, psihologi sau metafizicieni — să privească moartea ca un processus, ca « ceva care se face », ca ceva pozitiv, după cum este pozitiv tot ce există. Decât, orice proces, care prin definiție reprezintă o mișcare, un travaliu, o lucrare, are — fatalmente — o direcțiune, un sens, care poate fi « invers » față de sensul vre-unui alt fenomen. Să nu se confunde deci cele două înțelesuri foarte diferite ale noțiunii « sens » și ale cuvintelor « pozitiv » și « negativ ».

De altfel, rămâne o întrebare, dacă ideea de negativ în înțelesul cel mare, de neexistență, de neant — este o idee corectă, dacă îi corespunde vre-o realitate de vre-un fel oarecare. Intr'o pătrunzătoare analiză a conceptului de neant, pe care Bergson o întreprindea încă din timpul tezei sale de doctorat asupra « Dătelor imediate ale conștiinței », arăta el cum neantul, absența, nimicul este în fond o mică înșelătorie psihologică, și înseamnă nu absență absolută, ci *prezență de altceva, în locul lucrului pe*

care eram *dispuși să-l găsim*. Neantul e, după acest filozof, forma megalomană a revanșei noastre față de decepția unei așteptări păcălite.

Ideea de negativ, cantonată însă la simpla idee de « sens contrar » față de o direcție-reper, față de un sens de referință pe care l-am numi pozitiv (cu toată realitatea, căci sensul pozitiv este el însuși negativ față de cel negativ), — devine o idee acceptabilă și corespunde unei realități — poate celei mai curente și frecvente realități din câte există.

În felul acesta, poziția adversativă și inversativă a vieții și a morții nu mai este ceva sinonim cu opoziția dintre a fi și a nu fi.

Autorul nostru pare din nou a se apropia de acest fel de a vedea când scrie:

« Antiteza dintre viață și moarte a slăbit considerabil. Odinioară, ele nu existau decât una printr'alta, în sensul că se excludeau mutual, ca apa și focul, ca lumina și umbra. Iată însă că un fel de colaborare s'a instituit dincolo de acesta, colaborarea nu între ceea ce e și ceea ce nu-i, ci între ceea ce *e* și ceea ce *este altfel* ».

Nici nu se putea exprima mai corect realitatea morții. Și d. Lutigneaux se apropie și mai tare de centrul enigmei, atunci când admite că viața e, mai presus de toate, « continuare » a unei « unități », moartea fiind procesul invers, acel al « dispersiunii ». Dar ajuns aici, în loc să tragă folos din această clarificare, autorul se precipită în spre sfera ieftină a problemei « eternei rentoarceri ».

Se știe în ce constă această chestiune pe care Heraclit o numea palingeneză și Nietzsche « die ewige Wiederkunft » (l'eternel retour). Dacă universul ar fi — cum se pare că este — infinit în timp, dar finit în spațiu, atunci aranjamentul materialelor cuprinse în cosmos, în momentul acesta în care vorbim, se mai poate reproduce identic în viitorul fără margini, după cum s'a mai fost produs, de un număr exact infinit de ori, în trecutul cel de asemeni infinit. Sau, a zis atunci un filozof cu imaginație, dacă așezăm o mai-muță în fața unei mașini de scris, simpla lege a probabilităților într'o lume de cantități spațiale finite ar face ca mai-muța, care ar dispune de un timp infinit, să nimerescă, din când în când, a scrie cu propriile ei păroase labe întreaga operă a divinului Goethe sau a aprigului Shakespeare, și asta de un număr infinit de ori.

Problema aceasta este piatra de încercare a tuturor intelctualilor avizi de mistere mai mult sau mai puțin științifice. Chestiunea — se știe — a preocupat și pe Eminescu, care a rămas profund impresionat de asemenea posibilități prestigioase de a se jongla cu infiniții, în timp și spațiu. În genere însă, teoria heraclito-nietzscheiană este azi aruncată la fier vechi. Iar dacă d. Lutigneaux o extrage de acolo, este pentru că — pare-i-se dumisale —

ipoteza lui Einstein, a unui univers mărginit, o face mai puțin ipotetică pe cea dintâi.

Decât, este îndoielnic că din acel caracter finit al universului văzut de Einstein ar putea trage vre-un folos palingenezia.

Einstein admite infinitatea spațială a universului, și rezerva pe care o introduce nu distrage acest caracter de infinit. Se știe cum Einstein a demonstrat experimental că universul e curb. Aceasta înseamnă că traiectoriile materiale nu sunt niciodată rectilinii. Ele doar se *apropie* de mersul drept în scurtele momente când sunt străbătute spații inter-astrale (sau mai bine inter-nebuloase, spații care despart între ele sisteme ca acela pe care-l numim « universul nostru » și alte universuri eventuale, dela care nu avem nici-o informație alta decât simpla plauzibilitate) — când se străbat, deci, spații « inter-universice » de vid *quasi* absolut și de absență *aproape* completă a oricărui câmp gravitațional. Aceasta înseamnă că, în mod general, orice rază, mai curând sau mai târziu, se incurbează și că, odată și odată, în infinitatea timpului... și a *spațiului*, ea se întoarce exact la locul de unde a plecat. Această buclare obligată a oricărei mișcări radiante a permis lui Einstein să afirme că universul real este totodată infinit și mărginit, fără sfârșit și limitat.

Decât această graniță naturală poate profita teoriei eternei reîntoarceri? Se poate desigur presupune că fiecare electron « scăpat urlând din circuit » — cum ar zice poetul Arghezi — va reconstitui cândva atomul pe care îl spărsese, și chiar că acesta va reface exact molecula complexă de proteină din care se liberase; dar a merge mai departe și a susține că amintita moleculă împreună cu altele va reclădi țesutul și organul care, în colaborare cu alte organe, va edifica exact cum a fost odinioară, organismul omenesc al lui Napoleon sau al lui Kant, aceasta pare puțin mai puțin sigur.

Un asemenea raționament, oricât ar fi el de seducător, seamănă foarte cu o extrapolare, adică cu o extindere la totalitatea cazurilor a ceea ce era caracterul unuia singur.

Căci dacă razele energetice sunt realmente și materialmente curbe, capabile deci de « eterne reîntoarceri », a vorbi de traiectorii drepte sau curbe, când ne gândim la fenomene ca solidaritatea funcțională a sistemului nervos sau muschiular, înseamnă a abuza de limbaj și a da drept bani-peșin ceea ce era monedă metaforică. Cu atât mai mult, vom aluneca în simple figuri de stil, atunci când vom extinde raționamentul la realitățile sufletești, realități pe care, pe de altă parte, nu le putem expulsa din drumul nostru dialectic.

Intr'adevăr, unul din rezultatele cele mai intangibile din psihologia de astăzi este indisolubila legătură dintre sufletească și fi-

ziologie. S'a renunțat de a se mai căuta natura și chiar modalitate a raportului psiho-fizic; dar acest raport există. E cea mai tangibilă dintre cunoștințele noastre. Nu există manifestare spirituală fără substrat organic. Și nu există alcătuire biologică, nu există procedee de organizare celulară de unde să fie complet absent psihismul. Ascultarea oarbă de reacții fizico-chimice spre căldură, lumină sau umezeală, acele umile și mecanice conduite pe care zoopsihologii le numesc: tropisme, sunt încă manifestări de psihism.

Și atunci, revenind la eterna reîntoarcere pe care universul einsteinian curb părea că o favorizează, — se va înțelege numai decât ce absurd, ce grotesc chiar, ar fi să se presupună că spiritul, exact ca și materia, are o direcție curbă! Desigur, cunoaștem pe trista noastră planetă, multe conștiințe îndoite, îndoioase și îndoelnice, multe elanuri care se apleacă la loc spre pământ, atâtea idealuri personale care se contorsionează în toate direcțiile, pentru a reajunge la acel zero de la care au fost purces. Dar cine nu vede că, vorbind așa, vorbim « la figurat », și că Spiritualul nu cunoaște categoria de « drept » și « curb ».

Pe de altă parte, ar fi o necuviință la adresa unei atât de falnice teorii ca aceea a palingenezei dacă am expropria-o de 50%, și am mărgini-o numai la conținutul ei fizic. Fără a mai vorbi de inconvenientul obligației de a admite ca fenomene perfect posibile, reapariții de organisme unde pe trupul de pildă al lui Aristot să-și facă ca să zicem așa față de cap un cap (adică o minte) obtuză, vulgară; — sau vice-versa (ceea ce n'ar fi mai puțin grav).

Sau, atunci, s'ar postula o legătură de oțel între suflet și corp, un anumit organism neputând produce (sau conține — expresiile sunt egal de incorecte) decât un anumit spirit determinat. Ceea ce ne-ar readuce la o concepție rigid materialistă de gen Meyer sau Moleschot, în care nu credem să mai creadă astăzi cineva.

Așa dar, palingenezia, chiar admitând aplicarea perfectă a concepției universului mărginit și încurbat, s'ar prezinta, în orice caz, lovită oarecum de hemiplegie. Cea mai importantă a sa jumătate ar fi scoasă din discuțiune. Ar fi o reîntoarcere, în beneficiul unor biete manechine și unor simple carapace. Eul, nobilul Eu, n'ar participa la și n'ar beneficia de agreabila repatriere.

De altfel autorul nostru, d. Lutigneaux, pare consolată de această pierdere, și discută calm, aproape științific, instinctiva noastră părere de rău că ce e mai prețios în noi dispare fără urmă.

