

# REVISTA

## FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL VIII

1 FEBRUARIE 1941

Nr. 2

N. I. HERESCU . . . . .	Gânditorul Seneca . . . . .	243
T. ARGHEZI . . . . .	O lacrimă . . . . .	247
AL. A. PHILIPPIDE . . . . .	Imbrățișarea mortului . . . . .	251
HORIA FURTUNĂ . . . . .	Ariel . . . . .	270
BASIL MUNTEANU . . . . .	Metoda și personalitatea în studiul literaturii . . . . .	277
AL. T. STAMATIAD . . . . .	Eșarfe de mătase . . . . .	305
D. IOV . . . . .	Sate Moldovenești pe Nistru . . . . .	308
JEAN RACINE . . . . .	Mitridate (traducere de Emil Gulian) . . . . .	324
PETRU P. IONESCU . . . . .	Artă și Moarte . . . . .	352
VIRGIL CARIANOPOL . . . . .	Bun rămas . . . . .	372
AL. MARCU . . . . .	Simțul armoniei în Renaștere . . . . .	377

### COMENTARIILE CRITICE

PERPESSICIUS . . . . .	Jurnal de lector (Divanul persian) . . . . .	393
NICOLAE ROȘU . . . . .	Ideea de rasă la doi gânditori români. . . . .	399
AL. DIMA . . . . .	Concepția estetică a d-lui Liviu Rusu . . . . .	408
SERBAN CIOCULESCU . . . . .	Un mare nedreptățit: I. Codru Drăgușanu . . . . .	416

### CRONICI

CRONICA ARTEI de *Al. Busuiocanu*; FORȚA DE COEZIUNE ÎN AL-CĂTUIRILE MODERNE de *Vintilă Teodorescu*; SOLUȚII VREMELNICE ALE ANUMITOR PROBLEME ETERNE de *Ion Frunzetti*; NOTE DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ de *Dorin Speranția*; PICTORUL ION ANDREESCU de *Ion Șt. Moldoveanu*

### REVISTA REVISTELOR

Streine și românești

### NOTE

Cuvântarea despre Nicolae Iorga a Profesorului C. Rădulescu-Motru, la Academia Română, în ziua înmormântării — Generalul Radu Rosetti despre Generalul Ernest Ballif — Alte cuvinte despre Generalul Ballif — Theodor V. Păcățeanu — Articole despre România într-o revistă germană — Ifigenia d-lui Mircea Eliade și modelele clasice — Observații asupra lucrării d-lui C. Noica: «Schiță pentru istoria lui — Cum e cu puțință ceva nou» — Mozart interpretat de d. C. Silvestri — Noutăți dramatice italiene — Cărți Noi

NUMĂRUL — 240 PAGINI — 30 LEI

# REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE

REVISTĂ LUNARĂ DE LITERATURĂ, ARTĂ  
ȘI CULTURĂ GENERALĂ

*COMITETUL DE DIRECȚIE:*

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI, D. GUSTI,  
E. RACOVIȚĂ, C. RĂDULESCU-MOTRU, I. SIMIONESCU

*Redactor șef:* CAMIL PETRESCU

---

R E D A C Ț I A  
A D M I N I S T R A Ț I A  
C E N T R A L A E D I T U R I L O R  
F U N D A Ț I I L O R R E G A L E  
B U C U R E Ț I I I I  
39, BULEVARDUL LASCĂR CATARGI, 39  
TELEFON 2-40-70

---

A B O N A M E N T U L A N U A L L E I 360  
PENTRU INSTITUȚII ȘI ÎNTREPRINDERI PARTICULARE LEI 1.500  
EXEMPLARUL 30 LEI

CONT CEC POȘTAL Nr. 1210

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

EDITATĂ DE SECRETARIATUL GENERAL  
AL FUNDAȚIILOR CULTURALE REGALE

# REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL VIII, NR. 2, FEBRUARIE 1941



BUCUREȘTI  
UNIUNEA FUNDAȚIILOR CULTURALE REGALE  
39, Bulevardul Lascăr Catargi, 39

1941

## GÂNDITORUL SENECA

Pentru gânditorul Seneca, filosofia e lucrul cel mai important din viață, acela care face pe oameni egali cu zeii. A trece în revistă câteva din ideile călăuzitoare ale gândirii sale, nu e interesant numai ca să punem în lumină una din figurile cele mai prețioase de cugetători pe care le-a dat lumea veche, dar poate fi și o salutară terapeutică spirituală pentru sufletele, agitate de atâtea furtuni, ale vremii noastre.

Despre filosofie, Seneca are o concepție practică și morală. Dialectica pură nu-l atrage și nu-l interesează. Il preocupă filosofia morală, fiindcă ea dă precepte care sunt aplicabile în împrejurările protivnice ale vieții și deci poate fi folositoare omului. Nu este problemă în legătură cu suferințele oamenilor — cu întrebările pe care ei și le pun, cu neliniștile de care sunt cuprinși, cu patimile ce-i încearcă — nu este problemă de acest fel pe care gândul lui Seneca să n'o fi străbătut. Scurtimea vieții, imposibilitatea fericirii, adversitatea soartei tocmai față de cei buni, dușmănia omului față de om, durerea morții, — iată eternele chinuri ale omenirii, cărora Seneca vrea să le găsească un leac printr'un exemplu: acela al omului înțelept, față în față cu mulțimea anonimă a muritorilor care nu-și dau niciodată osteneala să cugete.

E scurtă viața?

Seneca găsește că atitudinea oamenilor care se plâng de scurtimea vieții e neîntemeiată. Viața este scurtă fiindcă oamenii o scurtează prin pasiuni și complicații create de ei înșiși, prin vrășmășie și abateri dela dreapta judecată, realizând o existență pur exterioară, nevrednică de ideea de om. Ei trăiesc viața într'un chip absurd: pentru prezent și prin prezent. Pregătirea unei mese, grija de bunul trai, ura și răzbunarea, preocupări mondene,

iată cu ce fel de fapte își risipesc oamenii timpul. Ce mare deosebire între omul înțelept, care trăiește o viață lăuntrică, petrecută în meditație, și ceilalți, care « mor fără a fi trăit ».

E viața lipsită de fericire?

Filosofii antichității, care căutau totdeauna un teren de aplicare a ideilor în lumea practică, și-au pus cu perseverență problema fericirii. Toată lumea e în goană după fericire, dar fericirea se lasă găsită foarte greu. Cei care vor s'o afle, zice Seneca, nu trebuie să se conducă după judecata mulțimii, ci după rațiune. Plăcerea singură, după care oamenii aleargă, nu este un element al fericirii. Filosoful respinge teza după care aceste două noțiuni ar fi inseparabile. Plăcerea și fericirea sunt, dimpotrivă, noțiuni opuse, când sunt rău înțelese. Numai viața conformă cu simplitatea naturii și cu rațiunea face pe om independent, eliberat de sclavia bunurilor exterioare, spre deosebire de plăcere, care face pe om sclavul soartei.

E moartea o crudă pedeapsă?

Nu, răspunde Seneca, moartea este o lege universală. Gândul acesta însuși trebuie să fie o consolare. Moartea poate fi, câteodată, chiar o binefacere, fiindcă ea aduce omului marea, adevărata desrobire. Ea eliberează de impulsunile oarbe și de pornirile animalice pe cei care n'au putut realiza această eliberare în viață, ajutați de rațiune și de un concept înalt despre ce înseamnă omul.

Alături de aceste mari și veșnice probleme, Seneca meditează și la patimile, la pornirile bune și rele din sufletul nostru. Acestea pot părea, față de cele dintâi, de o mai mică importanță, dar din ele e totuși împletită viața cea de toate zilele.

Considerați de pildă mânia, ura, violența. Patima aceasta a preocupat pe Seneca, așa cum preocupase pe mulți filosofi, greci și latini. Atitudinea unui Aristotel față de acest sentiment este mijlocie; el se ocupă deopotrivă de mânie, ca și de lipsa de mânie, de incapacitatea de a se mânia; omul care nu se poate mânia este tot atât de condamnat ca și cel mânios, gândise Aristotel. Alții mergeau și mai departe, socotind că mânia este chiar trebuincioasă virtuții, că este un stimulent al marilor acțiuni, atunci când nu este oarbă, ci rațională și temperată. Curajul însuși nu ar fi decât mânia condusă de rațiune. Stoicii, și împreună cu ei Seneca, prezintă un punct de vedere opus; ei sunt intransigenți:

între virtute și mânia-patimă nu există trecere; virtutea nu are nevoie de viciu ca să existe. Mâniei, înțeleptul îi opune calmul, statornicia și rațiunea. Înțeleptul e un om a cărui liniște este de neclintit. Pe el nu-l atinge nici o insultă și nici o persecuție, bogățiile sale sunt înlăuntrul său, el se găsește la adăpost de tot ce se petrece în afară. Filosoful este omul care atât în fața soartei, cât și a puternicilor zilei, rămâne liniștit, orice lovitură îl întărește. Insulta nu lovește decât pe oamenii puțin inteligenți, filosoful însă este conștient de valoarea sa. Pe el disprețul și insulta îl lasă neturburat. Insulta, în cazul acesta, desonorează pe insultător, nu pe insultat.

Considerați și acel nobil sentiment, caritatea, dorința de a face bine. Este o artă foarte grea și foarte subtilă, gândește Seneca, aceea de a ști să faci binele și de a ști să-l accepți, să știi să dai și să primești. Atât de greu, încât de multe ori, dacă cel care primește este ingrât, vina o poartă felul în care i s'a dat. Dar faptul că există și ingrați nu trebuie să descurajeze pe binefăcători. Nerecunoștința se învinge multiplicând binefacerea. Actul binefacerii însă nu trebuie de fel asimilat cu obiectul ei. Dacă ajuți pe cineva cu bani, binefacerea nu o constituie banii, ci dorința de a-l ajuta. Așa dar, nu valoarea obiectului condiționează importanța binefacerii. Binefacerea stă în intenție, în dispoziția lăuntrică de a face bine, și ea nu trebuie confundată cu materia. Binefacerea trebuie făcută cu toată bunăvoința, fără ezitare și la timp. Dacă se poate, să prevenim cererea, să dăm fără să așteptăm să ni se ceară, iar darul să fie însoțit de cuvinte pornite din inimă. Când dai încet, cu greutate, cu regret și cu muștrări, binefacerea pierde orice valoare.

În rezumat, filosofia morală a lui Seneca, este aceea a unui stoic. Supremul bine, după el, este virtutea, orice rău nu stă decât în sufletul omului și este un rău numai al lui. Ca urmare, înțeleptul disprețuește bunurile materiale, frumusețea, bogăția, puterea luminează și mai ales acele lucruri care înspăimântă de obicei pe muritori: sărăcia, exilul, foamea, moartea. Filosofia morală a lui Seneca s'ar putea concentra toată în această maximă a lui: *Pusilla res est hominis anima, sed ingens res est contemptus animae*. « Puțin lucru este viața omului, dar mare lucru este disprețul vieții. » Firește, numai dacă din viață s'au înțeles doar datele ei fizice, și nu marile ei bunuri lăuntrice, sufletești.

Valoarea cugetării lui Seneca apare cu evidență atât în domeniul azurat al ideilor pure, cât și în acela, mai impur dar mai omenesc, al moralei cotidiene. Seneca este un gânditor modern, care, pentru vremea lui, a ajuns la rezultate extraordinare. Conștiința demnității naturii umane, respectul de sine, ideea că oamenii sunt frați, că au unii față de alții obligații de omenie și chiar de bunătate, toate acestea reprezintă mari cuceriri ale spiritului. Vechiul dicton, care guvernase îndelungată vreme viața sufletească a lumii antice: *Homo homini lupus*, « omul e lup pentru om », devine la el o formulă nouă și cu adevărat creștină: *Homo sacra res homini* « omul este lucru sfânt pentru om ». Desigur, aceste idei au o valoare extraordinară mai ales în lumina istoriei. Astăzi, ele ne par simple, naturale și banale. Dar nu trebuie uitat că între Seneca și noi stau două milenii de creștinism.

N. I. HERESCU

## O LACRIMĂ

O lacrimă-ți căzu pe mână,  
La plug, și în țărână.  
Te soarbe brazda 'ncet și seacă  
De lacrimi vîlaga ta săracă.  
O lacrimă e și sudoarea  
Când istovita carne plînge  
Și ți le bea, nesimțitoarea,  
Și lacrimile rănilor, de sânge.

Plîns de domniță, geamăt de plugar.  
Lacrime cade tot așa de rar  
Și tot atât de des,  
Una pe plug și alta'n in ales,  
Și tot așa'n tăcere se arată  
Curată și nevinovată.

Tu, cată 'n cer dela pămînt  
Și stinge-ți lacrima din când în când,  
Căci dacă lacrima te doare  
Alta-i durerea pentru fiecare.



## INȚELEPCIUNE

Nu 'ntârzia pe lucruri, frate,  
Și lasă-le necercetate.  
Că de le 'ntorci urzelile frumoase,  
La pipăit mătasea se descoase.  
Un fir întreg, răzleț, în țesătură,  
Leagă ruptura de ruptură  
Și, de te uiți prin ștofă, s'a zărit  
Hlamida ca de călț lipit.

Atâtea oale zmălțuite  
Nu țin nici vânt pe cât sunt de dogite  
Și stau în sus doar într'o doară,  
Cu sprijinul cojeli din afară.

O funie de clopot vrea să tragă  
Și bronzul sună 'n patru zări a doagă.

Tocmai când cuiul trebuia să-l bată,  
Ciocanul a sărit din coadă.  
Nu prinde dalta, cleștele n'apucă  
Și nu se 'mbină stâlpul de ulucă.  
Compasul scrie cercul strâmb,  
Cântarul e scâlâmb  
Și cotul s'a scurtat de tot,  
Să facă zece coți un cot,  
Și greutatele din tirizie  
Se cumpănesc cu foaia de hârtie.

Un icusar e-așijderi cu lăscaia.  
Tăcu o mierlă, cântă cucuvaia.  
Scaperi amnarul, nu mai dă scânteie.  
Nu s'a lovit cu broasca nici o cheie.  
Ce sta 'ncuiat acuma stă căscat.  
Cheile noastre s'au încovrigat  
Și, strepezite 'n dinte, nu se 'mbucă.

Cine sosește are dor de ducă  
Și cine pleacă vrea să stea:  
Lipsește fitecui câte ceva.  
Chemai un înger și veni un drac,  
Diavol, și el, de vată și bumbac.  
In ciutura cu lanțurile noi  
De-o viață scoți noroi.

Fântânile adânci sunt prihănite  
Și trebuesc sleite:  
Nu căuta viteazul să scoboare  
Drept în mocirlă, până la izvoare.  
Cetatea forfotește de păpuși.  
Ștubeiele sunt pline cu căpuși  
Iar mierea li-e de sânge în fagurii, umflați  
De-o seamă cu bojocii retezați.

Ți-aș povesti o mie, pe 'ndelete  
De lucruri, dar, băiete,  
N'ai fi mai bun și nici mai înțelept.  
Incrucișează brațele la piept  
Și uită-te în sus,  
La steaua din apus.  
Și, dacă te 'ncumeți,  
Ia-o din cer și 'mparte-o la drumeți.

## FRANÇOIS VILLON

Poți Tu să-mi spui, șoptind, ca 'ntr'o poveste,  
Atâta frumusețe unde este,  
Atâta gingășie și iubire,  
De câtă lasă veacul amintire;  
Frământ și cântec și mânie,  
Și-atâta nevinovăție?  
Unde-i Thaisa de odinioară,  
Ioana ciobănița, ostașe și fecioară,  
Și Eloiza, scumpă în zadar  
Cinstitului părinte Abelar' ?  
Unde-i murmurul fostelor pâraie  
Și-al apelor clătite 'n heleștaie,  
Marie, Maică Preacurată?

Dar unde-i și zăpada de-altădată?

T. ARGHEZI

## ÎMBRĂȚIȘAREA MORTULUI

Când țărâna asvârlită repede de cei doi gropari începu să acopere sicriul, Costache Brumă se simți cuprins de o puternică dorință de singurătate. Stătuse până atunci cu capul plecat la marginea gropii, mirându-se că nu izbutește să fie turburat în fața mormântului tatălui său. Slujba în biserica mică și întunecoasă a cimitirului i se păruse că nu se mai sfârșește. Din pricina mirosului de tămâie, dulceag și lănced, îi venea mereu să scuipe. Când preoții înconjuraseră catafalcul, cântând veșnica pomenire, o femeie, cu un țipăt strident, izbucnise în plâns și se prăbușise lângă cosciug. Era sora mai mică a bătrânului Manole Brumă, mătușa Natalia Cristea, care, afară de Costache, era singura rudă a mortului. Costache Brumă n'o mai văzuse de vre-o zece ani. Tată-său nu putea s'o sufere, așa cum, de altfel, nu putea suferi nici un fel de rude. Acum, cu prilejul morții bătrânului, ea părăsise repede fundul de provincie unde trăia din pensia rămasă de pe urma bărbatului ei, care fusese, cu mulți ani în urmă, administrator financiar. Citise în ziar vestea morții lui Manole Brumă și îndată se urcase în tren, ca să sosească la Iași chiar în dimineața zilei când trebuia să fie înmormântarea. Durerea ei, artificială și spectaculară, îl înfuria pe Brumă la culme. Pentru ce toate aceste strămbături caraghioase? Era sigur că, înainte de a cădea lângă sicriu, ea își alesese bine locul, ca să nu-și boțască și să nu-și umple de praf rochia de doliu. Costache se mira chiar că mătușă-sa n'a întins pe jos o batistă, așa cum făcea când ingenunchia sau bătea mătânii, căci era foarte bisericosă, păzea cu grijă mare toate posturile și toate sărbătorile, cunoștea ca nimeni altul însușirile binefăcătoare ale sfinților și nu greșea niciodată, știind, de

pildă, că singur sfântul Foca te apără de pârjol, că numai sfântul Mina alungă durerile de șale și că de junghi doar sfânta Paraschiva te poate scăpa. Costache își aducea aminte cum, în copilărie, când venea acasă în vacanță și avea nenorocul s'o întâlnească, ea îl purta pe la toate bisericile, multe la număr, ale târgului, dela Patruzeci de Sfinți la Trei Ierarhi și dela Sfântul Neculai cel sărac până la Moara de vânt în vârful Tatarășilor, punându-l să facă mătăanii și să sărute evanghelii și destăinuindu-i cu de-amănuntul minunile săvârșite de cutare sfânt sau de cutare icoană din cine știe ce bisericuță veche. Trecută de șaptezeci de ani, se ținea încă bine, înaltă și masivă ca toți membrii familiei Brumă, cu fața lunguiață și profil de cal. Avea de altfel, în toată înfățișarea ei, ceva de iapă bătrână, cam deșălată, cu valurile pieptului și ale șezutului stăpânite greu de chingile corsetului, în rochia de doliu cu coadă, aceeași de treizeci de ani, croită după moda de dinainte de 1914 și purtată de atunci încoace la toate înmormântările familiei. Căci bătrâna era cărpănoasă, așa cum de altfel fusese totdeauna de când o știa Brumă, plângându-se mereu de sărăcie, deși nu cunoscuse lipsa niciodată, târguindu-se cu toată lumea, cu birjarii, cu hamalii, până și cu babele care vând lumânări pe la ușile bisericilor. Brumă o detesta din toată inima. Fusese foarte fericit că, din pricina depărtării și de frică să nu cheltuiască prea mult cu trăsura (în automobil nu se urca niciodată fiindcă prețul fix arătat de contor o înspăimânta), ea nu trăsese la conacul dela Repedeș, ci preferase să cadă pe capul unei cumnate, în oraș.

Slujba în sfârșit se isprăvisse și Brumă, ieșind din biserică, putuse să respire cu mulțumire aerul dulce al după amiezii de Septembrie, ușor înăspriț de presimțirea toamnei. Ascultase discursul găngav pe care-l ținuse directorul liceului unde Manole Brumă fusese profesor de științe naturale; după aceea un individ chel, cu gura ca un bot și cu ochi bulbucăți și roșii, vorbise afectat și pretențios în numele foștilor elevi. Brumă își plecase și mai mult fruntea, ca să nu i se vadă pe față crisparea de plictiseală.

Acum, la bufniturile țărânei, Brumă tresări și ridică ochii. Făcuse mișcarea aceasta bruscă, fiindcă avea impresia că cineva îl privește fix sau, mai bine spus, că îl privise tot timpul cât stă-

tuse cu capul plecat. Iși dădea seama acum că avusese mereu, încă din biserică, o impresie de neliniște, ca atunci când ești urmărit sau spionat de cineva. Se întâmplă asta uneori pe stradă sau într'o adunare: te trezești întorcând repede capul și uitându-te drept la locul de unde cineva te-a privit fix. Brumă își îndreptă ochii spre partea de unde i se păruse că simte împunsătura unei priviri, dar nu desluși nimic deosebit; de altfel, atenția îi fu repede împrăștiată de grupul celor care se îngrămădeau în jurul lui. Erau tot fețe necunoscute care îl priveau cu posomorirea nefirească pe care se simte obligat s'o arate oricine asistă la o înmormântare. Individul chel și botos, cu ochi holbați, veni la el cu mâna întinsă și o față care voia să fie gravă; dar mutra lui hazlie nu izbutea să devie solemnă. Brumă simți deodată o cumplită nevoie de răs și abia se putu stăpâni să nu izbucnească. Veniră apoi și alții, toți cu chipuri duioase și brațe întinse. Brumă strângea mâni, rostea mulțumiri, îngăima fraze banale. Dorința de singurătate se făcea tot mai puternică.

Mătușa Natalia se apropie, sprijinită de brațul cumnatei, o femeie mărunțică și slabă. Zdravănă și înaltă, nu părea să aibă deloc nevoie să fie sprijinită, de aceea înfățișarea ei era nefirească și ridiculă. Il sărută pe Costache cu buze cleioase, apoi spuse cu voce plângătoare și dând din cap:

— Vai, săracul Manole! N'am avut parte să-l mai văd viu. Abia aseară, din jurnal, am aflat. Și să nu-mi dee nimeni de veste! Se poate una ca asta?

Costache se scuză, spunând că și el primise telegrama abia alaltăeri, seara târziu, și că nu putuse pleca din București decât ieri dimineața. De altfel, în nici un caz nu l-ar mai fi găsit în viață pe bătrân. Murise, probabil, fulgerător de repede. Când Maria Bancea, bătrâna menajeră a lui Manole, se dusese să-l cheme la dejun, îl găsisse în fotoliu la birou, cu capul căzut pe-o coală de hârtie, cu degetele zgârcite pe condei. Tocmai începuse să scrie ceva...

Auzind asta, mătușa Natalia ciuli urechile, atentă, și întrebă repede:

— Ai văzut hârtia?

— Nu. Trebuie să fi rămas pe birou. N'am avut vreme s'o caut. Și nici nu cred că are așa de mare importanță...

— Foarte rău ai făcut, îi tăie ea vorba. S'o cauți numaidecât. Eu n'am nici o încredere în ce spune Maria... O fățarnică și o interesată... Și pe urmă, ascultă-mă pe mine: sluga veche, mascara bătrână.

— Dar nu e slugă, încercă să protesteze Costache.

— Dar atunci ce-i? Stăpână? Nu înțeleg cum Manole s'a lăsat condus de ea. Nu se putea lipsi de ea nicicum. Ea l-a făcut să se înstrăineze de familie. Nu vezi că nici nu mi-a dat de veste că a murit?

Brumă știa că și acestea erau false. Natalia Cristea avea o veche antipatie față de Maria Bancea. Manole Brumă, fire despotică și autoritară, n'ar fi suferit să-i poruncească nimeni. Maria Bancea nu eșea din cuvântul lui niciodată...

Dar mătușa Natalia nu mai dădu răgaz lui Costache să răspundă și vorbi tot ea, urmându-și cu îndărătnicie un gând care o obseda:

— Dar oare ce vroia să scrie? Să știi că simțise că-i vine sfârșitul... Poate că vroia să facă un testament.

Și privindu-l cu ochi scormonitori pe Costache, îl întrebă inchizitorial, ca pe vremea când era copil, și îl iscodea să afle dacă își face regulat rugăciunile:

— N'ai găsit altceva nimic scris? Cum îl știi eu pe Manole, nu se poate să nu fi lăsat el toate aranjate din vreme. Ai cercetat bine?

Costache dădu din umeri cu indiferență. Găsea că e zadarnic să se gândească la astfel de lucruri. Situația i se părea limpede, odată ce el era singurul copil al mortului. De ce ar fi făcut bătrânul un testament și pentru cine? Și în nici un caz n'ar fi lăsat ceva soră-si, pe care n'avea ochi s'o vadă. Brumă o invită totuși pe mătușa-sa pe-a doua zi la dejun la conac, făgăduind că-i va plăti el drumul, o duse până la o trăsură și se întoarse spre mormântul umplut acuma în întregime cu țărână, în care un gropar înfigea crucea de lemn, în timp ce altul îngrămădea împrejur cele câteva coroane cu florile stâlcite. Lumea se împrăștiase. Mai rămăseseră câțiva calici întârziați. Maria Bancea se apropie de Costache și îl îmbrățișă în tăcere. Era o femeie de vre-o șaizeci și cinci de ani, nu prea înaltă, cu fața încă plină și rumenă, cu ochi albaștri și buni. Bărbatul ei avusese pe vremuri prăvălie cu căr-

ciună în Tatarăși, dar scăpătase și murise de inimă rea, lăsând-o pe Maria cu o grămadă de datorii, pe care ea abia izbutise după aceea să le plătească, vânzând casa. Fată de dascăl, făcuse școala primară, într'o vreme când fetele din clasa de mijloc nu prea mergeau prin școli. Fără copii și fără rude, după moartea bărbatului, Maria venise, acum vre-o douăzeci și cinci de ani, prin 1912, în casa lui Manole Brumă, văduv și el de mai multă vreme. Costache o privea aproape ca pe un membru al familiei și simțea față de ea o dragoste filială. Când Maria Bancea venise la ei în casă, el avea zece ani. Ea înlocuise pe mamă-sa, moartă când el era copil mic și de care abia își mai aducea aminte. Costache se gândi, văzând-o acum plânsă, că probabil numai ea îl iubise cu adevărat pe bătrân și îi regreta sincer moartea. Cu prilejul înmormântării, Maria Bancea fusese de mare folos lui Costache. Ea orânduise totul, făcuse declarația de deces, comandase sicriul, tocmise dricul, alesese coroanele, împărțise pomenile. Brumă o lăsă și acum să plătească ce mai rămăsese de plătit la biserică și la cimitir și se urcă într'un automobil, spunând șoferului să-l ducă cât mai iute spre Repede. Voia să se vadă ieșit din oraș, unde parcă nu se simțea liber.

\* \* \*

Casa din coasta Repedei, conac așezat între o livadă deasă, în dos, și o pajiște largă în partea dinspre poartă, era o clădire veche cu un etaj, enormă și lăbărțată, construită fără simetrie și fără gust. Pe pereții galbeni și coșcovi, se zăreau dâre cenușii, lăsate de apa de ploaie prelinsă din burlanele sparte. Ornamentele de piatră ale ferestrelor erau crăpate și roase. Tabla roșie a acoperișului se decolorase cu vremea. Hardughia asta rău îngrijită avea un aer pleoștit și trist. Înăuntru, o mulțime de coridoare, cămăruțe și cotloane încurcau drumul și întârziu pașii. Acel care construise casa fusese desigur un om care avea multă vreme de pierdut, o fire leneșă și gânditoare, un suflet ascuns și ciudat. Sau poate, mai simplu, fusese nepriceput și pretențios.

Intrarea principală era printr'o ușă cu geamuri împărțite în pătrățele colorate, rând pe rând, în galben, verde și albastru. Prin ușă, pătrundeai într'o verandă mai mult lungă decât lată și care, din cauza geamurilor pestrițe, era totdeauna plină de-o



lumină stranie, în contradicție perpetuă cu vremea de afară. Aici, când afară ploua, era soare și în după amiezele de vară plutea o lumină dulce de amurg. În dreapta, prin geamlăcul verandei, se vedea grădina. În stânga, două uși dădeau în trei odăi, două mai mici în față și alta mai lungă în dosul lor. Brumă nu-și amintea să fi locuit vre-odată cineva în ele. Erau totuși numite de către ai casei odăile de musafiri. Asta suna cam ciudat într'o locuință unde oaspeții fuseseră totdeauna rari. Bătrânul Brumă fusese un om singuratec. Soția lui murise de tânără, când Costache avea patru ani. După ce își încheiase anii de învățământ, Manole Brumă își vânduse casa din oraș și se mutase împreună cu colecțiile lui de insecte în conacul acesta dela marginea târgului și care era casa de zestre a soției lui. Prin oraș dădea rar, odată pe lună, când se ducea să-și încaseze pensia. Odăile acestea largi și înalte dela intrare conțineau un mic muzeu entomologic. Pereții erau în întregime acoperiți de niște dulapuri mari, pline de gângăanii mumificate. Lumina care pătrundea prin ferestrele largi făcea să strălucească în vitrine pulberea aripilor de fluturi, armura neagră a greerilor, cărăbușii cafenii, lăcustele verzi, caradaștele cu coarne de cerb, bondarii păroși, libelulele svelte.

Muzeul se prelungea și în odăile dela etaj, la care te urcai pe o scară din fundul verandei. În prima cameră în care intrai, era laboratorul entomologului, sala de disecție a insectelor și colecțiile de paianjeni și de miriapode, specialitatea bătrânului. În mijloc, pe o masă lungă, stătea o cușcă mare, cu pereți și capac de sticlă, adăpostind câteva familii de paianjeni. În altă cușcă, hălăduiau mai multe specii de miriapode, față de care bătrânul avea o dragoste deosebită. Spunea că neamul lor este unul dintre cele mai vechi de pe pământ, mai bătrân decât mamiferele și decât păsările, pe care le numea cu dispreț, parveniți ai naturii. El evoca, având o mlădiere gravă în glas, vremurile de acum sute de mii de ani când scolopendre uriașe cu sute de picioare, lungi cât șerpii, foiau nestingherite printre ferigile înalte și copacii giganți. Manole Brumă colindase pe timpuri țara în lung și în lat ca să adune toate speciile de miriapode care trăiesc prin România. Erau aici, în cuști și în vitrine, urechelnițe de culoare galbenă murdară, cu câte patruzeci și două de picioare, cu antene iscoditoare, alergând repede în toate direcțiile, nesuferind lumina, sălbatece și

crunte; șarpele orb, negricios, cu înfățișare de râmă, cu picioare subțiri ca niște peri; apoi scolopendre de toate felurile, dela cârcăiacul obișnuit prin România până la scolopendra gigantică din ținuturile tropicale, culeasă de bătrânul Brumă tocmai prin sudul Egiptului, unde stătuse o primăvară întregă ca s'adune miriapode și scorpioni. Singură într'o colivie, gângania monstruoasă, lungă de un sfert de metru, își întindea trupul gălbui, inelat și sprijinit pe optzeci de perechi de picioare, cu antenele vibrând, la pândă printre pietrele împrăștiate pe fundul bine căptușit cu nisip al cuștii.

Și acum, ca și altă dată, Brumă păși cu desgust și cu înfiorare în odaia miriapodelor. Se opri o clipă lângă cușca scolopendrei uriașe. Gângania îl observa desigur cu atenție. O clipă, avu aceeași impresie de neliniște ca lângă groapă, atunci când i se păruse că-l pândește cineva. Bătrânul îi spusese că gângania are vre-o patruzeci de ochi mărunți de o parte și de alta a capului turtit. Brumă avu o înfiorare de scârbă. Niciodată nu se putuse obișnui cu această stranie menajerie. Când era copil și venea dela internat în timpul vacanțelor, acasă, ocolea cu grijă colecțiile de gânganii (adăpostite pe atunci în casa din oraș) și pentru nimic în lume n'ar fi intrat singur în odaia cu painjeni și scolopendre. Tatăl lui, care ar fi vrut poate ca băiatul să-i moștenească pasiunea entomologică, îl ducea uneori în laborator, ridica încetitor capacul de pânză metalică de pe una din oalele mari de lut umplute cu pământ în care locuiau arahnidele, cu niște clește fine apuca de un picior pe un painjen, îl ținea sub o lupă groasă și chema pe copil să se uite, arătându-i cu o vergea subțire de metal filierele prin care ies firele fine și cleioase ale pânzei, cei opt ochi mărunți, colții, găurelele plămânilor. Sub lupă, trupul catifelat al painjenului apărea monstruos, acoperit de peri groși ca niște țepi. Copilul închidea ochii. Noaptea, se visa în cușca scolopendrelor, se simțea furnicat de mii de picioare subțiri, gădilat de antene și înțepat de colți otrăviți.

Acum, gângăniile fioroase rămăseseră fără stăpân. Bătrânul Brumă le îngrijea cu multă atenție, le hrănea pe fiecare, pregătea frunze anume putrezite pentru miriapodele vegetariene, cultiva râme și viermi pentru cele carnivore și painjenilor le dădea întotdeauna musculițe proaspete. Cine avea să le aibă de grijă de

acum înainte? Poate Maria Bancea. Colecția aceasta entomologică îl încurca pe Costache. Nu prea știa ce are să facă cu ea. O șovăială ciudată îl oprea să ia deocamdată vre-o hotărîre cu privire la aceste insecte care îi inspirau numai desgust, dar pe care le prețuise atât de mult bătrânul Brumă. Iși dădea seama, de altfel, că această șovăială venea din faptul că încă nu izbutea să se substituie tatălui lui. Duhul mortului plutea încă pretutindeni în această clădire veche, plină de mobile demodate și împărțită atât de bizar. Ce stranie idee avusese arhitectul acestei case să nu facă să comunice direct nici o odaie cu alta! Din laborator, intrai mai întâi într'o cămăruță întunecoasă și îngustă, strămtată încă și mai mult de un dulap masiv care ocupa un perete întreg, împiedeca ușile să se deschidă bine și te silea să mergi pieziș, cu un umăr înainte și bătând ca într'o pivniță. Odaia în care pătrundeai după aceea era și sufragerie și bibliotecă. O masă dreptunghiulară, în mijloc, era înconjurată pe trei laturi, în loc de scaune, de trei divanuri înguste și scurte, cu căpătâi. Bătrânul, bun latinist și mare cititor de literatură antică, își aranjase sufrageria în chip de triclinium. Dar ceilalți doi meseni vor fi fost desigur umbre, fiindcă de când se mutase aici — Costache, știa asta dela Maria Bancea — niciodată Manole Brumă nu avusese musafiri la masă. Masive dulapuri de stejar, bucușite de cărți, căpтуșeau părțile libere din pereții odăii. O ușă tapetată, într'un colț, se deschidea într'un coridor care răspundea în fund pe scara de serviciu și din care două uși laterale dădeau, una într'o odaie cu pereți albi semănând cu o cameră de spital și în care dormea bătrânul, iar alta în camera de lucru.

Costache intră în aceasta din urmă. Un birou mare de stejar, cu două fotolii de piele neagră față în față, ocupa mijlocul odăii. Lângă peretele opus ușii, era un divan îmbrăcat în pluș albastru închis. În dreapta, se odihnea un dulap enorm, de stejar și el, înnegrit de vechime, cu două uși sculptate ca niște porți de biserică. Colorile întunecate ale mobilelor monumentale dădeau odăii un aspect sever, pe care nu izbutea să-l îndulcească lumina ce intra din belșug prin două ferestre largi, în stânga.

Brumă se aruncă ostenit pe divan. Stătu câteva clipe așa, ascultându-și bătăile inimii. Recunosc în el încordarea dure-roasă pe care i-o dădea totdeauna tăcerea în singurătatea casei

acesteia cu ziduri de cetate, uși groase de câteva degete și ferestre cu obloane. Iși amintea că, în ultima vreme, ori de câte ori venea, la câțiva ani odată, vara, să-l vadă pe bătrân și să stea o săptămână cu el, își aducea totdeauna un ceas deșteptător, cu tictac puternic. Clănțanitul ceasului sfârșima tăcerea și îl liniștea. Fără acest zgomot mărunț și continuu, nu putea adormi. Viața în orașe mari îl desobișnuise de tăcere. În București nu-i niciodată liniște. Chiar în mijlocul nopții, persistă acolo un zumzet care, când te-ai obișnuit cu el, îți lipsește aiurea. Brumă își dădea seama însă că nu numai această obișnuință îl făcea să-și simtă în singurătate bătăile inimii. Voia de mult să întrebe pe un medic. Se trezea câteodată, din senin, fără nici o cauză știută, cu lovituri puternice în coșul pieptului, ca și cum niște pumni dinăuntru l-ar fi izbit. Avea senzația că ceva în pieptul lui, ceva captiv lupta din răputeri să iasă. Și rămânea așa câteva clipe, gâfâind, ca după un marș greu. La treizeci și cinci de ani, cât avea acum, înalt și voinic cum era, cu fața palidă dar plină, nimeni n'ar fi bănuit această oboseală din fundul pieptului lui, oboseală care, câteodată, întuneca lumina ochilor lui căprii.

Ii părea rău acum că, în graba plecării, uitase să iee deșteptătorul. Frica asta de tăcere era meteahna lui ascunsă, de care îi era rușine și care în existența lui de om așezat și potolit aducea o discordanță dureroasă. Se ridică și se duse să deschidă cele două ferestre. După amiaza se preschimba domol în amurg. În fața lui Brumă se întindea priveliștea vastă a Iașilor, pe coaste și spinări de dealuri. Soarele se apleca în stânga către Miroslava. În fund, spre miazănoapte, crestele dealurilor, unele în dosul altora, apăreau cenușii sau verzi întunecate, escaladând orizontul până departe. Mai aproape, între oraș și conac, se revărsau văile cu podgorii și livezi ale Buciumului și ale Vișanului, cu dealul lui Păun în dreapta, acoperit și el de pomi și vii.

Brumă se întoarse dela fereastră și se așează la birou. Era o mobilă grea și solidă, întocmită cu temei, de pe vremea când nu se lucra în serie și când fiecare lucru avea individualitatea lui. Biroul acesta, cu sertarele, sertărașele și rafturile lui, era ca o casă în miniatură, plin de cotloane, cămăruțe și unghere, ca și conacul. Brumă începu să-i cerceteze rând pe rând toate încăperile, cu metodă și atenție, așa cum examina registrele pe vremea

când era expert contabil, meserie pe care, de altfel, fiindcă îi lua prea mult timp, o părăsise pentru a îmbrățișa pe aceea, de profesor de contabilitate la un liceu comercial din București.

Un parapet de cărți groase, cea mai mare parte consacrate entomologiei, se ridica pe trei margini ale biroului. Călimara de argint era deschisă, cu condeiul lângă ea, ca și cum cineva chiar acum s'ar fi ridicat repede dela birou, întrerupându-și scrisul. Brumă deschise întâi ușa din dreapta a biroului. Cele două rafturi largi erau pline de manuscrise. Bătrânul desfășurase o activitate publicistică foarte întinsă; în fiecare an, trimitea la Academie memorii copioase, cuprinzând studii din viața insectelor. Brumă găsi manuscrisul voluminoasei opere căreia tatăl lui îi consacrase zece ani de observații și de cercetări: *Sentimentul matern la arachnide*. Inchise cu indiferență ușița din dreapta și o deschise pe cea din stânga, dar nu găsi nici aici decât fișe, ciorne și iarăși manuscrise. Il mira faptul că toate erau răscolite și amestecate, într'o neorânduială ce nu putea să fie datorită bătrânului, care avea pasiunea, ba chiar mania ordinii și a curățeniei. Infățîșarea conținutului biroului dădea impresia că cineva a căutat ceva cu grabă și nerăbdare și apoi a încercat să puie totul la loc ca mai înainte. Poate că bătrânul căutase ceva și moartea îl lovise înainte ca el să așeze iar hârtiile în ordine. Maria Bancea îl găsisse mort la birou, cu degetele încleștate pe condei, același condei de lângă călimară. Incepuse să scrie ceva, spunea ca. Să scrie. . . Dar atunci hârtia cu cele câteva vorbe scrise trebuia să fie pe undeva, într'unul din sertare. Brumă le deschise pe rând. Aceași neorânduială. Nu-și mai aducea aminte bine dacă atunci când sosise ieri seara, erau tot așa de răvășite sertarele. Nu avusese nici timp, nici gust să le cerceteze cu de-amănuntul. În cel dela mijloc, găsisse într'un plic treizeci de mii de lei, pe care îi dăduse imediat bătrânei pentru cheltueli, adăogind zece mii dela dânsul. Se gândea acum că bătrânul trebuie să mai fi avut bani. Numai din vânzarea casei din oraș, acum zece ani, trebuie să fi scos aproape un milion. Depusese probabil suma la bancă. Și mai erau de bună seamă bani în acțiuni, în titluri. Pe vremuri, Manole Brumă cheltuia mult cu călătoriile lui științifice și cu cumpărarea de cărți și de specii rare de fluturi, pânjeni și miropode. Costache bănuia (căci bătrânul îl ținuse într'o absolută

ignoranță cu privire la starea lui materială) că o porțiune însemnată din averea, în bună parte imobiliară și deci la adăpost de orice fluctuații valutare, pe care o lăsase mama lui, fusese cheltuită pentru satisfacerea patimei entomologice a lui Manole Brumă. Totuși, cum îl știa pe tată-său chibzuit și prevăzător, existau încă, fără îndoială, rămășițe frumoase. Costache se gândi că aceste rămășițe îi vor îngădui să părăsească orice ocupație silită și să-și poată consacra tot timpul lucrării lui despre *Evoluția noțiunii de valoare*, operă de documentare și de punere la punct a celor mai delicate probleme din economia politică teoretică și cu care nădăjduia să-și netezească binișor calea către o catedră la Academia de Studii Comerciale.

O cercetare sumară a sertarelor îl convinse că ele erau în cea mai mare parte îmbâcsite cu sute de hârtioare de tot felul, adevărinite de plată pentru abonamente la reviste și ziare, recipise pentru mandate și scrisori recomandate trimise acum douăzeci sau treizeci de ani, precum și o mulțime de chitanțe de plată a apei și a luminii și pe care, cu mania lui păstrătoare, Manole Brumă le adusese, după vânzarea casei din oraș, aici unde nu era electricitate și apa se scotea din fântână. Costache socoti că îi vor trebui multe ceasuri de scotocire amănunțită până să dea de recipisa depozitului din bancă, pe care desigur că bătrânul, bănuitor și ascuns cum era, o găvăzduise în vre-un fund de raft, sub un maldăr de hârtii fără importanță.

Deocamdată, însă, altceva îl preocupa. Voia să găsească hârtia pe care scrisese bătrânul cu câteva clipe înainte să moară. La urma urmei, se gândi Brumă, poate că era numai o hârtie oarecare, începutul unei scrisori banale, o însemnare entomologică. De ce numai-decât să fi fost ceva excepțional? Dar deodată vorbele mătușii Natalia îi veniră în minte: « Să știi că simțise că-i vine sfârșitul. Poate vroia să facă un testament ». Deși nu punea mare temeii pe vorbele bătrânei sgârcite și habotnice, vorbe aruncate în vânt, Brumă totuși nu se putea descotorosi de sugestia lor. Și pe urmă, era curios, chiar fără de asta, să vadă hârtia.

Începu iar să caute prin sertare, dar nu găsi nimic. Fără îndoială că Maria Bancea, deprinsă să nu arunce nimic de pe biroul bătrânului, pusese hârtia la păstrare. Dar unde? Și din nou neorânduiala din sertare opri atenția lui Brumă. Aici nu era mâna

bătrânului. O mână străină scotocise prin sertare. Și Costache avea nelămurita impresie că aceasta se întâmplase de aseară până acum. Maria Bancea s'o fi întors oare? Brumă se ridică dela birou, și sună odată lung. Instalarea unei sonerii cu baterie și a unei camere de toaletă lângă odaia de culcare fuseseră singurele perfecționări pe care Manole Brumă le adusese conacului.