« Printre cauzele ororii pe care o resimțim la gândul distrugerii Eului, este — spune d-sa — poate și civilizația care, înmulțind dorințele noastre dimpreună cu mijloacele de a le satisface,

a hipertrofiat egoismul primitiv. O altă pricină ar fi, poate, și evoluția pragmatic falsă a spiritului nostru, care a exasperat instinctul de conservare. Poate că la asta a ajutat și dezvoltarea însăși a rațiunii, care esențialmente analitică și limitativă, a sporit în chip exagerat sentimentul separațiunii între noi și univers. Și poate în sfârșit, că « principala cauză e în aceea că omul « realizează » prost obiectul cunoașterilor sale, că nu știe să le privească în față. De unde și « vanele teorii », temeri deșarte și primejdioase iluziuni. Dar o cugetare mai metodică trebuie să redea omului simțul solidarității lui cu viața universală, în același timp cu sentimentul justei importanțe a Eului. Iată ce (conchide autorul printr'o ultimă contradicție la tot ce dezvoltase în decursul lucrării, — iată de ce este permis, fără sofism, a spune că viața este ceea ce este, iar moartea ceea ce nu este ».

Prin această frază, se închide la loc robinetul care fusese un moment între-deschis. Și această atitudine de frică consecutivă unui prim elan de curaj este de asemeni caracteristică climatului actual al problemei morții. Ceea ce totuși dovedește că, în ciuda mișcărilor de modestie timorată, îndrăzneala de a rezolva problema va învinge până la urmă. În tot cazul, studiul d-lui Lutigneaux ne indică ceva prețios, și anume unde este situat punctul de « panică », locul nevralgic de unde pornesc renunțările la problemă. Momentul când cercetătorul, dela universul material trece la psihologie; acesta e locul precis al intimidării, și nu fără oarecare influență asupra descurajării cercetătorilor morții este obișnuita lor incompetență în știința psihologiei, psihologii ei disprețuind de mult — și pentru cât timp încă? — problema morții.

D. I. SUCHIANU

O NOUĂ CARTE DESPRE LITIGIUL ROMÂNNO-UNGAR

Țara noastră, aflată în urma tratatelor de pace din 1919—1920 într'o situație justă și deplin meritată, nu a dat nici o importanță literaturii anti-românești din străinătate. Propaganda noastră a fost inexistentă în anii de după război. Și era firesc, căci cine are dreptate nu se apucă să și-o strige la toate colțurile. Dimpotrivă, cine n'are dreptate, dar crede că mai poate înșela pe alții cu argumente tendențioase și cu abilități patetice, își cere la toate răscrucele pretinsa « dreptate », tot sperând că s'or găsi pe lume destui naivi sau interesați care să-i ție isonul. E un joc periculos, inutil și penibil, această milogire. Căci trăirea în iluzie te împiedică de a da piept cu realitatea și de a proceda cât mai creator în

această realitate a ta. Propaganda maghiară a trăit ani de zile în această iluzie, care dacă nu i-a adus nici un folos concret, a împiedecat-o, în schimb, dela o politică realistă și creatoare în limitele posibilităților ei.

Romantismul acesta revizionist, foarte patetic și vehement, când e vorba de abilitățile verbale, a compromis în ochii lumii, civilizate și echitabile, cauza maghiară. Mai ales că propaganda vecinilor noștri a depășit cu mult simplele pretenții revizioniste, afirmând dorința de refacere integrală a fostei Ungarii, prin metodele acelea pe care noul spirit civilizator și umanitar al Istoriei le condamnase în mod definitiv.

În ultimii ani, am fost totuși, nevoiți să publicăm câteva lucrări prin care să arătăm străinătății dreptatea cauzei noastre și temeinicia actualei noastre situații. Cărțile d-lor Silviu Dragomir și G. Sofronie, numerile publicației *Revue de Trnasyvanie*, ca și lucrările unor competenți savanți străini ca Seton Watson, Charles Upton Clarck, Jacques Ancel și alții au, demonstrat magistral dreptatea situației României întregite, spulberând în fața oamenilor de știință străini orice afirmație tendențioasă a propagandei ungurești.

Dar, în genere, nu oamenii de știință, istoricii, etnografii și sociologii străini sunt aceia care trebuiesc informați asupra temeiniciei situației noastre. Aceștia cunosc prea bine adevărul pentru a se lăsa influențați de pamfletele propagandiste. De sigur, era nevoie și de replica oamenilor de știință sau de lucrări strict științifice. Dar cum propaganda maghiară încercase să câștige de partea ei pe oamenii mai puțin informați, pe aceia care, din naivitate sau lipsă de informație serioasă, cred orice li se spune, — pentru aceștia era necesară și o replică românească, făcută, firește, într'un stil viu, polemic, limpede, direct. Și o astfel de carte ne lipsea.

Această lipsă o împlinește recent apăruta lucrare tipărită în franțuzește a d-lui Corneliu I. Codarcea, *Le Litige roumano-hongrois*, prefată de Emile Buré și editată de *Universul*. Deși sprijinită mereu pe date și observații rigurose științifice, cartea aceasta este scrisă viu, sugestiv și direct, răspunzând pe ton polemic întregului arsenal de propagandă anti-românească, întreprinsă de Unguri la ei acasă ca și în Franța sau Anglia. Este o carte scrisă gazetărește, adică vioi și inteligent, cu replici prompte și cu observații impresionante. Și o astfel de replică era necesară pentru lumea aceea grăbită și relativ superficială, unde orice propagandă poate relativ impresiona; pentru lumea aceea pe care neprieteniile noștri intenționează s'o capteze, fiindu-le singurul domeniu accesibil. Opera d-lui C. I. Codarcea izbește, așa dar, în plin și în locul necesar.

Capitolele lucrării combat punct cu punct argumentele revizionismului, arătând adevăratul rol al României în marele război, permanenta lealitate a noastră față de aliați, sacrificiile voluntarilor români în Franța (de pildă, devoțiunea exemplară a sergentului Teofil Morariu, decorat și citat în ordinul de zi al Generalului Claudel pentru serviciile aduse armatei franceze), — fapte pe care Ungurii le diformează, le ignorează sau le subevaluează, după cum le convine. Apoi, autorul discută și combate afirmații de felul acestora: « vechea Ungarie reprezenta o unitate perfectă »; avea o misiune civilizatorie în basinul dunărean; a fost singura pavăză a Creștinătății în spre Orient, arătând cu date exacte cât de hibridă era constituția vechii Ungarii, cât de intolerantă a fost politica maghiară față de minorități, cum neconținută teamă față de cultura și conștiința lor a dus la acel imperativ tiranic și anti-cultural de maghiarizare a populațiilor ne-ungurești etc.

Ceea ce este remarcabil în tratarea problemei, este faptul că d. C. I. Codarcea atacă într'un chip direct toate obiecțiile și tentativele vrăjmașe nouă, neocolind nici una din penibil de neînțemeiatele revendicări și pretenții revizioniste. Autorul discută planurile revizioniste ale Lordului Rothermere ca și acelea ale italianului Franco Vellani Dionisi, arătându-le absurditatea, căci aceste planuri făcute de oameni incompetenți, care ignoră istoria și etnografia, propun reforme tocmai prin regiunile și centrele unde până și statisticile dușmane recunosc că Românii se află într'o majoritate impunătoare. Tot în această ordine de idei, autorul susține că « frontierele României au fost deja revizuite », deoarece țara noastră n'a obținut prin tratatul dela Trianon frontierele pe care aliații i le recunoscuseră prin convenția din 4/17 August 1916 (p. 58).

Un alt argument interesant îl socotim pe acela ridicat împotriva d-lui Francisc Olay, care prezintă hărțile Franței, Italiei, Angliei și altor țări, mutilate în proporția în care a fost redusă Ungaria. Dar reducerea Franței și a celorlalte țări la astfel de proporții ar fi, într'adevăr, o mutilare, pentru că ar însemna propriu zis *reducerea Franței*. Pe când reducerea fostei Ungarii la granițele actuale nu este o mutilare, deoarece *Ungaria etnică și adevărată nu a fost redusă*, ci numai ceea ce *nu a fost Ungaria*, adică ceea ce a fost regiune românească, cehă, jugoslavă. A reduce la ceea ce este real maghiar *nu înseamnă a reduce Ungaria*, ci acel conglomerat injust și hibrid care, pe nedrept, se chema, odinioară, Ungaria. D. C. I. Codarcea argumentează foarte inteligent că în chipul invocat de Unguri, lumea ar trebui să deplângă și « mutilarea » sau desmembrarea Turciei de ieri, care stăpânea atâtea neamuri creștine și de alt sânge, într'un chip la fel de nedrept ca și Ungaria, regiunile ce s'au auto-determinat potrivit conștiinței lor naționale. Dar

Turcia de astăzi este anti-revizionistă, pentru că are conștiința adevărului și a realității istorice, pe când Ungaria pozează în victimă și în nedreptățită, pentru că trăiește într'o auto-iluzionare suspectă.

Regretăm că spațiul nu ne îngăduie să cităm bogatele date, unele cu totul necunoscute de marele nostru public, prin care se arată inegalabila violență de stil a presei ungurești împotriva noastră, a Franței și a Angliei, țări pe care acum caută zadarnic să le ademenească pe calea revizionismului. Precum și cele împotriva Italiei de ieri. Din aceste citate, ne putem da seama de temeritatea și extremismul așa zisei argumentații maghiare sau de brutalitatea sadică a verbalismului vecin, care în 1915 dădea rețete cum să fie spânzurat cu pietre legate de picioare Sir Edward Grey sau conducătorul Italiei de atunci (pp. 88—89). Credem că în întreaga publicistică mondială din secolul nostru nu se pot găsi expresii și imaginații atât de bolnave ca în aceste citate, care, sperăm, totuși, că nu reprezintă firea poporului maghiar cât mașinațiunile acelor care voesc să-i exalteze nemulțumirile.

În același timp, d. C. I. Codarcea arată cum starea precară a țării-nimii ungurești nu se datorează atâta micșorării terenului unguresc, cât regimului feudal și anti-democratic și cum aristocrația de acolo este mai răspunzătoare de « lipsa de pâine » a populației decât Tratatul dela Trianon, ce reprezintă o judecată dreaptă și care, ca oricare judecată, nu poate mulțumi și pe cel sancționat pe sfântă dreptate.