Maria Bancea intră, aducând o lampă pântecoasă, cu glob de sticlă mată, pe care o așeză pe birou.

— Stai colea jos, mamă bătrână, spuse Brumă.

Se pomenise numind-o așa din copilărie, de când o văzuse pentru prima oară, deși pe atunci Maria era o femeie abia trecută de patruzeci de ani. Părul ei prea alb pentru vârsta ei făcuse pe copil să-i dea spontan acest nume de mamă bătrână pe care Maria îl primise cu plăcere. Avusese și ea un copil, un băiat care murise de anghină când avea zece ani; Costache înlocuise în sufletul ei fantoma copilului mort, după care jelise ani de-a-rândul, iar băiatul găsisese la ea căldura dragostei materne pe care nu avusese vreme s'o cunoască. Se simțea mai aproape de ea decât de tatăl lui, om hursuz și rece, mare egoist în fond, care credea că își îndeplinește pe de-a'ntregul datoria de părinte dacă oferă copilului numai o bună îngrijire materială. Pentru Manole Brumă, viața de familie se mărginea la un șir de îndatoriri și de obligații pe care el le executa cu punctualitate. Sentimentul era ceva cu totul de prisos, un lux zadarnic, o piedică în dezvoltarea calmă a vieții. De aceea nici nu simțea nevoie să fie aproape de ai lui. Costache trăise totdeauna departe de tată-său, la internat mai întâi, apoi la Universitate în București, pe urmă câțiva ani în Berlin unde își sfârșise studiile de economie politică. Manole Brumă nu-l lăsase să ducă lipsă de nimic. După ce Costache, cu cariera făcută, se statornicise în București, legăturile dintre ei, ne mai având suportul interesului material, slăbiseră tot mai mult. Bătrânul îi scria lui Costache odată pe an câte o scrisoare scurtă, concisă, informativă, cu banale urări de sănătate. Fiul răspundea tatălui în același stil. În schimb, Maria Bancea, cu scrisul ei nesigur, plin de greșeli de ortografie, fără virgule și fără puncte, îi trimetea în fiecare lună lungi dări de seamă despre viața monotonă de acasă, întrebându-l în același timp cu insistență afectuoasă despre starea sănătății, sfātuindu-l naiv să nu

răcească, să nu se obosească prea mult, să se culce devreme, să se învelească bine, să nu umble pe frig cu paltonul descheiat, așa cum îi scria când era copil, la internat. Deși moștenise dela tată-său zgârcenia epistolară, Costache nu uita niciodată să-i răspundă.

— Ești ostenit tare, dragu mamei, rosti încetișor bătrâna, așezându-se pe marginea divanului. Se vede după față că ești ostenit. Eu aș zice să stai la masă mai devreme și să te culci. Lasă-le încolo de hârtoage. Numai săracul boier le știa rostul la toate.

Brumă o ascultă, distrat, apoi o întreabă repede:

— Mamă bătrână, unde-i hârtia pe care ziceai că ai găsit-o pe birou când a murit tata? O caut în toate părțile și n'o găsesc.

Bătrâna se uită la el, speriată:

— Cum unde-i? Aici trebuie să fie. Mata știi că conu Manole nu suferea să fie chemat la masă. La unu, venea singur în sufragerie. Niciodată nu întârzia, rar de tot câteva minute. Așa că alaltăieri, când am văzut că-i aproape de două și nu vine, m'am gândit că trebuie să fie ceva și am venit să bat la ușă și pe urmă am intrat. Intâi, cum l-am văzut așa cu capul pe masă, am crezut că a adormit și m'am dat mai aproape. Atunci am văzut că ține condeiul în mână și am văzut și hârtia. Mâna era caldă când i-am desprins condeiul dintre degete. Eu tot credeam că i s'a făcut numai rău, am deschis fereastra și am strigat pe Toader și pe Ileana...

— Și hârtia? întreabă iarăși Brumă, cu o ușoară nerăbdare în glas, din pricină că bătrâna începuse să-i povestească din nou scena pe care i-o mai povestise de câteva ori până acum.

— Eu nu m'atingeam, Doamne ferește, de hârțiile de pe masa de scris. Ce era pe masă era sfânt. Conu Manole se făcea foc dacă vedea că i-am schimbat ceva dela loc. Singur ștergea colbul de pe birou. Când l-am dus în odaia de dincolo, hârtia a rămas aici pe birou. N'a avut cine s'o iee. Iaca și calamara a rămas deschisă.

— N'ai pus-o prin vre-un sertar pe undeva?

— Ferit-a sfântul! Ș'apoi grija asta aveam eu?

— Dar tot dumneata mi-ai spus că pe hârtie ai văzut ceva scris.

— Asta da. Când m'am apropiat pe la spate, cum tot gândeam că doarme, mi-a fost frică să-l trezesc, să nu se supere, că mai pășisem eu așa de câteva ori. De câtăva vreme îl apuca



uneori o toropeală așa din senin. Când am ajuns lângă el, am văzut că pe coala de hârtie începuse să scrie ceva și am văzut și o pată mare de cerneală care pe semne că sărise din condei când îi căzuse mâna. Asta m'a și făcut chiar să mă spării și să strig Coane Manole...

Dar toate aceste amănunte, pe care bătrâna continua să le înșire, nu mai aveau pentru Brumă nici un interes. Hârtia dispăruse. Și sertarele erau răscolite.

— Mamă bătrână, a mai fost cineva în birou, afară de dumneata și de mine, după ce a murit tata? Poate Ileana?

— Ileana nu calcă niciodată aici. Am chemat-o atunci pe ea și pe Toader ca să-l ridicăm pe boier și să-l ducem în odaie și asta a fost tot. Ș'apoi ce să faci ea cu hârtia, că nici nu știe să citească.

Neliniștită, fiindcă îl vedea pe Costache întunecându-se, bătrâna se ridicase de pe divan și venise acum lângă birou. Brumă spuse:

— Sertarele sunt răscolite. A umblat cineva la ele. Tata nu le-ar fi răscolit așa în nici un caz.

Oare așa să fi fost și ieri seară? se gândi el. Dacă ar fi umblat cineva în sertare înainte de sosirea lui, atunci ar fi luat și cele treizeci de mii de lei care erau în plic. Erau chiar deasupra. Cel care răscolise sertarele ar fi descoperit plicul cu banii imediat. De ce să nu-l fi luat? Nu. Cineva fusese în birou după sosirea lui. Când anume? Probabil în timpul când era la înmormântare. Bătrâna plecase de dimineață. El de asemeni pornise pe la zece de-acasă, dejunase în oraș și la două fusese la cimitir, de unde se întorsese abia pe la patru, patru jumătate. Toader grădinarul și nevastă-sa Ileana, care da ajutor bătrânei la directat și la bucătărie, fuseseră și ei la înmormântare. Conacul rămăsese deci pustiu câteva ceasuri. Singura ființă cunoscută care ar fi putut răscoli în halul acesta biroul era numai mătușa Natalia. Dar sgârțenia ei o împiedecase să vie la conac. Costache își opri gândurile, descurajat în fața misterului. O impresie de neliniște, aceeași ca la cimitir când parcă se simțise spionat de cineva, îl cuprinse din nou. Iși spuse însă repede că e o copilărie să fie neliniștit, că totul are de sigur o explicație firească și simplă; și Brumă, silindu-se să zâmbească, se uită spre bătrâna care rămăsese lângă birou, cu o mână la gură, într-o atitudine de uimire și de îngrijorare.

— Nu se poate, rosti ea cu putere, trebuie să fie pe aici pe undeva. O fi sburat când am închis fereștile.

Și începu să caute pe sub picioarele biroului, pe după divan, în coșul de hârtii. Deschise și dulapul.

Brumă se aștepta, nu știa de ce, ca și aici să fie aceeași desordine și fu aproape mirat când văzu că în dulap, dimpotrivă, totul dovedea că bătrânul și nu altcineva orânduise lucrurile. Jumătatea din stânga a dulapului, împărțită în rafturi, era plină de obiecte eteroclite: dosare, cartoane, cutii, flacoane, lupe, pensete, foarfece, scalpeluri și tot felul de mici instrumente care servesc entomologului la prinderea, fixarea, disecarea, analizarea organelor delicate și minuscule ale insectelor. Toate erau așezate cu îngrijire. Jumătatea din dreapta a dulapului, fără rafturi, cu câteva cuere în peretele din fund, era goală.

— Nu mai căuta degeaba, mamă bătrână, spuse Brumă. Hârtia a luat-o cineva.

— Dar cum se poate una ca asta? Că doar aici nimeni n'a intrat, nimeni. N'am lăsat pe nimeni singur în casă și când am plecat, am închis ușile cu cheia și în față și la scara din dos.

— Când l-au dus pe tata de-aici?

— Ieri dimineața, pe la zece, a venit dricul.

— A fost pe-aici vre-un cunoscut de-al tatei, Ghiță Lascu sau altcineva?

— Care? Cel chel și botos, cu ochii roși? N'a fost. Nici n'ar fi avut când. La jurnal nu s'a scris decât ieri dimineață. Alaltăeri după amiază, n'a fost decât părintele pe care l-am chemat să citească și pe urmă doctorul, mai spre seară.

Aici bătrâna se opri o clipă ca și cum și-ar fi adus deodată aminte de ceva. Apoi urmă, aproape în șoaptă, ca pentru sine:

— Și negriciosul nici n'a intrat în casă.

— Negriciosul? Care negricios, mamă bătrână?

Maria Bancea duse mâna la gură, parcă i-ar fi părut rău că a vorbit prea mult. Brumă se apropie de ea:

— De cine vorbești?

— Apoi da, că mata n'ai de unde să știi. Boierul de câteva ori mi-a spus că dacă cumva suflu vre-o vorbă, se mânia foc. Nu vroia să știi mata că negriciosul vine pe la el.

— Dar cine era? Eu îl cunosc? Venea des?

— Să nu te superi, dragu mamei, eu n'am nici o vină. Dacă boierul spusese așa, ce era să fac? Doar îl știi cât era de amarnic când nu-l asculta cineva. Mă puteam eu pune împotriva? Eu nu m'am priceput niciodată ce mare păcat ar fi fost dacă ți-aș fi spus. Și pe urmă nici n'aș fi avut mare lucru să-ți spun. Nu schimbasesem decât două vorbe cu el, odată, la început, și nici până azi nu știu cum îl chiamă. Or fi vre-o cinci ani, nu mai mult, de când a venit întâia oară. Imi aduc aminte bine, fiindcă conu Manole de câteva zile îmi spusese: « Marie, are să vie într'una din zilele iestea un domn, să-i dai drumul imediat înăuntru și să-l conduci în birou ». De obicei, boierul, de când ne mutasem aici, primea foarte rar pe cineva. Venea doar botosul câteodată. Lui îi dădeam drumul, că știam că are de lucru cu conu Manole. Incolo, nu venea nimeni. Cât stătusem în târg, mai venea lume pe la noi, ieșea și boierul. De când se mutase aici, se obișnuise să trăiască singur cuc. El care de obicei îmi spunea totdeauna că nu-i acasă pentru nimeni, acum dimpotrivă îmi dădea în grijă să primesc numai decât pe domnul acela. Ba chiar mi-a și adus aminte de câteva ori să nu uit. Și cred că n'au trecut nici două zile după aceea și a venit negriciosul, într'o dimineată. Dacă nu mi-ar fi spus boierul, nu l-aș fi lăsat să intre, Doamne ferește! Parcă era scos din lada de gunoi, nu altceva. Cu niște pantofi scâlțiați, plin de glod până la glezne, că tocmai plouase și pesemne că venise pe jos dela barieră până aici, cu o pălărie ploștită, cu niște strae vechi și ponosite, să nu dau doi bani pe el. Eu, când l-am văzut, am crezut că-i unul din aceia care aduceau boierului gănganii și m'am repezit să-i spun să vie pe din dos. Și numai ce văd că se răstește: « Hai, nu mai sta la vorbă! Du-mă la domnul Brumă. Nu ți-a spus c'am să viu? ». Abia atunci i-am văzut mai bine fața, că eu mai mult la haine mă uitasem. Se uita la mine cu niște ochi negri și răi și avea o față uscată și galbenă, parcă trecută prin foc, cu sprâncene negre și încruntate. De atunci, din ziua aceea, a mai fost de vre-o câteva ori, tot la câteva luni odată. Totdeauna se urca aici în birou, unde conu Manole îl aștepta. Umbla acum mai bine îmbrăcat, dar tot așa de urât se uita la mine când îi deschideam. Nu spunea o vorbă și se urca repede sus. Niciodată nu știam când pleca. Asta a mers așa multă vreme, până într'o zi, acum vre-o doi ani. Venise tot

așa, într'o dimineață, pe la începutul toamnei, îi dădusem drumul ca de obicei și mă dusesem în odaie la mine să mă las oleacă pe pat, că fusese disdedimineață după târgueli în oraș și mă întorsesem pe jos și nu mai am nici eu picioarele de altădată, că încolo nu mă plâng, slavă Domnului, numai picioarele mă dau de gol câteodată când îi vremea a ploaie, cum era atunci. Și cum zic, negriciosul se urcase sus. Acu, știi mata unde-i odaia mea, tocmai în fundul casei, după geamlâc. N'am stat mult și am început să aud sgomot de vorbe. Eu știam că conu Manole și cu negriciosul vorbeau tare. Parcă aveau ceva de împărțit. Odată, mai demult, tocmai venise negriciosul, am trecut prin coridor și i-am auzit pe amândoi, parcă se sfădeau, așa vorbeau de tare. Conu Manole pe semne că m'a auzit umblând, că a ieșit în pragul ușii și m'a întrebat răstit ce caut. Eu am rămas pironită locului. Niciodată conu Manole nu mă întrebese așa ceva când umblam prin casă. Pe urmă mi-a spus mai domol: « Lasă, Marie, treaba și du-te jos ». A așteptat până am ieșit și l-am auzit cum încuie ușa dela scara din dos în urma mea. De aceea, acum, când venea negriciosul, eu nu mă mai duceam pe sus până nu mă chema boierul. Cu zidurile istea groase, greu trece vorba prin păreți. Acu, vezi mata cât de cumplit trebuie să fi răcnit amândoi, dacă am auzit eu tocmai din fundul casei. Era o harmalaie, de parcă ar fi fost zece oameni care vorbeau. M'am ridicat de pe pat și am stat așa ascultând, și tot încercam să-mi dau seama cam ce-ar putea să fie. Mi-era frică să nu se fi luat la bătaie. Boierul, slavă Domnului, era zdravăn, mai înalt și mai împlinit decât negriciosul sfrijit și uscat. Dar oricum, era om de șaptezeci de ani trecuți. Tocmai mă gândeam să-l strig pe Toader și să intrăm prin ușa din fundul antretului, care era descuiată, când deodată n'am mai auzit vorbă și puțin după aceea am auzit bufnind ușa din față. Pe urmă am auzit soneria în bucătărie. Am ieșit și m'am repezit sus. Boierul stătea în pragul ușii dela birou. Cu mânie în ochi dar parcă și cu spaimă, gâfâia și îi tremurau buzele și se ținea cu mâinile de piept. Nu-l văzusem niciodată așa. Mi-a spus încet doar atâta: « Marie, du-te de încuie jos. De-acum nu mai vine nimeni ». Și a intrat în odaie. În seara aceea, n'a venit la masă. I-am adus mai târziu o ceașcă de lapte aici. Câteva zile n'a mai ieșit din birou. Il găseam stând în pi-

cioare la fereastră și tot uitându-se în vale. Intorcea capul când m'auzea intrând și mă întreba ce caut; și doar el singur mă chemase. După aceea, toate au fost iar ca mai înainte. Dar numai eu vedeam că de-atunci boierul parcă îmbătrânise și mai tare. Cine nu l-ar fi cunoscut așa de bine ca mine poate n'ar fi văzut că-i schimbat, dar eu știam că conu Manole nu mai era cel de altădată. Nu mai vorbea așa de aspru, nu se mai mânia și nu se mai uita așa de încruntat. Se rupsesse în cugetul lui ceva. Și nici pe negricios nu l-am mai văzut de-atunci, până ieri...

— Ieri? Când? întrebă Brumă.

— Ieri dimineață, până a nu veni dricul. A sunat din față și a dat buzna să intre. I-am spus că boierul a murit și l-am oprit în prag. S'a uitat la mine crunt cu ochii lui de câine rău și a vrut să mă dea într'o parte: « Dă-mi drumul, babo! ». — « Da ce vrei dumneata să cauți înăuntru? N'auzi că boierul a murit? ». — Toc-mai de-aceea; vreau să-l văd ». Eu i-am spus: « Ai să-l vezi la cimitir în biserică. Eu nu pot să-ți dau drumul în casă, nimănui nu pot să-i dau drumul până nu vine ficiorul boierului dela București ». Atunci a țipat la mine: « Dă-mi drumul, n'auzi? ». Și m'a îmbrâncit. Eu l-am strigat pe Toader. El s'a dat înapoi și s'a uitat iar urât la mine: « Bine, bine, aveți să vedeți voi! Eu am dreptul să intru aici! ». Așa zicea. Și pe urmă a plecat.

Pe Costache Brumă îl cuprinsese o mare nedumerire. Cine era negriciosul și ce avea de împărțit Manole Brună cu el? Nu putea face nici o legătură între ceea ce știa despre tatăl lui și ceea ce îi spusese mama bătrâna. Dar ce știa el într'adevăr despre tată-său? Ce știa el despre trecutul lui Manole Brumă, despre viața acestuia până aproape de cincizeci de ani, vârstă la care apărea în cele dintâi amintiri ale fiului lui? Și chiar de atunci încoace, cât de puțin cunoștea Costache din viața bătrânului! Iși petrecuse cea mai mare parte din existența lui departe de casă, în internat, în alte orașe, în țări străine și, de vre-o zece ani încoace, la București unde i se întâmpla ca luni întregi nici să nu se gândească la tată-său. Instrăinarea aceasta devenise o stare firească a relațiilor dintre părinte și fiu. De abia acum însă, și mai ales în urma celor povestite de Maria Bancea, Costache Brumă vedea cât de mare fusese această instrăinare. Puțin comunicativ, tată-său nu stătea de vorbă cu el decât rar, mărginindu-se

să-l întrebe de sănătate și plasând totdeauna convorbirea pe un teren de generalități impersonale. Costache nu-și aducea aminte ca tată-său să fi vorbit vre-odată de trecut, trecutul lui, al mamei lui Costache, al familiei lor. Din cea mai veche copilărie, până ultima oară când îl văzuse, întâlnirile dintre ei fuseseră corecte, reci, fără nici un pic de cordialitate. Și Brumă se gândi deodată că, în fond, tatăl lui rămăsese un necunoscut față de el. Un necunoscut. Așa este: de multe ori, părinții noștri sunt oamenii pe care îi cunoșteam mai puțin în viață. Ne sunt străini și le suntem străini. Și câteodată, de abia moartea ni-i descopere, ni-i apropie. Brumă se uita în jurul lui, oprindu-și o clipă privirea la biroul masiv din mijlocul odăii. Va găsi oare în sertarele lui, va găsi oare în casa aceasta veche prilejul unei apropieri de cel care plecase pentru totdeauna? Dar deocamdată, moartea întunecase și mai mult imaginea lui Manole Brumă, o făcuse și mai misterioasă.

Afară, seara se lăsa treptat. Pe creasta dealurilor din stânga, soarele se sprijinea, uitându-se înapoi, peste văi, cu priviri ostentive și grele. Lumina roșie a amurgului de toamnă umplea odaia. Se auzi deodată o sonerie care zbârnâi lung, undeva, într'un fund de coridor. Bătrâna, care tăcuse și ea văzându-l pe Costache adâncit în gânduri, tresări speriată:

— Ia ! Oare cine să fie ?

După câteva clipe, Ileana crăpă ușa, vârând capul, apoi intră și întinse lui Brumă o cartă de vizită. Costache citi: Niculae Păun. Nu cunoștea pe nimeni cu numele acesta. Spuse femeii:

— Poftește-l sus.

Se vede însă că cel care sunase nu avusese răbdare să mai aștepte, fiindcă, înainte ca femeia să ajungă la ușă, aceasta se deschise brusc.

— Negriciosul, murmură bătrâna.

Necunoscutul intră în odaie.

(*va urma*)

## A R I E L

— SUFLETUL VORBEȘTE TRUPULUI —

O, trup greoi și searbăd,  
Ești cedru de Liban  
Ințelenit în humă  
Și 'n vremuri, Caliban !

În brațul tău de scoarță  
Muri finețea fibrii  
Ce-ar fi simțit, prin ramuri,  
Cum zboară lin colibrii.

Tu nu vezi în apusuri  
Boeli de hiacint;  
Nu simți că raza-i de-aur  
Și ploaia de argint.

O noapte de visare  
Sub cer de Mai, prăpădu-i;  
De taine fugi, de cuibur  
Ți-e silă, nu îngădui

Nici cântece, nici sboruri  
Fugind să se ascunză  
Sau să țâșnească 'n freamăt  
Din fruntea ta de frunză !

Vrei seva să-ți îmbrace  
Vânjoasa măduvă,  
Dar ramura să-ți fie  
De aripi văduvă.

Te-a mulțumit doar chipul  
Tăcut și fantomatic  
Ce-l profilai în noaptea  
Brumarului tomonic.

Atât: o siluetă  
Bătută trist de vânt,  
O, trup real și gârbov,  
Atât ești pe pământ!

\*

De ce mi-ai dat simțire,  
Sfârșit și început?  
De ce mi-ai dat cuvinte?  
Eu nu ți le-am cerut!

De ce-ai eșit în lume  
Și-ai sfâșiat tăcerea?  
De tine ce mă leagă?  
Doar frica și durerea!

Eu cred în bunătate,  
În dragoste și soare,  
Tu-mi drămuiești seninul  
În stearpa ta 'nchisoare.

Când mă cufund în vise,  
Cu gestul hieratic, —  
Tu, trup, mă tragi de-o parte  
Cu gândul muieratic!

Când vreau să plec spre milă,  
Spre-avânt și poezie,  
Tu, greu mă legi cu lene  
Și îndărătnicie!

Când cerc să-mi spintec gândul  
Tot cu-altă întrebare,  
Tu stai domol și pașnic:  
Un om ca fiecare...



Căci tu ești în minutul  
Când fagurii se rup,  
În roiul de albine,  
Nesimțitorul stup.

Nu-mi dai răgaz să mântui  
Un singur vis de artă:  
Să-mi spui și eu cuvântul  
În marea lumii ceartă.

În inimi sau în gânduri  
Când vreau să pui răsad,  
Mă 'mpiedici, trup, și 'n tine  
Cu nepăsare cad.

Vream să-mi înalț de-asupra  
Capela mea Sixtină  
Și s'o pictez pe ceruri,  
Lumină pe lumină !

Dar chem într'una visul  
Pe care nu-l ating,  
Căci mi te-așezi în proptă  
Și nu pot să te 'nving !

De când te simt cu mine,  
Mai singur am rămas:  
O floare fără umbră,  
Un suflet de pripas !

O voce omenească  
Miraculoasă taină,  
Suspină ferecată  
În strâmta cărnii haină.

Căci, de când sunt pe lume,  
În sufletu-mi se coapse  
Doar setea de odihnă  
Și dragostea de coapse.

Cu lăcomie, hrana  
Mi-o ceri mereu, avid,  
Și pentru tine, zilnic,  
Cerșesc, muncesc,ucid !

Ce blestem greu ne leagă  
Și nu pot să-l desferic,  
Când eu mă simt lumină,  
Și tu ești întuneric !

\*

In lumea asta mare  
In care Dumnezeu  
Se află pretutindeni,  
Prin gând trăiam și eu !

Prin anul lung cu două-  
Sprezece scurte luni,  
Treceam schimbând pe frunte  
Cununi după cununi !

Mă 'ntâmpinau albi, norii:  
Inalte cetățui;  
Și stânjeneii verii  
Ca paloșe verzui.

Cum mă'mbia privirea  
Spre noi întrezăriri,  
Și cum plutea amurgul  
Pe vechile iubiri !

Cum mă chema spre viață  
Albastrul de cicoare !  
Cum m'adormea pădurea  
Cu perna-i de răcoare !

Iar soarele ce'n roua  
De dimineți se scaldă,  
Intra la noi în casă  
Mai bun ca pâinea caldă.

Cu scumpa tinerețe  
Cutreeram prin lunci !  
Ce veche-i astăzi lumea  
In ochii mei de-atunci ! . . .

\*

Ah, luntrea vieții dusă  
Incolo și încoace,  
Din Scyla în Charibda,  
Din plâvii în răstoace !

Străbatem fără țeluri  
Și fără mângâeri,  
Deșertul vieții pline  
De crime și căderi.

Ne-așteaptă la tot pasul,  
Din zori până 'n amurg,  
Primejdiile crunte  
Prin care anii curg.

Și vin, luându-și prada,  
Se 'nalță și se șterg  
Destinele grozave  
Spre care toate merg !

Căci omul e-o plămadă  
De șgomot și tăcere,  
De dor și renunțare,  
De foame și durere.

Iar moartea ce ne-afundă  
In pace și pustiu,  
Se-arată prea de vreme  
Sau vine prea târziu !

\*

Cenușe port în mine,  
Povară și desgust,  
Și vechiul drum al vieții  
Se face mai îngust.

Tăcutul cer al nopții  
Și-a adâncit tăria  
In care nesfârșitul  
E una cu vecia !

De ce-am trecut sub stele  
Cu gândul meu curat ?  
Și Crivățul de iarnă  
De ce l-am respirat ?

O, trup greoi, cu tine  
Mă vei târî în moarte,  
Și tainele din mine  
Le voi lăsa departe.

Depart, ne 'ngropate  
In nici un colț de lume,  
Ca să răsară 'ntr'altă  
Mirare, sub alt nume !

Când ceasul despărțirii  
— Știi care ! — o să vie,  
Eu voi muri de-odată  
Și pentru veșnicie.

Mă vor lua cu ele  
Cerești repeziciuni,  
Tu vei mocni în grele  
Și lungi putreziciuni.

Și, omenesc ca plânsul,  
Ușor ca o zicală,  
Voi ști să mor cum moare  
O notă muzicală !

Tu ai să-mi duci ofranda  
De gânduri strânse 'n salbe,  
Poporului ce doarme  
In oasele lui albe.

Tu o s'arăți prin moarte,  
Că sufletul meu nu e  
Decât un cânt ce piere  
Fugind dintr'o statuie.

Căci astăzi știu că 'n viața  
Cu umiliri deșarte,  
Dorințele din mine  
Sunt drumuri către moarte !

HORIA FURTUNA

# METODA ȘI PERSONALITATEA IN STUDIUL LITERATURII<sup>1)</sup>

Iau cuvântul, nu fără emoțiune, la această catedră unde s'a stins glasul profesorului Charles Drouhet.

Profesorul Charles Drouhet a închis ochii în plină luptă. Suferea. Suferea cu luciditate, căci mintea acestui om atât de încercat își păstrase vigoarea. Trăia de atâția ani în vecinătatea morții, încât părea c'o îmblânzise.

Trăia printre personajele și ideile acestei literaturi franceze, pe care o cunoștea atât de bine, pe care o iubea atât de mult. Așa a trăit până la capăt, fiindcă vacanța Crăciunului o întrebuițase la redactarea viitoarelor sale prelegeri. Ne-au rămas astfel dela dânsul nu mai puțin de opt lecții redactate care, datorită Doamnei Drouhet, se află astăzi în mâinile mele.

Lecțiile acestea au pentru mine sensul unui mare document omenesc. Ele îmi permit să reconstituiesc peisajul intelectual și chiar moral în care spiritul profesorului Drouhet a petrecut ultimele săptămâni ale existenței sale, evoluând printre oameni și fapte ilustre din vecinătatea anului 1600, oameni care îi erau prieteni și fapte care îi erau familiare încă de acum treizeci de ani, de pe vremea tezei sale despre François Maynard.

Răsfoind scrisul lui elegant, am evocat odată cu dânsul acești oameni și aceste fapte vechi. Am evocat pe Guez de Balzac epistolierul, pe tragicul Robert Garnier, pe pastoralul Al. Hardy. Am meditat odată cu dânsul problemele delicate de genuri literare, de instituții, de moravuri, pe care le-a rezolvat înfiriparea lentă

---

<sup>1)</sup> Prelegere inaugurală a cursului de Limbă și Literatură franceză, ținută în ziua de 6 Februarie 1940, la Facultatea de Litere din București.

a clasicismului francez. Și ne-am oprit împreună să ascultăm ciripitul prețioaselor dela Hotelul Rambouillet, sub privegherea divinei marchize și a subtilului Voiture...

Dar adevăratele pagini semnificative care au supraviețuit profesorului Drouhet aparțin, nu acestui curs despre preclasicism, ci cursului de Joi, despre Montaigne și Lafontaine. Fiindcă Montaigne și Lafontaine erau prietenii lui de totdeauna. Printr'o mișcătoare coincidență tocmai acești prieteni ai sufletului său i-au întovărășit ultimii pași pe drumul acestei vieți. A fost o întâlnire miraculoasă și supremă.

Am citit cele trei lecții ale sale despre Montaigne cu pietate. Expresia rămâne și acum sobră, liniștită, impersonală. Dar fiecare cuvânt mi se pare greu și tragic. Ce dialog va fi fost între bătrânul înțelept francez și exegetul său român? Găsesc în lecția despre Naturalismul lui Montaigne, care trebuia rostită la 18 Ianuarie, o evocare a vestitului capitol din *Essais* « Que philosopher, c'est apprendre à mourir ». Și mi se pare cu neputință ca, evocând acest text, profesorul Drouhet să nu-l fi împlinit cu sensurile dureroase și poate împăcate ale propriului său sfârșit.

Găsesc în lecția despre Lafontaine ceva și mai mișcător încă. Se află acolo ultima pagină, ultimul rând, ultimul cuvânt, pe care profesorul Drouhet le va fi scris. Această pagină, care ar fi trebuit rostită de autorul ei, dela această tribună, chiar într'una din zilele acestea, — știți despre ce tratează? Despre moartea lui Lafontaine, pur și simplu! Iar pagina se încheie cu traducerea necrologului latinesc în care Fénelon deplângea trecerea din viață a fabulistului:

« Vai — scrie Fénelon cu pana profesorului român — Vai! nu mai e poetul șăgalnic... cel care a dat glas animalelor pentru ca oamenii să audă învățăturile înțelepciunii. Vai! La Fontaine a pierit! O, durere!... Plângeți voi căroră le e scumpă gluma naivă, naturalul sincer și simplu, eleganța fără meșteșugire și fără dresuri ».

... « Gluma naivă, naturalul sincer și simplu, eleganța fără meșteșugire și fără dresuri ». Ce portret extraordinar! E ca un glas de dincolo de mormânt. Profesorul Drouhet și-a scris el însuși necrologul...

Sunt astăzi, aproape zi cu zi—3 Februarie 1915—25 de ani de când profesorul Drouhet și-a ținut lecția de deschidere la această catedră. A tratat atunci despre *Activitatea literară a lui Pompiliu Eliade*<sup>1)</sup>, predecesorul său: o magistrală caracterizare a unui spirit, a unei personalități; o caracterizare fără părtinire, fără măgulire. I s'au luat atunci în nume de rău anumite observații care reflectau nu numai opoziția a două temperamente, ci și prăpastia ce despărțea două concepții despre lume, despre istorie, despre literatură.

Pompiliu Eliade evoluase, pe vremea tinereții sale studioase din Franța, în mediile universitare și sociale dinainte de 1900, într'o atmosferă încărcată cu efluviile talentului excepțional pe care-l cheltuiau fără cruțare câțiva mari scriitori de istorie. Domnea pe atunci stilul spumos și viu al lui Jules Lemaître. Dar, alături de Lemaître, își purta ultimele roade voința de sistematizare științifică a lui Hippolyte Taine: în acești ani, într'adevăr, se desăvârșește monumentul acestuia, *Les origines de la France contemporaine*. Era mai ales epoca în care Ferdinand Brunetière obliga istoria literaturii să se ordoneze arhitectonic în armatura impresionantă și fragilă a sistemului său de prea evidente filiații și de neiertătoare evoluție a genurilor.

În acea vreme și în acel mediu de mari, de enorme ambiții intelectuale, și-a desăvârșit Pompiliu Eliade formația lui de savant. A visat, cu Taine, în stilul lui Taine, să înalțe țării sale un monument epocal, să divulge secretul plămuirii României moderne. Așa a luat naștere teza lui din 1898, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*: o carte cu veleități de vastă explicație literară, morală, socială; o carte construită geometric, din fapte insuficient de numeroase, insuficient verificate, subsumate în chip violent unui principiu unic, obținut printr'un fel de intuiție apriorică, și nu unei noțiuni generale, răbdător clădită din mărturii directe și vastă observație.

Cu astfel de metode, atât de indiscret susținute de ideologii militante, demonstrațiile devin ușoare și, din nefericire, convingătoare pentru profani. E probabil, într'adevăr, că tocmai pe această carte a lui Pompiliu Eliade s'a întemeiat prejudecata dai-

<sup>1)</sup> Extras din « Viața Românească », 1915, 23 p.



nuitoare și astăzi, prejudecata unei Români deșteptate la viața modernă de unica și uluitoarea revelație a pildei franceze.

Un logician, căutător de construcții perfect coerente și satisfăcătoare, nu numai pentru spirit, dar oarecum și pentru ochi: așa ne-a revenit Pompiliu Eliade, în 1899, din Franța lui Taine și a lui Brunetière. Dar, alături de acest logician, înfloriseră liber, în sânul aceleiași personalități, alte însușiri ale unui temperament bogat. A fost un om pătrunzător de suflete, plin de curiozitate pentru procesele sufletești, unde intuiția lui ingenioasă își afla deseori o legitimă întrebuițare. Era dotat cu o imaginație întregitoare și constructivă care, pe temeiul câtorva indicii, putea reconstitui un întreg peisaj psihologic, individual sau colectiv. Un artist de asemeni, iubitor de fapte pitorești, de strălucire, de originalitate; și un artist al cuvântului, dăruit cu vervă, cu bogăție, cu aplecare către paradox.

Așa cred că a fost Pompiliu Eliade. Așa, în orice caz, l-a văzut, în linii generale, Charles Drouhet. Și parcă, zugrăvind acest portret al predecesorului său, profesorul Drouhet își zugrăvia propriul său portret, în negativ. Pompiliu Eliade sosise la Paris în 1892. Charles Drouhet sosește acolo doisprezece ani mai târziu, în 1904. În acest interval, atmosfera intelectuală din Franța se modificase adânc. Charles Drouhet își desăvârșește studiile la Paris în plină reacțiune împotriva demiurgilor istoriei literare și în apropierea lui Gustave Lanson, a cărui autoritate sporește zi cu zi, pe măsură ce scade prestigiul istoriei înaripate și sublime. Gustave Lanson era într'adevăr un modest, dar un modest serios și precis, documentat și metodic, mai puțin ambițios să înalte monumente fantastice și neperitoare, decât dornic să adune, piatră cu piatră, materialul unui viitor monument, pentru care nu se simte nevoia unui arhitect genial, ci nevoia unei echipe încercate de meșteri fără pretenții, dar cu drag de muncă și de adevăr.

Charles Drouhet a devenit și a rămas discipolul lui Gustave Lanson. Pentru dânsul, apele nu se turburau niciodată. Niciodată nu-l câștiga neliniștea, pe care unii dintre noi o încearcă față de legitimitatea intelectuală și umană a nesfârșitei cernerii de material istoric. Problema legitimității și finalității istoriei nu l-a frământat, iar îndoielile lui, dacă existau, nu se încumetau

să reziste asaltului prin care rațiunea profesorului reducea necunoscutul la cunoscut, prin sistematica excludere a problemelor insolubile și a oricărei nădejdi de depășire a cercului de certitudini imediat posibile.

Acest discipol al lui Gustave Lanson era, într'adevăr, un căutător neînfrigorat de adevăruri oarecum palpabile. Un pozitivist, convins că singurul *adevăr* demn de interes este acela al materialității faptului. Respingea cu indignare ambiția creatorilor de trecut, nostalgia amatorilor de pitoresc retrospectiv, vanitatea iluzioniștilor învietori de epoci. Exaltarea romantică în scrisul istoriei i se părea cu drept cuvânt condamtabilă. Condamtabil de asemeni spiritul sistematic al lui Brunetière și al lui Taine: nici evoluție a genurilor; nici eroică subsumare a notelor divergente sub comanda unui principiu uzurpător și fără stare civilă bine definită; nici pudica învăluire în vag a notelor periferice, stricătoare de simetrii. Viața de savant a lui Charles Drouhet a fost închinată unei războiri statornice, deși tăcute, împotriva spiritului logic și constructiv în istorie.

Ambiția lui era mai modestă, dar mai serioasă. Era o ambiție de bun lucrător, de tehnician care, pus în fața obiectului, înțelegea să facă abstracție de propria-i personalitate, redusă astfel la facultățile ei cele mai general-omenești — atenție încordată, observație ascuțită, lentă asimilare sau discriminare a faptelor învecinate, în sfârșit — rezultat al acestei analize — o prudentă operație de conglomerare a notelor convergente în formațiuni din ce în ce mai vaste. Niciodată însă acest asociaționism inductiv nu mergea până la formulare de principii. Profesorul Drouhet a rămas până la capăt credincios metodei strict și obiectiv descriptive, care se impunea, încă din tinerețea lui, istoriei generale, cu Langlois și Seignobos, iar cu Gustave Lanson, istoriei literare.

De aceea, când era vorba de stabilirea, de datarea, de explicarea gramaticală și istorică a unui text, a unui document de arhivă, luciditatea profesorului Drouhet își afla adevăratul ei câmp de acțiune. Incet-încet, aceste cuceriri modeste sporeau, se întregeau reciproc și, fără ajutorul nici unei intuiții, cercetătorul izbutea să reconstituiască viața poetului François Mainard, să caracterizeze și să integreze în epoca lui Ludovic al XIII-lea

opera aceluiași poet, să stabilească procesul complex de influențe suferit de Vasile Alecsandri. *Le poète François Mainard*, teza lui de doctorat din 1909, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, harnica și agera lui investigație comparatistă din 1925, vor rămâne contribuții trainice la o istorie a literaturilor, concepută pozitiv, sincer și riguros.

Și acum, să admirăm contrastul care opune una alteia, într'un conflict prelungit dincolo de moarte, personalitatea precuvântătorilor mei la această catedră. S'au succedat aici un elev al lui Brunetière și un elev al lui Lanson. Temeritatea întreprinzătoare a lui Eliade a lăsat loc investigației prudente a lui Charles Drouhet. Cuvântul cald și colorat al unuia s'a domolit la celălalt, devenind sobru, dens, propriu, și conștient lipsit de expresivitate pitorească. Două temperamente, două școli, dar și două momente din istoria țării noastre. În această trecere dela Eliade la Drouhet, eu văd însăși România care-și caută drumul.

În elanul inventiv al lui Eliade, văd o Românie cuceritoare, pornită spre culmi și afirmându-și darurile ei de strălucire. Iar în prudența organizatoare și gospodărească a lui Charles Drouhet, văd însăși necesitatea vitală care s'a impus României de după război de a-și consolida câștigul material și spiritual, prin adoptarea unei modeste, dar puternice discipline interioare. Posteritatea va recunoaște poate în măsura franceză a lui Charles Droubet, în munca lui stăruitoare și precisă, o reacțiune nemărturisită împotriva noțiunilor vagi, împotriva aspirațiilor neancorate în realități.

\* \* \*

Nu-mi recunosc nici elocvența lui Pompiliu Eliade, nici rigooarea împăcată cu sine a lui Charles Drouhet. Nu voi face mai bine decât dânsii. Dar, în cinstea lor, mă voi strădui să fac altfel.

Pentru mine, solemnitatea de astăzi are un sens aproape dramatic. E prilejul unui decisiv examen de conștiință. Cercetătorul liber de până ieri se află astăzi în fața unei răspunderi care depășește limitele persoanei sale. Surprins de eveniment în plin proces de cristalizare, într'un proces sufletesc deschis, tradiția cere să-mi definesc atitudinea față de un mare număr de probleme esențiale. Ori eu, cel puțin astăzi, nu mă recunosc po-

sesor al unei certitudini totale. Mai mult chiar, cred că există îndoieli mai fecunde decât certitudinile. Dincolo de rudimentele disciplinei mele, căi divergente se deschid, care duc spre orizonturi aproape miraculoase. Nu mi-e posibil să condamn fără apel multe din aceste căi. Iar dacă mi-ar fi posibil, m'aș feri să le condamn, fiindcă aceste condamnări fără apel mi se par adevărate sentințe de moarte spirituală; iar aceste cristalizări definitive sunt ca florile zugrăvite de ger pe geamuri, admirabile și lipsite de viață.

Se poate însă ca cea mai bună atitudine a unui învățător să fie aceea de om viu, în plină evoluție, în plină așteptare, deschis oricărei revelații, de oriunde. Cristalizările vor veni, vor trebui să vină, mai târziu, mult mai târziu: ele vor căpăta atunci sensul unui testament spiritual.

Deocamdată voi încerca, sumar și sincer, să spun ce vreau și ce nu vreau, și mai ales ce cred, ce nu cred, sau nu cred încă.

Spuneam că Pompiliu Eliade s'a manifestat la această catedră ca un discipol al lui Brunetière, că Charles Drouhet nu s'a sfiit să se mărturisească elevul lui Lanson. Ar trebui, de dragul simetriei, să spun eu însumi al cui elev sunt.

Mărturisesc din capul locului că sunt un elev mediocru. Și mă grăbesc să adaug că această mediocritate a fost încurajată de maestrii mei. A fost încurajată mai întâi de însuși Charles Drouhet, care mi-a transmis acum douăzeci de ani neprețuite elemente de disciplină intelectuală, dar m'a învățat în același timp să nu jur *in verba magistri*. Căci, sub aparența sa inflexibilă și rece, profesorul Drouhet ascundea o dreaptă înțelegere a sbuciumului neconformist care stăpânește tinerele personalități în formație.

Anii numeroși pe care i-am trăit în Franța Sorbonei, a Bibliotecii Naționale și a libertății de inițiativă intelectuală, în intimitatea maestrilor mei întru literatură franceză și comparată, n'au făcut decât să confirme în conștiința mea sentimentul de libertate în plină desfășurare și să-mi facă și mai grea azeziunea fără condiții la concepții exterioare mie.

Iată talentul excepțional, de vorbitor și de scriitor, al lui Paul Hazard, intuiția sa subtilă a proporțiilor și a măsurii, discernământul său sigur și puterea lui de sinteză selectivă... Iată erudiția supraomenească a lui Fernand Baldensperger, sentimentul

său literar cu infinite nuanțe, spiritul său organizator al hao-sului literar pe fundamente nedogmatice, mereu modificate de noi descoperiri... Iată pe Abel Lefranc, reprezentantul lui Rabelais, dar și al lui Calvin, Abel Lefranc, le « bon maître », su-răzător, îngăduitor... Iată pe Paul Valéry, a cărui conversație înviorează ca un izvor de munte, a cărui gândire se naște cu per-manentă frăgezime, pas cu pas, din contemplarea imediată a obiectului...

Văd încă oameni — profesori, gânditori, critici; și văd cărți, cărți vioaie, ușor de purtat în amintire și în suflet, chiar când sunt grele de erudiție și de sensuri...

Acești oameni, aceste cărți, au fost învățătorii mei. Am în-vățat dela ei o metodă și o disciplină. Dar, mai ales, ei mi-au în-tărit voința de cucerire a unei concepții personale. Influența lor asupra mea a fost decisivă: dar a fost o influență formală — în sensul pestalozzian al cuvântului. Ei nu mi-au transmis concepții, ci mi-au format mijloacele de a-mi însuși o concepție. Pentru delicateța prieteniei lor, pentru discreția acțiunii lor asupra mea, pentru înțelegerea pe care au acordat-o voinței mele de desă-vârșire neconformistă, recunoștința mea le rămâne pentru tot-deauna câștigată.

\* \* \*

Oricât s'ar părea de paradoxal, eu cred că, cel puțin în cri-tică și în literatură, vremea noastră cere și chiar favorizează li-bertatea interioară a criticului și a artistului, liberarea lui de idoli trecutului și de adevărurile automate. Fanatismul critic, dogma-tismul istoric, nu mai aparțin vremii noastre. Este aceasta o con-secință fericită a unei experiențe de un veac. S'au nutrit în acest răstimp atâtea iluzii, s'au înregistrat atâtea polemici, atâtea înăl-țări și atâtea prăbușiri răsunătoare, încât se poate astăzi afirma că mai toate punctele de vedere posibile în disciplina noastră au servit rând pe rând ca post de observație și au fost înregi-strate pe hărțile strategiei literare.

Rezultat: adâncirea cunoașterii condițiilor în care apare și se desvoltă fenomenul literar; definirea mai puțin naivă și simplistă a acestor condiții; desemnarea unor noi obstacole, ivirea unor noi îndoieli, tocmai pe măsură ce, prin măcinarea sistemelor și

dărăpănarea școlilor, se pătrundea mai adânc în interiorul faptului literar.

Să trecem în revistă familia numeroasă și atât de desbinată a sistemelor și școlilor de istorie literară: cam dela 1870 încoace, istoria și istoria literaturii s'au închinat într'adevăr la principii deseori contradictorii și au evoluat pe variate planuri intelectuale.

Hippolyte Taine e un fel de Platon al pozitivismului. Sensualist în felul lui Condillac, asociaționist și pozitivist în sensul englezesc al lui Stuart Mill, Taine aduce în istorie, alături de un extraordinar talent psihologic și sintetic, propensiuni pasionate spre vaste orizonturi sistematice, un gust permanent pentru maxime directe și pentru cadre fixe. De aici structura apriorică și deductivă a determinismului său istoric. Și totuși, acest determinist face apel, în chip paradoxal, la intuiție. Cum ar fi putut obține altminteri celebrul său principiu ternar — rasă, mediu, moment? Dar odată fixat acest cadru cu trei dimensiuni, totul se petrece ca și cum generalul ar determina cu cea mai mare evidență și rigoare particularul. La Taine, într'adevăr, se vede limpede că opera literară descinde, treaptă cu treaptă, din astre, iar autorul ei se dovedește fără replică descendentul lui Adam și al Evei.

Se înțelege dela sine că, în sânul acestor enorme armonii cosmice, umane și sociale, opera literară, *determinată* în principalele ei resorturi, nu mai păstra nimic *determinant* și individual. Era un indice. Iși pierdea parfumul și culoarea. Apărea unitară, masivă deși scheletică, fără mister, fără personalitate. Așa cum era privită, din exterior, ea părea perfect explicabilă, perfect solubilă în acidul tare al determinismului științific.

La Brunetière, determinismul își restrânge sfera de acțiune. Brunetière nu mai vede opera individuală prin unghiul cosmic, general-uman și social. O vede sub unghiul mai modest al genurilor literare, al speciilor literare, supuse unei stricte și sumare evoluții, așa cum naturaliștii vremii vedeau transformarea speciilor animale. Pe alte baze, același proces ca la Taine: un proces de subsumare eroică, obținută prin sacrificarea notelor particulare și prin excluderea factorilor enigmatice și unici care sunt personalitatea, geniul, individualitatea operei.

Reacțiunea împotriva acestor elaborări a unei Istории cu minime aderențe la concret a fost instantanee. În plină glorie a celor doi demiurghi, Gustave Larroumet publică, în 1882, teza lui masivă despre *Marivaux*, iar în 1887, Gustave Lanson dă la iveală teza sa despre *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*. Marivaux, La Chaussée, doi autori studiați fără sistem preconcept, studiați cu prudență, pe temei de texte verificate pas cu pas (în deosebi la Gustave Lanson), și desfăcându-și lent personalitatea din confuzia materialului documentar. Restrângerea voită a câmpului de cercetare, întrebuițarea perseverentă a faptului mărunț, cernerea atentă a materialului — adevărată revoluție împotriva peisajelor grandioase, desemnate de Taine și de Brunetière. Cele două teze au însemnat o reacțiune tacită, fără sprijinul imediat al unei teorii formulate.

Această formulare nu se putea face imediat, în plin triumf al teoriilor contrarii. De abia în 1905, Langlois și Seignobos vor publica vestita lor *Introduction aux études historiques*. Iar în 1907, Alphonse Aulard pune în discuție demonstrația lui acerbă împotriva sistemului istoric al lui Taine, așa cum acest sistem se vedește în *Les origines de la France contemporaine*<sup>1)</sup>. Lanson însuși, spirit fără pasiune pentru justificările teoretice, își precizează poziția în 1909, apoi în 1911<sup>2)</sup>.

Aceste ultime manifestări critice au sensul unei reacțiuni. Dar au și sensul unei acțiuni pozitive. În imperiul Istoriei s'a iscat război civil. Lanson e istoric, precum istorici pretind a fi Taine și Brunetière. Lanson revendică pentru disciplina sa atributul de științific și face apel la *spiritul* științelor propriu zise. Era și cazul lui Taine-Brunetière. Lanson tinde să *explice* opera literară și crede în realitatea pozitivă a jocului de cauze și efecte.

<sup>1)</sup> A. Aulard, *Taine historien de la Révolution*, Paris, 1907. Cf. și replica lui Augustin Cochin, *La crise de l'histoire révolutionnaire. Taine et M. Aulard*, Paris, 1909.

<sup>2)</sup> *L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire*. Conferință ținută la Universitatea din Bruxelles și publicată în «Revue de l'Université de Bruxelles», 1909—1910. De același: *La méthode d'histoire littéraire*, publicată în culegerea lui Emile Borel, *De la méthode dans les sciences*, 2-e série, 1911. Cf. de același, și *Méthodes de l'histoire littéraire*, collection «Études Françaises», Premier Cahier, Paris, Les Belles Lettres, 1925, unde se dă, între altele, și textul conferinței dela Bruxelles.

Explicarea prin determinism există și în ideologia lui Taine-Brunetiére.

Dar analogiile se opresc aici. Ele rămân de altminteri mai mult aparente. Intr'adevăr, știința la care făceau apel Taine-Brunetiére era știința organizatoare și creatoare a vremii lor. Iar Lanson, departe de a închide în cutiile lui cu fișe metoda științelor înțelepțite ale vremii sale, departe de a năzui la formulare de legi în literatură, nu împrumută științelor decât *spiritul* lor formal, adică observația, prudența, conștiința. Tot astfel, explicarea operei prin determinism la Taine-Brunetiére pășea pe culmi înalte, era o explicare făcută de foarte sus, de foarte departe, un fel de explicare astronomică, făcută cu telescopul. Iar explicarea lansoniană a operei devenea explicație de texte, mărunță, migăloasă, pentru care era nevoie de dublele lunete ale profesorului ajutat de microscopul atenției.

Astfel, cu Lanson, sprijinit de istoricii propriu ziși, istoria literară capătă un sens cu totul diferit. Ea coboară din Empireu în laborator. Perspectivele cosmice se încarcă de negură. Pupila îngustată a cercetătorului nu mai privește atât de departe, ci se adaptează la perceperea *faptului* strict pozitiv și material.

*Faptul*, pentru Lanson, era textul literar, în primul rând. Totul va porni dela text pentru a se întoarce la text. Căci studiul textului presupune o întreagă tehnică minuțioasă. Un text trebuie situat în timp, dela elaborarea și compunerea lui, până la imprimarea lui în diferite ediții. Studiul atent al variantelor, analiza răbdătoare a procedeelelor de compoziție, de expresie, de versificație — o întreagă serie de operații grave făcute pe teren de un observator dornic de certitudini pozitive.

Determinarea și descrierea faptului; apoi enumerarea cât mai completă a faptelor similare și înscrierea lor prudentă în sinteze, care sunt mai mult conglomerări decât sinteze: aceasta este istoria de laborator a lui Gustave Lanson. Știința istorică devenea astfel o strictă determinare a individualului, realizată cu enormă cheltuială de muncă și de erudiție. Din nefericire, pozitivismul lui Lanson rămânea el însuși exterior operei al cărui text fusese determinat cu atâta migală. Iar Istoria, pornită dela observație și fundată pe inducție, își înălța edificiul cu o încetineală pentru mulți descumjurătoare și chiar himerică. Intr'adevăr, cuceririle lui Lanson sunt



oarecum liminare. El pune premisele unei istorii inductive a literaturii, a cărei realizare o aruncă în viitor și o lasă pe seama altor generații. Cât risc încapă în această nădejde, se înțelege dela sine. Dar, deși insuficientă, atât pentru contemplarea intimă a operei cât și pentru inserarea ei în sinteza literaturii, metoda lui Lanson rămâne și astăzi decizivă în prescripțiile ei pur tehnice.

Și mai departe de Taine se situa, încă din 1888, Emile Hennequin. În a sa *La critique scientifique*, nu mai e vorba de istorie, ci de psihologie. Curiozitatea lui Hennequin se îndreaptă mai puțin către operă, decât către creatorul operei. Cercetătorul psiholog va parcurge un drum invers față de cel indicat de Taine: nu va coborî dela autor la operă, ci se va urca dela operă la autor, care va fi astfel determinat în specificitatea lui individuală, nu prin biografia lui, ci prin acea adevărată și completă biografie a sufletului său, care este opera creată de dânsul.

Istorici sau psihologi, acești teoricieni din jurul anului 1900 au cultul științelor — științe naturale la unii, științe psihologice la ceilalți. Ei sunt sau pretind a fi obiectivi și impersonali și urmăresc în chip mărturisit aflarea și formularea adevărului. Nici o îndoială nu pătrunde în cetatea cu ferecate porți a certitudinii lor. Sunt cu toții *intelectualiști* care postulează sau construiesc adevăruri și noțiuni fixe, pentru care opera literară este un *datum* analog cu obiectele naturii, și tot ca ele inexpugnabilă în intimitatea ei.

Dar iată că alți contemporani ai acestor oameni de știință literară rătăcesc pe căi neumbrate, contemplă opera din puncte de vedere necatalogate pe ghidurile oficiale, refuză concursul unei metode fixe și, primind impulsul operei frumoase, își manifestă bucuria prin subtile variații pe tema acestei opere. Așa procedează impresionismul lui Jules Lemaître, așa estetismul plin de fantezie al lui Remy de Gourmont. Acuzația de subiectivism lasă indiferenți pe acești excentrici dotați cu talent literar și refractari la orice constrângere a liberei lor fantezii. De altă parte, acest subiectivism intuitiv s'a manifestat paralel cu o întreagă mișcare în gândirea vremii, ale cărei consecințe se simt până în zilele noastre.

Se ivise într'adevăr, încă înainte de 1900, o nouă concepție a sufletului și a personalității. S'a născut atunci un om nou. Bergson

este unul din responsabilii acestui vast proces de răsturnare a vechei psihologii. Concepțiile sale despre « viață », despre « durată », despre « evoluție creatoare » introduc în psihologie date noi și patetice. Sensualismul asociaționist, care tindea să reducă faptul mintal la un mecanism demontabil și stabil, își pierde creditul. Totul, în sufletul omenesc, devine *act*, adică un proces de eternă prefacere, cu un coeficient de spontaneitate care venea să încurce și mai rău calculul precis al intelectualiștilor. La rândul lor, psihologia experimentală și patologică aduc în desbatere constatări spăimântătoare, care amenință autoritatea celor mai solide așezări simetrice. Astfel, Théodule Ribot relevază rolul enorm al vieții afective în organizația noastră mintală, iar Pierre Janet creează noțiunea de « automatism psihic ». La fiecare pas, valori noi se descoperă, care sporesc, în chip neliniștitor pentru intelectualiști, posibilitățile infinite ale sufletului omenesc.

Consecințele acestor cuceriri psihologice apar în exegeza literară încă înainte de războiul mondial. Teza lui André Barre despre simbolism și mai ales cartea lui Tancred de Visan (*Les attitudes du lyrisme contemporain*, 1911) despre același curent, par a fi fost atinse de o dublă neliniște: aceea a subiectului despre care tratau și aceea a noului om pe care psihologii încercau să-l creeze. Și când spun « psihologi », nu mă gândesc numai la savanții de laborator, ci și la acei psihologi în acțiune care sunt romancierii. Mă gândesc mai ales la Marcel Proust, a cărui extremă acuitate în perceperea stărilor sufletești în formație sau în destrămare, supuse fluctuației unei eterne curgeri, unei invizibile unduirii, echivalează cu un vast tratat de psihologie.

Dar efectele noii psihologii se simt mai ales după războiul mondial. O carte ca teza lui Pierre Audiat din 1924, *la Biographie de l'oeuvre littéraire*, e plină de sens. E teza unui anti-intelectualist, pătruns de adevărul psihologiei noi și năzuind să pună această psihologie în serviciul exegezei literare. Căci Audiat e un psiholog cum fusese Hennequin, dar un psiholog care aplică noile mijloace de investigațiune la examinarea unui proces esențial pentru artă: acela al genezei și al elaborării operei literare. Aici, suntem departe de istorie; suntem departe și de psihologia clasică, intelectualistă și totdeauna exterioară actului artistic. Determinismul cauzal nu mai intervine decât în cazul unui *impuls* caracte-

rizat, suferit de autor și pornit din afară. Istoria, psihologia, însăși analiza, din esențiale ce erau până acum, devin simple mijloace auxiliare, în serviciul unui scop cu totul nou.

Care va fi acest scop? pur și simplu *trăirea* sau retrăirea operei literare în desfășurarea elaborării ei, *realizarea* operei literare în noi, dela ascunsele ei premise sensoriale, afective sau ideative, până la încorporarea ei prin limbă și stil. Obiectul criticii? Obiectul criticii va fi pentru Audiât «mimarea conștientă a activității mintale care a creat opera literară»<sup>1)</sup>. Beneficiul acestei operații stă în afinarea sensibilității artistice, în o mai bună și mai sinceră adeziune și chiar înțelegere a operei, în ceea ce o constituie esențial.

Se desface din această retrăire o superioară voluptate, pe care unii critici francezi au gustat-o cu exaltare. Când citești *Bergsonismul* lui Albert Thibaudet, sau monografia lui despre *Mallarmé*, încerci sentimentul că ești martorul întregului proces de creație, proces complex, nedefinibil prin noțiuni, plin de capricioase fluctuații: însăși viața spiritului omenesc în funcția sa creatoare palpită acolo, cu mereu reînnoită spontaneitate. Nu doar că Thibaudet, spirit nesupus disciplinei, ar urmări sistematic acea «mimare» pe care o preconizează Audiât. Dar elementele acestei mimări ne întâmpină la fiecare pas în critica lui Thibaudet, până și în postuma sa *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), unde istoria primește atâtea ironice ofense, iar curiozitatea zâmbitoare a cititorului atâtea satisfacții. Căci Thibaudet, un voluptuos și oarecum un sensual al literaturii, urzește în jurul operei un zumzet de arpegii, o simfonie de variații pe temă dată. Acest intelectual suculent, acest mlădios impresionist refuză orice etichetă, orice compartimentare, și se mulțumește să procure inteligenței sale, inteligenței noastre, înalte plăceri de sensibilitate și gândire: plăceri rodnice, care nutesc propria noastră meditație.

Dela intelectualismul lui Taine la anti-intelectualismul lui Thibaudet, dela Istoria aceluiași Taine la anti-Istoria, nu numai a lui Thibaudet, dar a multora dintre contemporanii noștri, acesta pare a fi drumul parcurs de critica franceză între 1870 și zilele noastre.

---

<sup>1)</sup> Pierre Audiât, *La biographie de l'oeuvre littéraire*, Paris, 1924, p. 42.

Această schiță abstractă și cronologică cere însă un corectiv imediat. Și anume acela că majoritatea tendințelor mai sus înregistrate nu se exclud în chip necesar una pe alta, ci uneori se presupun și se implică reciproc, sau cel puțin își tolerează vecinătatea în timp. De fapt, cu excepția sintezelor ambițioase și sistematice ale lui Taine și Brunetière, care par cu desăvârșire moarte, celelalte orientări indicate își păstrează până astăzi vitalitatea, împrumutând Istoriei și Criticei acea multiplicitate confuză și ireductibilă, acel aspect de mozaic, acel caracter de luptă nedecisă, care aparțin realității vii, atât de plăcute amatorului, atât de supărătoare pentru ambițiile noastre studioase.

Din când în când, într'adevăr, savante animozități se manifestă în mod public, și asistăm atunci la polemici acerbe. Așa a fost dezbaterea din 1926—1928, care a pus în prezență câțiva din protagoniștii francezi ai diferitelor tendințe istorice și critice. Conflictul s'a desfășurat pe teren neutru în paginile americanei *Romanic Review*. El a pornit dela critica la care profesorul Spingarn dela Columbia University a supus teza masivă a lui Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, Paris, 1926. Prea multe fișe neelaborate și negândite, exclamă profesorul Spingarn; prea multă cronologie fără semnificație. Autorul a citit foarte mult. Dar, conform planului său, n'a citit încă destul! I-au scăpat lucruri importante, în special bibliografia străină a subiectului său. Intr'adevăr, cum se poate trata despre politeța mondenă din secolul al XVII-lea francez fără să se țină seamă de influențele spaniole și italiene?

Ne aflăm în fața unui atac pornit de un istoric ca Spingarn împotriva unui istoric ca Magendie. Simplă deosebire de dozaj: mai multă sau mai puțină erudiție, mai mare sau mai mică întindere a câmpului de cercetare, mai multă sau mai puțină gândire personală.

Dar disputa, rămânând academică, a căpătat un accent mai viu când profesorul lui Magendie, d. Daniel Mornet a ridicat mânușa. Gândirea personală, răspunde profesorul Mornet, e o preocupare foarte nobilă. Din nefericire, ea riscă să ne conducă pe un teren de sinteză, de simplificare a faptelor, de renunțare la erudiție, și ne obligă la enumerări lacunare, care falsifică adevărul istoric. Erudiția ascetică a istoricului, erudiția care recurge

la texte cât mai numeroase, chiar mediocre, și refuză concluziile strălucite și fascinante — aceasta este misiunea istoriei, o misiune în serviciul adevărului strict, riguros determinat și definit.

Intervenția lui Bernard Fay, actual profesor la Collège de France, lărgi câmpul discuției <sup>1)</sup>. Bernard Fay ia poziție împotriva Istoriei cu ambiție științifică și veridică. Adevărul? Adevărul istoric? Dar trecutul rămâne viu, în continuă mișcare, și se sustrage ca atare oricărei încercări de determinare științifică. Zadarnic restrânge Mornet câmpul său de investigație. Zadarnic își propune să epuizeze materialul acestui câmp, chiar restrângând: adevărul îi va scăpa, fiindcă, prin însăși natura ei, viața desfide adevărul. Mai întâi, « un adevăr atât de îngust nu mai conține nici unul din caracterele adevărului ». Apoi această arbitrară desprindere a « faptului » din țesutul complex al realității, această izolare a « faptului » de contextul său viu, această obositoare colecționare de material mort, toate aceste absurde preocupări nu duc la nimic, nici măcar la stabilirea unor modeste adevăruri parțiale. Ele ne depărtează, mai ales, de ceea ce constituie literatura, ele ne depărtează de *frumos*! Să renunțăm deci la pretenția paradoxală de a formula *adevăruri* istorice și literare. Trăiască efemerul, viu, mereu în prefacere. Iar trecutul, să devină el însuși viu, operele literare întunecate de rugina vremii să-și dea la iveală metalul lor curat și fațetele lor mereu noi, fiindcă rețrăite de oameni care se reînnoesc mereu.

Intreg destinul înțelegerii și istoriei literare se oglindește în această controversă rezumativă. Adevăr sau frumos? Istorie sintetică prin simplificarea concretului, sau simplă descriere și rețrăire a individualului? Obiectivism sau subiectivism? O lungă serie de astfel de antinomii, iată în ce se rezumă astăzi, privită colectiv, teoria disciplinei noastre. Nicăieri poate aceste tendințe divergente nu și-au aflat o mai semnificativă confruntare decât în manualul profesorului Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Oxford, 1923. Profesorul Rudler recomandă cercetătorului literar, nu una, ci toate operațiile lite-

---

<sup>1)</sup> În aceeași « Romanic Review », Aprilie—Iunie 1928.—Extrase din această amplă controversă au fost publicate de Philippe van Tieghem, *Tendances nouvelles en Histoire littéraire*, Paris, 1930 (Collection « Études Françaises », Nr. 22).

rare pe care le-am văzut ciocnindu-se. În manualul său, spiritul metodic al lui Lanson e vecin cu preocupările psihice ale lui Hennequin. Același manual dă satisfacție istoricilor de toate nuanțele, cercetătorilor de geneze ca Audiart, aspiranților la adevăr ca Daniel Mornet, amatorilor de frumos ca Bernard Fay, sociologilor literari ca Magendie, și chiar comparatiștilor de cea mai pură ortodoxie, cum este însuși animatorul disciplinei, Fernand Baldensperger. Critică de atribuție, critică de restituție, critică de izvoare, critică de geneză, critică de influențe, critică sociologică! Toate criticile posibile, cot la cot. Această însumare, făcută de altminteri în termeni preciși și sugestivi, rezumă totalitatea preocupărilor posibile în disciplina noastră.

Dar majoritatea acestor preocupări își păstrează vitalitatea, nu numai în teorie, ci și în practică. Să privim câmpul disciplinei noastre în ultimii douăzeci de ani. Întâlnim realizări istorice și exegetice care ilustrează toate metodele și teoriile pe care le-am schițat: istorici cu bază lansoniană și cu perspective sociologice, gen Daniel Mornet, Ascoli, Magendie, Carcassonne; istorici cu câmpul lărgit dincolo de frontierele franceze, cercetători de influențe și de curente, măștrii comparatismului într'un cuvânt, Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem, Henri Tronchon... Comparatist el însuși, Paul Hazard manifestă preocupări mai mult sintetice decât analitice, deși pleacă dela texte riguros studiate, și tot așa de riguros selectate.

Acest eclecticism metodic mi se pare constatarea cea mai evidentă pe care cineva o poate reține din examenul literaturii istorice și critice din Franța ultimilor douăzeci de ani. E un bine, în sensul că asigură fiecăruia o aproape nemărginită libertate de cercetare și de cugetare. Dar el trădează, de altă parte, o fluctuație, o incertitudine, o poziție de așteptare a unei noi revelații în aceste domenii.

\* \* \*

În orice caz, eu cred că în haosul metodelor de astăzi se pot distinge, trebuie să se distingă, două grupuri de operații, inegal de importante, inegal de sigure sub raportul rezultatului.

Văd mai întâi operațiile ce se aplică unui text dat și care se pot reuni sub numele de *exegeză literară*.

Adoptarea și luarea în considerație a unui text cer un anumit număr de precauțiuni elementare, perfect stabilite de tehnica lansoniană, intrate în conștiința comună, deși nu totdeauna aplicate cu suficientă grijă. E vorba de autenticitatea textului, de manuscrisul pe care-l reproduce și de calitatea acestui manuscris, de datarea și de atribuirea manuscrisului și textului, de recensământul și de clasificarea edițiilor, de studiul variantelor, etc. Operații migăloase, ingrate, care cer o răbdare benedictină și oarecare luciditate. Ele sunt indispensabile, dar nu constituiesc decât un stadiu preliminar, stadiul de stabilire al condițiilor unui adevărat studiu. Există cercetători care își consacră existența acestei exegeze elementare și indispensabile. Le suntem recunoscători, îi admirăm, ne folosim de bunul pe care ni l-au câștigat, și trecem mai departe.

Nu mult mai departe, fiindcă rămânem încă la text. Vom căuta acum să stabilim condițiile, nu materiale, ci spirituale, ale elaborării: geneza operei, creșterea ei spontană sau laborioasă, compoziția ei, încarnarea ei în cuvânt, adică limbă, figurație, stil — tot atâtea operații infinit de delicate, primejdios de alunecoase, pândite la tot pasul de arbitrar, de cerc vicios, de paradox, dar operații esențiale exegezei și susceptibile să atingă un anume grad de certitudine.

Și aici metoda își are rostul. Dar, mai sus decât metoda, stă experiența celui care întreprinde aceste operații subtile, stă calitatea sensibilității, inteligenței, personalității și pregătirii sale. Intr'adevăr, acum intră în joc o întreagă serie de discipline auxiliare, de care exegetul literar nu se poate lipsi decât cu riscul de a comite cele mai rizibile erori. Nu e vorba numai de gramatică, ci de lingvistică, de stilistică. Mai mult chiar: aceste discipline trebuesc înțelese comparativ. Un exeget care nu și-ar cunoaște decât singură literatura și limba specialității sale, va rămâne totdeauna un cercetător mediocru. Spiritul criticului de text are nevoie de o bogată jalonare a cât mai multe posibilități omenști.

De aceea, nu înțeleg decât studiul comparat al limbei, al figurației, al stilului. E indiferent oare faptul că limba franceză întrebuițează, mai ales până la simbolism, un așa de mare număr de comparații și de alegorii, alături de atât de puține metafore

și simboluri propriu zise? Însăși structura unei limbi conține un număr considerabil de elemente diferențiale, care determină posibilitățile ei stilistice. Nivelul de abstracție atins de o limbă, culoarea și bogăția ei sensorială, dozajul afectiv pe care-l conține, modul de constituire al noțiunilor — iată probleme pe care în chip necesar le suscită studiul unui text și pe care reflexiunea comparată le poate ilustra luminos.

Cred de asemeni că un bun exeget literar are nevoie de o severă formație filosofică. Nu numai fiindcă în cariera lui va întâlni, țesute în stofa operei literare, un mare număr de idei sau de reflexe de idei, ci fiindcă simplul bun simț nu permite disocierea analitică și reconstituirea sintetică a componentelor fluide care formează opera literară. Pentru aceste subtile operații e nevoie de gândire, de gândire personală, și cel mai bun mijloc de a educa gândirea rămâne filosofia.

Cartesianismul lui Corneille și al literaturii clasice cere cunoașterea lui Descartes<sup>1)</sup>. Intrucât mă privește, am motive să cred că unul din factorii determinanți ai literaturii preromantice și romantice europene este empirismul lui Locke. Lucrul n'a fost studiat. Dar cercetarea secolului al XVIII-lea, scrutarea premiselor romantice — cu stângăciile lor de limbă și stil atât de caracteristice — mi-au impus cu evidență ideea că, întorcându-se la senzație, la percepția directă, colorată, sonoră, parfumată și palpabilă a realității concrete, și rupând cu percepția globală și raționalistă a aceleiași realități, Locke stă la baza întregului romantism, cel puțin în măsura în care romantismul e un fenomen sensorial și afectiv, adică într'o enormă măsură.

Alte exemple pot fi citate, care dovedesc insinuarea, deformarea, reverberația ideilor filosofice în literatură. În opera lui Wordsworth, de pildă, și mai ales în opera lui Coleridge există

---

<sup>1)</sup> Cf. Emile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1882.—Asupra acestei teze, recenzia critică a lui F. Brunetière, *Descartes et la littérature classique* (1882), în « Études critiques », III-e série.—Gustave Lanson, *Le héros cornélien et le Génereux selon Descartes*, în « Revue d'histoire littéraire de la France », 15 Octomvrie 1894. (Studiu reprodus în *Hommes et Livres*, 1895).—Gustave Lanson, *L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française*, în « Revue de Métaphysique et de Morale », 1896. (Studiu reprodus în culegereă postumă *Études d'histoire littéraire*, 1930).



reflexe kantiene insuficient studiate <sup>1)</sup>). În general, influența idealismului german e capitală, nu numai pentru romantismul german, dar chiar pentru cel european, în special englez. Când clasicii întârziați dela 1820 — Daunou, Stapfer, etc. — combăteau tânăra școală romantică franceză, știți care era principalul lor cap de acuzație? Panteismul. A fi romantic însemna atunci pentru mulți a fi panteist, însemna adică, din punct de vedere francez, un grav delict! Acești clasici tardivi, cartesieni sau materialști, combăteau o întregă școală literară, nu numai cu argumente literare, ci și cu argumente filosofice. Dar Auguste Comte și rolul pozitivismului în concepția realistă și naturalistă! Dar Bergson și polarizarea influenței sale, încă nedefinită complet, la Proust și la mulți alții!

Sunt acestea exemple care dovedesc necesara introducere a filosofiei în exegeza literară. Pledez aici pentru o cauză care va trebui câștigată într'o zi: exegetul literar va trebui să înceteze de a fi un om pentru care obligația de a gândi nu e stringentă.

Deci: gust și pregătire pentru comparația stilistică; cunoașterea sistemelor filosofice și aptitudini de gânditor... Ce altceva vom cere exegetului literar? Ii vom cere un lucru capital: să-și însușească o concepție modernă despre viața spiritului și despre felul cum decurg procesele sufletești. Un exeget cu concepții psihologice rudimentare va fi un exeget mediocru și chiar primejdios. Pentru înțelegerea unei opere, trebuiesc părăsite prejudecățile arhaice, cum ar fi aceea a stabilității și identității elementelor și proceselor psihice. Trăim în plină spontaneitate, în plin dinamism. Așa s'a creat, așa trăiește și opera literară. Nu-i vom cere o coerență absolută, nici dimensiuni rectilinii. Opera literară e o lume, dar nu haotică, așa cum e viața sufletească, ci simfonică. A o interpreta prin turnarea în tiparele înguste ale vechei psihologii statice, logice, intelectualiste și asociaționiste, înseamnă s'o mutilăm.

Fără aceste variate aptitudini filosofice, psihologice, lingvistice și comparatiste, explicația genetică a unei opere rămâne o iluzie sau, și mai rău, o monstruoasă eroare. Rămâne așa cum

---

<sup>1)</sup> Cf. considerațiile mele critice în legătură cu cartea lui René Wellek, *Kant in England*, în «Revue de Littérature comparée», 1933.

a fost multă vreme, cum prea deseori este și astăzi, adică o analiză fără semnificație, analiză-povestire, analiză-rezumat. Ca și cum a rezuma o poezie sau un roman echivalează cu a le studia. Ca și cum, a înlocui termenii colorați, succulenți, metaforici ai poetului prin termenii abstracți și incolori ai criticului, înseamnă să aduci o soluție la problema centrală a înțelegerii literare: geneza și natura unei opere.

Cred că, ajuns la limitele posibilităților de explicație, exegetul literar mai are o datorie: aceea de a favoriza meditarea și contemplarea operei, creând prin căldura convingerii sale condițiile favorabile unei retrairi a operei, unei integrări a ei în sufletul nostru. Flaubert cerea unui critic să fie artist, și numai artist <sup>1)</sup>. Noi îi vom cere să fie și poet și filosof. Există textul și există *l'au-delà du texte*. Când am citit ultimul vers din *Bérénice*, din *Don Juan aux Enfers*, din *Cimetière marin*, poemul va trebui să cânte în noi și mai departe. Tăcerea ce domnește atunci în noi e o tăcere fermecată, o tăcere muzicală și fecundă, cu timbrul și calitatea ei specifică. Minunile delicate ale muzicii poetice nu trebuiesc strivite sub greutatea erudiției, care va trebui să se facă mică și modestă, și oarecum să-și ceară scuze.

Am considerat până acum opera literară ca desprinsă de personalitatea creatorului ei. Acest procedeu artificial a fost cerut de nevoia de a simplifica expunerea. E însă dela sine înțeles că exegetul literar va cunoaște viața autorului său și că-i va studia biografia. Căci viața autorului împrumută elemente prețioase exegezei textului. Vom confrunta deci mereu opera cu autorul ei.

Dar nu vom ceda ispitei de a explica opera exclusiv prin autor, cum voia Taine, nici autorul prin operă, cum voia Hennequin. Așa cum se practică de obicei, biografia unui autor de geniu mi se pare perfect zădarnică. Acele aproprieri, poate întâmplătoare, în orice caz globale și cu totul inoperante, între evenimentele unei vieți și evenimentele sau momentele unei opere, sunt pur și simplu naive. Ele ne previn din capul locului că exegetul n'a înțeles complexitatea și fluiditatea procesului pe care-l examinează și că biograful crede încă în coerența absolută și în monovalența personalității.

---

<sup>1)</sup> Către George Sand, 2 février 1869.

Arta Biografiei, cu atâta strălucire reprezentată de Sainte-Beuve, numără astăzi puțini reprezentanți. Ea va trebui reînvi-gorată prin urmărirea a ceea ce este semnificativ și fecund într'o viață, o viață care ne interesează în măsura în care ne instruește despre formația unei personalități creatoare. Simplele procese verbale de stare civilă, umilul curriculum al lui Verlaine, sau strălucitul curriculum al lui Chateaubriand, toate aceste rapoarte administrative, toate aceste fișe polițienești, în măsura în care ele nu satisfac decât o vană curiozitate închizitorială, trebuiesc excluse din câmpul exegezei literare.

\* \* \*

Dela autor, exegetul literar se va înălța la considerarea mediului său natural și social. Nu cu multe iluzii despre rezultatul anchetei sale, ci cu primitoare, dar și prudentă atenție. Suntem departe de explicarea autorului prin rasă și climat, cum voia Taine. Dar mediul în care Chateaubriand și-a trăit copilăria lui de mic nobil breton, în magicul castel medieval din Combourg, într'unul din turnurile de piatră masivă care dăinuiesc și astăzi, în fața aceluia Lac Tranquille, din undele căruia se înălța Sylphida, prima și spectrala lui iubire, toate acestea au putut fi și au fost determinante în elaborarea lui *René*.

Vom împrumuta deci, pentru explicarea operei, elemente din viața autorului, din mediul social și fizic al copilăriei sale. Le vom împrumuta cu modestie și prudentă. Cu ajutorul acestor note, cu ajutorul mai ales al manuscrisului, când există, și al confidențelor făcute de autor, vom încerca să pătrundem în laboratorul sacru al creatorului. Nu vom explica totul. Auguste Angellier, în teza lui despre *Burns*, din 1893 (introducere la t. II), se gândea melancolic la atâtea și atâtea note imperceptibile care s'au insinuat, deformându-se, în personalitatea, apoi în opera unui autor. Cine va da seamă de atâtea impresiuni din copilărie care au crescut cu timpul, s'au modificat și au ajuns de nerecunoscut și care totuși au poate rolul decisiv într'un proces de creație? Melancolie, modestie, aceasta e starea de spirit în care exegetul literar, odată textul analizat și recompus, își va termina misiunea. Acum, ca în uzinele bine ordonate, el trans-

mite materialul pe care l-a pregătit altui lucrător: acest nou lucrător va fi istoricul.

\* \* \*

În tovărășia exegetului literar, am umblat pe un teren uneori greu, dar în general solid. Era câmpul individual și concret al unei singure opere.

Iată însă că istoricul capătă misiunea paradoxală de a crea realități noi, realități sintetice, realități din ce în ce mai descătuseate de concret, și a căror existență nu se desfășoară decât pe planul nostru spiritual. Această noțiune de realitate istorică mi se pare una dintre cele mai misterioase din câte a făurit spiritul nostru. Interpretarea ei intră în domeniul filosofiei istoriei și nu ne poate reține aici.

Pentru noi, istorici de literatură, lucrurile se petrec în chipul următor: fiind dată o operă individuală, e vorba să-i determinăm desfășurarea în timp, dela naștere până la moarte, adică până la căderea ei în desuetudine. Ne vom întreba care a fost succesul cărții și vom stabili filiația între ea și cărțile care i-au suferit influența. Și aici sunt precauții de luat, pe care Fernand Baldensperger le-a formulat în excelența sa lucrare de metodă: *La Littérature — Création — Succès — Durée*, 1913. Însăși noțiunea de « influență », națională sau extra-națională, însăși această noțiune, care e cheia literaturii comparate, va trebui într-o zi cercetată sistematic, pentru a o feri de abuzurile care se comit în numele ei.

Dar să presupunem această filiație realizată, și bine realizată. Ce s'a întâmplat? Ce-a rămas din opera inițială în operele subsecvente? Căci despre identitate nu poate fi vorba: aici, identitatea s'ar chema plagiat. Ce s'a transmis din *Werther* în *Jacopo Ortiz* sau în *Obermann*? S'au transmis fie germeni, fie note izolate. Iar filiația noastră sintetică, acea curbă obținută de noi și cuprinzătoare, să zicem, a unui veac, departe de a străbate o serie de opere concrete prin însăși inima lor centrală, nu le atinge decât tangențial, adică prin câteva din notele lor constitutive, mai mult sau mai puțin adânc situate.

Am obținut deci o sinteză fără realitate concretă, o sinteză mai mult sau mai puțin nesubstanțială, după natura cazurilor examinate.

Lucrurile se depărtează și mai mult de concret când, în loc de istoria unei singure opere, ne luăm sarcina să scriem istoria întregii opere a unui autor. Mai întâi, însăși noțiunea de *operă a unui scriitor* presupune o sinteză. Flaubert a scris *Madame Bovary*, dar și *La Tentation de Saint Antoine*; a scris *L'Éducation sentimentale*, dar și *Salammbô*. E același Flaubert? Nu. E o adevărată familie Flaubert, existând aparent în aceeași persoană, ai cărei membri sunt bine înțeleși înrudiți între dânsii, dar nu identici. Acestea sunt surprizele personalității vii, desfășurate în timp.

Dar să acceptăm această noțiune sintetică: *opera unui autor*. Istoria acestei opere va consta în aceleași investigații privitoare la succesul și influența ei, pe care le suferise adineaori opera individuală. Obținem astfel o nouă diagramă, încă mai depărtată de concret decât precedenta.

Vom face astfel istoria unui gen literar, istoria unui curent literar, a unei școli, a unei epoci, cum voia Brunetière, a unui secol, cum voia Faguet, a unei generații, cum voia Thibaudet. Iar aceste sinteze din ce în ce mai golate de substanță, aceste diagrame din ce în ce mai nesigure și mai complicate, vor figura un desen confuz și aproape cabalistic care va reprezenta oarecum algebric literatura națională, continentală sau universală.

Nu-mi fac iluzii asupra valabilității absolute a acestor succesive operații de sinteză pe care le realizează istoria. Dar nici nu voi putea admite, cu Paul Valéry, că « Tout ce que l'histoire peut observer est insignifiant »<sup>1)</sup>. Nici nu-mi voi însuși exemplul lui Arturo Farinelli, vestitul profesor dela Torino, care, la sfârșitul unei cariere de istoric și de comparatist excepțional de rodnic, a ajuns la concluzia desnădăjduită că și-a consacrat viața unui ideal înșelător și de fapt inexistent. Farinelli, una din gloriile istoriei literare, renegând istoria! Farinelli, autorul studiilor de vastă erudiție despre *Goethe și Spania* (1900), despre *Dante și Franța* (1908), despre *Byron și Byronismul* (1928), autorul, în sfârșit, al monumentalului *Romantism în lumea latină* (1927) — Farinelli respingând noțiunile de clasă, de grup, de filiație, de influență, toate noțiunile cu caracter istoric și generalizator, Fa-

<sup>1)</sup> *Variété*. (Au sujet d'Adonis).

rinelli aspirând să cultive, ca un bun grădinar, personalitățile și operele strict concrete, vii, colorate, și ajungând la această îndurerată concluzie:

« Să ne mulțumim cu aceste parcele de adevăr aparent ce se desprind din adevărul absolut, veșnic ascuns și inaccesibil »<sup>1)</sup>).

Această desnădejde nu va cuprinde istoricul din mine; nici disprețul lui Paul Valéry pentru istorie nu mă va ispiti. Căci lenta ascensiune din concret către înălțimi miraculoase, deși pândite de primejdie, nu mi se pare zadarnică. Să fie oare operațiile de disociere și de regrupare, pe planul istoric, a notelor concrete, simple aproximații? Simple exerciții, mai mult sau mai puțin inteligente, mai mult sau mai puțin subtile? Chiar dacă ele ar fi numai atât, și totuși s'ar legitima prin sensul lor educativ de mlădiere a spiritului.

Dar importanța lor trece dincolo de limitele acestei onorabile oportunități: disocierile și regrupările istorice sunt generatoare de idei, sunt un ferment de meditație a câtorva din cele mai adânci probleme pe care le pune destinul omului. Chiar dacă disciplinele istorice n'ar atinge decât gradul de certitudine al sistemelor metafizice; chiar dacă natura și calitatea certitudinii istorice ne interzice întrebuintarea ei în calculele imediat omenești ale actualității: istoria rămâne un martur sincer al voinței de înțelegere de sine, pe care omenirea în mers se onorează întreținând-o, și poate un factor însemnat de propășire sau cel puțin de evoluție a conștiinței unanime.

Dar aceste argumente pragmatice și neobligatorii, deși perfect topice, n'au valoare obiectivă. Există o altă necesitate a istoriei, mult mai stringentă. Intr'adevăr, văd perfect riscurile desprinderii istorice din solul solid al concretului. Văd riscurile acestei ascensiuni și totuși nu pot renunța la ea. *Fiindcă această ascensiune e o exigență a spiritului meu care, într'o modestă măsură, reflectează spiritul tuturor.* Este exigența de neînving a spiritului meu de a clădi pe concret edificii din ce în ce mai aeriene, de a filtra și reduce la esențe haosul confuz al concretului. Iar la această exigență nu mă pot împotrivi decât renunțând la calitatea mea de om.

<sup>1)</sup> *Mélanges Baldensperger*, t. I, 1930.

Controversele privitoare la valabilitatea istoriei, la gradul de adevăr pe care-l păstrează sau îl poate atinge sinteza istorică, toate aceste controverse sunt mai curând *ele* zadarnice, și nu efortul meu de a satisface una din voințele esențiale ce-mi compun personalitatea.

Desigur, nu fără melancolie, nici fără temere vom părăsi lumea de parfumuri, de colori, de melodii, a concretului. Omul sensibil și sensorial din noi suferă de această desprindere. Intervine atunci un moment de emoție, care-și are nobleța lui. Intervine acea neliniște, pe care cred că o încearcă toți aeronauții. De aceea aeronautul istoriei literare va lua precauții pentru a supraviețui existenței sale terestre și pentru a-și asigura reîntoarcerea la această existență.

Va fi mai întâi conștient cu mare luciditate de sensul întreprinderii sale. Aș vrea, într'adevăr, ca fiecare istoric să înțeleagă adânc natura conjecturală a funcției pe care o îndeplinește. Aș vrea ca imperiul obscur al individualului concret să se distingă fără greutate de imperiul clar al noțiunilor sintetice. Intre cele două imperii, vom planta stâlpi-frontieră vizibili de departe, care ne vor înștiința că *aici începe istoria...*

Această elementară prudență aduce cu sine câteva altele. În ascensiunea sa, istoricul literar are nevoie de oxigen și de alimente terestre. Aeronautul istoric va încărca deci nacela sa cu esențele tari ale creației concrete. Aceasta îl presupune capabil să distileze aceste esențe, adică să săvârșească o creație de sinteză. *Fîindcă nu există istorie decât sintetică*: aforism greu de sensuri și de consecințe. Un rezumat sau o juxtapunere, adică ceea ce ni se dă de obicei drept istorie, e o vagă operație grosolană, fără semnificație istorică. O sinteză presupune o prealabilă analiză, pe care istoricii pragmatici n'o fac, sau o fac cum se întâmplă: analiza lor nu depășește simpla înșiruire de note sensibile.