Și pentru că am pomenit aici de adjectivul acesta « sfânt », nu este fără folos să observe cineva, din citatele cărții, cât de neumană este credința vecinilor noștri catolici și cât de anti-creștinește este invocat numele lui Dumnezeu de acei care se socot urmașii unui sfânt și pionierii Papei. În 1915 prozatorul Ladislau Lakatos scria « Dumnezeuul meu, Dumnezeuule atotputernic, ascultă-mi rugăciunea... Distruge prin foc Roma și Neapole și acoperă cu un văl de doliu Veneția. Suferințele Italianilor să fie profunde ca marea și ca ea de amare... Creerul (Italianilor n. r.) să fie chinuit de dureri necunoscute, iar viermii disperării să le roadă inima lor zdrobită ». Contesa Margareta Bethlen scrie într'o recentă culegere de literatură revizionistă, premiată: « Noi vom relua pământurile noastre și jurăm în fața lui Dumnezeu să ne ținem cuvântul ». Erdely Elek scrie: « Auzi tu, bătrână Europă? Auzi cum zdrăngăne armele falangelor Dumnezeului Maghiarilor? » Iată ce rost atribuie credințioșii unguri lui Dumnezeu!

Lucrarea mai conține o seamă de critici asupra temelor esențiale ale agresivului și violentului orgoliu maghiar, iar, pe de altă parte, accentuează metodele politicii românești atât de tolerantă față de școalele, bisericile și instituțiile de cultură ungurești, ce

se bucură de un regim de libertate de care noi nu am avut parte niciodată sub dominația celor dela Budapesta. De asemenea, d. C. I. Codarcea observă cât de tolerant, de generos și de pașnic este poporul nostru, care, deși are o cultură a sa, nu disprețuește cunoașterea literaturii celorlalte națiuni. Noi suntem atât de siguri de cultura și spiritul nostru, încât nu ni este teamă că vom fi asimilați, dacă la București se joacă simultan mai multe piese ungurești sau dacă se traduc operele scriitorilor vecini, Noi știm să răspundem cu adevărat civilizată tuturor violențelor, netemându-ne de nimic, așa cum în trecut am știut să ne apărăm sufletul național și să luptăm contra asupririlor și a unei situații ce trebuia să se sfârșească odată cu înfrângerea spiritului autocratic și tiranic din istorie.

Semnalăm, de asemenea, citatele din Bjornsterne Bjornson și Bernard Shaw împotriva metodelor maghiare de ieri și de astăzi și pe care autorul cărții *Le litige Roumano-Hongrois* le pune cum se cuvine în evidență.

În general, o lucrare vie și bine făcută, menită să popularizeze dreptatea și superioritatea noastră față de pretențiile și metodele politicii maghiare. Ea ar trebui tradusă și în englezește, ca și în alte limbi, căci rigurozitatea datelor și vioiciunea stilului ei polemic constituie o adecvată replică la cutezanța propagandei ungurești și astfel la o restabilire a adevărului. O carte făcută pe înțelesul și în spiritul celor cărora li se adresează.

PETRU COMARNESCU

ACTUALITĂȚI FRANCEZE

EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DELA PARIS

... Așa dar Expoziția Internațională, despre a cărei soartă existau în ultimul timp atâtea temeri, a fost totuși inaugurată, — cu tot fastul cuvenit, dar și cu o lună de întârziere, — în ziua de 25 Mai. Asta este soarta acestor mari întreprinderi, să nu poată fi gata niciodată la timp. Și Bruxelles, acum doi ani, ca și Chicago, mai înainte, și Parisul el însuși, în câteva rânduri în decursul veacului trecut, au experimentat acest adevăr. Căci, dacă vom considera lista manifestațiilor de acest gen vom vedea că, — dela 1855, când Parisul a organizat prima sa expoziție internațională, — capitala Franței a chemat cele mai deseori națiunile lumii să-și expună mărturia geniului și activității lor: la 1867, 1889, 1900, 1925 și 1931...

Fiecare din aceste expoziții și-a avut caracterul său particular, tema sa centrală și atracția sa specială. Dacă printre expozițiile naționale în care, în prima jumătate a veacului trecut,

Franța făcuse ucenicia unor manifestații mai grandioase, — cea dela 1827 avusese ca punct de atracție apariția primei mașini cu vapori, — Expoziția dela 1867 făcea să roiască lumea în jurul galeriei mașinilor, ce părea că dă măsura tuturor progreselor științei. Dar 20 de ani mai târziu, în 1889, progresul făcuse noi salturi, sărind până la cei 300 metri și 65 centimetri înălțime ai turnului ridicat de inginerul Eiffel, uluitoare construcție de fier care înmărmurise pe vizitatori și exasperase pe artiști, fiindcă organizatorii avuseseră ideea năstrușnică să-l vopsească în roșu. În fața celor șapte milioane de tone ale sale, noul palat al Trocaderoului părea doar o jucărie. Apoi anii trecură iar și în 1900 Expoziția aduse Parisului un alt câștig durabil: cele două palate de pe malul Senei, Grand-Palais și Petit-Palais, singurele care au mai rezistat timpului din îngrozitoarea frenezie decorativă a epocii, care a culminat la Expoziție în cele mai întortochiate combinații ale ipsosului. Era apogeul aceluși « stil modern », care părea hotărît să întrebuițeze în decorațiune toate macaroanele de pe lume... După alți 25 de ani, Expoziția de arte decorative încheia definitiv viața acestui stil complicat și marca începutul unei ere de simplificare, ale cărei etape, — dacă nu rezultate, — le vom vedea poate în realizările dela Paris, din acest an.

Când privești astfel înapoi, îți dai seama, în definitiv, că viața tuturor acestor Expoziții parisiene s'a petrecut mereu în același perimetru, străbătut de două diagonale, una care taie Seina, mergând dela Trocadero la Turnul Eiffel, iar alta pe care o constituie Seina însăși. În acest perimetru, fiecare Expoziție a lăsat urma sa, adăogând câte o nouă construcție temeinică pe lângă pavilioanele efemere. La 1867 degajarea colinei Chaillot, pe care la 1889 avea să se construiască palatul Trocadero. În același an, turnul Eiffel. Apoi, în 1900, Grand Palais, Petit-Palais și podul Alexandre III. Cât privește Expoziția din acest an, de pe urma ei va rămâne noul palat al Trocaderoului, Palatul Muzeului de artă modernă, ridicat pe malul Seinei și noua înfățișare a podului Iene, lărgit. Astfel, fiecare Expoziție se justifică și prin realizări edilitare de ordin permanent... În acest perimetru, ce pare destinat prin tradiție expozițiilor parisiene, punctul central de atracție va continua să fie și în acest an, tot Turnul Eiffel, pe care de astă dată se va încolăci și se va sprijini, rostogolindu-se sau țâșnind în jerbe, o adevărată feerie de lumini.

Tema Expoziției din acest an este, după cum se știe, « Artă și tehnica în viața modernă ». Această înfrățire face ca, la tot pasul, cel care va vizita Expoziția să întâlnească fie manifestări ale progresului științei de azi, fie expresiunea creațiunii artistice în toate domeniile și în toate țările. E greu să încerci ca prin cuvinte să arăți distribuirea diferitelor pavilioane ale expoziției,

atunci când nici un plan nu susține aceste cuvinte. Să încercăm totuși a arăta cum au utilizat organizatorii Expoziției terenul care le stătea la dispoziție.

Am spus că axa principală o constituie însăși Sena. Porțiunea care a fost utilizată se întinde dela Place de la Concorde și podul cu același nume până la podul Grenelle. Ea cuprinde deci înăuntrul ei șapte poduri care unesc cele două laturi ale Seinei, de-a-lungul cărora se desfășoară pavilioanele. Porțiunea principală din această axă a Seinei este porțiunea mijlocie, acolo unde este tăiată de cealaltă diagonală importantă a Expoziției, adică axa ce unește palatul Trocadero cu Turnul Eiffel, trecând peste podul Iena, care a fost considerabil lărgit. În acest fel putem să deosebim de-a-lungul Seinei, trei porțiuni: prima care merge dela Place de la Concorde până la Place de l'Alma, a doua dela Piața și Podul Alma până la podul Passy, și a treia dela acesta la podul Grenelle. În prima porțiune se situează domeniul științei, în a doua porțiune găsim Muzeul de artă modernă și pavilioanele diferiților participanți francezi împreună cu secțiunile străine, iar în a treia, pe o insulă în mijlocul Seinei, centrul coloniilor. Să ne închipuim că mergem de-a-lungul acestei axe care este Seina și să spunem câteva cuvinte despre fiecare din etapele acestui drum.

Știința și-a găsit adăpostul în Grand-Palais, transformat într'un imens «Palat al științelor și al descoperirilor». Arhitectura sa întinerită a preschimbat interiorul într'un vast laborator, care amintește de «Metropolis» sau de «Doctorul Caligari». În acest laborator, vizitatorii vor putea vedea, — prezentate de savanții francezi sub direcțiunea profesorului Jean Perrin, — toate cuceririle științei și toate aspectele ei, în forme clare, în care plăcerea ochilor ușurează înțelegerea. Astronomia, — cu reproducerea sistemului solar într'un imens planetariu, — fizica, — pentru a cărei gloriificare soții Joliot-Curie prezintă o «mașină de fabricat furtuni», — chimia și medicina, — cu «omul de sticlă», — au fiecare standul lor, în care vizitatorul înțelege în mod concret toată armătura pe care se bizuie știința de astăzi. În același «cartier» al expoziției, dacă putem spune astfel, — iată după știința pură, aplicațiile ei în domeniul tehnicii și, în primul rând, în domeniul transporturilor, — fie ele pe drumuri, pe șine sau în aer. De-a-lungul Seinei, dela Podul Alexandre III și podul Invalizilor, unde se află centrul științific de care am vorbit, și până la podul Alma, pe tot malul drept, sunt înșirate pavilioanele în care se înfățișează diferitele aplicații ale științei. Dar oare știința nu-și are aplicațiile ei și pentru înveselire? De aceea, tot în regiunea aceasta, de partea cealaltă a podului Alexandre III, pe esplanada care se întinde între Grand-Palais și Palais des Inva-

lides, se « află parcul atracțiunilor », menit a face concurență Praterului vienez. Iar pentru odihna celor care au acumulat prea multă știință din aceste vizite, tot malul stâng al Seinei, între podul Alexandre III și podul Alma, a fost transformat într'o preumblare înflorită « cartierul grădinilor »: Încă o dobândire permanentă a Parisului, de pe urma Expoziției.

Dela Podul Alma, — unde se află una din intrările principale ale Expoziției, încadrată între doi stâlpi imenși de beton, — malul drept al Seinei devine cartierul Artei. Aci elementul central este « Muzeul de artă modernă », ridicat pe cheiul Tokio. Construcție permanentă, din piatră împodobită cu admirabile baso-reliefuri, el este destinat să cuprindă în viitor colecțiile de artă modernă răspândite astăzi în Petit-Palais și în Palais du Luxembourg. Pe celălalt mal al Seinei, unde se trece pe un pod provizoriu înălțat în fața Muzeului de artă modernă, găsim, — urmând un principiu asemănător cu cel din cartierul științei, — aplicațiile artei. Căci aici este « Centrul meseriilor », unde mai lesne decât oriunde se poate vedea influența artei asupra realizărilor de fiecare zi ale vieții noastre.

Și iată-ne ajunși la axa Trocadero-Turnul Eiffel. Aici, mai bine decât în orice alt colț al expoziției, se învederează varietatea terenului pe care ea a fost organizată, căci dela Palatul Trocadero, profilat în piatră albă pe colina care domină Expoziția, cobori încet printre bazine și grădini, până la malurile Seinei. Se știe că palatul Trocadero a fost înlocuit cu o clădire nouă, care a păstrat însă dispoziția generală a planului vechiului palat. Corpul central al acestui palat a fost suprimat, degajând astfel, de pe culmea bătrânei coline Chaillot, perspectiva Turnului Eiffel. Dar cele două corpuri laterale ale vechii clădiri au rămas și în înfățișarea nouă, ca două brațe care încununează colina și parcă îmbrățișează perspectiva ei. Între aceste două brațe cobori, prin trepte înflorite și bazine cu jocuri de ape, către malurile Seinei. Dar trecătorul nu observă că sub pașii săi se ascunde un alt palat, păstrând în el sala de teatru imensă care exista și în cel vechi, dar a cărei intrare este acum situată pe povârnișul colinei.

De-a-dreapta și de-a-stânga acestei alei principale care coboară dela Trocadero către Seina, iată primele pavilioane străine. Printre ele, pavilionul României este situat într'o excelentă pozițiune. Chiar pe malul Seinei, la capătul acestei alei, de-a-dreapta și de-a-stânga podului Iena, se înfruntă două din cele mai mari pavilioane ale expoziției, și care au fost și cele dintâi gata, împreună cu pavilionul Italiei, pavilionul Germaniei și al Rusiei.

Secțiunea străină, care ocupă tot spațiul dintre Trocadero și Seina pe malul ei drept, se întinde și pe malul ei stâng, pe cele două laturi ale podului Iena. Continuând pe axa Trocadero-

Turnul Eiffel, după ce treci de podul Iena, iată în sfârșit și adevăratul centru al întregii expoziții, Turnul Eiffel.

La această etapă a preumblării prin expoziție îți dai seama că jn adevăr distribuirea pavilioanelor a fost făcută după un plan înducios și logic. Artă și tehnică, știință și frumusețe, iată tema expoziției. De aceea după prezentarea științei pure au urmat aplicațiile ei. După muzeul de artă modernă, aplicațiile artei în domeniul tuturor meseriilor. În Trocadero se adăpostesc, într'o aripă « expresiunile gândirii », — unde mai ales cartea, vehicul al artei și al științei, va chema către ea pe vizitatori, — iar în altă aripă « chestiunile sociale », în care știința ca și arta își au câmpul cel mai larg de aplicare. Acum iată, — după vizitarea contribuțiilor străine în acest domeniu, — centrul situat chiar în jurul Turnului Eiffel: centrul « difuziunii artistice și tehnice ». După prezentarea științei, și artei răspândirea lor. Deasupra acestui centru, pe care îl cuprinde între pilonii picioarelor sale metalice, Turnul Eiffel se înalță ca o săgeată vestitoare, N'a fost el oare primul post de radiofonie din Franța, adică cel mai însemnat instrument tehnic de difuziune artistică? Aici sunt deci pavilioanele presei, ale radiofoniei și televiziunii, ale cinematografului și ale discului, ale teatrului și ale publicității.

Axa Trocadero-Turnul Eiffel care în spre podul Alma se continuă cu « centrul meseriilor », este echilibrată, în cealaltă parte, spre podul Passy, cu « centrul regional », în care pavilioanele tuturor regiunilor Franței sunt reprezentate, cu toată bogăția costumelor și a obiceiurilor lor. În sfârșit, dincolo de podul Passy, începe « centrul coloniilor », în care pavilioanele au forma construcțiilor din Indochina, din Madagascar, Oceania, Africa Franceză sau Antile. Pentru o clipă, Seine se transformă într'un ocean exotic de-a-lungul căruia plutesc penișele, și pe malul căruia se plimbă indigeni. Un vast imperiu, într'o insulă...

Această scurtă descriere nu sugerează desigur, decât în linii foarte largi ceea ce cuprinde Expoziția dela Paris. Ar fi fost greu să intrăm în detaliile pavilioanelor și mai ales nu acesta ni se pare rostul rândurilor noastre, a căror intenție era doar de a analiza concepția generală care a prezidat la organizarea și la prezentarea expoziției. Am vrut doar să desprindem logica interioară, unitatea planului acesta, în care știința și arta se îmbină armonios. Deasupra tuturor, dând Expoziției caracterul ei specific, va prezida lumina. Dacă Expozițiile din 1867 și 1889 au putut fi considerate ca un fel de « triumf al fierului », Expoziția din acest an va fi desigur « triumful luminii ». Ea va străluci de-a-lungul Seinei, va inunda pavilioanele, se va ascunde pe aleele grădinilor care, — într'o prefigurație a « cetății » viitoare, — vor stăpâni și ele Expoziția, și mai ales va preschimba Turnul Eiffel într'o cascadă

feerică de colori. Iar dincolo de marginile Expoziției, în piețele Parisului, de-a-lungul monumentelor publice și pe sălile renovate ale Muzeului Luvru, tot lumina va domni...

Căci o asemenea Expoziție reprezintă un efort și dincolo de incinta ei. În vederea ei, Parisul a luat o față nouă, după cum tot în vederea vizitatorilor ei, — capitala Franței pregătește, — în cinematografe, expoziți și teatre, cele mai frumoase manifestări și cele mai vesele serbări, pentru a demonstra, cu fapte și în toate domeniile, gradul de înaintare al tehnicei și al artei din epoca noastră.

Dar, mai presus de orice, ne place să vedem în această revărsare de lumină care va cuprinde pentru câteva luni Parisul, adevăratul simbol al Expoziției din 1937...

ION I. CANTACUZINO

REVISTA REVISTELOR

STREINE

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Anul 25 — Nr. 284. — 1 Mai 1937

Admirabile scrisori inedite ale lui Rainer Maria Rilke, în traducerea d-lor Bernard Grasset și Rainer Biémel.

Traducătorii nu dau — spre regretul nostru — nici o lămurire asupra condițiilor în care s'a purtat această corespondență. Am fi vrut să cunoaștem oarecare lucruri despre acest « tânăr poet », căruia Rilke i-a adresat atâtea pagini fermecătoare. E mai mult decât o corespondență amicală: este o întreagă artă poetică în aceste scrisori.

Traducem câteva fragmente:

« Mă întrebi dacă versurile dumitale sunt bune. Mă întrebi pe mine — I-ai mai întrebat și pe alții. Le-ai trimis la diverse reviste. Le compari cu alte poeme și te alarmezi când unele redacții refuză încercările d-tale poetice. De aici înainte (de vreme ce mi-ai permis să-ți dau un sfat) te rog să renunți la toate acestea. Privirea d-tale este îndreptată în afară: de aici încolo, acest lucru nu trebuie să se mai întâmple. Nimeni nu-ți poate da sfat sau ajutor — nimeni. Nu există decât un singur drum. Adâncește-te în tine însuși; caută nevoia ce te face să scrii: află dacă această nevoie își trage rădăcinile din adâncul inimii dumitale. Mărturisește-ți dumitale singur: oare ai muri dacă ți s'ar interzice să mai scrii? Și mai ales, întreabă-te în ora cea mai tăcută a nopții d-tale: « Sunt eu oare cu adevărat constrâns de a scrie? Scormonește în d-ta până ce vei găsi răspunsul cel mai adânc. Dacă acest răspuns est afirmativ, dacă poți înfrunta o întrebare atât de gravă, printr'un simplu și puternic *Trebuie*, atunci construiește-ți viața potrivit acestei necesități. Viața dumitale, până și în ceasurile cele mai indiferente, cele mai deșarte, trebuie să devină semnul și mărturia acestei creșteri. Apropie-te de natură. Încearcă să spui, ca și cum ai fi cel dintâi om, ceea ce vezi, ceea ce trăești, iubești, pierzi. Nu scrie poezii de dragoste. Evită la început temele prea curențe: sunt cele mai dificile. Acolo unde tradiții sigure și strălucitoare se află în număr mare, poetul nu poate să dea ceva propriu, decât în plină maturitate. Fugi de subiec-

tele mari și apropie-te de cele pe care ți-le oferă cotidianul... Dacă cumva acest cotidian îți pare sărac nu-l acuza. Acuză-te pe tine însuși că nu ești destul de poet, pentru a-i descoperi bogățiile. Nimic nu este sărac pentru creator, nu există locuri sărace, indiferente. Chiar dacă ai fi într'o închisoare, ale cărei ziduri înăbușe toate sgomotele lumii, nu-ți rămâne oare copilăria, această prețioasă, această regală bogăție, acest tezaur de amintiri? Indreaptă-ți într'acolo spiritul... Și dacă din această întoarcere, din această cufundare în propria ta lume, vor lua naștere versurile, atunci nu te vei mai gândi să întreb dacă ele sunt bune. Nu vei mai încerca să interesezi prin lucrarea d-tale revistele, căci te vei bucura de ea ca de o posesiune naturală, ca de un mod de viață și de expresie.