Revenim astfel din nou la necesitatea gândirii în istorie. Numai *gândind* materialul concret, îl putem supune preparației liminare de unde va ieși propriu operațiilor de sinteză. E vorba să obținem, prin analize și sinteze *gândite*, nu o simplă enumerare de fapte simplificate, ci o *topire* de fapte reduse la semnificații calitative.

Prudența majoră a istoricului va fi însă aceea de a-și asigura recoborîrea la solul concret din care s'a înălțat. În alți termeni: e necesar ca sinteza mea să rămână, la orice înălțime am considera-o, solubilă în concret. Acest proces de reîncorporare va însemna în același timp o verificare a operațiilor de sinteză.

În aceste condiții, cu aceste precauții, istoria capătă o legitimitate și o valoare aproape suverane. Ea nu se va mărgini la filtrarea și regruparea materialului literar în toată masivitatea lui, adică, de pildă, la istoria romanului sau a poeziei, sau a epocii. Ni se oferă, într'adevăr, alte posibilități de sinteză, posibilități infinite, după cum infinită este și diversitatea materialului obținut prin procesul subtil al disociației analitice. Văd astfel, în funcție de literatură, posibilitatea unei istorii a ideilor, unei istorii a sensibilității, unei istorii a formelor estetice, unei istorii a stilului. . .

Până la ce înălțimi, ascensiunea istoriei? Către ce stratosfere, umane, metafizice sau divine? Aici, istoricul și-a terminat, la rândul său, misiunea spinoasă. Cuvântul aparține, de acum încolo, filosofului istoriei.

\* \* \*

Dacă însă istoricul literar și-a terminat misiunea, profesorul de limbă și literatură franceză în țara românească nu și-a terminat-o pe a sa. Căci misiunea acestuia trece dincolo de atribuțiile lui profesionale. Misiunea lui are un caracter național. Aspirăm, dela război încoace, să ne definim personalitatea, să ne cunoaștem. Dar această cunoaștere de sine trebuie ajutată prin cunoașterea altora. Pentru a ne situa pe harta morală a națiunilor, trebuie să cunoaștem conturul acestor națiuni. Trebuie să ne măsurăm, nu numai în raport cu noi înșine, ci în raport cu ceilalți.

Pentru aceasta se cere însă o interpretare riguroasă și adâncă a străinătății. Valorile mari, valorile încercate, valorile istorice ale altor neamuri, ale altor literaturi, ne permit să ne judecăm cu mai multă precizie, cu mai multă finețe.

Cred că literatura franceză conține un anumit număr de asemenea valori a căror formulare, a căror meditare dincolo de zidurile Universității, în plină viață românească, nu pot fi decât binefăcătoare. Și mai cred sincer că valorile franceze de măsură,



de limpezime, de perfectă conturare a ideii și a operei, pot deveni, trebuie să devină o piatră de încercare a propriilor noastre valori. *Nu e vorba de imitație, ci de comparație.* Sufletul românesc, complex, bogat, cu înclinații către înălțări temerare și către orizonturi magice, nu poate decât să beneficieze de contactul său strâns cu valorile complimentare care constituiesc spiritul și literatura franceză.

BASIL MUNTEANU

# EȘARFE DE MĂTASE

— TRADUCERI DIN POESIA JAPONEZĂ —

## NINGEA

Ningea fără de nici un zgomot,  
Și zăpada se așternea  
Pe arborii din grădină,  
Pe străzile pustii,  
Pe 'ntregul pământ.  
Ningea fără 'ncetare  
Ca un dans nesfârșit de alb.

Fără nici un cuvânt,  
Prietena mea ieși  
Ca și cum ar fi fost o străină;  
Iar Amurgul,  
Cu umbrele lui cenușii,  
Cobora din zările depărtate.

Ningea fără de nici un sgomot,  
Și zăpada se așternea  
Pe arborii din grădină,  
Pe străzile pustii,  
Pe 'ntregul pământ.  
Ningea fără 'ncetare  
Ca un dans nesfârșit de alb.

## NU PLÂNGE...

Nu plânge,  
Căci toate iubirile sunt trecătoare.  
Nu plânge,  
Căci toate despărțirile sunt fatale.  
Privește sus, totdeauna mai sus!  
Această lună crepusculară,  
Și-această seară-atât de pură și-atât de clară...

## IMPREUNĂ

Ce mângâietor e să mori împreună  
In această zadarnică lume,  
In care, ceasul suprem:  
Pentru unul e veșnic 'nainte,  
Pentru altul e veșnic în urmă!

AL. T. STAMATIAD

## SATE MOLDOVENEȘTI PE NISTRU

Dumitru Lăcrămioară intră în zăbușeala odăii, îmbrăcat într'o manta fumurie, pe dedesupt cu surtuc și jiletcă:

— Gata, domnule inspector?

— Gata, da' tare-i cald. Cum, Dumnezeu, nu te-aprinzi în hainele astea?

— Nu, că opresc soarele să ajungă la piele.

Când am eșit din lungul uliței creștea răsuflarea de cuptor a luni Iulie. De pe înălțimile împrejmuitoare coborau aripi nevăzute de foc, s'aprinde orașul. Era așa de cald că parcă fierbințelea aș fi putut-o strânge în mână, să storc din ea un crop. Până și scările de piatră frigeau, ca o plită înroșită.

Marusia întoarse puțin capul și ne privi cu ochii mari, blânzi și frumoși.

În brișca basarabeană, înaltă, cu roțile de nu știu câți arșini, abia m'am aburcat ca să mă așez pe-un scaun care ardea.

Marusia s'a uitat la mine, înclinând ușor capul.

Pe părul ei negru, soarele așternea luciri de smoală.

Pe ulița fără piatră, colbul deschidea brazde și creștea în urmă ca niște nouri. Nistrul scăzut oglindea în limpezimea lui cerul larg și malul de pe care târgoveții desbrăcați aruncaseră undițele. Peste satul Țichinovca, de dincolo, cădea lumina și zăduful verii.

Soroca rămânea în jăratecul zilei, sub un tulpan de colb.

Am crezut că dela Podul Bekirului, în preajma pădurii, va fi mai răcoare, dar dimpotrivă, din uriașii pereți de piatră ce stăpânesc valea și din acea stâncă, adăpostind pe vremuri schimnici

în chiliile ei, venea un val de căldură cum parcă n'a mai fost în altă vară.

Pe lângă viile care tot coboară, cu toată strădania inginerilor de a prapioni terenul, am urcat la pas dealul uriaș, având în ochi priveliștea satului Zastânca: suburbia soroceană ascunsă între pomi și vii.

Și apoi pe șoseaua prăfuită, sub arșița de iad, înfierbântați și colbăiți, am luat-o la drum, siliți parcă să umblăm, căci de bună voe nimeni n'ar ieși din casă pe-așa căldură.

Incerc să mă feresc de soare c'o umbrelă, dar stofa neagră atrage și mai abitir căldura, de simt că mi se coc creerii și că-mi arde sângele. Numai Marusia nu arată semne că i-ar fi cald. Și tovarășul meu la fel. Poate chibzuiala lui să-i deie dreptate: hainele groase să-i ție răcoare, dar nu m'aș încumeta să-i urmez obiceiul și mi-i chiar ciudă că l-am ascultat și-am plecat pe-o așa nevoie.

Am mers un ceas? Am mers două? Am umblat o zi întregă? Ori o veșnicie? Că după vre-o zece km. Dumitru Lăcrămioară mă întrebă:

— O luăm prin Racovăț sau mergem înainte și facem prin Cremenea?

— Da' cum o fi drumul prin Racovăț?

— Atunci o s'o luăm prin Cremenea și pe urmă valea.

Marusia încuviință și ea dând din cap și pornirăm să coborâm și să urcăm dealuri, prăjiți de soare și 'ncheiați de sudoare și colb.

Când vatra de jar înclina spre pădurea apusului, am apucat pe un drum de țară, pe-o vale de pârâu secăt, printre coline dintre care se 'nălța clopotnița unei biserici.

— Odihnim puțin în Cremenea la Părintele Suveică, propuse prietenul Dumitru, dar preotul nu era acasă, și noi, lăsând la pas, am luat-o prin sat, printre cele câteva case, pe valea ce se umbrea după dealul urcat până 'n cer ca s'ascundă soarele.

Valea era răcoroasă și preajma Nistrului în asfințit se înțelegea.

Pe poale de deal, vii înverzeau privirea. Prin mâncături de ape, cărări adânci vorbeau că au fost șuvoaie și prăvăliri.

Când am ieșit din Slobozia-Nouă și am intrat în pietrăria satului Slobozia Voroncău, Nistrul ne ieși în drum răcoros și liniștit, apoi o ia la stânga făcând acel măreț cot ca să aibă unde se aduna

peștele. Acum în stânga ne ține tovărășie Nistrul, iar în dreapta dealuri pietroase de pe care s'au prăvălit stânci pe care un drum îngust și prundit de ape le ocolește.

Satul cu case de piatră, frumoase și curate, cu garduri de piatră, cu șuri și magazii de piatră, stă înghesuit în vale, ascuns după înălțimile din dreapta și lăsând doar câmp larg ochilor, dincolo pe șesul ucrainean.

Nu adie boare, dar răcoarea creștea dintre pietre, din pământ; se toarcea dintre stâncile unde s'ascund vulpile. E o liniște de miez de noapte, un aer tare și bun și o dumnezeiască poezie aici, la hotar de țară.

Ce frumoasă este Basarabia noastră aici la malul Nistrului, ca și la malul Prutului, ca pretutindenii, la Dunăre sau spre livezile Hotinului, pe 'ntinsul Bugeagului sau în preajma cetăților care o străjuiesc.

Moldova mea, Moldova dumitale, Moldova noastră, raiul cel mai scump al țării. . .

Soarele de mult nu se mai vede, dar puterea lui se sprijină pe creștetul dealurilor de piatră pe care se proptește și cerul, limpezit ca o fereastră spălată. Am vrea să stăm pe loc aici, între pietre și fluviu, în reveneala din ape și stânci, să iasă căldura din noi, să ne îmborsăvim sufletul, să ne răcorim trupul. Mergând la pas, că nu ne grăbește nime, intrăm în Voroncău în asfințitul care măcina pulbere de aur peste umbrele apusului. Ce case frumoase, curate, cu cerdacuri largi, ce gospodării ticluite cu istețime, cu dragoste, cu moldovenească pricepere.

În ogradă se cunoaște vrednicia bărbatului; pe pereții caselor, albi, pe brăele dinprejurul ferestrelor, pe prispele curat lipite, hărnicia femeii.

Așa-s de frumoase casele că parcă-s scoase la concurs gospodăresc. Și nu știi asupra căreia să te oprești cu ochii și nu te 'nduri să ieși dintre ele prin începutul înserării, pe drumul care ușor aburcă printre ogoare cu păpușoi, în pacea care farmecă inimile.

— De-amu nu mai avem până 'n Zăluceni. Să fie vro 3 vrăste. . .

Dar nu mă mai interesează depărtarea; dimpotrivă, aș vrea să călătoresc toată noaptea sub cerul care trebuie să-și aprindă în curând lumânările.

Dintre ogoare se înălțau umbrele înserării. Și răcoarea ne săruta și ne mângâia ca o mamă.

Încep fășii de vii, ceea ce înseamnă că așezările omenești sunt pe aproape. Cum am ajuns în deal și ne-am apropiat de gura unei prăpăstii, jos, pe șesul din vale, de-a-lungul Nistrului, satul Zăluceni stă ascuns și de sus pare-o miniatură, cu ulițele lui drepte, cu casele pitite 'ntre livezi. Nistrul face un uriaș cot, că Rușii înainte de 1914 au vrut să-l taie și-ar fi adus satului câteva mii de hectare.

Dincolo, peste apă, câteva case, două trei clădiri mari și șesul nesfârșit, cu clăi pe miriștea de aur.

Cobor din brișcă și la fel face și tovarășul meu care ia căpăstrul în mână și pune « ptru-ptru » pe buze.

Scoborîm ca 'n fundul pământului dealurile Holmului, a Mănăstirei, a Cerlinei, cu ameițitoarea prăpastie din dreapta, pe drumul cotind mereu și prăvălindu-se pe sub pereți ca de munți de care atârnă stânci și bolovani.

O stâncă s'a oprit deasupra drumului și-i gata să cadă de ani și ani. I-au pus Zălucenii o cruce deasupra și-acum crucea stă-pânește stâncă și-i stăpână pe depărtări, peste sat, peste Nistru, peste șesul unde nu sunt îngăduite crucile. . .

Coborișul greu, în noaptea care s'a lăsat, a făcut să nu prind de veste când s'a aprins luceafărul.

Prin sat oamenii se 'ntorceau dela câmp. În ogrăzi, la vetrele joase, râdea focul.

Am intrat într'o ogradă, pe sub zarzări și printre flori. Un omulean ne ieși înainte.

— Iacă-tă și moș Vasile Samoilă, făcu tovarășul meu de drum.

— Bine-ați venit la noi, vorbi moșneagul apucând iapa de căpăstru.

Marusia necheză încet, semn că-l cunoaște și că se bucură.

Apoi, din umbrele nopții se desfăcu o umbră și-un glas de moldovană, așezat și limpede, se despleti într'o nouă urare de bun sosit. . .

În noaptea aceea am dormit afară, pe podină de fân, în livadă, sub un măr și sub boltă cu stele, aproape de Nistru, în răcoare și parfumuri de miriște, într'o liniște de pustiu, în satul care, zămislit la 1760 de moldoveni, a rămas moldovenesc: al nostru și-al Moldovei. . .



Dimineața m'am trezit cu roua pe față. Cânta un pitpalac undeva, după livadă. Era ora 5. Credeam că-i prea timpuriu și nu 'ndrăzneau să mă scol, să nu care cumva să mă simtă gazda și să-i turbur somnul. Hei, dar eu eram mai leneș ca toți: Dumitru Ametinschi se spăla afară, moș Vasile intra pe poartă cu Marusia de căpăstru și la vatra din fundul ogrăzii se frământau două gospodine...

Moș Vasile Samoilă veni să-mi spue o mare taină.

— A prins az-dimineață Leon Rozovel niște pește și de bună samă are să cie o leacă di borș la prânz...

Vroiam să plec cât mai repede, până nu dă căldura, dar gazda, o femeie mărunțică și domoală, cu ochii care râd într'una, nu 'ngădue până n'oi lua măcar o dulceăță, dacă nu un ceai.

În umbra casei, măsuța așteaptă cu ceaiul: o sticluță cu rachiu și mirodenii, o chisea cu dulceăță de cireșe amare, o salată de pătlăgele roșii cu ceapă și scrumbie, niște pârhoale fierbinți și mirosind a usturoi, pâne proaspătă cu miere de albine, un pușor rumenit, peștele lui Rozovel prăjit, o sticlă cu vin mănăstiresc și alte adaosuri, ca la un ceai basarabenesc de dimineață.

— Gustați, că Dumnezeu știe ce-ți mânca astăzi.

— De când sunt n'am mâncat așa de dimineață.

— Apoi la noi ca la țară, trebuie gustat ceva, îndeamnă nevasta prietenului meu, răsând cu ochii, cu fața întreagă, cu dinții mărunți și albi.

— Trebuie numaidecât să gustați... nu prea este ci, dar trebuie să luați ceva.

Și după ce-am luat din toate, am văzut-o pe Marusia apropiindu-se cu brișca după dânsa și-am ascultat nechezatul ei ușor și mărunț.

Era după 8 și aerul fierbinte și greu vestea un potop de căldură. Am apucat prin sat, am ieșit la o poale de deal și ne-am cățărât cu brișca pe-o margină ca de munte, deasupra unei prăpăstii fără fund, printre stânci, pe un drum care nu este drum, gata să ne prăvălim, cu frica 'n sân, cu grija că la o nenorocire n'ai unde să sai, dacă vrei să n'ajungi în inima pământului.

Am urcat dealul o veșnicie și, când Marusia se opri, am privit în urmă și m'am înspăimântat cum de-am ajuns cu sănătate. Zălucenii se zăreau printr'o maramă de lumină, sub o coastă de

pădure. Nistrul strălucea în soare ca un brâu de argint șerpuiind între miriști și ogoare.

Înainte se 'ntindea un podiș cu sămănături de porumb, de soia și de floarea soarelui, împodobind zarea cu un covor basarabean.

La casa pădurarului, în marginea unei plantații de salcâmi, Marusia se opri.

— Hai, c'amu n'am treabă aici, îndemnă Ameținski, desbrăcându-se de manta, de surtuc, de jiletcă.

— Azi are să fie mai mare căldură ca eri. Azi are să fie prăpădenia pământului.

Ținta mea era s'ajung la Liublin, pe malul Nistrului, o colonie evreiască despre care auzisem fapte de povești, așezare dela 1842 desprinsă din guvernământul Kievului și Ecaterinoslav.

— De-aici să fie vre-o cinci km până la Liublin, făcu tovarășul meu.

Printre ogoare drumeaguri aleargă 'n toate părțile, sub arșiță și colb.

— Da' știi drumul? întreb, nedumerit de câte sunt.

— E-hei, eu să nu-l știu?

— Eu dac' aș veni pe-aici de o mie de ori și tot nu m'aș putea orienta.

— Apui dumneavoastră... Da' eu-s deprins cu drumurile estea... o luăm acum înainte și numaidecât vedem Nistrul.

Și-am mers, am mers și Nistrul nu se mai zărea.

Era o căldură, s'o tai. Nu adia boare. În lanurile de răsărită parcă fiecare floare era un soare ce răspânda foc. Tulpanele de colb ce se 'nălțau se așterneau peste noi să ne frigă. Scânteii de jar tremurau în zare ca niște ramuri.

— Oare nu ne-am rătăcit?

— Ei aș, nu cunosc eu drumul?

Dar drumul acum nu mai merge spre Nistru, ci cărmește la dreapta printre ogoare și s'ascunde 'n depărtare.

— Mi se pare c' am greșit drumul, face tovarășul meu sărind din căruță și uitându-se împrăștiat.

Se vedeau niște femei lucrând la niște clăi.

Dumitru Lăcrămioară o luă pe miriște, cu biciușca 'n mână. Strigă de departe: Care-i drumu la Liublin?

— La Colonie? Apui ați greșit drumu.

O luați înapoi și de unde-ți da de răsărită apucați la stânga până la un salcâm și de-acolo la dreapta tot înainte.

Ne-am întors.

— M'am luat cu vorba cu dumneavoastră și n'am băgat de samă, găsi cu cale să se desvinovățească stăpânul Marusiei, da de-amu știu...

Am umblat noi o bună bucată de vreme, după lămuririle primite, am cârmit la dreapta, am făcut la stânga și de salcâm n'am dat.

— Mi se pare că ne-am rătăcit.

— E-hei, nu cunosc eu drumu?

Se ridică 'n picioare în brișcă și se uită 'n toate părțile.

— Așa-i, mi se pare c' am rătăcit...

Sămănăturile răsufiau aburi calzi; nemțșorii sălbateci dormeau cu florile albastre în soare. Sulfina își usca în lumină lacrimile de chilimbar.

După multă chibzuială, se hotărî.

— Nu, n'am rătăcit. Ce nu cunosc eu drumu?... O luăm pe-aici și iacă-tă amuș trebuie să dăm la Nistru.

Drumul ținu o bucată drept, apoi apucând la stânga, să 'n-funda într'un ogor cu floarea soarelui.

— Acum ce spui, ne-am rătăcit sau nu?

— Mă tem c' aveți dreptate.

Mă uit la ceas: 11. Hoinăream de aproape trei ore și încă n'am bătut cei cinci km.

— Măi, măi, măi, da' lung îi drumu ista, mă căin eu aprins de căldură și năclăit de colb.

Și deodată prietenul meu răsti vorba, parc' ar fi deslegat cine știe ce problemă.

— Aista-i drumu. La dreapta. Iaca acolo, erau două movili și-amu nu mai sunt, din pricina asta m'am rătăcit. Da' drumu-i aista. Ce, nu cunosc eu?

Ilai la dreapta, prin zăduf și pară. Și mergem, și mergem și Nistrul, nu se mai ivește.

— Cunoști drumul? întreb, amărit. Aista o fi?

— Ehei! nu cunosc eu drumu?

Dar după ce-am mai umblat nu știu cât, Marusia se opri, întoarse capul și privi cu ochii ei mari și blânzi. Tovarășul de drum cercetă iar ogoarele, căutând o urmă care să-l dumirească.

Nu se zărea nime. Pe cine să 'ntrebi?

Și drumul nu mai era umblat. Am dat de troscot și burueni.

— Mi se pare că trebuie să ne întoarcem.

Trebuia de acolo să fi apucat la dreapta, nu la stânga.

Și ne-am întors. Eși dintr'un lan un om c'o coasă 'n spate.

— Aista-i drumu la Liublin?

— D'apui ci căutați pe-aici? Luați-o înapoi și cum dați de un drum apucați-o la dreapta până dați de o fântână și de acolo o asvârlitură de băț...

Ne-am luat după sfatul țăranului și-am dat peste fântână.

— Iacă-tă și fântâna. Aista-i drumu. Ce nu cunosc eu?

Marusia ceru apă. Sorbi cu poftă câteva căldări.

Eu m'aș fi aruncat în fântână să mă sting, așa mi-era de cald.

Și-mi blestemam dorința ce m'a apucat să văd Liublinul.

De după fântână porneau patru drumuri.

— Apucăm pe-aista.

— Numai să nu rătăcim iar.

— Cum să rătăcim. Ce, nu cunosc eu drumul?

Și-am apucat pe drumușorul care se tot îngusta, până n'am mai putut să 'naintăm. Dar în zare se deslușea malul Nistrului și 'n vale trebuia să fie Liublinul.

— O luăm prin sacara asta să vedem unde ieșim. Trebuie să eșim la un capăt.

N'a fost chip să mergem mult prin margina de hat. Locul era prăpăstios și de o parte și de alta, râpi fioroase deschideau hăuri.

— Mai bine scoboriți că tare-i rău drumu.

Brișca se clătina, beată. Marusia abia-și găsia loc să se strecoare. Și era dricul zilei când soarele la amiază schimbase bolta într'o vatră de jăratec și pământul într'un cuptor pe care nu puteam pași.

— Trebuie să dăm la un drum bătut.

Și-am mers până ne-a ieșit în cale o prăpastie nouă. Terenul fugea și 'n dislocarea lui deschisese o gaură de iad. Cu mare greutate, ocolind, tăind lanul de secară, am reușit să ieșim la un drum umblat.

— Aista-i drumu, nu v'am spus? Ce nu cunosc eu?

Ne-am suit în brișcă, dar coborișul era tare anevoios. Când am ajuns în vale, la malul Nistrului, căldura era așa de mare că

nu puteam să răsuflăm. Stâncile și dealurile pietroase slobozeau pară. Pe albia văii curgea zăduful, să-l vezi.

Apucăm la stânga printre ogoare cu tutun înflorit și cartofe. Pe drum colbul urcă până mult deasupra obezei roșii. E pustietate și se simte sărăcia.

— Iată Liublinul...

O singură uliță cu vre-o 60—70 de case, dacă pot fi numite case niște hardughii sprijinite în proptele, cu păreții căptușiți de slinuri pe care, orânduite cu grijă, se usucă frunzele de tutun.

E Sâmbătă. Pe uliță nime. Marusia a mers la pas până'n celălalt capăt unde pichetul de grăniceri se lăfăește într'o clădire frumoasă. Când am întors, un soldat a ieșit și s'a uitat la noi mirat. O fi gândind: ce nebuni se plimbă pe vremea asta?

Am încercat să dau peste vre-o prăvălie ca 'n orice târg, dar n'am văzut o firmă.

— Pentru cine să deschidă prăvălie, dacă nu-i nici un român? Dacă au ceva de cumpărat se duc în sat la Nimereuca, la dugheană. Vedeți dumneavoastră, aici se 'ntâmplă cu jidanii un lucru nemaipomenit. Ei își lucrează singuri pământul. Au fost împrăprietăriți. Nu samănă decât tutun și cartofe. Și când n'au de lucru pe ogoarele lor, se duc la Nimereuca și lucrează cu ziua la țărani.

Nu știu de ce m'a covârșit o milă și nu-mi venea să-l cred pe cel ce-mi povestea. Eram pe altă lume, auzeam fapte ne mai pomenite, întâlneam pentru prima oară minuni cum nu mi le-aș fi închipuit.

Dintr'o casă ruinată ieși un localnic în straele de rugăciune, cu șalul pe spate, cu cornu 'n frunte, cu curele la mână și veni mai mult în fugă după noi. Intâi a scuturat din cap, semn de: ce doriți? Apoi ne întrebă:

— Doriți poate ceva?

— Nu dorim nimic, intru eu în vorbă.

— Poate sunteți domnu controlor di la tiutiun?

— Nu, nu suntem dela tutun.

— Atunci sunteți domnu revizor.

— Ce să caute revizoru acu când s'au închis școlile?

— Atunci poate umblați după chelcele.

— Nu suntem negustori....

Evreul desfășură repede curelele, apoi iar le roti pe mână, nemulțumit.

— Eu îs domnu Mordco, delegatul târgului.

— Bine domnule delegat, află c'am avut puțină treabă până la pichet.

— Atunci sunteți cu *Nestru*... Eri a tras pescarii. Și-o prins o păstrugă, ia așa...

După cum mi-a arătat domnu Mordco, n'a fost așa de mare, dar totuși s'a prins.

Am stat noi puțin de vorbă în arșița zilei și-am aflat că prietenul meu spusese adevărul.

— La noi, nu știu dacă vedem odată pe an un om străin. La noi sunt toate vechi, ca și sărăcia. De anu ista, slavă Domnului, iar să cie un tiutiun cum n'a mai fost.

— Și cine vi-l lucrează?

— Cum cine? D'apoi noi?... Iacă amu trebuie să cim cu băgare de seamă că se coace frunza și trebuie s'o culegem. Da până amu am fost muncă la Nimereuca și la Cerlina. Ce vreți dumneavoastră să facem? Negustoria? Cu cine și unde? Uitați-vă averea noastră cum se prăjește la soare...

Intinse mâna spre slinurile rezemate de pereți, apoi desfășurând brațul din curele, își potrivi șalul, deslegă cornul din frunte și își strânse tarhaturile, privindu-ne cu mare băgare de seamă, urmărind să priceapă cine suntem și ce vrem.

— Poate aveți să strâcați contractu cu pescarii? Începu vorba domnu Mordco, ștergându-și obrazii c'o margină de șal.

— Care contract?, tresar, înțepoșându-l cu ochii.

— Cu pescarii, răspunse delegatul târgului, care, cu toate văicărelele lor, fac afaceri bune. Dacă strâcați contractu, noi obștea putem să licităm. Ne pricepem și la pescuit, nu numai la tiutiun și la cartoafe.

— Ți-am spus domnule delegat că nu suntem dela tutun, nici dela școli, nici dela pescărie. Suntem drumeți și călătorim așa fără rost.

— Aiasta, să mă iertați, nu să poati. Nu să plimbă nimeni pe-o așa vreme.

Apoi, după un minut de chibzuială:

— Dacă spuneți dumneavoastră... Numai că la Liublin nu veți putea încheia un proces-verbal. Noi n'avem dugheană, noi

n'avem crâșmă, noi târguim di la Nimereuca ori di la Șteap. Așa că digeaba v'ați ostinit pi arșăta asta până la Liublin.

Domnul Mordco ne salută cu degetul dela mâna stângă și porni nemulțămît spre hardughia unde afară îl așteptau nerăbdători coreligionari în veșmintele de rugăciune.

Copți de căldură, ținând drumul Nistrului, am pornit spre Nimereuca. Soarele trecuse de amiază și foamea începea să ne răcorească stomacurile. Am trecut prin Nimereuca, printre gospodării bogate, adăpostite de dealurile Costișa de Jos, Costișa de Sus, Drumul Leahului, de pe creștetul cărora se vede largul ucrainean și zările răsăritului.

Nu se zărea om în sat. Or fi odihnind în umbra livezilor sau în odăi cu fereștile oblonite.

Drumul spre Cerlina ține tot malul apei și-i o întinsoare de strună.

Mergem trii-trii, după voia Marusiei.

— Ori aista-i drumul? rîd, privind-mi tovarășul.

— Râdeți di mini? Aveți dreptate, dar știți dumneavoastră? Eu n'am mai fost la Liublin, or fi opt ani. Apoi, îndemnând iapa: dar tot v'am dus cum trebuie și n'ați avut nici o neplăcere prin râpile și dealurile pe unde-am trecut.

Deși drumul era ca'n palmă, o roată urcată pe-o moviliță făcu să se strecoare brișca și tocmai eu să vin dedesubt. M'am ridicat ținându-mă de o coastă și cu tăieturi în genunchi. Marusia a întors capul și m'a privit cu niște ochi de iertare. Prietenul Dumitru a rămas cu hățurile și *puha* în mână, neștiind ce să spună și unde să privească.

— Ne-am înecat ca țiganul la mal.

— Vă rog să mă iertați, dar eu nu pricep cum de s'a făcut...

— Ne-o fi blestemat domnu Mordco.

— Să poate și una ca asta, c' altfel pi loc drept cum dracu să te răstorni?

Scuturându-mă de colb, am pornit-o pe jos, prin iadul de căldură și suflarea de foc ce cobora dintre stânci și din prăpăstii. Nistrul parcă sta pe loc, oglindind în fața liniștită înălțimile și cerul. Pe celălalt mal, marele sat Cosmin pe întinderi de kilometri își respiră gospodăriile asemănătoare cu cele din Nimereuca și

cu cele din Cerlina, sat întemeiat la 1742 și unde vom poposi până spre seară când înflorește răcoarea.

— În Cosmin îs numai moldoveni, îmi ghicește întrebarea tovarășul de drum, moldoveni cu neamuri aici în Cerlina, în Nimeruca și până 'n Zăluceni la noi.

— Și se văd vre-odată?

Dumitru Lăcrămioară râde.

— Apui iarna când dă înghețul mai trec ei unii la alții.

Am făcut pe hudițe înguste până-ce am intrat în ograda casei parohiale.

În cerdac ne întâmpină un munte de om cu omăt pe pisc și snop de promoroacă până la mijlocul pieptului.

Părintele Eustapie Revencu îi tare bucuros de oaspeți și cu mare bucurie ne aștepta. Trecem prin odăițe multe ca să intrăm în camera mare, mănăstirească, plină de răcoare, de chipuri bisericești și covoare basarabene. Aici, în încăperea largă, n'a poposit încă vara. E aproape frig, ca 'n Octomvrie, și candela ce ardea sub icohana mare pâlpaie ca sub suflarea unei adieri.

Și 'n toată odaia miroasă a busuioc, a smirnă și-a scoarță de lână.

Părintele Eustapie, mângâindu-și din când în când comoara albă a bărbii, ține mult să afle ce se mai aude prin țară... «că la noi în văgăuna asta nici gazeturi, nici musafiri...».

— Iaca ați chicat dumneavoastră amu și de-amu cine știe când mai calcă un om străin.

Am început a-i înșira vești când coana *mătușca*, purtând voioasă niște ani de pensie în spinare, ne pofți la masă îmbelșugată, într'o cameră mică, pentru oaspeți puțini. Aici după gustări diferite și câteva stacănele c'o băutură galbenă, tare și cu aromă amărie, intră un om mic la statură, negricios, cu chică de smoolă și ochi tare veseli.

— Fiți buni și faceți-vă *znacomi*, îndemnă părintele Eustapie.

Domnul Leon Fornea, după ce așeză unde trebuie căldarea cu ghiață și niște sticle într'însa, îmi strânse mâna și prinse loc alături. În cămăruța răcoroasă izvodi veselia și clipe de prietenie.

Părintele, om cumpătat, ne îndemnă la masă, el mulțumindu-se c'o fărâma de pește prins dimineață și făcut cu multă pri-



cepere saramură. Coana Mатуșca nu știa cum să ne facă să mâncăm mai mult și din toate bucatele.

Leon Fornea râdea într'una cuprins de o mare bucurie. Și mai ales ochi-i sticleau de veselie și de lacrimi. Am aflat, după a nu știu câtelea pahar, că domnu Leon Fornea este contabil, că e și pictor, după cum dovedesc niște portrete atârinate în pereți.

— Și cântă și din vioară, ca un lăutar, lămuri tovarășul meu de drum.

Omul negricios râdea cu toată fața, privindu-mă prietenește.

— E cântăreț la biserică și conduce și corul, vorbi părintele Eustapie. Ii bun la treabă ca și la petrecere. Amu numai văd că nu prea are grijă paharelor, răsă părintele, pieptănându-și barba cu degetele rășchirate.

— Ai dreptate oteț Eustapie, răspunde Leon Fornea, ai dreptate, dar nu te uita numai la mine, ia 'n vezi cum stau paharele dumnealor? Fiți buni și-ți lua, c'amuș vine un aligote cum nu se mai află.

— Numai bucatele mele nu au căutare, se tânguia preoteasa. Iaca pușorii iștea, să-i mănânci în gingii de frageți. Da' di ci nu luați?

Un fuior de raze se torcea prin fereastră; soarele schiopăta către dealurile înalte, îmbrăcând ograda și casa în odăjdiile apusului.

Când ne-am sculat să plecăm, înălțimele păreau de aur.

Leon Fornea era tare supărat că nu mai stăm. A adus un șesla, cu ani vechime 'n el și cu brumă pe sticlă.

— Nu, că vrem să trecem pe sub mal și știi cum îi drumul. se opuse Dumitru Lăcrămioară. Ne-am răsturnat pe drum drept și Doamne ferește să nu mai pășim ceva.

— O să plecați numaidecât, dar am o rugăminte către domnu inspector, făcu părintele Eustapie. Iaca ce rog eu și cu ce mă frământ eu de multă vreme. Stau și mă gândesc cât îi de frumos imnul nostru național. De câte ori îl aud parcă întineresc. Numai că o rugăminte mare am eu. Să se introducă în cântec și cuvântul cruce. Cu Regele nostru și cu crucea vom birui.

— Adică cum oteț Eustapie? întrebă nedumerit Leon Fornea.

— Să fie introdus în imn și cuvântul cruce. Să se cânte bue năoară:

Suștine cu a ta mână.

Crucea și coroana română.

Părintele Eustapie Revencu își netezi barba albă și urmă:

— Eu știu că dumneavoastră aveți putere mare la centru. Cunoașteți oameni mari și cuvântul dumneavoastră îi luat în seamă. Vorbiți acolo la București ca numaidecât cuvântul cruce să fie vârit în imn. Cu crucea, cu Dumnezeu și cu Regele înainte. . .

Am făgăduit părintelui să fac tot ce se va putea și l-am lăsat în cerdac, cu inima plină de bucurie.

Domnul Leon Fornea reuși să ne facă băutori în fața Marusiei; nu ne-am urcat în brișcă până n'am deșertat sticla cu șesla.

Soarele nu se mai vedea, numai cerul însângerat spre miez-noapte înfățișa coborișul lui după dealuri și stânci.

Zăduful se potolise și-o adiere plăcută mângâia liniștea înserării.

Peste sat se 'ntinse borangicul asfințitului, îmbujorând casele și înflorind maci în ferești.

Când am ieșit din Cerlina, fumul înserării încenușa zarea. Drumul se îngusta mereu, îngrămădit de Nistru în dealurile înalte de care atârnav stânci cenușii, uriașe, gata să se prăvale. Brișca se strecura suveică printre stânci rostogolite în cale și printre bolovani creșcuți ca din pământ.

Marusia înainta la pas, cu teamă parcă să nu zdruncine munții de piatră. Crăpături de prăpăstii deschideau canale prin pereții de stâncă, împrăștiind fiori de ghiață.

Acum drumul se prelungea pe sub dealuri aplecate de greutatea stâncilor, amenințând să se nărue, s'astupe trecerea, s'oprească Nistrul.

Am îndrăznit să mă uit în sus, dar în loc de cer privirea s'a oprit înghețată, într'un imens tavan albăstrui, aplecat s'acopere drumul.

Unele blocuri abia se țineau, ca 'ntr'un ciot de rădăcină. Așteptam să se desprindă, să detune înserarea, să nărue « Omul și Caraimanul » peste noi. Un frig de Decemvrie mă cuprinsese. Inima rărise bătăile, trupul sloi nu putea mișca brațele și din hru-bele întunecoase ale prăpăstiilor noaptea desfăcea spaima de balaur.

A durat o veșnicie trecerea; când primejdia a rămas în urmă ne-am oprit. Multă vreme n'am putut scoate o vorbă. Apoi demortit de frică, mi-am dat seama că zarea e încă limpede și inserarea încă departe.

— Cum trec oamenii prin iadul ista, domnule?

— S'au deprins, cum se deprinde omul cu nevoia.

— Și nu se 'ntâmplă nenorociri?

— Până amu nu s'a întâmplat, că are Cel de Sus grijă de moldovenii noștri.

Prietenul opri, să coboare, s'apropie de Marusia, o mângâie pe frunte, pe urmă mă privi cu un sâmbure de zâmbet într'un colț al gurii.

— Ați văzut câte stânci erau în cale? Toate au căzut când nu trecea nime pe drum. Nu-i vorbă că și omul se păzește.

— Cum se păzește? întreb nedumerit.

— Apoi iarna nu trece nimeni pe-aici, și numai iarna, din pricina gerului, se desfac stâncile. Iarna pe-aici hurue pământul de s'aude tăta Ucraina. Și se despică de frig munții iștea vineți de deschid gurile care le-ați văzut.

Am coborât și eu pornind la pas prin liniștea de pustiu. Inserarea creștea să 'mbrobodească văzduhul. Miros de fânaț venea de peste umeri de coline.

În Cosmin, peste Nistru, casele înălbeau în umbră. Un sătean mâna câteva oi la adăpost.

M'am apropiat să-l privesc. S'a oprit și prietenul și brișca.

Oile au aplecat boturile lor în Nistru, rămânând de păcură, nemișcate.

Săteanul s'a așezat pe mal și-a început să cânte. Vorbele se auzeau limpezi, ca șopotul de izvor în tăria nopții:

Foaie verde-a nucului  
 Jălui-m'aș și n'am cui  
 Jălui-m'aș casei mele  
 Casa me-i plină di jăli  
 Ca Nistru di chetriceli

Apoi trecură doi grăniceri în strae de fum și cântecul se stinse. Am așternut mâna peste pleoapele înlăcrimate, înăbușind un oftat.

Prietenul de drum glăsui încet, ca o mărturisire:

— Cântecul îi același, de o parte și de alta a Nistrului.

— Și limba moldovenească la fel, șoptii, să nu-mi fure pacea vorbele.

Noaptea plângea rouă. Drumul se depărta de mal, spre șes și holde. În brâul cerului, Crai Nou părea o sprinceană deasă, de mazâl.

D. IOV

RACINE

M I T R I D A T E  
T R A G E D I E

PERSOANELE \*)

MITRIDATE, rege al Pontului și al mai multor alte regate.

MONIMA, promisă lui Mitridate, dar dinainte declarată regină.

FARNAS }  
XIFARES } fii lui Mitridate, din mame diferite.

ARBATE, confidentul lui Mitridate și guvernatorul cetății Nimfea.

FEDIMA, confidenta Monimei.

ARCAS, servitorul lui Mitridate.

Străji.

Acțiunea se petrece în Nimfea, port la mare pe Bosforul Cimerian, în Chersonезul Tauric (Crimeea).

---

\*) Numele proprii se vor ceti astfel: Mitridate, Monima, Farnas, Xifares, Arbate, Fedima, Arcas.

## ACTUL I

## SCENA I-a

## XIFARES, ARBATE

## XIFARES

Aşa a fost, Arbate, precum ni s'a vestit.  
In luptă-a învins Roma şi regele-a murit.  
Pe Eufrat, Romanii, lovindu-l pe-al meu tată,  
In neguri înecară şi veghea-i încercată.  
A fost o luptă cruntă şi lagăru 'mprăştiat,  
Cu alţi morţi într'o gloată de cărnuri l-a lăsat.  
Se spune de-un nemernic că dete lui Pompei  
Tiara lui regească şi spada de temei.  
Şi-aşa, un rege care, în patruzeci de ani,  
Goni toţi comandanţii veniţi din spre Romani  
Şi stinse Răsăritul, i-aduse Fericirea,  
Scăpând pe regii care-şi vedeau venind pieirea,  
E mort acum şi lasă, cu gând de-a-l răsbuna,  
Doi fii ce în restrişte mai greu s'or împăca.

## ARBATE

Stăpâne, tu? Dorinţa de-a fi el suveran  
Să-l faci pe Xifares lui Farnas, chiar, duşman?

## XIFARES

O nu, nu vreau, Arbate, cu-asemenea trist preţ  
Să cumpăr un imperiu ce cade în dispreţ.  
Eu ştiu să respect vârsta cu drept de 'ntâietate,  
Stăpân pe câte State mi-au fost mie lăstate,  
Vedeai-voi pe-ale sale prădându-le duşmanii,  
Cum merită oricine-i prieten cu Romanii.

## ARBATE

Prieten cu Romanii? Trădând pe Mitridate?  
E oare cu putinţă?

## XIFARES

De ce nu crezi, Arbate?

De multă vreme Farnas, ne vinde la Romani,  
Așteaptă mila Romei, cerșind dela tirani.  
Eu regelui credință îi port și nu oricui,  
Nutrind o ură aspră dușmanilor și lui.  
Și totuși a mea ură și focurile ei  
Sunt cele mai mici pricini... Mai este un temeii...

## ARBATE

Ce alt temeii te face să porți în suflet crima?

## XIFARES

Te miră, știu, Arbate. E gingașa Monima,  
Ce și pe tatăl nostru, pe rege, l-a vrăjit.  
De ea, acum, și Farnas își spune 'ndrăgostit...

## ARBATE

Stăpâne!

## XIFARES

Imi e dragă, ți-o spun fără vre-o teamă,  
Când nu mai am protivnic de care să țin seamă.  
Desigur, vrei întreaga poveste să o știi.  
Ea nu este, Arbate, o taină de o zi.  
Iubirea multă vreme se apără 'n tăcere  
Și cum să-ți pot eu spune cu câtă sfâșiere,  
Ce gemete de moarte și 'n urmă ce înfrângeri!  
Vai, nu e timp acuma, în aspre vremi de plângeri,  
Să stau prea mult din cale, să văd în amintire  
Întreaga lunecare-a poveștii de iubire...  
Dar tata nu aflase nici numele reginei,  
Când eu întâi văzând-o, am și jurat Monimei  
Îndată o iubire pe care o cred dreaptă...  
Voiam să afle-acestea și mintea ta 'nțeleaptă.  
Văzând-o el în urmă, în loc să o îmbie  
Cu vorbe mai umile și gând de căsnicie,  
Crezu că ei nu-i pasă de-o prea înaltă glorie

Și repede-o să-i ierte nevrednica-i victorie.  
Tu știi cu ce strădanie voi să-i ia virtutea.  
Că nevrând să mai ceară în van, plecă în iutea  
Bătaie 'n care focul pornind mereu să crească,  
Prin tine îi trimise cununa lui regească.  
Măsoară tu ce chinuri de jar m'au frământat  
Când dragostea-i și gându-i nevrednic le-am aflat.  
Și 'n urmă când Monima, iubirii lui sortită,  
A luat cu tine drumul Nimfeii, îngrozită.