* O operă de artă este bună când se naște dintr'o necesitate. Numai natura originii sale o poate judeca; alt judecător nu există.

*... S'ar putea întâmpla ca în urma acestei adănciri în propria d-tale ființă, în singurătatea d-tale, să trebuie să renunți a deveni poet. (E de ajuns, după credința mea, să simți că ai putea trăi fără să scrii, pentru ca prin aceasta să-ți fie interzis de a mai scrie). Dar și în cazul acesta, adăncirea pe care ți-o cer nu va fi fost deșartă. Viața d-tale își va găsi propriile ei drumuri. Fie ca aceste drumuri să fie bune, fericite și largi — ți-o doresc mai mult decât ți-o pot spune *.

* Nu te lăsa dominat de ironie, mai ales în ceasurile d-tale de secetă. În momentele creatoare, încearcă să te servești de ea ca de un mijloc mai mult pentru a cunoaște viața... Dacă simți că ai o prea mare înclinare pentru ironie, dacă te temi de o prea mare intimitate cu ea, întoarce-te spre lucrurile grave, față de care ea devine mică și oarecum pierdută. Indreaptă-te spre adăncimi; ironia nu coboară niciodată acolo. Dacă te întovărășește totuși până la marginile măreției, întreabă-te dacă nu cumva ea răspunde unei necesități a ființei d-tale. Sub rațiunea lucrurilor grave, fie că ea se va detașa de d-ta (ceea ce înseamnă că nu era acolo decât prin accident) fie că, fiind înăscută, se va schimba ea însăși într'un instrument prețios și va ocupa un loc propriu în ansamblul mijloacelor ce trebuie să formeze arta d-tale *.

* Citește cât mai puțin cu puțință opere critice sau estetice. Sunt ori produse ale unui spirit sectar, împietrite și lipsite de sens în asprimea lor fără viață, ori abile jocuri verbale; într'o zi are autoritate o opinie, într'altă zi opinia contrară. Operele de artă sunt de o nesfârșită singurătate; pentru a te apropia de ele, nici o cale nu este mai greșită decât critica. Numai iubirea le poate cuprinde, păstra și fi justă față de ele. Acestor analize, recenzii și introduceri, să le preferi totdeauna sentimentul d-tale intim. Chiar dacă ai greși, dezvoltarea naturală a vieții d-tale interioare, te va conduce cu încetul, cu timpul, la o altă stare de conștiință. Lasă judecăților d-tale, o dezvoltare proprie, tăcută. Nu o contraria, căci ca orice progres, ea trebuie să vie din adăncul ființei d-tale și nu suportă nici presiune, nici grabă. A duce o sarcină până la termen și pe urmă a da naștere: asta e tot *.

REVUE DES DEUX MONDES

Anul 107 — Tomul 39, Nr. 1. — 1 Mai 1937

Fidus face un interesant portret al d-lui Joseph de Pesquidoux scriitorul care a cântat, cu atâta căldură, pământul Franței, autorul aceluia minunat *Le Livre de Raison* și care, de curând, și-a rostit discursul de recepție la Academia Franceză.

După propria sa mărturisire, reîntorcându-se din marele război, « rana unui vechi pământ cultivat, pe care îl părăsise de patru ani, și îl sălbăticiise pe jumătate, a relevat lui J. de Pesquidoux, frumusețea civilizației agricole ». Consecrându-se în întregime pământului moștenit dela strămoși, « acest cavaler umanist », « agricultor care are mania de a clădi, parcă ar trece din pământ, în același timp cu roadele acestuia, și cărțile sale ».

« S'ar putea spune că, în opera literară a d-lui Pesquidoux, frumusețea e ordonată de eficacitatea omenească, lucru adevărat, în primul rând, când e vorba de limba în care scrie. Mușchiuloasă ca limba latină, de care se simte că e impregnată, ea are sunetul unui instrument solid pe care moștenitorul unei vechi culturi, îl mănuieste în amândouă înțelesurile ale cuvântului *cultură*. Sunt raporturi strânse între viața solului și aceea a cuvintelor. Vigoarea unei limbi e făcută din cuvintele de care a fost hrănită de oamenii care țin de aproape de pământ. Ea e întreținută de scriitorii care, în sens invers, supun la încercarea lucrurilor, și mai ales a lucrurilor rustice, puritatea și calitatea stilului. Joseph de Pesquidoux este unul dintre aceștia... Psihologia pământului, dacă îndrăsnim să o spunem, se îmbogățește aici din realitățile fiziologiei lui. S'ar putea găsi mai multe pagini la Pesquidoux în care verbul aderă... de adevărurile tari și salubre ale vieții rurale. Atâta statornicie și claritate serioasă, atâta logică sănătoasă nu împiedică să înflorească, în vârful aceluia arbore care foșnește de vuete vii, floarea poeziei care îmbobocește acolo firesc. Spiritul câmpului emană din însăși substanța sa. Ne gândim la ceea ce d. de Pesquidoux ne spune despre rachiurile de Armagnac care nu-și desvoltă întregul lor parfum decât în butoaie de inimă de stejtar din aceeași regiune. « Este, spune el, o afinitate misterioasă între produsele aceluiași sol, în care poate o aromă particulară circula amestecată cu seva, ca un suflet vegetal, comun fructelor sale proprii ». Această afinitate se extinde și la limbajul d-lui de Pesquidoux care înfige rădăcini adânci în izvoarele unde se împreună istoria sensului cuvintelor cu aceea a lucrurilor pe care le indică. Nu se respiră aici numai mirosul câmpului și al plantelor, dar parfumul subtil și tare al alcoolurilor și al esențelor, al cărui foc misterioasă a conservat însuși spiritul lucrurilor pământului ».

Dacă d. de Pesquidoux se complăce să transmită « lecția înaintașilor », « pentru el tradiția nu e un lucru mort pe care cei vii se usucă ». În opera lui, e o parte de « critică activă », fără ca doctrina sa de viață să înceteze vre-odată să se sprijine « pe încrederea și prudența, aliate, pe care spiritul omenesc le nutrește față de sine însuși, când morala catolică guvernează raporturile lui cu natura ».

* Pentru un Pesquidoux, omul apare în centrul unui domeniu, ca un suveran, nu numai material, dar și moral, care domnește peste lucrurile naturii — și asupra puterilor naturii *sale* — prin conștiința care le guvernează. Aceeași conștiință, acolo unde virtuțile omului sunt întărite prin obiceiurile vieții câmpenești, însuflețește și conduce țăranii pe care îi descrie. Și dacă aici virtuțile au precădere asupra viciilor, e pentru că numai ele sunt aliatele, în această ordine universală, a virtuților fizice a lucrurilor. Curajul, răbdarea, sforțarea, dibace sau îndărătnică, colaborează cu durata pietrii, cu mlădierea lemnului, cu pământul elastic și rezistent sub brazdă și călcâi. Dacă tehnica vieții rurale ține loc atât de mare în opera lui Pesquidoux, ea nu reprezintă aici numai tehnică, ci legătura între puterile lucrurilor și faptele oamenilor, strânse într'o uniune reînnoită zilnic, de dimineața până seara. De aceea, toate muncile evocate de Joseph de Pesquidoux iau un aspect umanist *.

Anul 107 — Tomul 39, Nr. 2. — 15 Mai 1937

D. Frédéric Eccard discută revendicările Germaniei cu privire la recuperarea vechilor ei colonii, deținute actualmente de Franța și Anglia, revendicări care s'au afirmat destul de agresiv în ultimul timp.

În momentul izbucnirii războiului mondial, Germania posedă al treilea imperiu colonial mondial, în ce privește întinderea sa, și avântul colonial german era irezistibil. Războiul a pus capăt ambițiilor coloniale ale Germaniei; soarta coloniilor Reichului a fost hotărâtă cu ocazia unei Conferințe interaliate, încă în Septembrie 1918, când Balfour a declarat: « Vechile colonii pe care Germania le-a pierdut (între timp, fuseseră ocupate de trupele franceze și engleze, N. T.), în urma agresiunii ilegale împotriva Belgiei, nu vor mai fi înapoiate ».

Prin art. 119 din Tratatul dela Versailles, « Germania renunță, în favoarea principalelor Puteri aliate și asociate, la toate drepturile și titlurile asupra posesiunilor ei de dincolo de mări ». Această renunțare e absolută și formală și ea a avut loc în favoarea ansamblului Puterilor care au câștigat războiul, care au procedat la repartiziunea teritoriilor cucerite, între Anglia, Franța și Japonia. Mai târziu a fost stabilită asupra lor, de Societatea Națiunilor, formula mandatului, care implică numai un control asupra coloniilor repartizate anterior.

Ca atare, renunțarea unei puteri mandatate la mandatul care i-a fost încredințat ar avea ca unică urmare, să retransfere drepturile ei asupra colectivității Puterilor aliate și asociate. Ar fi deci necesară convocarea reprezentanților tuturor Puterilor, pentru a se purcede la o nouă repartiziune a mandatelor, după o revizuire a aranjamentelor teritoriale intervenite la timpul său. În sfârșit, Societatea Națiunilor ar trebui să renunțe la dreptul de control asupra fostelor colonii germane, drept care i-a fost atribuit prin tratatul de pace. E posibil acest lucru, când Germania nu mai e astăzi membră a Societății Națiunilor ?

S'ar impune deci un nou tratat de pace, care să întrunească unanimitatea tuturor părților interesate. Problema se pune astfel. Și în acești termeni, e insolubilă, dacă nu ar fi altă cauză decât opoziția ireductibilă a Marelui-Britanii.

De altă parte, suprapopulația Germaniei și lipsa ei de materii prime nu s'ar putea remedia prin retrocedarea fostelor ei colonii.

D. F. Eccard încheie astfel: «Teama de putere e unicul argument la care Germanii sunt sensibili. Toată istoria lor dovedește acest lucru, și numai dacă vom fi tari și vom ști să ne facem respectați, poate să se stabilească între Germania și Franța, o înțelegere rodnică și durabilă, pe care o dorim cu toții pentru a inaugura o eră de pace și prosperitate».

D. Gabriel Hanotaux continuă publicarea amintirilor sale, în care evocă pe Challemeil-Lacour, fost ministru al afacerilor străine, și figura nobilă și impresionantă a lui Jules Ferry care, cu încăpățănarea sa și împotriva opiniei publice, ațâțată împotriva-i de Clémenceau, a dăruit Franței una din cele mai frumoase posesiuni coloniale, Tonkinul, consolidând astfel stăpânirea Franței în Indochina, iar, în calitate de ministru al instrucției publice, este nu numai autorul legii prin care s'a retras membrilor congregațiilor religioase neautorizate, dreptul de a profesa în învățământ, dar a și reorganizat învățământul popular, stabilind, pentru poporul francez, instrucția primară, gratuită, laică și obligatorie.

D. Maurice Lewandowski consacră un studiu interesant Argentinei, a cărei prosperitate în 1936 și 1937 este unul din fenomenele economice cele mai atrăgătoare. E vorba aici de o națiune nouă care nu trebuie confundată cu celelalte popoare ale Americii de Sud. În 1869 populația Argentinei era de 1.737.000 locuitori, iar în 1931 număra 11.740.000 locuitori. Această creștere e datorită în bună parte exclusiv imigrației care a furnizat națiunii argentinieni elemente de seamă, perfect asimilate. La o mare producție agricolă — grâul este articolul standard al prosperității țării — se adaugă acum un mare avânt industrial, astfel încât ultimele statistici indică un excedent de 535 milioane de pesos — 20 de miliarde de lei — al balanței comerciale. Fără a prejudeca asupra viitorului, d. Maurice Lewandowski arată că, în prezent, cel puțin, poporul argentinian prosperă în urma euforiei recoltelor abundente, a prețurilor mari, a balanțelor comerciale excepționale, a excedentelor bugetare, a disponibilităților vaste care au atras după sine o sporire a creditului.

MERCURE DE FRANCE

Anul 48, Nr. 934.— 15 Mai 1937

Sub titlul «Intru întâmpinarea lui William Shakespeare», d. Mathias Morhardt publică un articol erudit asupra izvoarelor *Furtunii*, articol care e urmarea studiilor precedente ale aceluiași autor, cu privire la problemele în legătură cu Shakespeare, iar d-na Louise Faure-Favier consacră pagini pline de interes lui Port-Royal, cu ocazia împlinirii a 250 de ani dela moartea lui Jean Hamon.

L E M O I S

Anul 7, Nr. 76.— Mai 1937

D. Florian Delhorbe publică un articol îndrăzneț: « *l'abêtissements des élites* », din care reproducem concluzia:

« Fiecare generație are o sarcină de îndeplinit. Însă fiecare generație întâmpină mari greutăți când e vorba să determine această sarcină, printre conflictele și vâltoarea vieții de toate zilele. Un papă celebru a vorbit despre o « ceartă a călugărilor » în clipa în care se aprindea un veac de războaie religioase. Un rege, în aceeași măsură de celebru, a vorbit de o « răscoală » în clipa în care izbucnea avea să Revoluția care, deschidă o eră nouă. Contemporanii unui eveniment știu rareori sensul și însemnătatea luptelor în care sunt amestecați.

« În vremea lui Pascal, solitarii dela Port-Royal păreau că se sbat în subtilități scolastice. Ei reprezentau, în realitate, libertatea de conștiință... Astăzi e vorba să lărgim domeniul așezat sub suveranitatea faptelor.

« Știința n'a pretins niciodată să gonească metafizica din societățile omenești. Nu e atât de proastă. Ea știe bine că, fără metafizică, oamenii n'ar mai fi oameni și fără metafizică istoria omenirii ar fi cu totul deosebită de ceea ce a fost, de ceea ce este și de ceea ce va fi încă mult timp încă. Însă știința cere astăzi ca metafizica să fie izgonită din laboratoarele în care se studiază societatea omenească, așa cum a fost ea izgonită, puțin câte puțin, foarte încet, și din alte laboratoare.

« Cu această condiție, competențele particulare, ajunse acum la lucru, vor putea întreprinde lucrări de sinteză într'un spirit științific. Din frați dușmani sau care se ignoră, dașcălii (*les clerics*) de astăzi, pot deveni coechipieri, pentrucă același duh îi însuflețește. Și nu le este interzis să întrevadă, în depărtare, principiile noi ale unei morale sau ale unei politici.

« Ca să fim obiectivi până la capăt, trebuie să recunoaștem că desordinea mentală are și o contra-parte. Poate că, într'adevăr, o oarecare desordine morală este prețul de răscumpărare al libertății de gândire. Și libertatea de gândire este un bun atât de mare, încât merită să fie răscumpărată. Însă dincolo de o limită, de altminteri variabilă după țări, nici un popor nu-și poate plăti luxul de a trăi în desordine mintală, căci altfel se produce o reacțiune mai mult sau mai puțin tiranică și dictatorială ».

La cronică literaturii străine, nu e neglijată nici cea românească, din care sunt semnalate: romanul *Robul* al d-lui Dem. Theodorescu și *Operele* lui Mateiu I. Caragiale apărute în editura Fundației pentru literatură și artă « Regele Carol II » sub îngrijirea d-lui Perpessicius. În cadrul bibliografiei istorice e recensată meritoasa lucrare a nedesmințitului filoromân, d. R. W. Seton-Watson: *Histoire des Roumains, de l'époque romaine à l'achèvement de l'unité* (Presses Universitaires de France).

REVUE DE FRANCE

Nr. 10—15 Mai 1937

Japonia merge spre război? e întrebarea pe care și-o pune d. Maurice Percheron, examinând aspectele diferite ale problemei atât de complexe a

evoluției nipone. În primul rând, constată faptul că, în fiecare zi, imperiul de răsărit se trezește cu un nou orașel de 3.000 de locuitori. Natalitatea crește într'un ritm de 2 milioane de nașteri pe an, în vreme ce mortalitatea urmează cadența Occidentului. Un număr prea mare de locuitori e obligat să trăiască pe un teritoriu limitat, un pământ epuizat de îngrășămintele chimice, în atât de proaste, condiții fiscale, încât populația rurală plătește impozite înalte, în raport cu orașenii. Prea multă populație și prea puțin pământ și, din punct de vedere industrial, prea multe mașini, iată cauza reală a sbumului japonez și a conflictelor sociale prin care se traduce acesta. Armata, recrutată dintre țărani, resimte mizeria acestora și exercită o acțiune socială foarte ciudată.

Ea e japoneză sută la sută, și are o chartă morală și o organizație superioară oricărei alte puteri. Fascism, comunism imperial, dictatură militară, național-marxism, sunt cuvinte goale de înțeles în Japonia. « În realitate nu există decât un singur termen, pentru a tălmăci dorința frenetică de a trăi mai bine și mișcărilor care agit imperiul: *nipponismul* ».

Situația externă a imperiului, nefiind strălucitoare, — pe mare, stăpânirea navală riscă să scape Japoniei; pe uscat, Mancuria e comandată de Siberia maritimă și de Mongolia de Nord, în vreme ce, în caz de conflict, China nu s'ar alipi, fără îndoială, de Japonia, — ministerele apărării naționale dela Tokio sunt seduse de metodele tari și autarchice germane, și încearcă să creeze un circuit economic care ar cuprinde Japonia, Coreea, Manciuoul, Mongolia interioară și China de Nord. « Au înțeles că o lovitură de forță locală este rareori urmată de vre-o reacțiune; de aceea grăbesc înarmarea a cărei limitare nu va întârzia în curând, însă care trebuie să ducă în scurt timp la o victorie asupra U.R.S.S., adversarul cel mai imediat ».

În ce privește pactul germano-japonez, singurul punct comun între ambele state este dorința de a distruge marxismul internațional. În acest sens, Germania vede o luptă împotriva unei ideologii care nu o amenință nicidecum și afirmarea unui regim încă tânăr; iar Japonia, — mai de grabă o posibilitate pentru stăpânirea Asiei. Chiar fără protocoale secrete între cele două state majore, o înțelegere germano-nipponă poate să fie profitabilă. Ținută în frâu de Statele-Unite și de Anglia, Japonia nu are ieșire decât pe continent, unde se găsește în fața U.R.S.S., iar Germania se găsește în fața Angliei și nu are posibilități de expansiune decât la răsărit. Japonia comandă Vladivostokul și flota germană amenință Cronstadtul. Germania și Japonia alcătuiesc astfel un clește periculos pentru Uniunea Sovietică.

Însă planul japonez este mai grandios decât sunt nădejdiile germane, căci Japonia visează să domnească până în Baikal, peste Turkestanul rusesc și până la Marea Caspică, teritorii de exploatare mai rapidă și mai lesnicioasă decât Mancuria, China de Nord și Mongolia interioară. Pentru ca această îndrăznească concepție panasiatică să se realizeze, trebuie să știm ce va însemna, în fapt, trezirea Chinei, și d. Maurice Percheron se întreabă dacă inamicul final al Japoniei nu va fi tot Marea-Britanie.