Era pe-atunci în timpul de pomină în care  
Plecă mama urechea ispitelor murdare.  
Sau vrând să se răsbune, știindu-se 'nșelată,  
Sau vrând să-mi pregătească o soartă mai curată,  
Trădându-l greu pe tata ea dete lui Pompei  
Cetatea și comoara lăsate 'n grija ei.  
In fața astei crime eu nu puteam alege!  
Uitai ca prin minune și furia mea pe rege,  
Uitai și-a mea iubire învinsă de a lui.  
In minte doar un tată trădat și trist avui;  
Dușmani mi-erău Romanii... și mama rătăcită  
Văzu cum reia fiul cetatea păgubită.  
In jur dând răni de moarte voiam să mă jertfesc,  
Prin moarte să-i dau știre că tot o 'nvinuesc.  
De-atuncea Euxinul fu liber și e încă;  
De-atunci din Pont și pân' la a Bosforului stâncă,  
Un singur rege fuse; corăbiile-i, cât zarea,  
Alți dușmani nu avură decât... vântul și marea.  
Voiam să fac mai multe. Voiam, încrâncenat,  
Să plec și pentru rege să lupt pe Euftrat.  
Lovit am fost, deodată, de vestea morții lui.  
Indată, printre lacrimi, de ce s'ascund, văzui  
Pe fata dată 'n grija-ți de bietul meu părinte  
Și marea-i frumusețe-mi veni deodată 'n minte.  
Cu câtă tremurare temui zilele ei!  
Mi-era o mare groază și nu fără temei;  
Adesea Mitridate, cuprins de gelozie,  
Și-a dat iubita morții, în vremuri de urgență.  
Venii în spre Nimfea; dar, chiar sub metereze,



Dădură 'ntâi de Farnas privirile-mi prea treze.  
 Această întâlnire (semn rău) m'a turburat.  
 Primindu-ne în urmă, tu știi ce a urmat.  
 Fiind, ca totdeauna, când vrea ceva, grăbit,  
 Indată spuse Farnas la toți ce-a plănuit.  
 Reginei, povestindu-i al regelui sfârșit,  
 Se și grăbi să-i spună că 'n loc el i-e merit.  
 Și-așa cum spuse tocmai așa voi să facă.  
 Dar trista mea iubire se'nnăbușe să tacă.  
 Așa cum altă dată am vrut s'ascult puterea  
 Părintelui a cărui dorință mi-a fost vrerea,  
 Tot astfel gându-mi, astăzi, puternic ca un val,  
 Urăște cerbicia scârnavului rival.  
 Monima, sau se-arată că-mi bănuie iubirea  
 Și nu vrea să-mi asculte de loc mărturisirca,  
 Sau, orice-ar mai trimite asupra-mi soarta rea,  
 El doar de m'ar ucide putea-va să mi-o ia.

Deci iată care-i taina pe care vream s'o știi.  
 Acum tu hotărăște de-a cui parte să fii  
 Și drumul ce îți pare mai vrednic de credință:  
 Sau mie să-mi dai sprijin, sau Romei umilință;  
 Ca prieten cu Romanii, el, Farnas, înțelege  
 Să-mi fie stăpân mie, Nimfea luându-l rege.  
 Dar dreptul meu pe țară un alt stăpân nu vrea.  
 El Pontu-l moștenește, Colhida e a mea;  
 Toți prinții ce 'n Colhida avură 'ntreg ponorul,  
 La țările lor mândre trecură și Bosforul.

#### ARBATE

Stăpâne, poruncește-mi. Atât cât voi putea  
 Imi știu eu datoria; voi fi în slujba ta,  
 Cu-aceeași sânguință, cu-același aprig foc,  
 Cu care-ți serveam tatăl, păzind acest sfânt loc  
 De oștile lui Farnas și chiar de oastea ta.  
 Azi numai pentru tine, viteaz voi mai lupta.  
 Nu știu, crezi, fără tine ce moarte mă așteaptă  
 Ce vrea să-mi facă Farnas în ura lui nedreaptă?  
 Nu știu că al meu sânge de mult ar fi 'ntinat

Acest zid sfânt pe care de el l-am apărât?  
 Vezi inima reginei să nu-ți fie dușmană.  
 Și-apoi, de nu mi-e faima o biată umbră vană,  
 Lăsând Bosforul, Farnas și țara Colhidană,  
 Aiurea se va ține sub aripa Romană.

## XIFARES

Arbate, râvnei tale orice i se cuvine!  
 Dar fugi prietene acumă. Monima iată vine.

## SCENA II-a

*MONIMA, XIFARES*

## MONIMA

Stăpâne, vin la tine. Nicipând altcineva,  
 De nu vrei să mă aperi, în grije nu m'ar lua!  
 Căci n'am părinți, nici prieteni. Și-așa tremurătoare  
 Cu numele regină, dar stând ca 'n închisoare,  
 Deși n'am fost soție — și văduvă-am rămas.  
 Dar alta mi-e durerea, acesta-i doar un pas.  
 Mă tem să vin a-ți spune o nouă grozăvie,  
 Deși mai am nădejde că-a ta mărinimic  
 Oricum, n'o jertfi floarea necazurilor mele,  
 Simțirilor de sânge și lanțurilor grele,  
 Ce strâns te țin de-acela ce Farnas e numit.  
 Căci el este, Stăpâne, acel nesocotit  
 Ce vrea să-și lege soarta acum de soarta mea,  
 Când mie numai moartea mi-ar fi atât de rea.  
 Sub ce stea fără milă a fost să mă nasc eu,  
 În jugul astei soarte să trag atât de greu!  
 Abia liberă, calmă, gustam un strop de pace,  
 Că iar mă trezesc sclavă cui nici să-l văd nu-mi place...  
 Ar fi poate mai bine să fie mai plecate  
 Cuvintele ce-aruncă acestea unui frate.  
 Dar, poate, a mea ură nu vrea să vadă 'n el,  
 Decât doar pe Romanii cu care e la fel,  
 Că nici o altă nuntă, sub cel mai rău blestem,

Nu-mi pare ca aceasta, de care fug, mă tem.  
 Iar dacă a mea jale nu-ți chiamă îndurarea  
 Și dacă pentru mine e numai întristarea,  
 Acolo, la altarul la care-s așteptată,  
 Vedea-mă-vei, Stăpâne, pe mine mie dată,  
 Cu inima străpunsă, cu inima 'mpilată,  
 Ce nu a fost dat încă să fie-a mea vreodată.

## XIFARES

Ai, Doamnă, la picioare supunerea mea toată.  
 Pe-aceste locuri sfinte, oricând ești venerată.  
 In altă parte Farnas găsi-va fericirea.  
 Dar vai ! Tu nu știi încă; mai grea-i nenorocirea.

## MONIMA

Ce altă întristare pândește pe Monima,  
 Stăpâne ?

## XIFARES

Dacă numai iubirea-i este crima,  
 Nu este numai Farnas mârșavul; cu gând greu,  
 Mai culpeș, de o mie... de ori ca el... sunt eu.

## MONIMA

Tu !

## XIFARES

Pune-a mea iubire 'ntre cele mai funeste  
 Și chiamă, dacă trebui, puterile celeste  
 Să cadă pe un sânge născut să te iubească,  
 Prin fii și prin părinte cercând să te lovească.  
 Dar, oricât de uimită putea-vei tu afla  
 Iubirea vinovată ce-i iar în calea ta,  
 Nici când a ta restriște nu poate da de fund  
 Durerii ce mă roade pe-a mea când o ascund.  
 Să nu crezi că-i o cursă: cu celălalt la fel,  
 Azi serv îți sunt și mâine iau locul dat de el.  
 Ți-am dat făgăduiala; vei fi, cum vrei, a ta,

Cu Farnas, nici cu mine să nu ai a lupta . . .  
 Dar, spune-mi, când pe urmă vei fi iar mulțumită,  
 Spre care locuri, Doamnă, spre ce altă ursită  
 Te-i duce? Fi-va oare departe de-al meu Stat?  
 Să-ți duc pașii tăi mândri nu mie-mi va fi dat?  
 Vei crede la fel crima cu visele senine?  
 Fugind de-al meu protivnic fugi-vei și de mine?  
 Drept prețul împlinirii dorinței, drept răsplată,  
 Să nu te mai văd oare de-acuma niciodată!

MONIMA

De ce îmi spui acestea?

XIFARES

Monima mea frumoasă,  
 De poate să dea vremea o armă norocoasă,  
 Să-ți spun, aș vrea, îndată, că primul dintre toți  
 Văzându-te, tot primul am vrut să ne fim soți;  
 Când farmecele tale în floare, cunoscute  
 Erau doar maicei tale, iar tatei neștiute.  
 Vai, dacă datoria făcut-a să te pierd  
 Atunci, când puteam încă în gând să te desmierd,  
 Nu ții tu oare minte și-atunci cu câtă jale  
 Plângeam, gândind că trebui să iau o altă cale?  
 Apoi ți-am pierdut ochii. Mai ții tu oare minte  
 Cu ce durere vie plecam, fără cuvinte?  
 Doar eu mai știu acestea, te rog mărturisește,  
 Eu spun de-o nălucire ce 'n tine nu mai este.  
 În timp ce eu, departe, să vin ne mai sperând,  
 Hrăneam aceleași visuri de dragoste în gând,  
 Te și găteai de nuntă: promisă unui rege,  
 De bietul lui fiu gândul nu vrei să te mai lege.

MONIMA

Vai!

XIFARES

Cum, ai plâns tu oare cândva durerea mea?

MONIMA

Să nu tragi folos Prințe, te rog, din starea mea.

XIFARES

De ce spui astfel Doamnă? Când țin să te păzesc  
Și când nimic a-ți cere nu vreau să îndrăsnesc?  
Ce vorbe-ți mai pot spune? Iți jur pe Ceruri, iată,  
Să nu-ți mai ies în cale de astăzi, niciodată.

MONIMA

Mai multe spui acuma decât vei vrea să ții.

XIFARES

Cum! Crezi că jurământul meu veșnic, ar păli?  
Că vreau să trag foloase din drepturile mele,  
Strângându-ți libertatea în lanțuri și mai grele?  
O vorbă spune-mi, Doamnă... De ce nu mă privești?  
O vorbă...

MONIMA

De-a lui furie, întâi, să mă păzești  
Și-apoi de silnicie, să știi, nu ai nevoie  
Ca singură să vreau să... vii iar, de bună voie.

XIFARES

Ah! Doamnă...

MONIMA

Iată vine din nou dușmanul meu.

### SCENA III-a

*MONIMA, FARNAS, XIFARES*

FARNAS

Dar Doamnă, până când mai aștepti pe tatăl meu?  
Vin toți care-i știu moartea, în fiecare clipă,  
Să-ți spulbere 'ndoiala; mai bine hai în pripă  
Să mergem, fugi de-această urâtă sihăstrie,

Ce nu îți amintește decât de-o grea sclavie.  
 Îți cade la picioare poporul demn de tine,  
 Sub cerul mai albastru ce-atât ți se cuvine!  
 Știu, Pontul te cunoaște de mult drept suverană,  
 Pe frunte îi porți semnul și astăzi, drept coroană;  
 Avut-ai dintr'odată și gloria și tiara,  
 Să n'ai vreo îndoială, a ta va fi și țara.  
 Stăpân pe-această țară, urmând tatălui fala,  
 Vreau, Doamnă, eu de astăzi să-i țin făgăduiala.  
 Dar cer să nu ne prindă în brațe așteptarea  
 Și grabnic făcând nunta, să nu 'ntârziem plecarea.  
 Folosul nostru, marea mea dragoste, o vor.  
 Voind să fie gata, corăbiile dau zor  
 Și, după cununie, te poți urca în ele,  
 A mărilor regină, stăpână peste vele.

## MONIMA

Atâta bunătate, să crezi, mă stânjenește.  
 Dar fiindcă timpul fuge și graba ta sporește,  
 N'ai vrea, lăsând de-o-parte ce-a fost fățărnice,  
 Să-ți spun, cum îmi e voia, ce nimeni nu mai știe?

## FARNAS

Aștept să-mi spui, Regină!

## MONIMA

Îți sunt cred cunoscută.  
 Efez e a mea țară. Și totuși sunt născută  
 Din viță de puternici eroi, sau regi, de-acei  
 Ce fură altădată la Greci aproape zei.  
 Când Ionia și Efezul erau îngemănate  
 Cu mândrul lui imperiu, văzui pe Mitridate.  
 El, dându-mi semnu-acesta al voii lui de rege,  
 Ce fu pentru-a mea ginte mai sfântă ca o lege,  
 S'ascult a fost nevoie. Și, sclavă 'ncoronată,  
 Venii spre căsnicia ce-a fost să-mi fie dată,  
 Când el, ce așteptase în granițele țării,  
 Pleca în mare grabă pe calea depărtării.

Acolo, vrând să lupte, pe dușman să-l supună,  
 Pe mine mă trimise departe de furtună,  
 Aici unde sunt astăzi. Și totuși, de mă crezi,  
 Plăți scump al meu tată aceste mari dovezi  
 De cinste, căci Romanii le 'ntoarseră victimei  
 Atât de scumpe mie: chiar tatălui Monimei.  
 Fiindcă mi-era tată, a fost curând jertfit.  
 Și tocmai despre-aceasta voiam să-ți fi vorbit.  
 De oricâtă mânie să fiu înnebunită,  
 Și tot n'aș putea Romei, pe loc să-i svârl, cumplită,  
 O armie în coastă, cu dinți neașteptați.  
 Vai, n'am pentru aceasta nici sceptru, nici soldați.  
 Doar inima mai este a mea. Ce pot să fac  
 E doar să port credință părintelui, să 'mpac  
 Și duhu-i și-al lui sânge, mișelnic împrăștiat,  
 Neluând de soț în tine al Romei aliat.

## FARNAS

Dece-mi vorbești de Roma, de aspra ei tocmeală?  
 De ce atâtea temeri și-atâta bănuială?  
 Și cine ți-a dat vestea că sunt aliat cu ea?

## MONIMA

Dar cum de mai poți oare să negi în fața mea?  
 Și cum puteai tu altfel să-mi dai în dar coroana  
 Regatului ce geme din trei părți de prigoana  
 Armatei lor, de n'ai fi avut de mult tratatul  
 Prin care să-ți asiguri și calea și regatul?

## FARNAS

De planurile mele curând ți-aș fi vorbit  
 Cu alte înțelesuri ce, știu, te-ar fi uimit.  
 Dar vream să lași de-o parte această viclenie  
 Și doar adevăratul tău suflet să mă 'mbie.  
 Incep a înțelege, din tot acest greu chin  
 Ce-ți dai ca să mă 'ndupleci, că scopul ți-e străin,  
 Că altul e folosul pe care-l urmărești  
 Și altul, nu un tată, te 'nvață să vorbești.

## XIFARES

Cu orice gând regina atât de-adânc vorbește,  
 Răspunsul dat de tine mă tem că șovăește.  
 Și ura-ți împotriva Romanilor, îmi pare  
 C'ar fi cu mult mai bine să nu aibă cruțare.  
 Pe-al nostru drag părinte lovindu-l nenorocul  
 În loc de răsbunare noi vrem doar să-i luăm locul?  
 Uităm onoarea noastră și sângele vărsat?  
 E mort. Dar știm noi oare, de-a fost înmormântat?  
 Și cine știe 'n timp ce așa grăbit tu ești  
 Să porți în minte visuri și-apoi să le 'mplinești,  
 Da, cine știe dacă vestitul rege care  
 Pe-aici fu cel din urmă și aprig rege mare,  
 În propria lui țară lipsit de un mormânt,  
 Băgat cu alții-alături de-avalma sub pământ,  
 Nu blestemă crunt Cerul ce parcă l-a uitat,  
 Pe fii lui netrebnici, ce nu l-au răsbunat?  
 Să nu mai tânjim leneși pe maluri de Bosfor.  
 Pe lume vre-un alt rege de e, netemător,  
 Part, Scit, Sarmat și cărui să-i placă libertatea,  
 E el aliatul nostru. Lăsând acum cetatea,  
 La moarte să ne ducem gândind la Mitridate.  
 Și, oricâtă iubire în piepturi ni s'ar sbate,  
 Mai bine păzim țara de trista soartă rea,  
 Decât să silim inimi ce nu vor să se dea.

## FARNAS

El știe, tot ce cugeți. Deci, Doamnă, nu greșeam.  
 Acesta îți e gândul pe care-l bănuiam,  
 Romanii și-acel tată din care-mi faci o vină.

## XIFARES

Eu nu știu ce se-ascunde în inima ei plină,  
 Dar știu că m'aș supune gândirii ei orbește,  
 Ca tine de aș crede că știu și ce gândește.

## FARNAS

Tu fă cum vrei, eu însă fac doar cum cred că-i bine.  
 Purtarea ta nu este o pildă pentru mine.



XIFARES

Și totuși nu e nimeni, cred eu, în tot regatul  
Să nu facă mai bine să-mi ceară mie sfatul.

FARNAS

Credeam că doar la Colhos, mai poți vorbi așa.

XIFARES

Ce pot face la Colhos, aici nu pot strica.

FARNAS

Nu crezi că poți îndată să-ți afli și sfârșitul?...

## SCENA IV-a

*MONIMA, FARNAS, XIFARES, FEDIMA*

FEDIMA

Veniți, căci marea toată își schimbă clipocitul,  
E plină de corăbii. Deși s'a spus că-i mort,  
Se-apropie Mitridate, se-apropie de port.

MONIMA

Vai, regele!

XIFARES

E tata!

FARNAS

Ah, alte griji se-adună!

FEDIMA

Corăbiile mai repezi venit-au să ne spună.  
E el. Și înainte-i, de cum primi solia,  
Arbate se și duse, cum cere datoria.

XIFARES

Ah! Ce-am făcut!

MONIMA (lui Xifares)

Adio, îți spun. Cumplită veste!

SCENA V-a  
FARNAS, XIFARES

FARNAS

Se 'ntoarce Mitridate. Ah! voi ceasuri funeste!  
Și dragostea-mi și viața se duc fără să știu.  
In van aștept Romanii; veni-vor prea târziu.

(lui Xifares)

Ce facem? Se aude în inimă cum sângeri,  
Aud și al reginei rămas bun plin de plângeri,  
Xifares. Pentru asta avem noi alt răgaz!  
Dar azi multor primejdii avem de pus zăgaz.  
Se 'ntoarce Mitridate și cred că e cumplit.  
Cu mult mai de temut e acum, nefericit.  
Primejdia-i mai mare decât o bănuiești,  
Și-apoi, de vina noastră nici tu nu te 'ndoiești.  
Lui, foarte rar iubirea mânia-i dezarmează.  
Și tu îl știi, când numai credea că îl trădează,  
Doi fii cum a dat morții, deși părea că-i pașnic.  
Și nu avem alt jude să fie-atât de strașnic.  
Mai bine s'avem grije de noi și de regină.  
Cum știi că o iubește, îi află 'ndată vină.  
E-amant plin de ardoare, dar și gelos pe viață;  
Iar ura-i e-așa mare că dragostea-i înghiață.  
In dragostea ce-ți poartă să nu te mai încrezi,  
Mânia tui geloasă-i mai mare decât crezi.  
Gândește-te. Oștirea te vrea, nu-ți fie teamă,  
Iar eu am ajutoare; de ele nu-ți dau seamă.  
In grabă, până nici nu sosește Mitridate,  
Să punem stăpânire puternic pe cetate;  
Și fiilor să-l facem să nu le poruncească  
Decât de vor ei singuri să-l lase să vorbească.

XIFARES

Eu știu care mi-e crima, cunosc pe-al nostru tată;  
Mî-ajunge însă-a mamei trădare blestemată.  
Și eu, orice ar spune al inimei tumult,  
Când tatăl meu se 'ntoarce, știu numai să-l ascult.

## FARNAS

Atunci să ne rămână credința dintre noi.  
 Cunoști tainele mele și eu pe-a ta. Noi doi,  
 Oricum ar fi ispita, să nu suflăm o vorbă.  
 Îl știi că de capcane viclene, are-o torbă.  
 Îi știi și obiceiul: cu câte șovăeli  
 Încearcă să adoarmă cumplite bănueli.  
 Așa că, dacă trebui, merg tot cu pasul tău.  
 Dar fără să ne vindem; ar fi cu mult mai rău.

## ACTUL II

## SCENA I-a

## MONIMA, FEDIMA

## FEDIMA

Cum Doamnă! Stai ascunsă când vine Mitridate?  
 Când toți s'au dus pe țărături, afară din cetate,  
 Stai singură? Ce gânduri te sbuciumă, ce vești  
 Te 'ntorc în loc deodată? De ce să nu cinstești  
 Pe-un rege care-ți poartă o dragoste adâncă  
 Și-ți este soț aproape?...

## MONIMA

Aproape, dar nu încă,  
 Fedima, și de aceea eu cred că-i mai cuminte  
 S'aștept aici să vină, să nu-i ies înainte.

## FEDIMA

Dar Doamnă, știi că nu e un oaspete oricare.  
 Promisă de-al tău tată acestui rege mare,  
 Un semn al milosteniei lui mari ți-a dat în dar,  
 Pe care-l întărește acuma la altar.  
 Și crede-mă-i mai bine să ieși în calea lui.

## MONIMA

Privește în ce stare mă 'ndemni să fac ce spui,  
 Cu fața 'nlăcrimată, cu ochii duși în fund...  
 Învață-mă mai bine să fug, să mă ascund.

FEDIMA

Ah ! Iată cum vorbește !

MONIMA

Dar cum nu mă doboară  
 Intoarcerea aceasta ? Arăt întâia oară  
 Regeasca diademă chiar regelui pe frunte  
 Și inima mea, biata, se sbate 'n chinuri crunte !

FEDIMA

Cazi iarăși în uitate neliniști, spaima, frângeri,  
 Ce-ți smulseră și 'n Grecia atâtea triste plângeri !  
 Tot gândul la Xifares e cel ce te muncește ?

MONIMA

Acum nenorocirea văd și mai mult cum crește !  
 Xifares pe-acea vreme nu-mi sta clădit în minte  
 Decât plin de virtute, glorios. Și înainte  
 De astăzi nu știusese că 'ntocmai ca și mine,  
 Iși leagă în lacrimi privirile-i senine.

FEDIMA

Ți-a spus că te iubește ? Și-acest erou frumos...

MONIMA

Nici el nu e mai vesel, nici el mai norocos.  
 Se chinuie, Fedima, cu-aceleași mari dureri  
 Ce mușcă și din mine, aceleași sfâșieri.

FEDIMA

Nu știe pentru dânsul ce mare ți-e iubirea ?  
 Nu știe ce mult suferi ?

MONIMA

Dorea mărturisirea,  
 Dar fără să țin seamă de inimă cum bate  
 Nimic n'am spus sau, poate, am spus pe jumătate.  
 Țineam inima, biata ! Puteai să juri că pieri !

Vai ! Nici n'ai putea crede cum, vrând să țin tăcere  
 Și lupte și asalturi în pieptul meu erau !  
 Fedima, nu mai trebui să vină iarăși sau,  
 Oricât de grea mustrare atunci aș vrea să-mi fac,  
 Văzând a lui durere mai greu mi-ar fi să tac  
 Și taina mi-o va smulge chiar fără voia mea.  
 Cum știu că mă iubește, vai ! nu-l va bucura.  
 Atât de scump i-oi vinde această fericire,  
 C'ar fi poate mai bine să nu-i știe de știre !

FEDIMA

Vin. Ce-ai hotărît, Doamnă ?

MONIMA

Vai, nu pot să te-ascult,  
 Pe față să-mi citească al inimei tumult.

SCENA II-a

*MITRIDATE, FARNAS, XIFARES, ARBATE, Străji*

MITRIDATE

Văd, Prinții mei, răspundeți cu multă iscusință,  
 Dar n'a fost, mi se pare, un lucru de cuviință  
 Uitării să dați Pontul și tu Colhida noastră,  
 In aspre vremi în care le-am dat în paza voastră.  
 Drept jude aveți însă un tată iubitor.  
 Crezut-ați cum voisem un svon înșelător;  
 Eu cred că n'aveți vină, așa cum m'ați rugat.  
 Să dăm deci mulțumire la zei că ne-au scăpat.  
 Așa învinși cum suntem, aproape de ruină,  
 Gândesc la răsbunarea ce totuși o să vină.  
 Pe toate vi le-oi spune, dar nu acum în pripă.  
 Duceți-vă, lăsați-mi și liniște o clipă.

SCENA III-a

*MITRIDATE, ARBATE*

MITRIDATE

Mă vezi după o vreme de-un an, iubit Arbate  
 Și nu ca altă dată: acel brav Mitridate,

Pe care-l temea Roma și chiar din depărtare  
 Ținea lumea întregă în spaimă și mirare.  
 Invins sunt azi. Găsit-a Pompei cu viclenie  
 O noapte 'n care nu mai fu timp de vitejie.  
 Soldații, goi aproape, au fost înspăimântați,  
 Iar rândurile rupte; soldați peste soldați,  
 In neorânduială, măreau mai rău alarma,  
 Noi singuri contra noastră orbește 'ntorcând arma.  
 Și strigăte sinistre sburară între stânci...  
 (Măcel cu toată groaza din negurile-adânci).  
 Nimic nu putea spada în ceasul blestemat!  
 Murit-au unii, alții cu fuga au scăpat.  
 Eu nu-mi datoresc viața, în spaima tuturor,  
 Decât svonului morții ce dat-am în popor.  
 Ascuns de toți, în taină, trecut-am peste Faz;  
 De-acolo am mers iute, pe drumul spre Caucaz  
 Și-apoi, găsindu-mi flota ce-aveam pe Euxin  
 Am prins târziu și restul oștirii, cu mult chin.  
 Cu astfel de necazuri intrat-am în Bosfor,  
 Să am și-aici înfrângeri ce tot atât mă dor  
 De-aceeași grea iubire mă vezi înflăcărat.  
 Așa cum sunt, de lupte și sânge 'nfometat,  
 Cu toată jalea vârstei și-a sorții ce m'apasă,  
 Iubirea de Monima o clipă nu mă lasă.  
 Și nu am mai scârbavnici, mai mârșavi, inamici,  
 Decât doi fii pe care-i gălesc acum aici.

## ARBATE

De ce doi fii, Stăpâne?

## MITRIDATE

Da, chiar în furia mea,  
 E drept că pe Xifares așa să-l văd n'aș vrea.  
 El, știu că fără preget mi-a fost mereu în voce,  
 Oricând cu-aceiași dușmani luptat-a la nevoe.  
 Și știu de ce e 'n stare când vrea morțiș să-mi placă,  
 Să-mi merite iubirea, cu care se împacă.  
 Știu chiar cu câtă grabă, uitându-și bucuria,

Mai sus de celelalte punându-și datoria,  
 Chiar mama pedepsindu-și, pornită să ne vândă,  
 Schimbă crima ei mare în marea lui izbândă.  
 Așa că nu pot încă, nici vreau să mă gândesc,  
 De el adevărata simțire să-mi feresc.  
 Dar ce vor în Nimfea când suntem în război?  
 Râvnit-au la regină deodată amândoi?  
 Și ea, oare cui pare că 'n taină-i ia aminte?  
 Cu ce vorbe, Arbate, să-i ies eu înainte?  
 Să-mi spui. Oricâtă grabă mă chiamă lângă ea,  
 Intâi vreau să-mi dai seamă de ce se petrecea  
 Când eu luptam departe. Tu ce-ai văzut? Ce știi?  
 De ce? De câtă vreme, venit-au ei aci?

## ARBATE

Acum opt zile Farnas, cuprins de nerăbdare,  
 A tras la mal cu toate corăbiile-i hoinare.  
 Spunându-ne în urmă de moartea ta, se sbate  
 Cerând cu hotărîre să intre în cetate.  
 Eu n'aș fi crezut încă acest svon îndrăsneț,  
 De nu vedeam că însuși Xifares îi da preț  
 Și, nespunând aceasta prin vorbe, ci prin plângeri,  
 Credea și el în svonul de moarte, de înfrângeri...

## MITRIDATE

Și ce-au făcut în urmă?

## ARBATE

Cel mare-abia sosise

Și merse la regină să-i spună că venise  
 Ca, fără întârziere, să-i ceară să-l voiască  
 Pe el, care-i promite în schimb stema regească.

## MITRIDATE

Mișelul! să n'o lase un timp măcar să plângă  
 Cenușa mea, pe care să 'ncerce să o strângă!  
 Și celălalt?

## ARBATE

O, Doamne ! îți jur de vreo iubire  
 In inima lui, prințul nu-mi dete nicio știre.  
 Gândind la fel cu tine, în sufletul lui mare,  
 Știu numai că respiră doar luptă, răsbunare.

## MITRIDATE

Atunci ce alte gânduri spre voi l-au îndrumat ?

## ARBATE

Vei fi și despre asta odată luminat . . .

## MITRIDATE

Vorbește-acum, Arbate, aș vrea să știu îndată.

## ARBATE

Stăpâne, nu-ți pot spune decât vestea ciudată  
 Că prințul, crezând svonul cu moartea ta, a vrut  
 De țările lui mândre să lege-acest ținut,  
 S'asculte doar de legea voinței nesecate  
 De luptă și, prin arme, să capete dreptate.

## MITRIDATE

De soarta îmi dă voie s'aleg eu într'un fel,  
 Aceasta-i va fi plata; prea mică pentru el.  
 Ah ! crede-mă Arbate, sunt iarăși fericit.  
 Îți jur că tremurasem și fiindcă l-am iubit,  
 Dar și că pierd un sprijin, eu, bietul suveran.  
 Și nici nu voiam luptă cu 'n astfel de dușman.  
 Când Farnas mă lovește, el dă mâniei mele  
 Protivnicul pe care-l știu dat de mult la rele.  
 Romanilor într'una le-a fost proslăvitor,  
 Cu mare ciudă, numai, a mers în contra lor.  
 Și dacă de el este Monima fermecată,  
 Și lui îi dă iubirea ce mie mi-a fost dată,  
 Va fi vai de acela ce vrea să mi-o răpească  
 Și-mi face o necinste, nevrând să îmi servească,  
 Il place ea ?



## ARBATE

Stăpâne, se-apropie regina.

## MITRIDATE

Voi zei, ce știți iubirea și ura mea, haina,  
Păziți-mă de rele și nu îmi ușurați  
Să aflu prea devreme dușmanii căutați.  
Arbate, dute-acuma, rămân numai cu ea.

## SCENA IV-a

*MITRIDATE, MONIMA*

## MITRIDATE

Și iată, Doamnă, Cerul tot vrea să fii a mea,  
De ruga mea fierbinte, de altfel, ascultând.  
Iubirii mele ești mai frumoasă ca oricând!  
Atunci, nu puteam crede să văd așa târziu  
Sosind și ziua nunții, la care, totuși, viu  
Și nici că 'n ziua-aceasta în mine vei vedea  
Oșteanul scos din luptă, ce încă te mai vrea.  
Dar iată că și-acesta, învins, când se ascunde  
Nu poate să se 'ntoarcă decât acolo unde  
Ești tu; și nenorocul mai blând i s'ar părea  
De-ar ști că și-al tău suflet venirea lui o vrea.  
Ți-am spus acum destule și poți să le pricepi.  
La astă clipă mare era frumos să 'ncepi  
De mult să stai de veghe. La ea călăuzea  
Podoaba de pe frunte; de ea îți amintea.  
Cu 'ncredere în mine, să nu îți fie teamă,  
Tot gloria, mai departe, ca și 'n trecut, ne cheamă,  
Dar noi în a ei cale să nu mai așteptăm,  
Vreau azi să-mi fii soție și mâine să plecăm.

## MONIMA

Stăpâne, tu poți totul. Chiar cei ce m'au născut  
Ți-au dat pe a mea viață tot dreptul ce-au avut.  
Când vrei te folosește de-acest drept suveran,  
Iar eu mă voi supune; nu caut alt liman.

## MITRIDATE

Deci, gata să porți tristă un jug ce te-asuprește,  
 Nu vrei căsătoria decât când te silește  
 Tiranul unei inimi, în inima lui mic.  
 Când vii acum spre mine, dator nu-ți sunt nimic.  
 Pot eu cu-aceste gânduri de voie să mă'mpac?  
 De astăzi înainte să nu încerc să-ți plac?  
 Să 'nvăț acum purtarea tiranilor dorești?  
 Infrângerea mea tristă o și disprețuiești?  
 De-aș vrea să încerc iarăși să intru în vâltoare,  
 Chiar când n'aș avea drumuri bătute la picioare,  
 Chiar dacă soarta aspră mai jos m'ar fi svârlit  
 Și, fără nici un sprijin, învins și prigonit  
 Pe mări aș trece singur, pirat, mai mult, nu rege,  
 Nimic în lumea largă ne-având a mai alege,  
 Și totuși, cu un nume atât de glorios,  
 Și-ar ține lumea 'ntreagă privirile în jos  
 Și n'ar fi rege care, de este demn să fie,  
 Chiar stând pe tronul mândru să nu-mi jindue mie  
 Mai mult ca orice faimă căderea mea glorioasă,  
 Ce 'n patruzeci de ani doar, fu Romei lesnicioasă.  
 Chiar tu, nu cu un altfel de ochi m'ai prețui,  
 Când sângele tău neaș în tine s'ar trezi?  
 Și totuși, fiindcă trebui să fiu eu soțul tău,  
 Mai vrednic n'ar fi oare și mult mai puțin rău,  
 Să legi tu datoria cea grea cu învoirea,  
 Destinului meu aprig să-i dai toată cinstirea,  
 Să-mi mângâi blând durerea, luptând cald cu iubirea,  
 In contra bănuelii ce-mi dă nefericirea?  
 Cum, Doamnă! nici o vorbă nu vrei să îmi răspunzi?  
 Cum! jalea mea 'nfocată te face să te-ascunzi  
 Mai mult și să stai mută? Cuvintele îmi curg  
 Și 'n ochii tăi văd lacrimi tăcute cum se scurg.

## MONIMA

De-acum nu mai au voe nici ochii plâns să țeasă?  
 Ascult. N'am spus destule să fiu bine 'nțeleasă?  
 Și nu ajunge oare...

## MITRIDATE

De sigur, nu ajunge;  
 Acum înțeleg totul și groasnic mă străpunge  
 Cumplita-mi gelozie. Știusese prea puține  
 Și-acum vorbele tale îmi spun, vai ! cât de bine,  
 Că fiul meu netrebnic, de tine cercetat,  
 Ți-a spus a lui iubire și tu l-ai ascultat.  
 Da, știi că îți dau temeri și lacrimi pentru el,  
 Dar n'o să-l mai desfete nici plânsul tău fidel.  
 De-acum legile mele destul or să vă doară.  
 Când el ți-a spus acestea, era ultima oară.  
 Chemați-l pe Xifares.

## MONIMA

Vai ! ce voești să faci ?  
 Xifares . . .

## MITRIDATE

N'avea grije cu mine să-l împaci  
 Pe-acesta, știi prea bine că nu el m'a trădat.  
 Sunt mândru de Xifares, fiu bun s'a arătat.  
 Ocara-mi și-a ta crimă, mai mici s'ar arăta,  
 De el întâi, ce singur e demn de stima ta,  
 Cu-o mârșavă iubire venea să te silească.  
 Dar cel ce mă trădează, născut să mă rănească,  
 Plin doar de îndrăsneală și fără vre-o virtute,  
 El, Farnas, să-mi ia locul în luptele pierdute,  
 Să fie iubit, Doamnă, și eu îndepărtat ?

## SCENA V-a

*MITRIDATE, MONIMA, XIFARES*

## MITRIDATE

Apropie-te Xifares, al tău tată-i trădat.  
 Un fiu, cu îndrăsneală, îmi năruie ruina,  
 Se-așează 'n a mea cale, îmi străjue lumina,  
 Iubește pe regină, îi place, îmi răpește

Un suflet, datoria de fiu nesocotește.  
 Dar tot am mulțumirea că 'n astfel de impas  
 Nu este decât Farnas mișel; tu mi-ai rămas.  
 Un frate fără minte și mama trădătoare,  
 În van îți dară ție o pildă care doare...  
 Un singur fiu, tu singur drept sprijin mi-ai rămas,  
 Tu, singurul cu care unesc tristul meu glas,  
 Spre-aceleași mândre visuri. De mult eu te-am ales  
 Să-ți las ție și scepstrul și numele. Ades  
 Mi-a dat supărări Farnas; dar gândul meu la el  
 Nu-i singura mea grije, nici singurul meu țel.  
 Căci veghea îndelungei primejdii de pe mare,  
 Corăbiile cu care stau gata de plecare,  
 Soldații cei a căror privire-mi pare rea,  
 În clipele acestea cer toate grija mea.  
 Veghează tu de astăzi și vezi, cu orice preț,  
 Oprește răsvrătirea acelu îndrăsneț.  
 Și nu părăsi, iarăși, o clipă pe regină.  
 A tale vorbe poate-o vor face mai senină,  
 Iubirea pentru Farnas în pieptu-i se va stinge.  
 Tu neținând cu nimeni, mai bine-o vei învinge.  
 Destul, cred, până astăzi mi-a strâns în clești răbdarea,  
 Să nu meargă departe și toată înfocarea  
 Mea, cine știe? poate să schimbe 'ntr'un păcat  
 Pe care, de l-aș face, aș fi nemângâiat.

## SCENA VI-a

*MONIMA, XIFARES*

## XIFARES

Ce pot să mai spun, Doamnă? Și cum să înțeleg  
 Un ordin ca acesta? Din el ce să aleg?  
 E oare cu puțință? Atât de drag să-ți fie  
 Să merite el, Farnas, o astfel de mânie?  
 Te turbură el astfel? În rege să mă 'ncred?

## MONIMA

O Ceruri! Farnas? nu știu nici eu ce să mai cred!  
 Această zi funestă, așa cum mă temeam,

Mă rupe fără milă de tot ce mai iubeam,  
 Sunt sclava blestemată a darurilor mele  
 Și strânsă cu cruzime în lanțurile grele !  
 A fost să se unească batjocura durerii  
 Și Farnas să ajungă pricina sfâșierii.  
 Cu toată a mea ură, voi vreți să-l fi iubit.  
 O iert regelui, bietul, mânia l-a orbit;  
 El nu poate să știe ce rău mă frământa  
 Dar tu de ce, Stăpâne, de ce să crezi așa ?

## XIFARES

Să ierți pe unul, Doamnă, ce-atât se rătăcește !  
 Lovit fiind el însuși, durerea îl orbește,  
 Văzându-se aproape să piardă tot ce are.  
 A regelui mânie-ți găsea o vină mare;  
 Se plânge că 'mpotriva dorinței lui e alta.  
 Dar cine este oare ales de prea înalta  
 Cinstire a ta ? spune-mi.

## MONIMA

Vai ! nu te chinui;  
 Tu plânge-ți nenorocul și nu îl mai mări.

## XIFARES

Eu știu care mi-e chinul și nu îl ocolesc.  
 Pe lângă că-mi văd tatăl soț celei ce iubesc,  
 Mai am și un protivnic scăldat în plânsul tău !  
 Se poate pentru mine un și mai mare rău ?  
 In biata-mi desperare vreau încă să-l măresc:  
 Ai milă, Doamnă, spune-mi la cine să gândesc  
 Și unde-i fericitul pe care îl iubești ?

## MONIMA

Atât de greu e oare să-l știi, să-l bănuiești ?  
 Atunci când mă temusem de-o tristă împilare,  
 De Farnas, nu la tine cerut-am apărare ?  
 Și cărui sprijin tare cu sufletul m'am dat  
 A cui iubire fără mânie-am ascultat ?

## XIFARES

O, Cerule ! eu însu-mi să fiu cel vinovat  
Pe care îl privești cu ochi înduioșat ?  
Cum ! gândurile tale spre mine să-și ia drum ?

## MONIMA

Da, Prințe, nu se poate s'ascund atât, acum.  
Durerea mi-e prea vie, să pot s'o mai împac.  
O aspră datorie de mult voia să tac,  
Dar trebuie odată, deși o să mă doară,  
Să-ți spun, chiar dacă este, cum cred, ultima oară.  
De mult timp îți sunt dragă. O dragoste la fel  
De mult simt pentru tine, îmi e singurul țel.  
De-atunci de când și 'n tine-ale mele triste daruri  
Născură o iubire cu și mai triste-amaruri.  
Mai știi poate nădejdea ce n'a mai dăinuit !  
A regelui voință suflarea ne-a oprit.  
Iar gândul că m'ai pierde și fi-voi tot a lui,  
Asprimea datoriei impusă orișicui,  
Acestea toate, Prințe, tu nu le poți vedea,  
Și 'n minte să nu-ți treacă la fel, povestea mea.  
Și 'n astă dimineață veneau să mă îmbie...  
In gând îți răspusesem, la fel, ce-mi spuneai mie.  
Zadarnică iubire a mea inimă-ți poartă !  
Unire fără pată, dar nevrută de soartă !  
Cu ce gânduri bolnave tot Cerul a unit  
A noastre inimi calde, când tot el le-a ursit,  
Să nu își aparțină. Vai, orice să m'adune  
Spre tine (-o spun acuma și-apoi n'o voi mai spune),  
Onoarea mea îmi cere să merg către altar  
Și-apoi să jur tăcere și ție, Prințe, chiar.  
Aud cum suferi, însă așa mi-a fost norocul.  
Căci, vai, nu lângă tine, așa cum vream mi-e locul.  
Tu însuși spre aceasta e bine să mă 'ndemni,  
In inima mea slabă să nu te mai însemni,  
Să cauți să-ți faci singur o lege și mai grea,  
De astăzi înainte să fugi din calea mea.

Ți-am spus atât de multe de greul meu canon,  
 Că pot să-ți cer aceasta, ba chiar să ți-o ordon.  
 De astăzi înainte, de-a ars inima ta  
 În caldă tremurare de dragul meu cândva,  
 Să știi că voi mai crede-ale tale vorbe line  
 Doar numai de ai grija să fugi mereu de mine.

## XIFARES

Ce jalnic semn, o, Ceruri! al focului pălit!  
 Cum sunt lovit de soartă, fiind și fericit!  
 Din culmea iute-a slavei, din arderea febrilă,  
 În groaznică prăpastie mă svârli fără milă!  
 Eram atât de-aproape să iau în piept înaltul,  
 Puteai să-mi fii soție, și, totuși iată altul  
 Că are al tău suflet ce-atât m'ar fi iubit  
 E tatăl meu, nedreptul, și el nefericit!  
 Imi ceri să fug de tine, să 'ncerc a te uita,  
 Iar regele mă leagă să calc pe urma ta.  
 El ce va spune?

## MONIMA

Nu știi, dar vreau să te supui.  
 Încearcă tu scăparea, găsește ce să-i spui.  
 Trădează-te pe tine, trădează chinul tău;  
 Eroului din tine să nu-i pară fapt rău.  
 Găsește tot ce-ar spune amantii cei de rând  
 De-ar vrea să aibe pace în dragoste și 'n gând!  
 Căci altfel, mă știu bine, dau toate viața mea.  
 Virtutea mea se teme; ispita-i tare grea.  
 Văzându-te știu, vechiul, fierbintele meu vis,  
 Din inimă-mi va smulge suspinul ce-am închis.  
 Vedea-voi al meu suflet în taină sfâșiat,  
 Sburând din nou spre-acela ce-atât l-a fermecat.  
 Dar știu că nu vrei asta. Și știu, a ta iubire  
 Va face să-mi rămână o caldă amintire,  
 Va vrea să pedepsească gândirea vinovată,  
 Ca inima mea, biata, să nu se rupă toată  
 Când mâna-mi te va smulge, din ea vrând să te scoată.

Ce spun ? Și astă clipă, ce singură rămâne,  
Eu simt cum vrea plecarea din nou să o amâne.  
Cu cât vorbesc, cu-atâta mă simt așa de slabă,  
Că stau să se mărească primejdia, când e grabă  
Mai iute să mă apăr, să n'o las să învie,  
Să nu mai pierd în lacrimi o urmă de tărie.  
Mă duc. Tu amintește-ți ce mult am suferit,  
Să meriți astfel plânsul pe care l-ai pornit.

## XIFARES

Vai ! pleacă... Doamnă !... nu vrea de loc să mă asculte.  
O ! bietule Xifares, ce drum să iei din multe ?  
Te chiamă, te gonește, și singur vezi, o zei !  
Că-ți este datoria aceeași cu a ei.  
Mai bine chiamă moartea; doar ea să curme chinul.  
Așteaptă totuși; poate se 'ndură și destinul.  
Și dacă totuși soarta pe altul îl alege  
Și mori, atunci să cauți să fie pentru rege.

(*va urma*)

EMIL GULIAN



# ARTĂ ȘI MOARTE

« În definitiv, arta nu urmărește nu-  
« mai decât să redea mișcarea ».

(Charles Morgan, Sparkenbroke).

Cele două cuvinte formând titlul acestor rânduri, împreunate, ar putea să creeze în mintea lectorului înlănțuiri din cele mai romantice; imaginația este oricând gata să brodeze hipertrofic în jurul morții ca și în jurul artei. S'ar putea de asemeni să-ți închipui că ceea ce urmează ar fi un studiu mai mult sau mai puțin pretențios, mai mult sau mai puțin savant al reprezentării morții în artă sau că am fi acumulat aici unele interpretări tanatice ale artei sau cine știe ce considerațiuni esoterice asupra artei sau asupra morții. Suntem, dintru început, nevoiți să tăiem toate aceste avânturi puțin consistente, reducând viziunea la ceea ce are ea mai esențial, privind « moartea » sub aspectul ei cel mai izbitor, cel mai concret și de aceea și cel mai plin de sevă metafizică: moartea ca limită definitivă, ca sfârșit. Adică barieră și oprire, anulare a ceea ce este opusul ei firesc: Viața.

Iar pentru că matca ontologică a vieții este durată, moartea înseamnă o altă față a ceea ce este în răbojul cosmic *anularea parțială a unei durate*. Nu vom stărui aici asupra înțelesului de taină ce se cuprinde în această simplă afirmație. A anula o durată, a readuce în nimicnicie ceva ce fusese în timp, nu înseamnă oare a anula parțial însăși timpul contopit cu « ceea ce » fusese în timp ! Și atunci nu întâlnim aici un copleșitor început de întrebare: Este durată formă, substanță, categorie (cum vreți să o numiți !) ce ar putea fi concepută drept limitabilă și mai cu seamă *anulabilă* ?

Prin faptul că ceva încetează de a mai dura, nu înseamnă oare că durata însăși e supusă limitei și sfârșitului? Soluția pe care o putem da acestei probleme nu interesează aici. Am indicat-o însă pentru a dovedi că o nouă interpretare a duratei ar fi posibilă, ceea ce ar interesa desigur și interpretarea artei în funcție de durată. Și a mai avut de asemeni și rostul de a introduce în discuție un termen necesar ce era dat implicit: Durata. Am definit anume moartea în funcție de limitarea unei durate, de oprire a unui timp subiectiv, de sfârșit a ceva « viu ». Prin aceasta am și făcut o deosebire între *existent* și *trăitor* și anume în cadrele unei conștiințe. Problema a fost astfel studiată în matca ei firească: Viața omului. Pentru că plenitudinea, am putea spune, a morții, nu aparține și nu se manifestă decât într'o conștiință umană. Numai prezența unei conștiințe face din moarte un « moment tragic », pentru că numai o conștiință umană poate sorbi sensul absolut al duratei pentru a afla acolo urma, ecoul, siguranța și fanatismul eternității.

Tragicul morții naște din acest conflict dintre limită și eternitate. Omul este ființa privilegiată a « Creației » care a smuls din materia amorfă a limitelor diamantul pur al eternității. Toate eforturile umane tind spre această himeră neverificată și neverificabilă; toate directivele acțiunii au drept punct de convergență credința oarbă în existența sigură a eternității. Toate religiile lucrează cu materialul *veșnicului* ca și când ar fi acest material tot ceea ce e mai precis, mai sigur, mai definitiv din toată experiența umană. Insuși buddhismul cu a sa Nirvana, pare să fie tot o formă alambicată, rafinată a aceleiași monede curente <sup>1)</sup>. Nu există religie (cu excepția, ea însăși discutabilă, a buddhismului) care să nu se fundeze pe « veșnic ». S'ar putea afirma, de pildă, că omul a putut ajunge la această noțiune, pornind dela imposibilitatea de a admite că durata, în care e clădită și zidită realitatea sa spirituală, ar putea să înceteze. Logic, este aici cerc vițios pentru că, din un început, pornesc prin a admite postulatul, nevoia, firescul veșniciei. Dar sunt domenii de interioritate spiri-

<sup>1)</sup> Părerii foarte autorizate dau « Nirvanei » un sens pozitiv. Se știe la câte interpretări variate a dat naștere « tăcerea » Maestrului când a fost întrebat asupra naturii Nirvanei. A se vedea în special: La Vallée-Poussin, *Boudha* (1909).

tuală în care valorile logice cad. Minunea stă exact aici. De ce durata este concepută drept matcă întru eternitate? Întrebarea nu poate fi urmărită aci.

Antinomia dintre artă și moarte (antinomie, întrucât arta e formă de viață, iar moartea e negarea oricărei forme de viață) se modifică deci treptat într'o antinomie Artă-Durată, sau poate, mai precis, o *polarizare* între acești doi termeni. Pentru a lămuri sensul unei atari polarizări, se cere deslegarea problemei privitoare la funcția proprie a artei, se cere apoi stabilirea punții de trecere între concepția duratei și a eternității; în fine, de ce am apropiat problema artei de aceea a duratei și mai cu seamă de aceea a morții. Noi am stabilit însă identitatea dintre categoriile duratei și vieții, în sensul că tot ceea ce trăiește se înscrie, cum spunea odată Bergson, într'un registru al timpului. (Cităm din memorie: « Partout où quelque chose vit, il y a un registre où le temps s'inscrit »). Pentru Bergson însă « viață » este tot ceea ce intră în dinamismul elanului vital, până acolo unde viața se pietrifică, se « congelează » în inerție, materie și moarte.

Dimpotrivă, durata trebuie interpretată, de pildă în filosofia existențialistă, drept durata unei conștiințe umane. E o reducere dela cosmic la antropologic. Popular, se cunoaște o singură antinomie, aceea dintre viață și moarte. Dar viața nu este totalitatea duratei. Faptul că durata poate fi atribuită oricărei existențe, nu numai celei umane, neglijând paranteza existențialistă, face ca fenomenul « viață », indiferent dacă e atribuit unei conștiințe (omul) sau unui instinct ori unui tropism (animalul, planta), să fie subordonat duratei. Pe scurt deci, durata este un receptacol comun pentru orice formă de viață, pentru orice formă de existență. Și tocmai această extindere, tocmai această fundamentare în ontologic a duratei face să se iște « paradoxul » eternității. Să observăm bine acest punct de încrucișare unde durata își leapădă atributele ei obișnuite, unde eternitatea încetează a fi « insesizabilă ». Este un moment de adâncime spirituală, de experiență « pneumatică »<sup>1)</sup>, de prezență încremenită în etern, pe care oricare dintre noi o poate trăi, când luăm contact, când

<sup>1)</sup> Înțelegem termenul în sensul gnostic, ca formă ultimă de perfecțiune, de valoare (hylic, psihic, pneumatic), în clasificarea valentiniană.

ne « topim » spiritual în matricea eternului, când durata renunță de a mai fi scurgere neostoită, când scurgerea aceasta nu mai e privită « dinafară », ci este interiorizată, se afundă ontologic, odată cu afundarea ei pe planul interiorității spirituale. O asemenea trăire este o *prezență* propriu zisă, moment ontologic în care se topesc durată și eternitate, limită și hău. Paradoxul devine realitate în adâncimea planului spiritual, durata își anulează « extrinsecismul » scurgerii, eternitatea se desvăluie nu în lungul ei, orizontal, dimensional, cum ne-o imaginăm prin contaminație cu icoana plastică a unui infinit liniar, ci vertical, în adâncime, în depozitare lăuntrică, râu care își întoarnă albia dilatându-se în sine, săpându-și albie în adâncuri.

Metafora, oricât ar fi de adecuată (și de fapt, nici o metaforă nu e adecuație, ci convenție mutuală) nu poate exprima încă toată plenitudinea unei atari experiențe de coincidență a contrariilor, cum visa Nicolaus de Cusa, experiență totuși curentă, și pentru care nu se cer « daruri mistice ». A spune, după ce ai trecut pragul unei atari experiențe spirituale, că durata este o dimensiune a eternității sau că eternul este receptacolul al duratei; a stabili între ambele, fie raporturi de congruență și reciprocitate, fie de anti-nomie (în sensul că durata neagă eternitatea sau invers), înseamnă a vorbi un limbaj care nu-și mai are locul, înseamnă, mai precis, că numita experiență, sau nu a fost autentică, ceea ce e foarte cu putință, sau nu a ținut decât, cum spunea poetul:

... ce que durent les roses,  
L'espace d'un matin !

adică o experiență nereușită, inutilă. Am spus că pentru a trăi o asemenea experiență, nu se cer deosebite daruri mistice. Sunt charisme ce pot fi la îndemâna oricui, după cum sunt anumite *haruri* care nu stau la dispoziția tuturor. În experiența religioasă mai cu seamă, nu e suficientă bunăvoința de a crede, ci e necesar harul de a fi un credincios. Iar acest har e un fapt de destin, o escatologie a hărăzirii în viață. Și atunci — *a pari* — ce trebuie să facă omul care nu posedă harul trăirii unei atare experiențe personale? În religie problema încearcă să fie rezolvată prin eficacitatea charismatică a rugăciunii. Dar în viața cealaltă, în trăirea « în veac » există un asemenea har dat câtorva și refuzat altora !

Nu în sens absolut, ca în concepția catolică și mai cu seamă augustiniană. Omul obișnuit, mijlociu, e lipsit de charisma eternității, nu trăiește harul acelei « prezențe » de care vorbeam mai sus, nu pentru că aceasta i-ar fi, structural, refuzat, ci pentru motivul mai simplu că nu găsește timp și ocazie ca să-l afle. Prins în vâlmășagul acestei vieți « în veac », relațiile omului mijlociu cu « prezența pură » sunt extrem de reduse. Din când în când atingem în treacăt umbra acestei experiențe. Ceva în adâncurile noastre spirituale ne îndeamnă, o sete de ceea ce nu este ne face să ne rătăcim pași nesiguri în împărăția absolutului. Dar nu prin propriile noastre mijloace spirituale. Prin alții. Prin altceva. *Prin artă.*

S'ar părea că prin concluzia aceasta ne apropiem de o concepție a artei destul de acreditată în vremea din urmă și care a circulat foarte recent și la noi. E vorba despre funcțiunea revelatoare de mister a artei. Vom reveni asupra acestei probleme ceva mai departe. Deocamdată să poposim doar împrejurul acestei chestiuni pe care am pus-o în discuție, prin comparația dintre charisma eternității și harul religios. Să mai acumulăm tot aici alte două întrebări: Se aseamănă atitudinea religioasă cu atitudinea estetică? Și apoi: Care este explicația ce s'a dat faptului extrem de important că experiența estetică a fost totdeauna socotită drept desinteresată? Ce scop are orice atitudine religioasă, care îi este esența? În orice religie, dela așa numitele religii « primitive » până la buddhism și culminând cu creștinismul, un singur scop se desprinde: Mântuirea. Aceeași problemă e rezolvată, în buddhism, oarecum negativ, Nirvâna fiind ea însăși mai mult decât negație; un vid în care însăși negația se scufundă și se absoarbe. Tocmai prin această funcție dublu negativă, negația nirvanică primește un paradoxal sens de consistență <sup>1)</sup>. În orice caz și în buddhism, Nirvâna este o formă de mântuire, cu pregătire prealabilă și cu trepte <sup>2)</sup>. În orice formă religioasă (doc-

<sup>1)</sup> Am amintit mai sus opera lui *La Vallée-Poussin* distinsul indianist. *Pinard de la Boulaye* admite mai degrabă buddhismul drept o filosofie, un « Welt-anschauung ».

<sup>2)</sup> O concepție analogă despre mântuire este și în doctrina hinduistă *bhakti*, precum și în sectele amidiste Iodo și Shin (Wieger. Amidisme). Pentru a ajunge la Nirvâna se cere o pregătire ascetică pe care laicul nu o are și care se mulțumește cu starea fericirii temporare (Abhydaya).

trinele esoterice orifice, eleusinice, atitudinile mistice, religiile dyonisiace, orgiastice, morale, dualismul persan, zalmoxeismul), culminând cu doctrina redempțiunii creștine, omul a căutat o mântuire personală, ceea ce dezvăluie evident o atitudine interesată, egotistă. Atitudinea estetică, dimpotrivă, atât în momentul creator cât și în cel contemplator este desinteresată. Obiectul estetic creat sau contemplat nu are nici un fel de contact cu mine. Stă într'o lume a lui, cu dimensiunile lui spirituale, care sunt incommensurabile prin dimensiunile mele spirituale. E atât de evidentă această stare, încât actul de creație ar putea fi asemănat cu un act de eliminare cât mai grabnică, de deslegare, de părăsire. Există o ingraturitudine specifică a creatorului față de opera sa. Poetul își uită poeziile, pictorul își vinde fără regret tablourile. Ceea ce se petrece în creație se petrece și în contemplație. În contemplație nu doresc, nu iubesc, nu ador, nu cer, nu aspir, nu pretind, nu iau și nu dau nimic. (O analiză mai adâncă și mai atentă a momentului psihologic contemplativ, ar aduce, cu siguranță, sugestii și observațiuni noi). Există un moment de completă independență, de deslegare, de indiferență totală pe care îl provoacă obiectul estetic. Este, între spațiul lui spiritual și spațiul meu, distanță care se opune ca zid, perete despărțitor de cristal pur prin care nu trece căldura nici unei atingeri carnale, ci numai lumina, reflexul luminător al unei experiențe sui-generis în care discriminarea, hotarul dintre Subiect și Obiect se șterg<sup>1)</sup>. De aici și două chipuri diferite de a înțelege funcția artei: Instrument de *revelație* a misterului ontologic sau instrument *gnozeologic*. De o parte, impresia profundă că arta *desvăluie* o taină, de altă parte, impresia că arta nu numai *desvăluie* dar și explicitează discursiv misterul, făcându-l aliment al cunoașterii. Ambele teorii sunt la fel de parțiale și la fel de îndepărtate de adevăratul rost al artei.

Problema însă se afundă tot mai mult în nesiguranță. Există o confluență între religie și artă dar nu am putut preciza până acum unde se află punctul acestei confluențe în geografia realului.

---

<sup>1)</sup> Noțiunea de *distanță* trebuie înțeleasă în sensul pe care ni-l dau un Keyserling (*Dela suferință la plenitudine*) sau un Gabriel Marcel (*Etre et Avoir*). De aici caracterul "distant", aristocratic al oricărei arte autentice.

O altă cale de convergență, de îndoieli ni se deschide în ceea ce privește întrebarea relativă la *creația* de artă. În religie nu e vorba de nici un act de « creație ». Obiectul religiei nu e « creat » de mine, ci este « dat ». Obiectul artei nu e niciodată *dat*, ci numai *creat* de mine. Există un singur moment religios, dar există două momente estetice la fel de necesare, de constitutive. Toate aceste lucruri au fost doar constatate, dar nu au putut fi explicate, afară de câteva neconsistente explicațiuni psihologice.

Dar nu numai creația era o problemă de descifrat, ci însăși materia caracteristică a acestei creații, obiectul ei, tendința ei finală. Nu orice creație este artă. Nici numai caracterul de « produs al unei individualități », de revelație a unei individualități nu poate fi luat prea serios în considerare; toată arta minoră, populară, colectivă, folklorică, se înscrie în fals contra unei asemenea afirmațiuni. Ceea ce determină esența faptului estetic este prezența concretă (aesthesia) a unui complex percepțional, menit să ne pue într'o stare afectivă specifică. Acest concret exterior, material (ființă strict fizică) are un atribut neîntâlnit nicăieri decât aici: Frumosul.

Care este însă rostul ontologic al Frumosului în creație? Și mai cu seamă, Frumosul este o atribuție subiectivă sau o ființă reală, independentă de *materia* estetică, independentă de *forma* sub care se prezintă, independentă de personalitatea celui ce o făurește! O seamă de întrebări care au creat o seamă de doctrine: doctrina unității materiei și formei pure, doctrina personalității creatoare de frumos, etc. Frumosul, despre care Reiner Maria Rilke spusese atât de inspirat că este « prima treaptă a teribilului » desvăluitor al esenței de taină și de spaimă a lumii, vestitor poate, tot așa de bine al lui Dumnezeu ca și a lui Satan, amenință să devie « copilul teribil » al doctrinelor estetice.

Oprim aici desfășurarea problematicei noastre. Artă și religie, artă și mister, artă și cunoaștere, artă și mântuire, artă și durată, artă și moarte; creația în economia artei, frumosul în mecanismul creației estetice, iată o serie de confruntări, de întrebări, de convergențe, de îndoieli. În concluzie: care este funcția esențială a artei? De ce există în țesătura destinului nostru uman această nevoie de a crea și de a contempla obiecte estetice? Vom privi toate aceste probleme analitic, parțial.

Teoriile și explicările mai mărunte vor fi dela început lăsate de o parte. Ne vom limita deci la două doctrine mai substanțiale, cu mai bogat miez metafizic. Am amintit mai înainte despre ele; e vorba de doctrina artei revelatoare a misterului și doctrina artei ca funcție de cunoaștere. Prima a fost în special clădită, deosebit de subtil și solid, de d. L. Blaga, mai cu seamă în « Artă și Valoare ». Cea de a doua nu aparține propriu zis unui singur gânditor, ci este un fel de adevăr metafizic comun ale cărui origini ar putea fi căutate în katarsis-ul aristotelian după cum originile primei ar putea să se găsească în doctrina frumosului și a erosului platonian. Exegeza aceasta nu e însă necesară. Găsim, pentru a doua doctrină însă, statorniciri importante în lucrările lui J. M. Baldwin.

D. L. Blaga, pentru a începe cu cei dela noi de acasă, afirmă că arta ar avea drept funcțiune aceea de a revela misterul. Intr'o altă lucrare amintise deja că o introducere în misteric se face grație mijlocirii metaforice. Dar metafora nu este numai instrument al artei; cultura în întregime se exprimă în limbaj metaforic, are o geneză metaforică. In artă însă, tot ceea ce a servit drept motiv, model, sursă de inspirație, punct de plecare, materie primordială intuită, creației estetice (floarea, peisajul, figura, variatele elemente ale naturii cum e arborele care servește de model colonadei grecești, cântecele naturii care inspiră cântecul propriu zis al muzicantului) nu creează împrejurul lor nici o atmosferă de taină. Nu contactul direct, psihologic, cu natura ne poate undui spiritul sub vântul misterului. Motivele acestea, exterioare toate faptului pur estetic, sunt opace la mister. Ele *sunt* doar; există într'o lume a lor cu și prin dimensiunile lor ontologice. Atât. De abia când opera de artă se folosește de ele drept motiv, ea pune împrejurul obiectului aureolă de taină. De abia prin artist aceea ce era simplu obiect individual, cu o valoare la nivelul propriu al obiectului dat, devine simbol, capătă valoare de exemplaritate; din individual, dar repetabil la infinit, devine o ființă *absolut unică* în sensul că niciodată obiectul artei nu poate fi tip de serie, de clasă. Creația aceasta iat-o astfel vas sfințit în care s'a turnat licoarea unei transcendențe. Dintr'odată, aceea ce era particular, anodin, individual, neinteresant, fără valoare, decât într'o doză strict « familiară » am spune, devine tip unic,



formă exemplară; transcende, printr'un salt care înseamnă o fundamentală schimbare de esență ontologică, condiția sa originară pentru a se înfăptui sub o zodie nebănuită. Dar ajunși la această constatare, ar trebui să tragem toate concluziile ce se impun firesc. Ni se pare însă că d. Blaga nu vrea să stăruie asupra esențialului. Ceea ce se reține și ceea ce ni se dă este acest fapt al revelării unui mister. Ne oprim astfel tocmai acolo de unde ar fi trebuit să pornim. Să ne dumirim bine: revelarea misterului nu înseamnă, pentru filosoful român, explicitare, demascare, cunoaștere prin categoriile noastre raționale. Misterul își are o categorie a sa aparte, o categorie «abisală» poate; ecoul său nu este în conștiința explicitantă și rațională, ci în străfundurile «trăite» ale inconștientului. Astfel, mi se afirmă prezența misterului, dar în această prezență mi se refuză totul în sens gnoxic. Prezența misterului devine un mister al prezenței însăși. Spiritul trăiește, în dimensiuni deosebite de dimensiunile intelectului, fiorul unei taine; valoarea obiectului devine, din relativă, absolută, cu rădăcini în transcendență, în ontologic, în abisal, în absolutul cel dincolo de orice aparență. Punctul dela care se depărtase d. Blaga era tocmai punctul unde trebuia să rămâie. Sau măcar să întârzie. Acest punct îl presupunem noi acolo unde bănuim că prin creația estetică, natura obiectului (a obiectului redat prin creație, nu a celui din afară care rămâne mai departe în lumea lui cu legile lui) suferă o mutațiune. Această mutațiune există. Și numai arta o poate înfăptui. A schimba particularul în universal, limitatul în nelimitare, aparența (fenomenală) în atmosferă prin care presimți prezența ontologică (numenul), iată punctul crucial asupra căruia trebuie să se stăruie. Mai lipsea un singur aspect. *Și acesta se referea la durată.*

Dar să ne lămurim bine însăși întrebarea: arta revelează cu adevărat misterul? Poate că o asemenea revelație, dacă într'adevăr există, este numai un moment, o fază dintr'un proces mult mai înrudit cu ontologicul. Trebuie să mărturisim, dintru început, că doctrina revelației misterului nu ne mulțumește. E drept că, între indiferența anestetică și fiorul estetic pur, se poate interpune o fază de neliniște prevestitoare. Pentrucă misterul, prin sine, nu e un punct final, nu e port al liniștei, ci o anticameră în care de abia aștepți răspunsul întrebărilor. Iar doctrina reve-

lației misterului nu se prezintă deci decât ca prefața necesară a une gnoze. Și prin asta rătăcirea se mărește. Doctrina misterului vrea să escamoteze doctrina cunoașterii și nu izbutește. Ce este în definitiv un mister? Un fapt ontic pe care îl bănuiesc, spre care tind, care mă soliciță prin anumite rădăcini subterane, prin « căi abisale » (cum spunea Berdiaeff), care stabilește între el și mine anumite punți, o apropiere, un contact, revelante nu prin oficiul intelectului, ci prin acel al canalelor de circulație subterană, în domeniul abisal, acolo unde spiritul își vedește rudenia cu cosmosul, în care totul este trăit într'o experiență pur interioară. Misterul însă nu dăinue prin sine ca formă aparținând experienței spirituale, decât într'o singură categorie (și acolo încă spiritul a căutat să aducă raționalitatea, discriminarea logică); e vorba de zona unde întâlnim ontologia divinului. Singur misterul divin trebuie să rămâie mister, adică o categorie specifică a spiritului uman, pentru a îndeplini o lege a creației: oprirea definitivă a oricărei puțințe de a se identifica esențial Creatorul și Creatura <sup>1)</sup>. Toate celelalte mistere care revelează aspectele onticului se cer resorbite în cunoaștere. Este însă foarte adevărat că în preajma unei opere de artă autentice, contemplația conține un fior de mister. Dar fiorul acesta își are o altă explicație, depășind misterul de care vorbea d. Blaga. Fiorul estetic în care se ivește începutul de revelație al misterului este de fapt poteca îngustă ce ne poartă spre esența însăși a operei de artă, spre determinarea chiar a funcției sale, nu spre ceea ce vrea să însemne, să simbolizeze opera de artă. Opera de artă nu arată nimic ce ar fi peste ea, dincolo de ea. *Valoarea ei se află în chiar granițele ei concrete. Pentru că între și prin aceste granițe, își îndeplinește opera de artă funcțiunea ce-i este hărăzită în destinul nostru.*

Dar chiar dacă doctrina revelației ar fi adevărată, dela un capăt la celălalt, adevărul acesta ar fi încă parțial pentru că toată doctrina e parțială față de rostul veritabil al artei. Puterea revelantă a artei s'ar putea aplica de pildă unui moment al faptului

---

<sup>1)</sup> Idee pe care am încercat să o luminăm cât mai puternic în lucrarea noastră: « Ontologia Umană și Cunoașterea », operă premiată și editată de « Fundația Regală pentru literatură și artă ».

estetic, anume momentului contemplativ. Să presupunem că în contemplație (și lucrul acesta *numai* în contemplație este posibil, prin definiție chiar) pot avea revelația unui mister. Ce se întâmplă însă cu momentul extrem de caracteristic al « creației » estetice? În creație, creatorul nu mai trăiește revelația nici unui mister. Acțiunea, tehnica, manopera creatoare, nu lucrează asupra incertului implicat în orice prezență misterică. Iată un exemplu: prezența Duhului Sfânt e un mister pentru credincios. Dar când e nevoie ca acest mister să devie fanatic, să fie simbolizat, arătat concret, artistul care transmută misterul în simbol, trebuie să aibă clară în spirit imagina concretă a porumbielului alb. Sau: ontologic, prezența unui Mântuitor, a unui Om-Dumnezeu este un mister, dar simbolică concretizantă a acestui mister este însăși « nașterea imaculată ». Opera de artă (pentru a reveni) are nevoie de obiectivare concretă, materială: cuvânt, sunet, piatră, culoare; are nevoie de muncirea acestor materiale, de acțiune asupra lor. Dar în acțiune nu se pot ivi momente de răgaz contemplativ, nici de pierderi în aburul revelației. Chiar dacă are creatorul acest răgaz al contemplației proprii sale opere, e vorba aci de o contemplație tehnică, de o altă față a acțiunii. În fine, revelația misterului se înfăptuește desigur atunci când opera e dată contemplației, când deci virtual, dacă nu tehnic, ea este gata. Dar ceea ce este foarte ciudat este că, pentru creator, opera de artă nu este *niciodată* gata. Nu tehnic, ci virtual nu e gata. Acest « non-finisaj » virtual se vedește însă concret prin reveniri asupra materiei, adică prin schimbări, perfecționări sau « finisaje » tehnice. Dacă deci virtual opera de artă nu este gata, ea nu-și poate exercita integral funcțiunea revelantă. În fine, revelația contemplativă, când poate fi aproximativ comunicabilă (atunci când contemplatorul este și critic sau comentator) este mult mai bogată, mult mai plină de perspective decât ar fi bănuiește artistul <sup>1)</sup>. De aici mirarea și adeseori ironia cu care însuși creatorul întâmpină pe comentator. Creatorul deci, în timpul creației nu poate avea revelația nici unui mister, ci dimpotrivă o serie de evidențe, traduse în certitudini tehnice.

---

<sup>1)</sup> Pentru că însăși contemplatorul pune o parte de « creație » proprie în comentariul său, în comunicare.

Am putea spune atunci că artistul nu are contact cu misterul tocmai pentru că el îi construiește simbolul, instrumentul manifestării. După creație, opera se desprinde de creator cum un fruct copt de ramură. Adevărul acesta că făurarul își privește opera cu alți ochi decât simplul privitor este în deobște cunoscut. Doctrina revelației unui mister ce ar fi închis în simbolică operei de artă, revelație oficiată numai prin actul contemplației, nu poate avea sorti de izbândă, tocmai pentru că înlătură și neglijează momentul cel mai caracteristic, momentul creator al obiectului estetic. Oricât ar fi de atrăgătoare doctrina, oricât ar încânta ea spiritul nostru, nu o putem primi. Pentru că ea pune misterul sub înfățișarea unei limite. Numai într'un singur domeniu misterul își păstrează întregimea, numai acolo rămâne el greu de sevă metazică; în religie <sup>1)</sup>). Pentru că numai Divinul poate fi necunoștibil și totuși trăit în toată adâncimea lui, prin toată adâncimea unui spirit uman. Credința are această caracteristică ciudată care îi indrituește, din veac, funcția de a putea înlocui, printr'o altă experiență spirituală, experiența cunoașterii. Singură credința are toate avantajele cunoașterii (evidență absolută, claritate, pătrundere, comunicabilitate, etc.), fără a avea și dezavantajele ei (mai cu seamă justificarea rațională și verificarea experimentală). Veracitatea credinței stă în ea însăși, aceea a cunoașterii e în funcție de cei doi termeni epistemologici: Subiect și Obiect. Cunoașterea prin credință anticipă rezultatele și anulează nevoia oricărei justificări. Credința posedă astfel o unitate în structură, nu e diferențiată în etaje și grade cum e cunoașterea obișnuită, nu uzează de instrumente logice care ordonă, sistematizează, clasifică, analizează, divide un material dat. În cunoaștere sunt zone de evidență și de îndoială, de claritate și obscur, de aproximații ale adevărului; sunt stratificări solidificate în grupe, clase, ordine de categorii noționale care lipsesc experienței credinței. În fine, credința mai are și acest caracter, sub forma ei de experiență mistică, de a subsuma într'o evidență perfectă, opozițiuni ireconciliabile în mod rațional. Harul are marele avantaj de a ilumina obiectul său fără a-l situa în rețeaua nici unei categorii. Obiectul astfel iluminat stă în sine, limpede, transmisibil

---

<sup>1)</sup> Sub forma celei mai adânci și esențiale experiențe: mistica.

spiritului, desvăluindu-și și esența proprie și noematica sa fenomenală. Sub un alt unghi de interes metafizic, același lucru încerca să facă și «intuiția esențelor» în fenomenologia husserliană. Distincțiunea subiect-obiect este unificată în har, unificare despre care vorbesc și marii doctori ai misticei și părinții bisericești și metafizicienii intuiției. Revelația misterului trebuie să îmbrace astfel haina charismatică. Ar urma atunci că în contemplația estetică se produce un act de trăire mistică, o experiență analoagă, dacă nu identică, experienței charismatice. Aceasta ar îndreptăți însă un postulat mai general care ar trebui să institue o înrudire între misterul revelat în experiența religioasă și cel revelat în experiența estetică. Dar un atare postulat ar însemna, în ultimă analiză, instituirea unui univers panteist. Nu e locul să arătăm aici de ce o asemenea doctrină nu mai poate fi susținută azi.

Ceea ce e sigur însă e faptul că doctrina revelației estetice este, în fond, o cale deschisă spre o altă doctrină care atribuie artei o funcțiune foarte precisă de cunoaștere. Diferențele între aceste două doctrine sunt de profunzime, de verticalitate. În vreme ce sondajul primei se mulțumea cu «orizontul misteric»<sup>1)</sup>, în cealaltă, folosind aceeași adâncire, calea aceeași sonde, ne scoboram către un «orizont gnozic» adică spre explicitarea misterului, spre «demascarea» lui.

Se pune, dela început, o întrebare grea de consecințe: pentru ce este nevoie de o cale nouă, diferită de calea proprie a cunoașterii, pentru a ajunge tot la o cunoaștere? Cum e cu putință ca să existe, undeva, în straturile ontice, o identitate de esență între Frumos — obiectul artei — și Adevăr — obiectul cunoașterii? Mai multe accepțiuni sunt posibile. Sau identificăm Frumosul cu Adevărul. Cu o asemenea soluție însă nu se împacă nici esteticianii, nici filosofii. Sau înlăturăm perspectiva fenomenului nostru prin obiect și ne concentrăm atunci atenția nu asupra lui, nu asupra rezultatului, ci asupra instrumentului. Sau, în fine, modificăm, din temelie, însăși concepția noastră despre obiectul

---

<sup>1)</sup> E ciudată coincidența metaforică! În lucrările de mine, galeriile săpate în sonda verticală poartă numirea de «orizonturi», însemnând însăși *adâncimea* față de suprafața pământului.

artei ca și despre obiectul cunoașterii. Nu « frumosul » este obiectul ultimei. Să înlăturăm deci « frumosul ». Astfel a apărut doctrina care susținea că obiectul artei este redarea naturii (realismul, naturalismul). Și aici însă *redarea* naturii însemna însă o redare frumoasă, simbolică, privilegiată, unică; obiectul păstra încă acel caracter de exemplaritate care definește, într'un sens, preocuparea estetică. O altă doctrină propunea, la rândul ei, înlocuirea « frumosului » prin redarea, făurirea vieții, sugerarea mișcării, instituirea dinamicului. Să se noteze că în acest caz, doctrina era mai mult una metafizică decât una estetică. Pentru că se postula, în acest caz, că esența realului este mișcarea, viața, dinamicul. Vitalismul lui Barthez și Driesch stătea alături de dinamicul bergsonian sau de « curentul » tot dinamizant al lui W. James, ca și de « meliorismul » pragmatic. Estetica era astfel redusă la metafizică. În fine, pe lângă cele două doctrine despre care am vorbit, mai era posibilă o soluție: Adevăr și Frumos sunt două aspecte al unuia și aceluiași lucru. Ar fi urmat atunci ca și reciproca afirmației (arta este cunoaștere) să fie adevărată, să avem aici valori « tranzitive » de forma  $a = b$  deci  $b = a$ . Dar reciproca nu a binevoit să se producă. Dacă arta poate fi redusă la cunoaștere, cunoașterea nu se resoarbe în artă, de unde urmează că, de fapt, și arta e ireductibilă la cunoaștere. Să privim mai de aproape. Artă își creează ea propriul ei obiect. Chiar când ia  *motive*  din lumea obiectivă (ceea ce se petrece într'un domeniu restrâns), nu obiectul-motiv o interesează, ci produsul final, rezultatul creației. În cunoaștere, însă, atenția și interesul nu converg decât asupra obiectului; nici nu există propriu zis o creație gnozică identică unei creațiuni estetice. Kant a vorbit despre o oarecare creație a cunoașterii prin spirit, dar s'a referit la ceea ce creează spiritul în căsătoria dintre categoriile apriori și materialul sensibil al lumii. Nu materia sensibilă este creată, ci forma spirituală a cunoașterii; nu cantitatea, ci categoria de cantitate care dă formă gândită (judecăți) elementului sensibil ce se reduce, în analiză logică, la concepție și intuiții. Creația gnozică nu se « obiectivează » așadar, nu se exprimă material. Dimpotrivă, fără o asemenea exprimare în concret, arta nu există.

Toate căile pentru a elabora o doctrină gnozică a artei cădeau. Mai rămânea una singură. Să se renunțe la obiectul artei și să

se pune accentul pe *actul creației*. Să încercăm să stabilim, cu alte cuvinte, dacă nu cumva însăși acțiunea creatoare nu sugerează ea însăși, în timpul când se produce ca atare, taina ontică. Cu alte cuvinte, să presupunem că între actul artistului și actul ontosului ar fi similitudine, identitate de formă, de structură dinamică și ritm. Atunci desigur că intuind mecanismul creației estetice vom înțelege mecanismul creației ontice.

Ce obiecțiuni se pot aduce acestei concepțiuni? Problema cunoașterii prin acțiune este extrem de ancorată în evidențele noastre, aproape experimental. Nu asupra mecanismului însuși vom avea de făcut obiecțiuni, ci asupra rezultatului pe care presupunem a-l atinge. De fapt, nu putem, în nici un caz, să contestăm în mod absolut artei această funcție de revelație a unui mister, nici aceea de a funda o cunoaștere sui generis privind obiectul ce este revelat, nu obiectul însuși al artei. Cunoașterea trece dincolo de acest obiect propriu zis; misterul, la rândul său, e dincolo de el. Materia proprie a artei nu conține în sine nimic din cunoștibil sau din mister. Ele nu-i sunt imanente, ci transcendente. Ele fac puntea de trecere spre «tărâmul celălalt», spre vis și basm, spre taină și teribil. De aceea, s'a putut crede că arta înlesnește, condiționează, ieșirea din sine, înfrângerea condiției umane. Poetul «evadază», prin arta sa, din lumea lui concretă în lumea esențelor, din «umbra cavernei» în «lumina ideilor». Dar este aici o experiență spirituală nouă cu care sufletul se îmbogățește, cum misticul în extaz își îmbogățește și el spiritul cu substanța contactelor sale cu Divinul. Ceea ce e profund uman e însă faptul că o asemenea experiență tinde să se exprime, să se traducă imediat în termeni de cunoaștere, să poată fi comunicată. Omul, cu rari excepții chinovite, nu poate păstra în el, pentru el, o îmbogățire a spiritului. Este aici o lege, încă nelămurită, în virtutea căreia individualul tinde să se absoarbă, să se topească astfel, prin comunicabilitate, în colectiv. El dă ceea ce a găsit altora, dă tuturor. Comunicabilitatea are caracter explosiv și proselitic. Astfel *transmutația experiențelor spirituale de orice fel în limbaj și în termeni de cunoaștere este o caracteristică constitutivă a structurii umane*<sup>1)</sup>. Iar doctrinele respective au dreptate când vorbesc

<sup>1)</sup> Ceea ce și explică raritatea, ciudățenia și ermetismul, esoterismul misticei.

despre o cunoaștere prin oficiul experienței estetice. Numai că fenomenul acesta nu este esențial, ci parțial.

Zone de confinație între diferitele forme ale activității spirituale sunt multe. Religia are una cu arta și o alta cu gnoza. Mistica are o zonă de confinație cu religia, dacă dăm primei un înțeles de esoterism, iar celeilalte un înțeles de exoterism. Iată de ce a fost posibil să asistăm la o înflorire atât de impresionantă de doctrine ce și-au propus să explica funcția și esența artei. Iar una dintre cele mai răspândite, în ce privește obiectul, conținutul, idealul chiar al artei, este doctrina mișcării. Artă exprimă viața și mișcarea. Iar revelația misterului ca și cunoașterea aveau ca referințe și coordonate finală tocmai viața și mișcarea. Dacă ni se revela un mister, acesta era acel al « viului », al dinamicului; dacă aveam o cunoaștere, despre vital și dinamism, era acea cunoaștere.

Era suficient să te poți opri, să fixezi îndoiala asupra acestei afirmări cu aer apodictic, pentru ca poziția doctrinală în care se află arta în momentul de față, să nu mai apară atât de neclintită pe fundamentele ei. Ne-a izbit deci în deosebi fraza din Charles Morgan pe care am pus-o drept « motto » al acestui mic studiu. Rămânea să adâncim numai, să o luăm drept punct de plecare, pentru a renunța dintr'odată la toate teoriile, atât cele arătate ceva mai pe larg cât și cele numai amintite aici.

Nu este cumva mișcarea o mare iluzie, o mare înșelăciune ! Nu cumva dinamic și static se resorb într'o unitate superioară unde nu mai există nici unul, nici altul, un receptacul final de coincidență a contrariilor ! Nu cumva ontosul, plan transcendent al oricărei fenomenalități, stă dincolo și de neostoita frământare democritiană cât și de grava și absoluta încremenire eleată ! Era destul să privim mai de aproape această iluzie a mișcării și a stării, pentru ca să ne convingem că bieteile categorii umane nu pot cuprinde hăul, după cum găleata copiilor contemplați de Augustin nu putea goli largurile mării.

Iluzia mișcării a fost de mult denunțată de vechii filosofi din școala lui Parmenide. Dar metoda, de atunci și până acum, avea și păstrează mereu un neajuns însemnat pentru viitorul oricărei metafizice. Înlăturându-se mișcarea, se înstituia staticul absolut; înlăturându-se repausul, se statornicea iluzia dinamicului



absolut. Nici o sinteză nu era cu putință. Domeniul mișcării era de asemeni redus la fenomenele mecano-fizice. Atomiștii vorbeau de o mișcare eternă a atomilor ca și de « clinamen »-ul lor. Cu greu se bănuia o punte de trecere între materie — pe seama căreia erau date mișcarea și viața.

Hylozoismul este o primă apropiere de acest fel. Dinamismul, ca doctrină, ca viziune vastă a lumii, se înfiripă foarte târziu. Apariția sa era oarecum paralelă cu aceea a vitalismului; ea trebuia să se continue aproape firesc cu doctrina dinamicului pur, construită pe stofa duratei, de geniul lui Bergson.

Pentru noi problema duratei și a mișcării se prezintă astfel: *Mișcarea este o formă categorială apărută din imperativele cunoașterii noastre.* Orice dinamism este, de fapt, o exteriorizare (cerută și pusă în cadru de cunoaștere) a unei anumite forme de interioritate absolută.

Realitatea ultimă este o asemenea interioritate. Aceasta este însă și definirea spiritului. Dar într'o atare interioritate, toate formele generale ale cunoașterii nu mai au valoarea ce le fusese atribuită atâta vreme cât spiritul își pune a « în afară ». Spațiul și timpul sunt cadre numai pentru acest « în afară », pentru acest *extrinsecism* (cum spune Berdiaeff); ele nu sunt constitutive pentru spiritul intrinsec. Însă mișcarea este tocmai o formă în funcție de spațiu și timp; ea se face vizibilă, cunoștibilă, numai într'un asemenea cadru.

După cum era adevărat paradoxul că « măsura este aceea care creează cantitatea »<sup>1)</sup>, tot așa numai cunoașterea noastră creează mișcarea drept o realitate experimentală. Dar mișcarea nu poate fi nici esența « viului », dacă prin « viu » înțelegem ceva mai mult decât mișcări mușchiulare sau procese fiziologice. Trăirea intensă, autentică, definitivă nu se face în cadrele extrinsece, ci în interioritate spirituală. Într'o asemenea experiență de viață, mișcarea nu numai că nu e necesară, dar e chiar eliminată.

Exigența cunoașterii singură creează deci iluzia mișcării. Problema s'a pus ascuțit, de altfel, în fizică, odată cu afirmarea teoriei *quantelor* care schimbă fundamental raportul dintre obser-

<sup>1)</sup> Să se vadă: A. Spaier, *La pensée et la quantité*, Alcan, 1927, p. 273.

vator și observat <sup>1)</sup>. Dar de aici nu urmează că în locul mișcării trebuie să instaurăm încremenirea. Noțiunea de repaos absolut este, ea însăși, o exigență logică: trebuia găsit un corelativ noțiunii de mișcare absolută. Relativitatea a alungat pentru totdeauna aceste fantome. Există așadar un *eon ontologic* în care mișcare și stare, durată și încremenire, eternitate și clipă se topesc. Topirea se realizează însă de abia când s'a ajuns în planul propriu al acestui eon. Iar arta — vom anticipa această concluzie — nu urmărește redarea mișcării, ci apropierea ideală, contemplarea și creerea intru spirit a contactului nostru cu esența eonului ontologic care, nefiind dat în timp și spațiu, este o înfățișare a eternității.

Am atins astfel, din nerăbdare, aproape din neatenție, atât de evident ni se impunea acest rezultat, formularea propozițiunii fundamentale în care socotim să concentrăm afirmarea noastră privitoare la scopul și funcțiunea artei. Omul, am spus, are o singură experiență definitiv a sa: *Experiența limitei*. Dar destinul omului, determinat de poziția sa ontologică unică, este să-și creeze tocmai din țărmuririle sale visul nețărmarit. El institue, și e singurul dintre vietăți care o face, infinitul și eternul. Este de asemeni singurul care, nu numai că se « miră de propria-i existență » — cum spun filosofii existențialiști, dar nu admite, refuză limita acestei existențe: Moartea. E atât de adâncă această revoltă încât, în spiritul său, el « moare moartea » și astfel trăiește definitiv eternul. Omul refuză ultima cunoaștere, aceea a morții ca sfârșit metafizic definitiv, cu îndârjire. Prin *harul descendent* al religiei, prin *grația absorbantă* a misticci, omul își transcende condiția. Prin cunoaștere o anulează și astfel o mântuire, în esențial, e posibilă. A cunoaște limita înseamnă a o depăși, a o anula.