REVUE DE PARIS

Anul 44, Nr. 10.— 15 Mai 1937

D. Maurice Thiébaud începe publicarea unui vast studiu asupra d-lui Léon Blum, întemeindu-se pe activitatea literară și beletristică a președintelui de consiliu, care, înainte de război, și înainte de a fi șeful partidului socialist, a fost multă vreme un colaborator activ al următoarelor reviste: *Revue blanche*, *Grande revue*, *Renaissance latine*, *Revue de Paris*, etc. D. Maurice Thiébaud a avut curiozitatea să culeagă și să cerceteze paginile semnate în trecut de d. Léon Blum, care nu a scris numai nenumărate articole critice, dar și nuvele, amintiri, dialoguri filosofice, înainte de a fi atras de studiile sociale și politice. Intenția d-lui Maurice Thiébaud este de a purcede dela operă la om și a restitui continuitatea unei evoluții care, plecând dela dandysm, ajunge la conducerea partidului socialist și la președinția de consiliu. E de altminteri metoda pe care însuși d. Léon Blum a întrebuițat-o în al său *Stendhal*.

D. Jean Mistler scrie un articol foarte emoționant despre tragedia lui Hugo Wolf, compozitorul austriac care a inspirat o biografie muzicală foarte cetită și una din cele mai celebre și a rămas totuși necunoscut publicului francez și, putem adăoga, și celui românesc. Aceasta a fost totuși soarta lui Hugo Wolf, alături de Schubert cel mai apreciat compozitor de lieduri și autorul Corregidorului, operă comică, care din când în când se mai reprezintă în Germania. Toată lumea a cetit în volumul al IV-lea din *Jean Cristophe* al lui Romain Rolland, durerea și revolta lui Hugo Wolf, fără altă transpunere decât aceea a numelor proprii schimbate. Cine nu-și aduce aminte de kapellmeisterul Euphrat care conduce grotesc și face să fie fluerat un poem simfonic al lui Jean-Christophe Kraft?

* In locul coloanelor robuste care trebuiau să susție frontonul edificiului, scrie d. Romain Rolland, acordurile se prăbușeau unele lângă altele, ca un praf de moloz. Christophe era cu o clipă mai înainte sigur că se cânta ceva de el... nici instrumentele nu mai cântau împreună... publicul se svârcoala de răs... numai kapellmeisterul, imperturbabil, continua să bată măsura în mijlocul tărăboiului... După ce tumultul se liniștise puțin, kapellmeisterul făcu semn orheștrei, pentru a-i da de înțeles că voia să vorbească: * Domnilor, spuse el, de sigur că n'aș fi lăsat să se cânte lucrul acesta până la sfârșit, dacă n'aș fi vrut să dau odată în spectacol pe Domnul care a îndrăsnit să scrie infamii asupra maestrului Brahms *.

Șeful de orchestră era marele Hans Richter, acela care a dirijat primul ciclu al Tetralogiei lui Richardt Wagner la Bayreuth, în 1876, orchestra era Philharmonica din Viena, poemul simfonic se numea *Penthesilea*, iar domnul care îl criticase pe Brahms era Hugo Wolf. Acest episod lipsit de eleganță s'a petrecut la 15 Octomvrie 1886, întocmai astfel cum l-a povestit Romain Rolland, și de-a-lungul aceluși volum, *la Révolte*, care este poate cel mai viu din seria *Jean Christophe*, amănunțele luate din viața lui Hugo Wolf sunt tot atât de numeroase ca și pasajele de pură imaginație. Romain Rolland a scris

și în *Musiciens d'autrefois et d'aujourd'hui*, un articol foarte frumos despre Hugo Wolf, însă romanul a fost mai cetit decât articolul. Steaua lui Wolf a fost o stea neagră.

ROMÂNEȘTI

CONVORBIRI LITERARE

Număr jubilar, 1867—1937.—LXX—1-5.—Ian.-Mai 1937

« Convorbirile literare » serbează șapte decenii de apariție, printr'un număr festiv demn de acest eveniment.

În colecția bătrânei reviste, volumul recent apărut, va ocupa de sigur un loc însemnat și prin numele strălucite, pe care izbutește a le întruni în sumar, și prin valoarea documentară a textelor și prin condițiile tehnice ale tipăriturii.

Este întru totul o frumoasă victorie, literară și grafică, o imagine evocatoare a celor 70 de ani, în timpul cărora « Convorbirile literare » au fost mereu prezente în cultura română.

În linii generale, sumarul este dedicat Junimii și spiritului junimist. Textele au un pronunțat caracter documentar. Literatură propriu zisă publică d-nii Octavian Goga (Mare Aeternum — versuri) și N. Davidescu. D. I. Al. Brătescu-Voinești semnează câteva « Reflecții asupra politicii », ce par a fi prefața unui viitor volum, iar d. profesor Const. C. Giurescu un capitol despre Mihai Viteazul din vasta Istorie a Românilor, în curs de apariție.

Cu aceste excepții, tot restul materialului prezentat în acest număr jubilar, este o variată contribuție la istoria Junimii și a Convorbirilor literare.

D. C. Meissner publică și comentează câteva scrisori din colecția Emilia Humpel, scrisori de natură să precizeze raporturile dintre Eminescu și familia Maiorescu.

Diverse aspecte de istorie junimistă schițează d-nii: A. C. Cuza (« Amintiri dela Junimea din Iași »), S. Mehedinți (« Locul Junimei în istoria neamului românesc »), Mihai Negruzzi (« Tezaur convorbiriste »), P. P. Negulescu (« Ceva despre Junimea »), I. Petrovici (« O amintire și un aforism »), Mihail Dragomirescu (« Legăturile mele cu Convorbirile literare »).

Teatrul, muzica, literatura, polemica, arta, așa cum s'au reflectat în colecția revistei, sunt studiate de către d-nii Vladimir Tudor, N. D. Germani, Emilian I. Constantinescu, Ioan D. Ioan, D-ra Lucia Dracopol. Despre anumite figuri proeminente ale mișcării junimiste scriu d-nii Al. Iordan (Iacob Negruzzi în istoria literaturii românești), D. Bodin (A. D. Xenopol și Junimea), Scarlat Struțeanu (Junimismul lui Al. Odobescu), I. D. Dimitriu (Junimistul V. Conta, bursier în străinătate). Interesant micul studiu semnat de d. Ion Banu despre « Ardealul și Convorbirile literare ». Problema aceasta ar merita poate o revenire mai amplă, căci ea ne dă puțința să considerăm Junimea nu ca pe un fenomen strict local, ci ca pe o manifestare de valoare generală, cu largi ecouri în intelectualitatea românească de pretutindeni.

Precedat de un cuvânt al M. S. Regina Maria și cuprinzând în fac-simil șase manuscrise inedite ale lui Maiorescu, P. P. Carp, Th. Rosseti, V. Pogor, Iacob Negruzzi și Mihail Eminescu (toate din colecția d-lui Mihai Negruzzi), întreg acest număr jubilar este o prețioasă operă de istorie literară.

Din lămuririle programatice ale d-lui profesor Al. Tzigara-Samurcaș, reținem nu numai justa definiție a rolului pe care « Convorbirile literare » înțeleg a și-l asuma pe viitor, ci și o promisiune de ordin practic, imediat.

« Convinși — spune d-sa — de importanța revistei și dorind a pune la îndemâna publicului tezaurul ce cuprind cele 70 de volume, am hotărât ca, împreună cu numărul festiv de față, să apară și *Bibliografia* generală a Convorbirilor, orânduită pe materii și cu indice nominal la sfârșit. Pentru cercetătorii literari și pentru toți cărturarii, în genere, cred că această Bibliografie va fi cel mai prețios dar ce Direcția îl putea aduce tuturor aceluia care se interesează de analele culturii românești din ultimele șapte decenii ».

E neîndoios că această bibliografie va face utilizabil un bogat material literar și istoriografic, pe care îl va readuce în actualitate. Intr'adevăr — pentru a ne servi de un exemplu ce ni se oferă în chiar numărul de față — dacă facem abstracție de anumite forme de stil depășite, cât de actuale ne par paginile pe care le publica A. D. Xenopol la 1 Martie 1879, sărbătorind 5 ani de apariție? Au mai trecut de atunci, 65 de ani, și totuși articolul său pare a se referi nu la discuții de mult stinse, ci la polemici dintre cele mai recente. Desprindem câteva fragmente surprinzătoare prin accentul lor de actualitate imediată:

«... și acuma trecem la partea pozitivă, la producerile literare și științifice. În aceste predomină în genere un caracter care a atras foaiei noastre epitetul de cosmopolită, antinațională și alte calificări de acestea de care se servesc acei care au interes deosebit pentru a discredita Convorbirile literare.

Ce e drept însă Convorbirile nu conțin de loc element național în înțelesul ce-l are acesta la cei care ne impută lipsa lui. Declamațiune patriotică cu și fără ocazie, poezii patriotice, demonstrații că suntem de viță curat romani din cauză că Traian a stârpit pe toți Dacii, invocarea lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul mai cu fie ce împrejurare, înălțarea poporului nostru peste ceea ce este el în adevăr în starea de astăzi, a literaturii noastre care ar fi ajuns culmea culmilor, ura neîmpăcată pentru tot ce e de altă viță pentru inamicii noștri naturali — toate aceste într'adevăr nu au loc în foaia noastră. Pentru a hotărî însă din această împrejurare dacă foaia noastră este o foaie antinațională, ar trebui întâi să ne întrebăm ce are să zică o literatură națională și în genere o direcțiune de cultură națională... ».