Astfel orice mântuire este o anulare a limitei, adică o intrare în etern. *A te mântui înseamnă a fi acceptat în etern*. Iar filosofia, știința, religia, mistica, nu fac altceva decât să descifreze în cunoaștere, pentru o posibilă acțiune harică, modul criptic al unui ontos pus între ghilimelele eternității. Așadar, în toate aceste

---

<sup>1)</sup> Idee atinsă parțial de o seamă de gânditori, dar exprimată mai cu seamă lucid, pătrunzător, de E. Meyerson în: *Du cheminement de la pensée*, Alcan, 1931.

căi omul face un singur act esențial: *trece, din planul lui, în planul eternului, părăsindu-se*. Există pretutindeni o asemenea *părăsire* a cărnii concrete pentru o esență de purificare. Omul se dă, se oferă, renunță, se desumanizează. Intră în eternitate fără să și-o adapteze carnal, simbolic. Iese din propria durată fără să o regrete, lepădând clipa ca pe o haină. Mai era cu puțință o cale. Să nu renunți la durată, dar să fii etern. Să nu renunți la carnal, dar să faci din carnal un instrument, un simbol, o icoană, un catalizor al eternului. Cu alte cuvinte, *să fixezi eternitatea în clipă, să convertești durata clipei în încremenirea eternului. Să fixezi ceea ce moare, în nemurire, ceea ce se strică, în inestricabil, ceea ce trece, în stabil*. Acest lucru îl face arta.

Se va obiecta că și religia face o asemenea fixare. Obiecțiunea nu e însă justificată. Religia cere renunțare la omenesc. Referința ei nu e viața trăită în corp, ci în spirit. Raiul se deschide de abia după ce ochii trupului s'au închis. Viața religioasă este pregătire pentru o viață spirituală pe care credinciosul o cunoaște cu precizie. Dar până la ea omul e mereu hărțuit de îndoeli ca și de iluzia eternului. Nu toți au certitudinea posesiunii veșniciei. Credinciosul o are. Pentru el, problema fixării în etern nu se mai pune. El nu are nevoie să simbolizeze  *aici*  eternul, să și-l asigure  *aici* ; îl are asigurat pentru  *dincolo* . Se desinteresează de orice prefigurare  *aici* . Însă pentru cel lipsit de harul acesta, lacuna trebuia umplută cu altceva. Așa a apărut arta. Religie, cunoaștere, artă vor, în fond, să rezolve problema limitei, moartea în sensul ei absolut, metafizic. Dar fiecare pe căile proprii. Religia prin asceză morală și har, cunoașterea prin depășirea condiției biologice a destinului uman. Credința este instrumentul primei; rațiune, comprehensiune, instrumentele celei de a doua. Artă își are un instrument aparte.

Am formulat funcția artei în sensul unei fixări a clipei și a carnalului. Dar o asemenea fixare se poate face, și cu mult mai mare precizie, și în alt mod. O inscripție pe piatră este o fixare, fără a fi numaidecât artă. O înregistrare fonică este o fixare, dar poate să nu aibă nimic artistic. O fotografie fixează clipa, dar nu are nici un punct de contact cu arta. Pentru că dimensiunile artei sunt altele. Ea se află mai întâi în linia de taină a individualității. Este artă de abia acolo unde se relevă pecetea unei in-

dividualității <sup>1)</sup>). A cunoaște misterul individuației înseamnă a fi și în preajma înțelegerii artei. Nu aici ne vom permite să atingem însă taina individuației. Vom afirma numai că individuația este o formă a limitei, iar limita o față, dintre alte multe, a Răului. Bineînțeles, aceea ce filosofia și în special teodiceia au convenit să numească « rău metafizic ». Dar prezența individualului în artă înseamnă misterul și mai fără ecou al creației, al acestei sete oarbe de a făuri simbol din mărginirea materiei, simbol însetat de perfecțiune. Iar perfecțiunea, la limita ei extremă, reală nu virtuală, este *Frumosul*. Astfel Frumosul este un indiciu, o treaptă către adâncimea, către fața de cutremur și de taină a neclintirii. Frumosul anunță îndeplinirea destinului estetic, atingerea scopului artei. Este frumos, așadar, nu ceea ce îndeplinește anumite biete condițiuni și reguli ale diferitelor canoane estetice (probă că geniile rup totdeauna asemenea bariere de mătase!), ci ceea ce poate anunța, printr'o comunicație subterană, abisală, inconștientă, spiritului meu că s'a întâptuit minunea, că s'a fixat clipa, că a încremenit, pentru a dura în veșnicie, dincolo de timp, durată.

Astfel arta prefigurează pe pământ, în viața aceasta a noastră, iluzia noastră din urmă, mutațiunea ontologică dorită, a sufletului (psyché) în spirit (pneuma), a clipei și a trecătorului în eternitate și în imuabil. Iar deasupra tuturor acestor frământări ce constituiesc destinul nostru, stau *teama* de moarte, disperarea morală despre care vorbește un Kirkegaard, neliniștea găfâită, neostoită în fața limitei, a sfârșitului, a morții temută ca ceva definitiv, absolut; gol mai spăimos decât însăși înțeleapta Nirvâna; vid dincolo de care dăinue mereu semnul neurnit al întrebării.

PETRU P. IONESCU

<sup>1)</sup> Chiar arta colectivă, folklorică, este, în fond, tot o creație individuală obscură.

## BUN RĂMAS

Bun rămas, măicuță obosită,  
Viața n'a putut să mai m'ascunză...  
Ca un cântec, plec din gură 'n gură,  
Ca un sunet, plec din frunză 'n frunză

Alte țări și alte mări 'nainte  
O să-mi râdă și-o să-mi cânte de-azi.  
O să-mi fie liniște la creștet,  
Liniștea viorilor de brazi.

M'au sortit ursitele să plec  
Să mă duc legat de amintiri...  
Zilele cu care-am răs cândva,  
Prea au fost ca stamba de subțiri.

Să v'aduceți când și când aminte  
Cât am vrut de moarte să m'ascund,  
Când va ninge plânsete talanga  
Și-o răspunde codrul fără fund.

Prea am fost de ceară, prea curând  
M'au topit luminile și anii,  
Prea am fost ursit de mic copil  
Să mă poarte 'n fluere ciobanii.

Bun rămas, mă chiamă nu știu cine...  
Bate vânt de toamnă și apus...  
Aripile morii sunt stricate...  
Vis mă urc, din ce în ce mai sus.

## BUCUREȘTIULUI

Oraș, oraș cu cârciumi și palate,  
Oraș bogat în sărăcii și bani  
Te 'nșir la gât ca unci domnișoare  
Puhoiul meu de vise și de ani !

Ți-aștern 'nainte foamea mea de eri  
Și cea de azi, să calci trufaș pe ea  
Cu cât te știi mai mare și senin  
Cu-atâta sărăcia mi te vrea.

Mă plimb prin tine, parcă sunt acas'  
Și când mă 'nvingi, îmi dai puteri mai mult.  
Când îți aprinzi luminile târziu  
Ca un supus îți râd și te ascult.

Chiar dacă dorm pe străzi sau în gunoaie,  
Sunt fericit c'alătura îmi ești,  
Tu cel mai mare, cel mai falnic frate  
Și cea mai minunată din povești.

Oraș, oraș în care sărăcia,  
E soră cu poetul cel mai bun,  
Oraș în care mor avânturi  
Și toate îndrăselile apun,

Te îndrăgesc și te urăsc ca nimeni,  
Te 'njur și îți sărut cuvântul,  
Iar noaptea, când boerii dorm,  
Eu îți îmbrățișez pământul.

O ! te iubesc, atât cât țin la țară,  
Cât țin la tata și la morții toți,  
Cât țin la grâu când îl apleacă spicu'  
Și cât ținea bunicul la nepoți.

Și de va trebui să plec din tine...  
Pe-o noapte albă ca argintul viu,  
In loc să plâng, mă București de piatră,  
Am să mă 'mpușc cântând în Cișmigiu.

## IN CARE VEAC?

O, iată-mă întors din nou din drum  
N'aș fi crezut s'apuc, să se termine...  
Când am trecut, erau în floare pomii  
Acum sunt goi. Mormintele, sunt pline...

Era pe-aici, o casă ca un munte  
Și 'n vale un pârâu care-mi cânta.  
Pe unde-or fi, ce vorbă fermecată  
Le-a dărâmat de nu le pot vedea?

O fată cu ochi negri sta în drum,  
Când am trecut și m'ajuta la mers.  
Azi o bătrână stă 'n același loc...  
Ce mână chipul fetii l-o fi șters?

Un câmp de flori îmi așternea covoare  
Și păsările, lăutari, cântau...  
Ce grai a omorît atâta farmec,  
De nici salcâmii frunze nu mai dau?

Atât să fi trecut de când plecai,  
Că s'au mutat pădurile din loc,  
Că satele au devenit orașe,  
Și tunuri s'au făcut din puști de soc?

Amară viață, nu te mai întoarce,  
Rămâi așa cum ești, cu tot ce ai  
Nu vreau s'o iau dela 'nceput, prea-i greu...  
In care veac fu Doamne, când plecai?



## FEBRA

Haide soro, nu simți că-i pe-aproape  
Domnița mea eșită din funduri de ape?  
Ce mai stai, aprinde luna, închide-mi pleoapele  
Nu vezi cum o țin în mâinile lor apele

Dă-mi hainele noi și poruncește-mi soclu,  
La ultimul bal voi pune luna monoclu  
Nu uita nici mănușile, nici grădina de peste drum  
Pe care am închis-o din vară în sticlele cu parfum.

Voi dansa astă seară cu toate doamnele,  
Cântecele care le-au înfrățit altădată cu toamnele...  
Hai, spune Morții să intre, să-mi aducă dejunul.  
Prea am întârziat. E ora trei... trebuia să fiu gata la unu...

VIRGIL CARIANOPOL

## SIMȚUL ARMONIEI ÎN RENAȘTERE<sup>1)</sup>

Mai mult decât monumentele Romei, pe un creator de armonii lineare ca Brunelleschi l-au putut inspira monumentele romanice ale Toscanei, ale Florenței sale: conturând cu privirea silueta Batisterului, sau parcurgând, la fel, fațada bisericii SS. Apostoli din Florența, a bisericii dela San Miniato în împrejurimi, sau a celor din Pisa, din Lucca, din Siena.

În felul acesta, realizatorul Cupolei apare nu numai drept expresia unei noi școli de arhitectură locală, adică florentină, dar și drept expresia, egal de autentică, a aceluî înăscut și deosebit simț de armonie, care îi caracterizează în Istoria Civilizației lor pe toți concetățenii celui mai mare arhitect al simetriilor armonice, adică Dante; și, alături de el, pe acel poet care a realizat turnul Campanilei de lângă templul peste care a boltit Brunelleschi linia de planetă paradisiacă a Cupolei sale, adică Giotto.

Sub influența unui doctrinar al perspectivelor ca Vitruviu — a notat Francesco Pellati (1) — « în claritatea valorilor spațiale, în armoniosul ritm al proporțiilor, în puritatea profilurilor și a ornamentelor, în seninătatea luminoasă a suprafețelor, în sinceritatea structurilor și a liniilor, ce se destind cu un simț de calm și liniștit optimism », renaște, la Florența, cu adevărat, spiritul antic al Arhitecturii.

---

<sup>1)</sup> Un capitol din lucrarea despre *Valoarea Artei în Renaștere*, în pregătire.

1. În studiul său *Vitruvio e Brunelleschi*, publicat în revista *La Rinascita*, Firenze, 1939, II, nr. 7, p. 348.

Instinctul de Toscan al maestrului a descoperit așa dar sprijinul necesar pentru hotărârile definitive din clipa concepției și a realizărilor ce i-au urmat, în tratatul clasicului Vitruviu.

În felul acesta, putem înțelege colaborarea dintre Florența și Roma. Aptitudinile și instinctul existând, intelectul, prin convingerile pe care le consfințea în toate domeniile vieții noi Umanismul, a simțit nevoia unei confirmări. Noile idealuri intelectualiste impuneau sprijinul teoretic al acesteia. La atâta se reduce însă contribuția Antichității, în cazul acestui mare artist al Renașterii.

De aici se poate întrevădea punctul sigur de plecare pentru a defini conspectul noii sinteze de civilizație, care a fost Renașterea italiană și în alcătuirea căreia intervine, în acest fel, factorul « antichitate » față de cel « modern ».

Așa s'a realizat în linie de piatră Cupola Domului din Florența, care, pentru ochiul și sufletul omenirii noi, înseamnă transpunerea în materie a nevoii de armonie.

Sub grandioasa boltă a Cupolei astfel concepută și realizată, vor răsuna curând glasurile celor dintâi filozofi florentini ai Academiei lui Marsilio Ficino. Ei își vor înălța gândul și sufletul în ritm perfect cu mișcarea acelor armonii arhitecturale, sub îndemnul marelui maestru al armoniilor cosmice, care a fost pentru ei, cei dintâi, Platon.

Căci în înțelegerea unui studios al Quattrocent-ului italian ca Adrian Stokes, Renașterea arhitecturală ar putea fi considerată și drept « conflictul dintre masa neritimică a materiei » și « ritmul liniilor curente de piatră cenușie, ca o armonioasă dâră de creion pe o pagină albă, a lui Ser Filippo Brunelleschi; ritm care conciliază scopul monumental cu înlăturarea emfazei ». Iar așa ceva i-a fost posibil numai geniului florentin, spre deosebire de ceea ce se va întâmpla mai apoi la Roma, unde, « sub urgența monumentalului, această armonie se va frânge ». Și va apărea Barocul (2).

Leon Battista Alberti va înfrăți armonia arhitectonică și pe aceea a cugetării platonice, cu armonia gândirii matematice și cu armonia muzicală. Iar gândirea lui, astfel înmănunchiată din

2. În recenzia lui Mario Praz (din revista *Pan*, Firenze, 1934, I, p. 306), la Adrian Stokes, *Stones of Rimini*, Londra, 1934.

tot felul de « experiențe armonioase », din când în când se va întruchipa în viziuni arhitecturale, niciodată însă realizate efectiv, sau duse până la capăt. Căci, după cum însuși a mărturisit, asemeni marilor vizionari, el « a construit » acele arhitecturi în visurile sale.

Iată-i chiar mărturisirea, făcută în *Dialogul despre Liniștea Sufletească*: « ... Obişnuesc în deosebi noaptea, atunci când imboldurile mele sufletești mă țin treaz și cu grijă, să scrutez și să construiesc în minte unele arhitecturi nemaiauzite și nemaivăzute... Așa, uneori am compus în minte, sau am construit, unele edificii cât se poate de frumos alcătuite, orânduind mai multe ordine și numere de colonade, cu tot felul de capiteluri și de baze neobișnuite, cu cele mai potrivite legături între ele și cu o nouă frumusețe a cornișelor... » (3).

Leon Battista Alberti a fost însă și un constructor de realități.

Acestea se identifică pe fațadele unor biserici ca Sant'Andrea din Mantova, sau ca Malatestianul din Rimini.

Ceea ce fusese instinct acordat cu știința simetriei armonioase la Brunelleschi, va deveni la el aproape numai știință, măsură și calcul, prin intelectualizarea raportului dintre linii și suprafețe, într'un complex savant de « efecte armonioase », ca într'o pagină de contrapunct, sau ca în rezolvarea unei probleme de Geometrie.

În felul acesta, din empiric, simțul armoniei va evolua spre aptitudinea științifică și va deveni, drept atare, o lege unanim valabilă, între marile valori de viață și de artă ale Renașterii.

Leon Battista Alberti a fost într'adevăr obsedat de ambiția — care era cea mai înaltă și ideală năzuință a Esteticei rinascimentale — de-a găsi raportul de armonie dintre simetria liniei unui templu și o artă abstractă ca Muzica, sau ca Geometria. Arhitectura devenea astfel « o muzică pietrificată », iar în locul fastului somptuos, ușor de realizat, dar insuficient de satisfăcător pentru o Estetică superioară, arta Arhitecturii trebuia să ofere « armonioasa sobrietate » ce-ar fi rezultat numai din compensația liniilor și a planurilor de pe fațadă. Arta nu mai trebuia să aibă în vedere astfel decât proporția, simetria și perfecta contopire

3. Citatul în G. A. Pacchioni, *Mantova*, în *Colecția Italia Artistica*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, [1930], p. 139.

a elementelor. Ea urma să-și caute deci mijloacele de concepție în Geometrie și pe cele de inspirație în Muzică.

În tratatul *De re aedificatoria* (Despre îndeletnicirea construcțiilor), pe care l-a compilat acest foarte pătrunzător spirit al Renașterii, se poate citi următoarea cerință: «... Absolut necesare îi sunt arhitectului Pictura și Matematica. Noțiunile de Muzică îi vor fi apoi de folos, spre a orândui efectele armonice ale edificiilor». În aceeaș măsură, îi impunea creatorului de arhitecturi să țină seama în concepțiile sale numai de elementele organice necesare, asemeni acelor care alcătuiesc corpul omului. Căci imitarea funcției creative a Naturii trebuie să prezideze totdeauna creația artistului, din acest punct de vedere (4).

Intr'o astfel de concepție arhitectonică, planul inițial devenea cu neputință de modificat prin detaliile de execuție; de aceea arhitectul Leon Battista Alberti prefera să nu-și execute singur planurile. Iar observația poate stabili un punct de contact între arhitectura sa și sculptura de mai târziu a lui Michelangelo.

«Artiștii pe atunci căutau în Geometrie acel adevăr superior, care însuflețea Natura și îi imprima regularitatea. Geometria, cu universală-i ordine, era sufletul Artei, idealul dela care căpăta echilibru realul» (5).

De aceea și concepția lui Alberti a fost precumpănitor geometrică, după cum rezultă chiar și din tratatul său despre Pictură, pe care l-a dedicat (iar acest amănunt dă o deosebită coloratură discuției) tocmai lui Filippo Brunelleschi.

Inevitabilă rămânea de pe urma impunerii unor asemenea concepții «umaniste» în Artă, primejdia abstractizării ei, a intelectualizării ei excesive, fie chiar și în Pictură. Căci iată cum definește acelaș Alberti această artă: «... Sarà adunque pittura non altro che intesegativa della piramide visiva seconda data distantia, posto il centro et costituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificiosi rappresentata» (!).

Pe atunci chiar și pictorii Florenței voiau să fie toți «prospettici», afară cel mult de «Păsărarul» Paolo Uccello, care, drept

4. A. Cantoni, *L. B. Alberti*, în Colecția *I Grandi Artisti*, Milano, Bietti, [1934], p. 17.

5. Afirmația este a lui Piero Bargellini, în lucrarea sa *Via Larga*, Firenze, Vallecchi, [1940], p. 69.

un adevărat maniac, se încapățâna să picteze « vrăbii » după natură: precum învățase de curând la Veneția.

Căci pe atunci trona în prestigiul tuturor artiștilor florentini Ser Filippo Brunelleschi, « inventatorul Perspectivei » (6).

Sub îndemnul și competența supraveghere a condotierului Federico da Montefeltro, Ducele din Urbino, s'a creat acolo atmosfera cea mai prielnică dezvoltării a doi dintre exponenții cei mai convingători ai idealului de armonie: Bramante prin arta construcțiilor și Raffaello în pictură.

Amândoi erau din Urbino, sau, Bramante, din imediata apropiere a acestei mici dar glorioase capitale de nouă civilizație. Amândoi artiștii au putut deci să intre de tineri în palatul început acolo de Federico, Seniorul, de Luciano da Laurana arhitectul, împreună cu toți ceilalți meșteri care s'au perindat pe la curtea sa. « În cortil, în galeriile cu loggi-i, pe scările monumentale, pretutindeni era o minunată armonie de linii. Pe ramele ușilor și ale ferestrelor, pe căminurile tot așa de monumentale, sau pe bolțile din tavane, se desfășura o sobră eleganță, cu ornamente de frunze în arabescuri și fructe; într'o mare sală tapiseriile țesute de măștri aduși anume din Flandra înfățișau privirii vizitatorilor extaziați, principalele scene din războiul troian. Iar în odaia de lucru a ducelui, veghiau din înaltul pereților, filozofii Antichității și unii contemporani, pictați de Just de Gand, sau de Melozzo da Forlì » (7).

Despre Malatestianul din Rimini (localitate nu departe de Urbino și patronată de rivalul lui Federico da Montefeltro, adică de temutul condotier Sigismondo Malatesta), se spune curent că ar fi expresia a trei forțe, care-l însuflețesc până astăzi: arta lui Leon Battista Alberti, puterea condotierului și iubirea acestuia pentru Isotta degli Atti.

De fapt, ca orice monument al Renașterii, catedrala din Rimini trebuie să apară drept un complex de piatră și de suflet, supus aceleiași supreme legi de armonizare, prin contopirea celor mai disparate contraste din câte s'au încrucișat sub navatele ei: dela

6. Observațiile sunt tot ale lui P. Bargellini, în *op. cit.*, p. 72.

7. Descrierea este a lui Vittorio Rossi, în cunoscuta sa lucrare *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, ed. II, 1933, p. 261.

clasicismul cel mai păgân, la misticismul franciscan; și dela simbolismul biblic, la astrologie și cabală.

Simțul deosebit pentru armonie și simetriile cele mai bine proporționate, nu a fost limitat — după cum îi place să constate lui Roberto Paribeni (8) — în Toscana numai la Florentini. Ei aveau, deopotrivă, cei din Siena, acea «mână de oameni» «care ajunge pentru orice, care exprimă dela sine cele mai înalte, cele mai puternice și cele mai variate personalități».

Dintre Senezi s'a ridicat arhitectul Domului din Orvieto, acel Lorenzo Maitani, denumit «echilibratorul inteligent al prelungitelor verticalități ale gustului francez, în cele mai robuste armonii, pe care le denotă uimitorul templu».

Printre cele mai impresionante înfăptuiri ale secolului XV italian, către sfârșitul său, deci atunci când s'a putut realiza pe sine deplin, alături de metoda critică și de cea experimentală, se notează la loc de onoare epurarea artei, sub influența modelelor antice.

La această nouă școală, arta modernă a lumii a luat lecții de compoziție, de ținută, de stil și de tehnică. Ea «a conceput un nou ideal de frumusețe, pretinzând o formă clară, o armonie logică, o proporție divină». Și aceasta nu numai în poezie, ci și în artele plastice (9).

Se știe cât de prieten a fost Botticelli tânăr, cu Leonardo da Vinci tânăr, pe când acesta se mai găsea la Florența. Se știe, asemenea, că Sandro Botticelli este singurul artist florentin, pe care îl va aminti Leonardo în *Tratatul* său.

În convorbirile pe care le vor fi avut cei doi artiști în împrejurările acestea, au discutat, desigur, despre însemnătatea «compoziției ritmice», mai însemnată, după ei, decât «relieful statuar» (Verrocchio) sau decât «perspectiva» (Paolo Uccello). «Deoarece, pe când relieful și perspectiva amenințau să izoleze figurile, ca la Andrea del Castagno și la Paolo Uccello, compoziția fiecărei persoane și a grupurilor acorda în mod armonios valorile formale cu cele expresive» (10).

8. În comunicarea sa academică despre *Iacopo della Quercia*, Roma, R. Accademia d'Italia, 1938—XVII, p. 7.

9. Constatarea este a lui Philippe Monnier, în *Le Quattrocento*, Paris, Perrin, ed. V, 1924, vol. II, p. 409.

10. J. Mesnil, folosit de P. Bargellini, în *op. cit.*, p. 202.

De aceea se povestește (11) că Vittoria Colonna i-a cerut odată lui Michelangelo părerea despre superioritatea picturii flamande asupra celei italiene. Iar artistul a recunoscut atunci superioritatea celei dintâi, numai în ce privește aptitudinile de a insufla sentimentul religios, adăogând însă că atare sentiment depindea mai mult de « bunătatea » celui care contempla o asemenea pictură. Pictura flamandă era făcută să placă « bigotelor și călugărilor », nu însă și acelor oameni cărora nu le lipsea « simțul muzical al adevăratei armonii ».

Iată, așadar, după credința unui interpret ca Michelangelo, nota distinctivă a picturii italiene din Renaștere, față de celelalte: simțul « muzical » al adevăratei armonii.

Să exemplificăm acum observația lui Michelangelo, printr'o compoziție de portret a lui Piero della Francesca.

Intr'un afresc din acelaș templu din Rimini, Piero della Francesca l-a înfățișat pe Sigismondo Malatesta în genunchi, purtând o haină scurtă, drapată pe umeri ca o pelerină, din stofă de fir de argint, largă în spate. Ea accentuează caracterul tăios, rece, sever, de singurătate morală, al acestei figuri de condotier.

Totul în compoziție apare construit în linii frânte, armonizate ca atare profilului, pe care se taie net locul ochilor sau străpungera gurii.

De neuitat rămâne tăetura orbitelor, în pielea obrazilor întinși pe oase.

Nota dominantă a compoziției este accentuată de încrucișarea mâinilor a pietate, în fața Sfântului ocrotitor.

Iar intenția de armonizare al complexului compozițional se întregește definitiv prin descoperirea celor doi câini de vânătoare — alb unul, negru celălalt — încrucișați și ei la picioarele Seniorului.

Aproape orb, Piero della Francesca a realizat astfel la Rimini una din cele mai nobile și mai idealizate compoziții portretistice din câte i se datoresc.

În căutarea acelorași semne de supunere în fața legii a tot armonizatoare din partea creatorilor de valori ai Renașterii, dela arhitectură se poate trece la pictură și dela aceasta la artele minore, precum, foarte apreciată, a fost aceea a gravurilor de medalii.

11. Și o face Piero Misciatelli, în *Sironarola*, Milano, Alpes, [1928], p. 157.



Iată-ne din nou deci la Rimini, spre a supraveghia lucrul meșterului Matteo dei Pasti, atunci când a gravat o astfel de medalie. Pe reversul celei executate din ordinul lui Sigismondo, cu prilejul inaugurării noului său palat (1446), spre a fi trimeasă pe la diferitele curți ale Italiei, se vede un elefant cu trompa în pământ; iar pe fața medaliei, se vede profilul Isottei degli Atti, tânără de tot (să fi avut 12—14 ani), de care se îndrăgostise în acei ani stăpânul.

Elefantul era animalul — sensual prin însăși natura formelor pline — pe care-l prefera din întreaga heraldică Sigismondo Malatesta. Iar un simbol ca acesta trebuia să fie armonizat de artist cu profilul acelei copile de doisprezece ani. El a reușit s'o facă, deoarece îi supraveghea mâna legea armoniei, mereu și oriunde prezentă.

Examinând cu atenție medalia lui Matteo dei Pasti, constăți într'adevăr că toată voluptatea acelei figuri feminine se concentrează în carnația plină a umerilor goi; iar toată personalitatea chipului, în boltitura, perfect rotundă, a frunții, arcuită până sus și peste care se desface în două cozi rotunde, de o sensualitate pe care n'o egalează decât formele elefantului de pe revers, părul.

Așa se verifică în lumea de valori a Renașterii amintita lege, dela grandiosul arhitectonic, la detaliul artelor minore.

În aceeași Florență, peste care Filippo Brunelleschi modula armonia de arcuri a cupolei, se notează în aceeași vreme, realizarea constantului ideal de armonie într'o preocupare de amănunt, cu totul neînsemnată în aparență (dar tocmai trecerea dela un aspect la altul dovedește generalizarea): armonia desăvârșită ce se constată, de exemplu, între text și xilografie, în paginile primelor cărți tipărite la Florența. Dar între decoratorii xilografi s'a numărat odată Botticelli; iar alte asemenea ilustrații au împodobit la un moment dat poeziile lui Lorenzo dei Medici Magnificul și altele predicele lui Savonarola, atunci când a fost mai mult stimat și temut de Florentini (12).

Arta literaturii nu se poate sustrage legii și nu s'a sustras, ca nici una din toate artele pe care le-a practicat Renașterea.

Sub același impuls, instinctiv la un popor care nici altfel nu s'a putut lipsi de clasicism în vre-un moment al existenței sale, confuza și romanțioasa « materie epică », medievală, franceză, se va reorganiza în Italia tocmai în primul secol al Renașterii, după normele celei mai perfecte simetrii. Iată o dovadă: în toate poemele epice (și vor fi în curând atâtea!), care au îmbogățit cu un neîntrecut succes noua literatură italiană, eroii nu vor fi luați la întâmplare, ci vor aparține uneia din cele două « familii » de eroi antagoniști: adică eroii buni, paladinii lui Carol cel Mare, cu popularul Rinaldo în frunte; și, opusă lor, « familia » celor « răi », adică a Maganzesi-lor.

Acest principiu de simetrie se va menține de-a-lungul întregii Renașteri, drept un element definitiv consacrat în tehnica acestui înfloritor gen al epopeii cavaleresti, tipic italiană și tot atât de tipic rinascimentală.

Examinând însă cazul literaturii italiene sub acest raport, se poate ajunge la concluzia că legile consfințite în arta poetică a secolului XV, au fost de fapt aplicate cu mult înainte, spre a asigura realizările cele mai impresionante ale acestei literaturi, încă dela începuturile ei. Căci literar, se poate vorbi de o Renaștere în Italia cu cel puțin un secol mai înainte de Renașterea umanistă, sau de Renașterea artelor plastice.

Nu oare sub imperiul aceleiași necesități înnăscute de simetrie (complicată, bine înțeles, și cu formele metrice voit savante ale Artei poetice medievale), un poet ca Petrarca își va « simetriza » rimele sestinelor sale? (De exemplu, cea atât de complicată ca schemă metrică, dar atât de simplă și de impresionantă ca rezultate poetice, care începe cu versul *A qualunque animale*).

Și nu sub imperiul aceleiași necesități, însuși Dante, construind *Divina Commedia*, a făcut din legea simetriei legea statică a edificiului său, cu adevărat unic și ca arhitectură?

Lui Dante respectarea acestei legi, cu o convingere ne mai întâlnită la alt creator de artă, îi asigură intrarea, de-a-dreptul, în nobila familie de artiști ai Renașterii. Ea îi convine în mare (concepția și liniile de desfășurare), ca și în mic (metafore sau rime).

Iată în ce fel coboară treptele academice « Școli din Atena », împreună, ca în afrescul lui Raffaello, cei mai feluriți ca prove-

niență reprezentanți ai spiritualității și ai artelor: înfrățindu-i în gând și operă acest mare și nobil ideal, care a fost ascultarea față de aceeași supremă lege.

Dar, fiind vorba de literatura Renașterii, e bine să nu limităm exemplificarea la cazul producției epice. Căci în același spirit și cu aceeași valabilitate, se poate evoca, deopotrivă, cazul poeziei lirice.

Culegerea de versuri italiene (nu latine) a lui Matteo Maria Boiardo, constituie unul din cele mai poetice « canzoniere » ale Renașterii, caracterizându-se printr'o excepțională sinceritate de inspirație și printr'o atmosferă de admirabilă armonie (13).

Dar se constată în această culegere de versuri și un simț deosebit de organizare simetrică a întregului material, în vederea supunerii instinctive la aceeași lege comună, care poate reaminti procedeul lui Dante, atunci când acesta a dat formă definitivă unor opere ca *Vita Nuova* și *Il Convivio*. Pe acestea ne place a le indica aici drept opere precursoare, ascultând la rândul-le, atunci când au fost « organizate » din material cronologic disparat, de aceeași nevoie de sistematizare, conform unor anumite linii de desfășurare mai dinainte prevăzute, în jocul lor de armonie constructivă. Asemenea opere precursoare pot constitui, dacă nu momente cu valoare de absolută întâietate, în orice caz coincidențele foarte sugestive ale aceluiaș procedeu. Căci dela Dante la Boiardo și mai departe, diferitele « compoziții » lirice nu au fost prezentate de autorii lor în chip amorf și la întâmplare, ci organizat, potrivit unui plan de prezentare organică, unitară, care le distinge în restul producției lirice.

Același fusese de altfel cazul lui Petrarca și al *Canzonier*-ului său.

Indemnul va fi venit inițial dela Provensali; dar Italienii l-au generalizat și l-au impus, cu cel mai durabil succes. Căci iată, după aproape două secole de aplicare constantă a procedeuului, cazul lui Boiardo, autor al unei admirabile culegeri de versuri (calificativul se referă la calitatea poeziilor în sine). Versurile acestui poet al curții din Ferrara sunt orânduite, într'adevăr, în trei « cărți », fiecare conținând câte cincizeci de sonete și câte zece compoziții în metru variat, dar alternând cu sonetele conform unor anumite « simetrii ». Iar versurile în sine, mergând dela

13. V. Rossi, *op. cit.*, p. 444.

formă la armonia interioară, dovedesc un conținut bine precizat și o expresie formală adecuată, revelatoare pentru « o minte dornică de construcții regulate și bine echilibrate », precum a fost aceea a lui Boiardo, autor și al poemei cavaleresti *Orlando Innamorato*, în care i s'a înfățișat, aproape drept celui dintâi, problema organizării, pe bază de artă conștientă, a complexei « materii epice » medievale. Deoarece, față de opera « cântăreților » epici anonimi ai secolelor anterioare și chiar față de Pulci (primul Italian care, la începutul Renașterii, a încercat aceeași trecere a « materiei epice » pseudo-populare în rândul operelor de « artă cultă »), Boiardo, « cu o severă conștiință de artist, lucrează potrivit unui plan mai dinainte stabilit, pe care-l colorează apoi cu o studiată continuitate și cu un savant echilibru al părților » (14).

Să nu pară însă cu totul izolat exemplul oferit de opera acestui poet. Căci multe altele pot fi momentele liricei italiene din Quattrocento și foarte variate formele sub care se manifestă, generalizată, aceeași tendință, consfințită drept normă. Se notează astfel, ca un alt exemplu din atâtea și cu totul întâmplător față de primul (15), că în producția — atât de celebră și mult imitată de contemporani — a unui poet ca Serafino Aquilano, abundă sonetele și « gli strambotti ». Printre acestea se găsesc unele în care toate versurile încep cu același cuvânt și același cuvânt revine în toate versurile la un anumit loc fix.

O asemenea materializare a simțului de armonie interioară (o practicase de altfel însuși Petrarca), nu putea să ducă decât la mecanizarea procedeelor tehnice, corespunzătoare cu decadența adevăratei arte clasice. Nu vom urmări deci fenomenul în toate consecințele lui, întrucât intenția ne este a-i verifica prezența în toate aspectele vieții italiene din secolul al XV-lea, atunci când s'a manifestat autentic și nedeformat.

Vom deplasa deci investigația spre Școala umanistă (în sensul cel mai pedagogic și didactic al cuvântului) și vom constata că aceasta, prin maștri ca Barzizza, sau ca însuși Guarino Guarini, a luat asupra-și răspunderea dezvoltării simțului de « compoziție », în sens literar, sub auspiciile unor modele ca Cicero sau Quintilian.

14. Observația este tot a lui V. Rossi, în *op. cit.*, p. 454.

15. Și o face V. Rossi, în *op. cit.*, p. 546.

Așa se va desvolta, prin școala umanistă, cea atât de universal renumită și urmată, același simț, în toate direcțiile; și va deveni normă valabilă pentru întreaga intelectualitate a Renașterii.

Școala Renașterii a fost aceea care a luat asupra-și înfăptuirea celui mai radical program al lumii noi: emanciparea individualității umane și apoi, înlăuntrul ei, armonizarea sufletească; armonizarea individualității astfel realizată cu lumea din afară și, în sfârșit, dacă ar fi fost cu puțință, armonizarea realităților pământești cu cele divine. «Prin darurile și pasiunile sale — constată Burckhardt (16) — Italianul Renașterii a devenit cel mai de seamă reprezentant al tuturor înălțimilor și al tuturor abiselor vremii sale. Alături de cea mai profundă corupție, s'a desvoltat cea mai nobilă armonie a personalității și o artă glorioasă, care a exaltat viața individuală, până la o culme se care n'au putut sau n'au voit să ajungă nici Antichitatea, nici Evul Mediu ».

Printr'o reîntoarcere la Aristotel, clasicul Pontano (deși poet, el n'a înțeles să se abată dela regula preocupărilor filozofice și morale, generală pe timpul său) a preconizat asigurarea fericirii umane prin fixarea individului, cât mai statornică, pe linia unei drepte « mediocritas », între firea sa și mediul ce-l înconjoară, în ce privește gândul și faptele pe care le-ar săvârși în viață (17).

«Virtutea », pentru un spirit ca Pontano, era deci un « quid medium », între două extreme.

Văd în această echilibrare a valorilor morale « între cele două extreme », o fixare în aceeași poziție față de problema simetriei, pe care o constatăm astfel identică, atât în lumea valorilor plastice sau materiale, cât și în a celor morale.

Iar din lumea postulatelor, se va trece efectiv la aceea a realizărilor și în acest din urmă domeniu. Se va ajunge astfel la cunoscutele « exemplare » umane, din nou modelate în tiparele Renașterii, care, fiind opera unor exponenți sau artiști ai aceleiași ideologii, nu vor desconsidera simțul și legea armoniei.

Intruchipare « exemplară » a unui asemenea om, format la convingerea necesității de realizare printr'o armonie cât mai

16. Iacopo Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. italiana di D. Valbusa, III, ed. per cura di S. Zeppel, Firenze, Sansoni, 1921, vol. II, p. 224.

17. V. Rossi, *op. cit.*, p. 486.

desăvârșită între gest și suflet, între pornire și cuget, poate să apară Girolamo Savonarola, teribilul reformator al Florenței. Căci marea-i conștiință morală « a contopit într'o perfectă armonie interioritatea-i profundă, cu existența lui exterioară » (18).

De altfel, același Savonarola ținuse odată să facă următoarea declarație, cu privire la valoarea morală pe care o putea avea armonia realizată artistic sau muzical, pentru desăvârșirea etică a sufletului: « ...Deoarece sufletul nostru se delectează nespuse de mult cu cântările și armoniile, cei antici au găsit măsura versului, pentru ca prin asemenea mijloace oamenii să fie mai ușor îndemnați spre virtute » (19).

Așa fiind, chiar și în cele mai intime aspecte ale vieții din noua vreme a Renașterii, se va putea recunoaște, treptat-treptat, tendința de armonizare a tuturor forțelor sufletești. Iată, astfel, cerințele unui doctinar al vieții de familie, precum a fost dela început Francesco Partizi. În calitatea-i de adept al lui Quintilian, Patrizi a preconizat, printre cele mai semnificative precepte, moderația și armonia, drept fundamentul necesar al unei bune înjghebări a vieții familiare.

Impresionează desigur cu atâta mai mult regăsirea acestui ideal printre postulatele unei pedagogii a bunului simț ca aceea a lui Patrizi, cu cât în felul acesta se verifică universalizarea, prin toate pretențiile și convingerile, a nevoii de armonie. Căci un asemenea precept era întru totul conform cu idealul umanistului desăvârșit (20).

După mărturia lui Cristoforo Landino (dată în introducerea la *Disputationes Camaldulenses*), Lorenzo Magnificul nu era de părere ca omul, în năzuința-i către perfecție, să cultive în primul rând intelectul, stând cât mai sus față de preocupările « de rând »; deoarece genialul exponent al Renașterii florentine preconiza același acord armonios între viața activă și cea contemplativă (21).

18. Părerea este tot a lui V. Rossi, *op. cit.*, p. 394.

19. Citatul din Savonarola, în P. Misciatelli, *op. cit.*, p. 47.

20. Francesco Sarri, *Il pensiero pedagogico ed economico del senese Francesco Partizi*, în *La Rinascita*, Firenze, 1938, I, nr. 1—2, p. 109.

21. Mărturia este invocată de F. G. Fiori, în *Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Vallecchi, [1937], p. 53.

«Frumusețea corpului — spunea odată Marsilio Ficino — nu constă în umbra materială, ci în lumină și formă; nu în masa întunecată a corpului, ci într'o proporție lucidă; nu în trândava greutate a cărnii acesteia, ci în număr și în măsură».

Indrumarea spiritualistă a Renașterii, departe de a contrazice constatările de până acum, le confirmă deci nu numai, dar le și dă întărirea cea mai semnificativă, prin valoarea pe care o avea filozofia față de celelalte manifestări.

Academia Platoniciană dela Florența s'a distins și ea prin concepțiile curente despre un univers construit în mod gradat, armonios, simetric, simfonic, succesiv, împresurat într'o atmosferă de idealism transcendent, al cărui centru era ocupat de sufletul omenesc, ocârmuit de legile iubirii cosmice și a cărei supremă aspirație rămânea Divinitatea (22).

Din acest punct de vedere se poate stabili cu destulă ușurință identitatea programului spiritual al acestei Academii filozofice florentine, cu programul pe care Dante, de exemplu, în afară bine înțeles de Platon, și l-a însușit cu cel puțin un secol mai de vreme, dar în care, atât idealismul, cât și acel deosebit simț al armoniei și al perfecte simetrii, constituiau cele mai nobile năzuinți și cele mai impresionante realizări.

Datorită aceleiași instinctive și conștiente ascultări față de legea armoniei, atât Marsilio Ficino cât și prietenul său Pico della Mirandola, au căutat, ajutați de auspiciile unor protectori înțelegători ca bătrânul Cosimo sau ca tânărul Lorenzo, să-l împace pe Aristotel al Evului Mediu, cu Platon al lor, oamenii cei noi. Dar în afară de această tendință de reconciliere a două sisteme de gândire, din aceeași convingere a pornit și tendința de armonizare a diferitelor îndeletniciri speculative sau a diferitelor profesii de credință. Astfel, potrivit părerilor lui Pico della Mirandola, cele mai disparate convingeri filozofice, ca și cele mai felurite atitudini spirituale, se puteau împăca printr'un acord perfect, chiar atunci când era vorba de proveniențe cu totul disparate, ca Magia, Aritmetica, Platon, Creștinismul, Kabala sau Evangheliile (23).

22. Philippe Monnier, *op. cit.*, vol. II, p. 130.

23. *Ibid.*, vol. II, p. 10.

În felul acesta s'a putut ajunge la rezultatele pe care Papini le-a definit, nu de mult, prin formula: « Renașterea este armonie, reunire, conciliațiune, unitate. Dionisos pus în slujba lui Iisus; Roma cezariană pregătire pentru Roma Sfântului Petru; Edenul realizat prin mijlocirea Parnasului » (24).

Marea întreprindere a gânditorului florentin Marsilio Ficino, acela care și-a asumat întreaga răspundere a gândirii noi în centrul Academiei neo-platonice dela Florența, a fost restabilirea echilibrului între simț și intelect, echilibru pe care-l stricaseră cu multe secole în urmă scolasticii, averroïștii, sau alexandriniștii lui Aristotel.

La această întreprindere epocală, Ficino și l-a asociat pe Platon (25).

Așadar: același simț al armoniei și în filozofia Renașterii, care tindea la restabilirea unui echilibru.