«... Ce este o literatură națională? Este ea cuprinsă în declamațiuni potrivnice asupra naționalității? De loc. Literatura națională este expunerea ideilor naționale ale poporului sau chiar a unor idei universale în forme originale. Poate să nu fie într'o literatură întreagă nici o singură dată pronunțat cuvântul de patrie, și cu toate acestea literatura să fie eminent națională, pe când declarațiuni comune în o formă și mai comună asupra patriotismului,

naționalității ș. a. nu vor constitui niciodată umbra unei literaturi naționale. Când românul face o poezie de iubire — care de sigur nu e un învățământ național — în gândiri astfel cum tremurul sufletesc al iubirii îl țese în mintea lui de român, atunci el lucrează la literatura națională; când se scrie o satiră sau un roman asupra stării poporului nostru în o limbă curată frumoasă românească atunci se lucrează la literatura lui. Nu mai puțin și când se îmbracă un șir de cugetări de o valoare și importanță cu totul universală, în forme potrivite spiritului poporului român se contribuie la producerea literaturii sale naționale. Trebuie o dată pentru totdeauna să ni se întipărească bine în minte această deosebire mare între direcțiunea adevărat națională, care tinde să îmbogățească cu idei și forme proprii poporului literatura acestuia și aceea a patriotismului bolnăvicios, care plânge sau se exaltă numai asupra patriei, naționalității, stării actuale ș. a., precum și aceea mult mai periculoasă a șarlatanismului literar care speculă pe declamațiuni patriotice, scopuri politice tot atât de meschine ca și mijloacele întrebuițate pentru a le ajunge...».

«... Iată pentru ce foaia Convorbirilor nu conține în timp de 4 ani de zile — horrible dictu! — nici-o poezie patriotică. Poate că această excludere a simțământului patriotic a mers uneori prea departe. Indreptățirea o găsim atunci în abuzul care pe de altă parte se face cu el».

R A M U R I

Mai 1937

De reținut portretele politice pe care dela un timp le publică regulat în paginile revistei craiovene, d. C. Gongopol. Figuri trecute și actuale ale vieții publice românești (în numărul prezent, figura lui Matei Cantacuzino) sunt evocate pitoresc, cu trăsături sigure, cu humor anecdotic, cu reflexii concise asupra evenimentelor. Un condei de lungă experiență gazetărească se trădează în aceste pagini de memorialistică politică.



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>În 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>Pustniul din Sahara, viața părintelui Charles de Foucauld</i> , traducere din limba franceză de Alexandru HODOȘ	» 30
MIHAIL SADOVEANU, <i>Viața lui Ștefan cel Mare</i> (Ediția a III-a)	» 30
C. ARDELEANU, <i>Domnul Tudor</i> (Ediția a II-a)	» 30
R. P. HUC, <i>Descoperirea Thibetului</i> , traducere din limba franceză de Apriiana MEDIANU	» 30
HOMER, <i>Odissea</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. POLHFRONTADE	» 60
R. M. HUC, <i>În 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 lumea ei</i> , traducere din limba engleză de W. și C. NOICA	» 60
R. P. HUC, <i>În Tartaria</i> , traducere din limba franceză de Victor STOE	» 40

BIBLIOTECA «INFORMATIVĂ»

Au 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>Bucureștii</i> , cu 48 de planșe	Lei 120
TUDOR ȘOIMARU, <i>Constanța</i> , cu numeroase ilustrații în text	» 80
OCTAV ȘULUȚIU, <i>Brașov</i> , cu numeroase ilustrații în text	» 100

BIBLIOTECA «DOCUMENTARĂ»

Au apărut:

<i>Aminirile Colonelului Lăcusteanu</i> , publicate de RADU CRUTZESCU	Lei 70
ELENA G-ral PERTICARI-DAVILA, <i>Din viața și corespondența lui Carol Davila</i>	» 200
E. DVOICENCO, <i>Incepăturile literare ale lui B. P. Hasdeu</i>	» 60
EM. BUCUȚA, <i>Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)</i>	» 120

BIBLIOTECA «ENCICLOPEDICĂ»

Au apărut:

CONST. C. GIURESCU, <i>Istoria Românilor</i> , I, ediția a II-a, revăzută și adăugită, cu numeroase ilustrații în text	Lei 200
Dr. G. BANU, <i>Sănătatea poporului român</i>	» 200
I. SIMIONESCU, <i>Tara noastră</i>	» 200
CONST. C. GIURESCU, <i>Istoria Românilor</i> , II, două părți	» 260

SCRIITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

Au apărut: Romane

JOACHIM BOTEZ, <i>Insemnările unui Belser</i>	Lei 60
C. GANE, <i>Trecute vieți de Doamne și Domnișe</i> , II, 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</i> , II	» 70
LUCIA DEMETRIUS, <i>Tinerete</i>	» 50
N. M. CONDIESCU, <i>Insemnările lui Saștrîm</i> , I	» 60
N. M. CONDIESCU, <i>Peste mări și țări</i> , cu 20 acuarele originale de S. MÜTZNER	» 800

Au apărut: Esseuri, Critică

PAUL ZARIFOPOL, <i>Pentru arta literară</i>	Lei 60
PERPESCIUS, <i>Mențiuni critice</i> , II	» 80
G. M. CANOTACUZIN, <i>Isoare și popasuri</i>	» 60
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost</i>	» 80
EM. CIOMAC, <i>Viața și opera lui Richard Wagner</i>	» 60
M. D. RALEA, <i>Valori</i>	» 50
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost</i> , II	» 90
ȘERBAN CIOCULESCU, <i>Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—12)</i>	» 40
G. CALINESCU, <i>Opera lui Mihail Eminescu</i> , II, III	» 140
C. ANTONIADE, <i>Renașterea italiană. Trei figuri din Cinquecento</i>	» 70
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost</i> , III	» 90
ALICE VOINESCU, <i>Montaigne</i>	» 70

EM. CIOMAC, <i>Poezii armoniei</i> , I	Lei	6c
G. CĂLINESCU, <i>Opera lui Mihail Eminescu</i> , IV și V	»	150
PERPESCIUS, <i>Mențiuni Critice</i> , III	»	90
DRAGOȘ PROTOPODESCU, <i>Fenomenul Englez</i>	»	100
N. IORGA, <i>Statuiră pe întinerire</i>	»	90
ION PETROVICI, <i>Figuri dispărute</i>	»	5c

Versuri

Au apărut:		
DEMOSTENE BOTEZ, <i>Cuvinte de dincolo</i>	Lei	6c
Z. STANCU, <i>Antologia poezilor tinere</i> , cu portrete de Margareta ȘTERIAN	»	60
G. BACOVIA, <i>Poezii</i> , cu o prefață de Adrian MANIU	»	40
G. GREGORIAN, <i>La poarta din urmă</i>	»	60
ADRIAN MANIU, <i>Cartea Tării</i>	»	40
G. LESNEA, <i>Cântec deplin</i>	»	40
GEORGE SILVIU, <i>Paisie psaltul spune</i>	»	40
V. CIOCĂLTEU, <i>Poezii</i>	»	60
N. DAVIDESCU, <i>Helada</i>	»	6c
N. DAVIDESCU, <i>Roma</i>	»	60
ION POGAN, <i>Zogăr</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>Poezii din Carmen Sylva</i>	»	100
MIHAIL MOȘANDREI, <i>Singurătăți</i> (poeme)	»	40
CICERONE THEODORESCU, <i>Cleștar</i> (poeme)	»	50
ILARIU DOBRIDOR, <i>Vocile Singurătății</i>	»	70
ANDREI TUDOR, <i>Amor 1926</i> (poeme)	»	40
V. VOICULESCU, <i>Urcuș</i>	»	60
ION PILLAT, <i>Țărniș pierdute</i>	»	60

EDIȚII DEFINITIVE

TUDOR ARGHEZI, <i>Versuri</i>	Lei	100
MATEIU I. CARAGIALE, <i>Opere</i>	»	150
ELENA FARAGO, <i>Poezii</i>	»	100

TRADUCEREA SFINTEI SCRIPTURI DE Pr. V. RADU ȘI GALA GALACTION

Au apărut:		
<i>Cântarea cântărilor</i>		gratuit
<i>Cartea lui Iov</i>		»
<i>Elemente</i>		»
<i>Eclesiastul și Cântarea Deborei</i>		»

SCRIITORI ROMÂNI MODERNI

Au apărut:		
BOGDAN PETRICEICU-HASDEU, <i>Scriseri literare, morale și politice</i> , Ediția critică cu note și variante de Mircea ELIADE (2 volume)	Lei	280

SCRIITORII STRĂINI MODERNI ȘI CONTEMPORANI

Au apărut:		
E. MADACH, <i>Tragedia omului</i> , traducere în versuri din limba maghiară de Oct. GOGA	Lei	40
LUIGI PIRANDELLO, <i>Răposatul Matei Pascal</i> , traducere din limba italiană de A. MARCU	»	40
M. CHOROMANSKI, <i>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
EMILY BRONTË, <i>La răscruce de vânturi</i> , traducere din limba engleză de Mary POLIHRONIADE	»	60

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 Bărnuțiu</i>	»	60
LUCIAN BLAGA, <i>Orizont și stil</i>	»	60
MIRCEA ELIADE, <i>Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne</i>	»	200
T. VIANU, <i>Estetică</i> , vol. II	»	100
C. RĂDULESCU-MOTRU, <i>Românismul. Catehismul unei noi spiritualități</i>	»	60
ALEXANDRU CLAUDIAN, <i>Originea socială a filosofiei lui Auguste Comte</i>	»	70

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Au apărut:		
G. I. BRĂTIANU, <i>Napoleon III et les nationalités</i>	Lei	60

COMPOZITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

P. CONSTANTINESCU, <i>Sonatină pentru pian și violină</i>	Lei	120
---	-----	-----



Cărțile noastre se găsesc de vânzare în principalele librării din țară. Ele se pot trimite franco la domiciliu în toată țara.

CENTRALA EDITURILOR

2, Strada C. A. Rosetti, 2 — București, I — Telefon 355-66