Dante poate fi reamintit aici, pe linia plasticului, dar și pe a spiritualității creștine, mai ales atunci când se adaogă următoarele amănunte despre sistemul lui Ficino, așa cum poate fi el reconstituit pe baza operei sale capitale, adică *Theologia platonica seu de immortalitate animorum*: la fel cu toți neo-platonicienii și cu Gemisto Pleton (gânditorul grec, contemporan lui Ficino), acesta « pune la baza filozofiei sale existența unei scări a ființelor și o urcă apoi treptat-treptat, printr'o serie de abstracții, pe culmea cărora se află Dumnezeu ». În Dumnezeu « se strâng ideile tuturor speciilor, se unifică multiplul, se conciliază contrariile ». Sau mai departe, vorbind despre concepția iubirii: « Considerată în universalitatea sa, iubirea este dorință de frumusețe; iar aceasta, la rândul-i, este un *quid* incorporeal, care rezultă « din corespondența a mai multe lucruri », în suflete, în materie, sau în sunete. Iubirea este « nodul perpetuu și legătura luminii în părțile sale, neclintită susținere și statornic fundament al universalei înjghebări ». Prin ea Dumnezeu, iubire infinită de-o infinită frumusețe, răspândește imagina acestei frumuseți în universul inteligent și în universul sensibil ».

24. Această definiție a lui Giovanni Papini se găsește în *Pensieri sul Rinascimento*, din revista *Il Frontespizio*, Firenze, 1938—XVI, nr. 5, p. 282.

25. V. Rossi, *op. cit.*, p. 324.



În această unanimă și convinsă ascultare față de o lege atât de larg cuprinzătoare ca aceea a armoniei, a aflat Renașterea cel mai fericit corectiv pentru un grav exces, care-i pune, dela început, în primejdie realizarea: excesele contrastelor.

Repetând colectiv și dintr'odată tinerețea omenirii, această Renaștere ar fi putut provoca cea mai anarhică descătușare a latențelor din om.

În parte, a și provocat-o.

De aceea Renașterea oferă atâtea contraste, aparent cu neputință de conciliat.

Ele au asigurat însă o nouă expansiune de vitalitate se pământ, dând naștere în sufletul omului la acel joc de forțe antagoniste, care au determinat o ne mai întâlnită exuberanță vitală.

Volitiv și afectiv, această tinerețe nouă i-a redat vieții puterea și entuziasmul de cuprindere a noi orizonturi.

În curând, spațiul geografic și mai apoi cel cosmic, vor fi cuceriri asigurate definitiv pentru om.

Intellectual, aceeași Renaștere a dat însă dovadă de-o maturitate, care i-a asigurat o nouă cucerire: spiritul critic și, drept urmare, cel științific, în locul primitivului empirism.

Peste tot ce ar fi putut rămâne în dezacord între forțele din lăuntru său; și peste toate contrastele vieții materiale, care-l solicitau în tot felul pe acest om încă dezorientat, el a avut fericirea să recunoască din timp supremația unei singure norme, a cărei valabilitate s'o presimțea instinctiv, dar s'o și confirme prin autoritatea și exemplul nediscutat al celor care-zu consfințit-o, drept normă clasică, în Antichitate.

ALEXANDRU MARCU

## JURNAL DE LECTOR

Cât de neasemuite sunt desfătările cititului, nimeni, poate, n'o simte mai adânc și cu mai multă amărăciune, ca cel pe care meseria sau năravul fără de leac al scrisului îl silește să le împărtășească și altora. Un astfel de regret încerc și eu în minutul acesta, când mă hotărăsc să dau seamă despre una din ultimele două cărți, cu care de curând ne-a omenit d. Mihail Sadoveanu. Cu cât mai fericit mă aflam deunăzi, în sfintele sărbători ale Domnului, când, nepăsător la jocul stihiiilor și la vijelia undelor scurte, sorbeam cu nesaț, trecând dintr'una într'alta, ca în succesiunea de decoruri a celui mai somptuos spectacol oriental, aventurile acestui prea savuros *Divan persian*<sup>1)</sup>. Putea prea bine să se întroenească drumurile, să nu mai meargă trenurile, să se pornească de prin depărtate cotloane haitele de lupi sau, dimpotrivă, puteau să se liniștească duhurile, să se întindă peste toate oglinda cerului de noapte, în care Orion, ca un alt stelar al eterului și-ar fi plimbat constelația bătută în diamante pe imperiala cale a robilor — îmi era tot una, căci din fiecare pagină și din fiecare nou episod urca același svon de cântec al anotimpului, adaptat de circumstanțe: «O, ce carte minunată — în Vithleem ni s'arată...».

*Divanul Persian* este, în opera așa de întinsă, și de diversă, cu toată unitatea ei orchestrală, a d-lui Mihail Sadoveanu, unul din acele elaborate, în care darurile înnăscute ale povestitorului și peisajistului se cumpanesc cu rafinamentele artistului, îndrăgostit de experiențe și ajuns în plinătatea virtuților sale scriitoricești. Cărți desăvârșite, a scris nenumărate, în bogata sa carieră literară, d. Mihail Sadoveanu și reeditarea operei sale integrale, întreprinsă de Fundația Regală a reamintit și cititorului de obște, cum dela debuturi chiar — din leagăn am fi ispițiți să spunem — d-sa s'a vădit un mare meșteșugar al povestirii și un mare artist

---

<sup>1)</sup> Mihail Sadoveanu, *Divanul persian*, cu ilustrații de pictorul Bordenache, «Cartea Românească», 1940.

al expresiei. Sunt, în schițele întâiei vârste sadovenești, atâtea intuiții subtile, de psihologie, atâtea recorduri stilistice, și mai cu seamă un atât de constant acord între intenție și realizare, că pe bună dreptate consensul în puterea de creație a autorului «Șoimilor» a fost realizat dintru început. Anii n'au adaos, însă, numai o lucrare la alta și nu s'au mulțumit să sporească, în proporțiile ce se cunosc, o operă ce poate fi socotită între cele mai mari și mai durabile bunuri naționale. Cu anii, arta d-lui Mihail Sadoveanu a câștigat în profunzime. Dacă povestitorul s'a dovedit virtuosul atâtor narațiuni, câte au încântat generațiile ultimelor patru decenii, scriitorul s'a coborât tot mai mult în sine, lărgind perspectivele întâmplărilor și infuzându-le, în tot mai mare doză, acel humor particular, acel zâmbet de înțelegere și îngăduință, ce distinge lucrările d-sale din urmă și care le și ridică în însemnătate. Aproape tot ce a scris dela «Hanu-Ancuții» înainte d. Mihail Sadoveanu este investit cu harul acesta, cu lumina aceasta răsfrântă, mărturie a unei arte literare, verificată în propriile sale ateliere și confirmată în tot atâtea capodopere. Evident, lucrul nu trebuie luat în chiar stricta literă, reflexul acesta de artă putând împrumuta forme variate. O constatare poate, însă, și trebuie să fie cu deosebire consemnată. Anume: că sunt, în cariera literară a d-lui Mihail Sadoveanu, două mari despărțăminte și că tot ceea ce aparține despărțământului al doilea poartă sigiliul acela deosebit de care am amintit. Intre versantele, despre răsărit și apus, ale aceleiași culmi sadovenești sunt, fără doar și poate, corespondențe; ceea ce le separă și le deosebește nu este numai distanța, dar și tunelul, săpat de ani și de experiență, dimpreună cu ecoul, cu mult mai grav, al adâncurilor. Și chestiunea abia dacă are nevoie să fie schițată. Singură alăturarea de titluri, pe categorii, ajunge să sugereze cititorului inițiat diferența de timbru dintre o vârstă și alta. «Șoimii» și «Domnița Ruxanda», «Neamul Șoimăreștilor» și «Frații Jderi», «Duduia Margareta» și «Cazul Eugeniței Costea», «Dureri înnăbușite» și «Baltagul», oricare din întâile pagini de călătorie, chiar «O țară de dincolo de negură» (situată oarecum într'un ținut de tranziție) și «Vechime», ultimul volum cu care ne vom întreține în una din viitoarele însemnări, iată tot atâtea cupluri instructive și distincte în opera d-lui Mihail Sadoveanu. Alături de care câtă să așezăm și cuplurile «Genoveva de Brabant» — «Măria Sa Puiul Pădurii» sau «Halima» — «Divanul Persian» din categoria cărților de inspirație poporană și unde, mai lămurit ca în oricare alta iese la lumină acel har propriu scriitorului, ce plămădește și transfigurează aluatul străin.

*Divanul persian* este, de fapt, așa cum însuși d. Mihail Sadoveanu arată în spirituala sa «înainte cuvântare», *Istoria Sindipii*

*Filosofului*, una din cărțile populare de obârșie orientală, care a circulat de timpuriu și intens printre cititorii de acum două veacuri și care s'a bucurat, dimpreună cu toate celelalte creațiuni ale fanteziei și înțelepciunii poporane, de atenția cuvenită în doctele studii ale d-lui N. Cartoian. Dacă, până la ora aceasta, lipsește o monografie exclusivă de genul celor închinată *Alexandriei*, *Erotocritului* sau *Genovevei de Brabant* (întăile două datorate d-lui N. Cartoian, cea de a doua d-lui N. N. Condeescu), detaliile și bibliografia (« pomelnicul » zice d. Mihail Sadoveanu), aflătoare la capitolul respectiv al doctelor studii, dimpreună cu capitolul complimentar al celor o mie și una de noți sunt de ajuns ca să demonstreze și să convingă de calitatea și rafinamentul artistic al operei d-lui Mihail Sadoveanu. Dacă este, pe de altă parte, adevărat ceea ce spune d. N. Cartoian în încheierea celui de al doilea tom al studiilor sale, când surprinde vechilor redacțiuni o susținută facultate de expresie literară, tot atât de adevărat este că la o viitoare ediție a lucrării d-sale, *Divanul persian* va figura la loc de cinste, pe un tron de porfiră anume amenajat, drept cea mai izbită ilustrație a ceea ce poate să devină un produs popular dat la strungul unui mare scriitor. Așa cum și melodramatica povestire a Genovevei s'a transformat în romanul maternității și puternicii poezii a naturii din « Măria Sa Puiul Pădurii », așa cum și din sugestiile multiple și absconse ale poemului « Mioriței » s'a ales și s'a cristalizat miraculosul roman al « Baltagulului ».

Fragment din marele ciclu al fabulelor orientale, așa cum apare el în deosebi în « aravicescul mitologhicon » al celor o mie și una de noți și o mie și una de zile, *Divanul persian* vine, în primul rând, cu farmecul povestirii ingenioase, cu implicația pildelelor, ce se stârnesc una pe alta, cu duelul acesta al minunatei încrucișări de spade dintre cei șapte înțelepți ai împăratului Kira și frumoasa Șatun, cea mai scumpă din soțiile împăratului și de aceea și cea mai primejdioasă. A statornici o ierarhie a poveștilor, câte se spun ca să țină în loc hotărîrea împăratului, care a dat morții pe fiul său Ferid, învinuit de incestuoasă iubire pentru această Phedră a Orientului, care este Șatun, a încerca adică să emitem preferințe pentru una sau alta din istorisiri ni se pare și excesiv și zadarnic. Căci dela o poveste la alta se întind punți invizibile, prin toate trece același fir roșu al intrigei și pildei disimulate, toate alcătuesc o unitate organică, a cărei viață se alimentează din viața fiecărui fragment în parte și a cărei armonioasă împlinire decide de interesul și farmecul totului. De aceea ascultăm cu sporită plăcere pildele alternate ale lui Nușrevan, decanul înțelepților, Aban ascetul, Lidra, Urga, Cos, Ofaron cel surd (« Ofaroane filosoafe » i se adresează împăratul și sonorele vocative sugerează un adevărat reflex din jocul Irozilor), Mitrida,

Șatun, Ferid și Sindipa și dacă până la urmă ne raliăm părerii fiului de împărat, după care femeia nu e vinovată pentru că a urmat firei sale, nu ne convingem mai puțin de « mișeliile » și vicleșugurile acestei lighioane născută din coasta lui Adam. La capătul unui atare concurs de minciuni (încheiate, și nu din întâmplare, cu povestea cărturarului care socotea că scrisese în cele nouă sute optsprezece suluri încărcate pe șapte asini, toate meșteșugurile muieresti, pentru ca, dovedit în cele din urmă și el, să se lipsească de ele și să le dea focului), nu e de loc a mirare că împăratul era mai nehotărît, mai frământat și mai turburat ca oricând. Dar paginile acestea (208—210) de adevăr și ironie, ce purced dela intuiția și măestria d-lui Mihail Sadoveanu s'ar cuveni citate în întregime: « . . . Gândul acesta al nostru trebuie să împlinească un destin; hotărîrea e a Celui mai mare decât mine; filosofii spun că nu s'ar îndoi de ființa lui; și totuși stau între păreche și nepăreche (= a meterezurilor curții, ce trebuia să decidă de moartea și viața lui Ferid) neclintit, cu cupa în mâna dreaptă, iar Mitrida filosof se uită țintă la mine. *Ce-ar fi dacă i-aș porunci acestui Mitrida să mai spuie o poveste? Ca să treacă vremea. Să nu ne mai gândim. Gândul e dușmanul omului* ». Și în felul acesta, cele șapte zile de muțenie trec, Ferid e deslegat de jurământ și totul se încheie. Nu desigur ca în operetă, unde totul sfârșește cu bine, dar ca 'ntr'o adevărată povestire orientală, în care o greutate atrage după sine o alta și totul se rezolvă într'o înaltă lecție de înțelepciune, egală în accent cu ultimul capitol al Ecclesiastului. Căci după aceea urmează poveștile lui Ferid și Sindipa și una din cele mai patetice pilde din apărarea lui Șatun, pilda cu inima vulpei (pag. 273—274). Ele trebuiesc citite, ca și epilogul cu care d. Mihail Sadoveanu încheie întreaga povestire și al cărui secret, dimpreună cu al predosloviilor, singur d-sa îl mai deține dela strămoșii d-sale, autorii de letopisețe.

Cum nu putem stărui la toate punctele și în toate planurile acestui farmec savant, în care autorul a macerat multe ierburi aromate, culese din pajiștile lumii și sădite în sera d-sale personală, ca într'un alt laborator de vraci al scrisului, ne vom opri la unul din aspecte, mulțumindu-ne să indicăm câteva din celelalte. Așa, spre pildă, iată portretul de mare frăgezime picturală al prea frumoasei Șatun (pag. 49), întregit cu portretul complimentar, al frumuseții insidioase (pag. 163—166), căci cu cât va fi în mai mare primejdie, cu atât va fi și mai ispititoare Șatun; iată o scenă, pe cât de rapidă, pe atât de sugestivă, a mănierii împăratului (pag. 45); iată imagini de mare putere plastică: « curtenii stăteau ca 'n cămăși de ghiață » (pag. 52) sau « știi cum mă mir? Strașnic! Imi vine să svârl pe fereastră cuca și bușmachii (pag. 79); iată peisaje de vânătoare (pag. 136—137), nu

așa de majestuoase (scena nu implică), dar din același penel care a zugrăvit vânătoarea zimbrului bătrân, la Izvorul Alb, în romanul lui Ștefan cel Mare, etc., etc. Aspectul la care ne oprim, fără a avea altă pretenție decât să-l schițăm este al ironiei, al humorului, exercitat între altele, aici, și asupra filosofilor. Ironia și humorul sadovenesc vor alcătui unul din capitolele cele mai complexe ale monografiei, la care, de bună seamă, tinerii noștri universitari nu pregetă să mediteze. Nu este în căderea noastră să intrăm în amănunte, dar am spune că d. Mihail Sadoveanu opune în *Divanul Persian* două școli de filosofie, întâia a lui Nușrevan și a doua a lui Sindipa (filosofie intuitivă, zice d. N. Cartoian), însă o face cu acea firească îngăduință și cu acel instinct al nuanțelor, ce țin de resursele umorului său. Ce era școala celui dintâi se poate vedea din rândurile următoare: « A stat fiul împăratului la Nușrevan înțeleptul trei ani și a învățat multe lucruri, între altele cum se alcătuesc cele mai grase și mai dulci plăcinte și care sunt cele mai alese vinuri; cât se cade să doarmă bărbatul după prânz și la câte ceasuri după răsăritul soarelui să să scoale înțeleptul... A mai aflat că toate sunt deșertăciune, mai ales filosofia, etc., etc ». Cercetat după trei ani de către împărat și de ceilalți șase sfetnici, s'a văzut că fiul « pricepe multe dintr'ale vieții, dar știință filosoficească are prea puțină. Căci filosofilor li-i dat să știe toate pildele și să răzbească toate tainele, iar coconul său prea-iubit știa prea puțin ». Și Ferid e incredințat, după recomandăția filosofului Aban, lui Sindipa, pentrucă « n'are alte griji decât ale filosofiei sale ». Când acesta se înfățișează la Curte, ceilalți curteni și înțelepți, cu excepția lui Aban, se uimesc de sărăcia, de chipul lui întunecat și de hainele lui de in, fără de podoabe: « ...Ce știe el, când noi îl putem cumpăra cu un singur inel dela degetul nostru cel mic? ». Răspunsurile ascuțite ale lui Sindipa conving de contrariu și când, împungându-se în pilde, egipteanul și persienii se înfruntă peste capul Împăratului, acesta mai în glumă, mai în serios, pune capăt războiului: « Bine, bine, s'a veselit împăratul; să lăsăm parimiile, ca să nu întârziem învățătura copilului; *văd că nebulnia înțelepților are mai multe coiloane decât a nebulilor...* ». Ceea ce, *révérence parler*, aduce puțin și cam pe departe cu ceea ce spunea Thibaudet, exegetul cel mai sagace al bergsonismului, despre filosofie: « *Philosopher c'est penser difficilement une idée infiniment plus simple que les idées faciles* ». Iar că filosofia Sindipei a fost de soi și că a trecut nesticată în mintea coco-nului împărătesc se vede din aceea că Ferid a scăpat nu numai dela moarte, dar și din lațurile prea frumoasei Șatun...

Numai că acestea, și altele, oricâte și oricât de cu grijă potrivite nu vor umbri desfătările, cu care ne-a împărtășit, deunăzi,

lectura acestui minunat *Divan Persian*. Astfel de cărți n'au nevoie de critici. Singura, și cea mai înțeleaptă, ce li se cuvine este o lectură în deolaltă, o continuă încuviințare din ochi și din zâmbete, punctată ici și colo de abandon și aplause, cu un cuvânt: o comuniune în delicii. Să citim deci, din nou, iarăși și iarăși, până la judecata din urmă, *Divanul Persian*.

PERPESSICIUS

## IDEEA DE RASĂ LA DOI GÂNDITORI ROMÂNI

Printre bărbații politici ai celui de al patrulea pătrar al secolului al XIX-lea, care au văzut printre cei dintâi zorile prefacerii României moderne, a fost și Vasile Conta. Dela dânsul ne-a rămas o operă de îndrăzneță gândire filosofică. Și vrednic de remarcat este faptul că acest om, deși se lăsase pătruns de cultura timpului, a avut totodată și un puternic simț critic. *Teoria Fatalismului și Teoria undulațiunii universale* stau la baza acestui sistem de gândire<sup>1)</sup>. Discursul despre *Chestia evreiască* rostit în Adunarea deputaților din 4 și 5 Septembrie 1879 este corolarul politic al acestei gândiri, reazemul firesc și doctrinar al unei viziuni de profet.

Tot ceea ce până atunci era enunțare programatică, justificată de anumite necesități sociale, tot ceea ce era numai demonstrație istorică sau deziderat politic, se edifică empiric sub protecția unei investituri suverane. Discursul lui Vasile Conta este o privire cuprinzătoare asupra istoriei religioase și politice a evreilor, o sinteză de vederi clare asupra tendințelor de dominație și a mijloacelor folosite pentru izbândirea acestui plan apocaliptic. Alături de Mihai Eminescu vedem un alt doctrinar al naționalismului punând problema fundamentală a Statului în corolație cu rasa populațiunii de baștină. Acest fel de a concepe viața națională, pe temeuri antropologice și psihologice, este o îndrăzneță afirmare, o viziune gigantică și ideală, către zonele paradisiace ale perfecțiunii umane.

Acest sens biologic și viril al doctrinei naționaliste îl situează pe Vasile Conta în perspectiva timpurilor moderne. « Cea dintâi condiție pentru ca un Stat să poată exista și prospera este ca cetățenii acelu Stat să fie din aceeași rasă, din același sânge », — spune Vasile Conta. Intr'o pagină de minunată demonstrațiune

---

<sup>1)</sup> Vasile Conta, *Opere complete*, Ed. C. Sfetea, p. 642.



doctrinară se clarifică acest concept structural. Componenta unei rase este hotărâtă de omogenitatea sângelui păstrată prin căsătoriile dintre indivizii cu aceeași sursă istorică și antropologică.

Căsătoriile consolidează solidaritatea familială, până când, pornind de aici, se ajunge la solidaritatea dintre indivizi, la unitatea psihologică a unui popor prin « simpatia de rasă ». Sângele este substratul biologic al heredității, consanguinitatea pe planul intelectual, sufletesc și social, însemnând aceleași sentimente, aceleași idei și aceleași tendințe. Rasa este așadar condițiunea de existență a unui popor, este însăși concepția lui de viață. Pe acest adevăr fundamental se întemeiază principiul naționalităților. Există deci o deosebire profundă între membrii aceluiași Stat, înglobați într'un amestec eterogen prin noțiunea de cetățenie, și membrii aceleiași rase, predestinați în virtutea heredității, să conlucreze armonios și unitar.

Rostirea limpede și hotărâtă a acestor adevăruri a fost determinată de menținerea articolului 7 din Constituție, când se încerca, prin abrogarea lui, să se naturalizeze evreii. Toleranța secolului al XIX-lea în materie religioasă se referă numai la credința pură a fiecărui individ în domeniul ideilor abstracte. Vasile Conta, care era totodată și jurist, atrage atenția « că este o enormă confuziune care se tot face între religione în înțelesul dreptului public modern și între ceea ce se numește religie în limba vulgară » (pag. 645). Religia care nu influențează organizațiunea socială sau politică se poate bucura de această toleranță. Forma religiei evreiești este, dimpotrivă, o « organizare socială teocratică », intervenind direct și concret în domeniul legilor civile, în viața de stat, în viața privată, în manifestările intelectuale. Se înțelege foarte bine că la adăpostul toleranței religioase se ascunde tendința nemărturisită de organizare și de dominație a unei rase exclusiviste și totalitare. Iată unde se află pericolul: religia mozaică este catehismul acestui plan diabolic de stat în stat, de suprastructură împotriva structurii sociale autohtone, de dublă morală în relațiunile cu străinii. Evreii prin prohibirea căsătoriilor exogene mențin puritatea rasei. Ei se folosesc de calomnie, minciună și corupțiune în relațiunile cu străinii, dar solidari și corecți între ei, lucrează vigilent pentru acapararea bunurilor materiale și păstrarea acestui patrimoniu cu exclusivă folosință.

Astfel am ajuns la ruina breslelor de meseriași și neguțători români, la ruina claselor mijlocii, la intervenționismul Alianței Israelite Universale, la memoriul prezentat în fața congresului dela Berlin tocmai în vremea când invazia și prolificitatea evreilor în România era mai mare. Reprezentanta internațională are un sens de coordonare și protecție a activității politice și sociale a evreilor din toate țările, ceea ce înseamnă că ei se prezintă ca

un bloc omogen și unitar, putându-se împotrivi autorității de stat prin folosirea sprijinului venit din afară. Lupta evreilor în vremea aceea era slujită copios de răspândirea ideilor egalitare. Democrația și socialismul au fost armele de care s'au folosit evreii în asaltul către cucerirea drepturilor politice. Umanitarismul, egalitatea, libertatea, au fost exploatate de evrei în presă, susținute de finanțele internaționale, strecurate ca o otravă adormitoare în conducerea statului românesc.

Când Mihai Eminescu spunea că « înmulțirea evreilor în țările noastre a mers mână în mână cu reformele în sens liberal, că acestea au ajutat la înmulțirea furnicarilor » (1877), el nu făcea altceva decât să recunoască o stare de fapt. Când Vasile Conta amplifică strigătul de revoltă și vestește profetic contemporanilor săi că « *noi dacă nu vom lupta contra elementului evreesc vom pieri ca națiune* », — avea în vedere predominanța catastrofală a evreilor tocmai în nodurile vitale ale statului: în meserii, comerț, și în general în clasele burgheze care mențineau în vremea aceea puterea economică și politică a societății.

Discursul lui Vasile Conta avea să întâmpine rezistența batjocoritoare sau sceptică a lagărului junimist. Printre aceștia, P. P. Carp și Titu Maiorescu erau pe primul plan. Dar nu mai puțin avea să întrunească entuziasta aderență a lui Vasile Pogor, Mihai Eminescu, Ion Creangă și chiar pe aceea a lui Iacob Negruzzi. Este semnificativ faptul că lupta cu junimiștii nu l-a putut urni pe Vasile Conta din convingerile sale, că în sfârșit elaborarea unei doctrine naționaliste se începuse tocmai din acest mediu, dar împotriva principiilor pomenitei societăți, de doi bărbați care aveau cea mai adâncă pregătire filosofică: *Vasile Conta și Mihai Eminescu*.

\* \* \*

Anul 1848 ne-a adus revoluția politică: liberalismul, luptele dintre partidele politice, fragmentarea țării în clase sociale învrăjbite, triumful materiei asupra spiritului, conflictul dintre politică și cultură, triumful individului asupra statului.

Anul 1849 ni l-a adus pe Mihai Eminescu: miracolul rasei, zorile reacțiunii, lupta spiritului autohton în politică, nădejdea reînvierii geniului etnic. Când gândirea scânteietoare a doctrinarului politic începuse să se afirme, procesul revoluționar pașoptist se desăvârșea în formele ideologiei demo-liberale. Ruptura istorică era definitivă. « Dela anul acesta începând, — Românii au pierdut simțul istoric ».

Iată punctul de plecare. Antiteza dramatică a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: lupta dintre revoluția liberală și reacțiunea naționalistă promovată de Mihai Eminescu. Două concepții de viață deosebite; două lumi se confruntau. Ideologism

și realism; discontinuitate și tradiție; cosmopolitism și naționalism; individualism și totalitarism etnic; republică plebiscitară și stat monarhic.

Gândirea politică a lui Mihai Eminescu se desfășoară ca un minunat răsărit de soare, începând masiv și îndrăzneț cu celebra lui conferință ținută în cercul Junimei la 14 Martie 1876 sub titlul « *Influența austriacă asupra Românilor din Principate* » până în anul 1883, când scrie în ziarul « *Timpul* » ultimele articole. Priviți în ansamblu, cei șapte ani de cutremurare a conștiinței înglobează esența unui sistem politic de nemărginite perspective peste agonia secolului al XIX-lea. Critic sever al actualității, anticipator al viitorului, cu rădăcini înfipite adânc în trecutul istoric, Mihai Eminescu construia arhitectonic doctrina statului național.

Interpreți fideli ai doctrinei demo-liberale, influențați de Locke și Cristian Wolff până la J. J. Rousseau, profitorii revoluției pașoptiste afirmau cu stăruitoare aroganță că principiul filosofic al existenței este egoismul egalitar. C. A. Rosetti spunea cu un ton categoric: « societatea n'are drept asupra sufletului omului; și reciproc, că individul are drept a nu se supune în conștiința lui, când chiar națiunea întregă l-ar lovi ». Doctrina liberală începea astfel cu o negațiune, cu o revoltă împotriva națiunii căreia îi opunea primatul autarhic al conștiinței izolate. După I. C. Brătianu, legea suverană a vieții este libertatea. Indivizii se nasc egali, și, în virtutea liberului arbitru, ei pot alege sau respinge orice adevăr. Este limpede că după acest principiu individul se ridică împotriva statului, libertatea împotriva autorității, revoluția împotriva evoluției, clasele împotriva națiunii. Nu este deci de mirare că politica demo-liberală, fiind îndrumată în acest sens a dus la improvizarea unui stat fictiv în care fiecare putea să fie stăpân, orice individ venit de oriunde avea garantate aceleași drepturi, națiunea fiind prefăcută într'un agregat de egoisme, într'o colonie anarhică, într'un triumf al scopurilor personale.

Gândirea lui Eminescu surprinde statul român în epoca lui de formație după principiile sociologiei și politicii liberale. El pleacă dela constatarea că *Românii sunt o rasă*, alcătuită fizicește prin anumite caractere care o apropie de categoria antropologică a ciobanilor. Rezistența biologică a acestei rase se întemeiază pe consanguinitate, pe puritatea sângelui moștenit. Orice încrucișare, care corcește sângele sfărâmând echilibrul organic, distruge familia și alterează viața socială, are efecte inevitabile în politică, întrucât, orice structură fizică presupune o altă configurație psihologică, alte idei, alte idealuri, alte forme de cultură. Rămâne deci bine stabilit că rasa este substratul material al culturii unui popor, conceptul de națiune fiind un epifenomen

al acestei structuri primordiale. « Limba și naționalitatea românească vor pieri deodată cu Românul material, cu stingerea prin moarte și fără urmași a noastră, nu prin desnaționalizare și renegațiune » (*Curierul de Iași*, 1876).

Statul și națiunea sunt două noțiuni corelative. Ideea de stat presupune afirmarea în toate domeniile vieții sociale și politice a națiunii, omogenă ca rasă, unitară ca structură. După această concepție se exclud colonizările alogene, imigrațiunile; de asemeni se înlătură lupta de clasă, liberul arbitru, egalitatea necondiționată, cosmopolitismul.

Evoluția istorică a țărilor civilizate înregistrează din punctul de vedere sociologic trei tipuri de guvernământ: statul *autocratic* al unei clase aristocratice, consacrată prin privilegiu și hereditate familială; statul *burghez* (democratic) al domniei liberale în formă, dar al plutocrației în fond; statul *proletar* (concepția materialistă a istoriei) al clasei muncitorești, cu abolirea principiului etnic, al tradiției, familiei și religiei. Toate trei sunt negarea națiunii și constituiesc o piedică în calea evoluției naturale.

Viața popoarelor, ca totalitate de clase și indivizi, este stânenită prin aceste forme de stat.

Cunoscător al sociologiei statului, în feluritele lui întruchipări, Mihai Eminescu plecând dela consistența istorică, dela substratul etnic, fuzionează statul cu națiunea, într'o sinteză politică și socială. Mihai Eminescu era împotriva privilegiilor de clasă care tind să structureze în chip deosebit statul politic. « Organizarea feudală, regulamentul (rusesc), arhondologie (bizantină), sunt departe de orice vederi ale dreptei conservatoare a cărei țintă, ca idee generală este cu totul alta și anume: întărirea autorității statului și nimic mai mult » (*Pomelnicul păcatelor « roșii »*, 1879). Tot asemeni, el era un adversar al ideii conservatoare ca folosință exclusivă și partidistă. « Formula unei organizații conservatoare, abstracție făcând de țară și de poporul istoric, se dovedește a fi sterilă și lesne de escamotat » (*Pătura superpusă*, V, 1881). Statul prin urmare are o funcție dinamică și autoritară. El reprezintă însăși viața unei națiuni, deoarece evoluția istorică, *permanența rasei*, formele de cultură, se organizează după legi proprii de dezvoltare care impun eficiența spiritului etnic. « Statul nostru, — spune Mihai Eminescu, — nu are altă rațiune de a fi decât aceea că e stat românesc, deci dezvoltarea elementului românesc este și cată să fie ținta noastră de căpetenie » (*Ideile liberale și conservarea naționalității noastre*, 1880). Ideea aceasta este fundamentală gândirii eminesciene. Firul ei se țese în urzeala fiecărui fapt concret care se așează în atenția scriitorului politic. Eliminând tot ce poate constitui o piedecă în evoluția lui istorică, statul național verifică utilitatea și consacră anumite instituțiuni

alc trecutului, așezându-se pe axa tradiției. În acest sens, statul este un « reprezentant al vieții istorice ». Armonizând interesele claselor sociale, prin îndepărtarea conflictelor care s'ar putea naște în paguba intereselor generale, și ca o consecință a unor idei politice, statul este o realitate de drept, o expresie juridică a națiunii. Protejând națiunea, statul este un *organ de întărire a funcției biologice a rasei*, prin susținerea elementelor băștinașe în tot angrenajul productiv al vieții sociale. Încă un pasaj din articolele politice ale lui Mihai Eminescu lămurește acest imperativ categoric: « Chestiunea de căpetenie pentru istoria și continuitatea de dezvoltare a acestei țări este ca elementul românesc să rămâe cel determinant, ca el să dea tiparul acestei forme de stat, ca limba lui, înclinările lui oneste și generoase, bunul lui simț, c'un cuvânt geniul lui să rămâe și pe viitor norma de dezvoltare a țării și să pătrundă pururea această dezvoltare » (*Problema evreească*, 1881).

Teama cea mare a lui Mihai Eminescu era ca nu cumva elementele alogene substituindu-se celor băștinașe să ne altereze chiar ființa etnică, așa fel încât națiunea să nu se mai poată recunoaște în reprezentanții ei. Pentru că acești oameni de altă origină etnică veneau cu ideile, cu moravurile și cu altă concepție de viață, este vădit că prezența lor într'un număr mare constituia un mare pericol.

Plecând dela această idee, Mihai Eminescu scrie în ziarul *Timpul* (1881) șase articole despre *Pătura superpusă* și alte șase în continuare, întrunită sub titlul generic de *Studii etnologice*. Aceste articole au stârnit aprige polemici, cunoscut fiind nărvurile ziarului *Românul* de a răstălmăci tencușite spusele lui Mihai Eminescu. El vorbește de o *rasă română*, aceeași ca înfățișare antropologică în Muntenia, Moldova, Ardeal și părțile țării ungurești. La popoarele tinere, printre care se așează și Românii, se observă o identitate organică. Plecând dela caracterele antropologice se strămută problema pe un plan spiritual care învederează aceeași asemănare între aptitudini, idei și înclinațiuni, ceea ce confirmă că în totalitatea ei o rasă este creatoarea acelor forme de cultură și de organizare socială și politică. Individizii aparținând aceleiași rase au o anumită concepție de viață, — un *Weltanschauung* după cum spun Germanii, — o înțelegere specifică a fenomenului vital, chiar o anumită interpretare a universului. Acest caractere diferențiale se alterează prin încrucișarea cu o rasă bătrână sau cu populațiuni structurate sufletește deosebit. Urmarea este dezastruoasă: rasa devine hibridă, structura sufletească se dezaxează, ideile, morala și concepția de viață în general pierd puterea idealității către un plan de perfecțiune biologică, pentru a se lăsa invadate de speculațiunile materialiste, de ispita egoismului, de aptitudini conjecturale și decadente.

Prin sterilitatea intelectuală a păturei suprapuse se învederează incapacitatea unei categorii din populația țării de a participa efectiv la adâncirea fenomenului cultură, prin promovarea valorilor spiritului. Ceea ce noi am demonstrat cu numeroase fapte, și anume, conflictul dintre politică și cultură, este notoriu pentru întregul secol al XIX-lea. Protipendada greco-bulgărească nu cunoaște decât speculațiunea materialistă a vieții, arivismul politic, și este complet lipsită de înclinațiunile nobile și desinteresate. Este de ajuns a pune în cumpănă numele cele mai cunoscute ale culturii secolului al XIX-lea și vom vedea că ele se așază pe axa românismului, pe câtă vreme majoritatea celor politice mențin înclinațiunea către axa străinismului. În cultură, secolul al XIX-lea a cunoscut pe un Hasdeu, Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Odobescu, C. Negruzzi (citați de Mihai Eminescu), în politică pe C. A. Rosetti, Carada, Giani, Pherekyde, Fleva, Serurie, etc. (citați de Mihai Eminescu), toți alcătuiți sufletește din aceeași plămădeală fanariotă. Conflictul dintre spirit și materie, dintre politică și cultură, dintre rasa autohtonă și elementele alogene, este categoric și definitiv.

Pătura superpusă, conducătoare, rezumă conștiința politică a statului. Când această clasă își alterează substanța etnică, evident că și ideile politice se îndepărtează de complexul vital al ideilor etnice. Legătura este causală, de raport constant între rasă și structura etnică și politică a statului. Spune Mihai Eminescu: « Orice formă cât de subtilă a vieții se reduce la un substrat solid, experimental, și că politica unei țări, pornirile în bine și în rău, atârnă de complexiunea fizică a indivizilor, dela originea lor, dela defectele sau calitățile înnăscute rasei lor » (*Pătura superpusă*, II, 1881). Această idee se leagă strâns cu cealaltă și anume: « Predispoziții și aptitudini moștenite, calități sau defecte intelectuale și morale, dau domniei unui element etnic alt caracter decât domniei celuilalt element. Suntem de exemplu convinși că demagogia la noi e de origină fanariotă; că ea înseamnă ura înrădăcinată a veneticului fără tradiții, fără patrie, fără trecut în contra celor ce au o tradiție hotărâtă, trecut hotărât. De aceea roșii se și recrutează mai mult dintre grecii și bulgarii românizați ». (Id.). Rasa este un organism viu, supus legilor de selecțiune și perfecționare. Lupta împotriva elementelor exogene se integrează așadar unui principiu biologic. Statul nu este altceva decât expresia politică, etică și juridică a rasei. Rămâne deci bine stabilit că gândirea lui Mihai Eminescu se așază pe marile linii de forță ale biologiei și ale istoriei.

Statul ca principiu esențial al eficienței etnice, statul ca sinteză a evoluției istorice a unei națiuni, statul ca element de vertebrare a proceselor spirituale, este un fapt politic și

moral, el reprezintă disciplina, autoritatea și armonia realităților sociale.

Când Mihail Eminescu spunea că «totul trebuie dacizat», înseamnă că simțul istoric și eugenia etnică precumpănesc întreaga doctrină politică. Ultimul articol din seria *Pătura superpusă* se încheie cu o apologie a rasei, cu o viziune profetică, cu o apo-teoză a statului etnic: «Rasa plastică, rasa formatoare de stat, cea orânduitoare, cea istorică, aceasta trebuie să rămâe și de acum înainte».

Mihail Eminescu era pătruns de concepția naturală a artei de a governa. Statul guvernator este triumful naturii ordonatoare. Arta de a governa nu este opera unor intențiuni sau a unor ideologii, cu atât mai puțin a machiavelismului scornit de ambițiune și oportunitate, ci în toată dinamica ei este «un produs organic al naturii». Articolul *Arta guvernării* (*Timpu*, I, IV, 1882) îl supunem spre meditație adâncă și înțelegere promptă fiecărui om politic de astăzi sau de mâine. Spune Mihail Eminescu: «Arta de-a governa e știința de-a ne adapta naturii poporului, a surprinde oarecum stadiul de dezvoltare în care se află și a-l face să meargă liniștit și cu mai mare siguranță pe calea pe care a apucat. Ideile conservatoare sunt fiziocratice, am putea zice, nu în sensul unilateral dat de d-rul Quesnay, ci în toate direcțiile vieții publice». Mihail Eminescu era călăuzit de încrederea neștrămutată în virtuțile geniului etnic. Cunoștea istoria și putea să folosească exemplificările ei într'o dialectică încheată, fără goluri, fără neajunsurile unei ideologii de partid, căci Mihail Eminescu nu numai că n'a fost un partizan al unui club politic, dar nici măcar n'a fost îngăduitor cu conservatorii atunci când i se cerea. Prestanța ideilor se afla la același nivel cu autonomia sufletească.

Nu ni-l putem închipui altfel pe Mihail Eminescu, el care era un exponent al doctrinei naționaliste. Un creator al spiritului revoluționar românesc, în toate domeniile. Un apologet al rasei. Un vizionar de nemărginite dimensiuni a geniului etnic, în toate mutațiunile lui, dela arta populară pe care o cunoștea în amănunțime, până la formula ideală și totodată dinamică a statului național. Și totuși, cu ce stupidă neînțelegere de arhivari roboți de nimicurile biografice, criticii raționaliști și liberali au încercat o răstălmăcire, căutând peste tot influența lui Kant, Hegel și alții din aceeași crepusculară proveniență. Dacă se poate vorbi de influența unui gânditor străin în articolele politice ale lui Mihail Eminescu, ea este aceea a lui Eugen Dühring. Ii frecventase stăruiitor cursurile pe când se afla la studii la Berlin. Perspicacitatea acestui economist nu putea să-l lase nepăsător. Teoriile protecționiste și polemica lui Dühring cu Engels vor fi stârnit

anumite ecouri. Forțele economice, care erau după socialiști singurul motor al vieții sociale, se complinesc în concepția lui Eugen Dühring cu forțele morale și etnice.

Fundator într'o largă măsură al economiei naționale, Dühring putea să influențeze pe Mihai Eminescu, dar până la care punct, se poate vedea numai din consultarea articolelor sale politice. Acolo predomină teoria rasei și a momentului politic, două elemente fundamentale ale judecății sale. Mihai Eminescu pleca totdeauna dela realități concrete și actuale, și poate în aceasta se află marele lui merit și totodată foloasele funcției de gazetar, căci dacă ar fi construit în abstract o teorie politică, trecând peste contingentele locale, ar fi îngăduit o critică speculativă. Această critică nu a făcut-o, și nici noi, urmașii lui, nu putem cădea în în acest păcat.

NICOLAE ROȘU



## CONCEPȚIA ESTETICĂ A D-LUI LIVIU RUSU<sup>1)</sup>

Studiul estetic principal al d-lui Liviu Rusu este — după cum se știe — *Essai sur la création artistique* apărut la Felix Alcan în 1935 dar al cărui titlu propriu și adevărat ar fi trebuit să fie după însăși dorința autorului prelungit astfel: *Essai sur la création artistique comme révélation de sens de l'existence. Contribution à une esthétique dynamique*. Reproducem această întregă formulare pentru că descoperă dintru început discuția strădaniilor d-lui Rusu ca și izvoarele ei generale. Ne aflăm desigur în fața unei estetici al cărei accent cade pe conținutul operei de artă apropiind-o de filosofie, iar metoda și viziunea ei de ansamblu vor fi una neliniștită, mobilă opusă cu totul perspectivei contemplative a esteticii fenomenologice. Dacă, însușindu-ne vederile autorului, am voi să pătrundem în procesul creator al esteticii sale până la faza ei inspiratorie care e totdeauna agitată, frământată ca o lume abia ieșită din haos și încă neîntrupată în formă, dinamismul ei ne apare vădit, sbuciumul neîntrerupt și prelungit până la etapele finale ale lucrării. Dar acest necurmat neastâmpăr este el însuși expresia aceluia conflict interior care-l turbură ca pe orice creator și pe d. L. Rusu. De aici agitația fără oprire a stilului său, de aici forma interogativă atât de frecventă a unei gândiri care se sbate cu tot dinadinsul să surprindă problemele și soluțiile lor, întrebând mereu cu o neînduplecată stăruință, voind negreșit să convingă, dar lăsând totuși prin însuși sensul interogației să cadă și umbra îndoelilor. E în lucrarea d-lui Liviu Rusu o încordare științifică din cele mai vii și o curajoasă năzuință spre noutate, trăsături care se impun cu claritate cititorului. Să adăogăm în sfârșit o erudiție respectabilă care-i furnizează autorului

---

<sup>1)</sup> Dintr'o expunere critică a concepțiilor estetice românești contemporane (Vezi: Studiile despre G. Călinescu, (« Gând Românesc », 1939, Nr. 10—12). Lucian Blaga (« Revista Fundațiilor Regale », 1940, Nr. 7), Nichifor Crainic, (« Revista Fundațiilor Regale », 1940, Nr. 11).

argumente și citate neobosite, în număr considerabil, dând studiului său un tipic aspect academic.

Să desfășurăm acum vederile estetice ale d-lui L. Rusu, așa cum le înfățișează și construiește în cartea sus citată.

Problema fundamentală a esteticii e — după d-sa — problema creațiunii artistice, și nu cea a contemplației sau structurii epocii de artă. Cele trei probleme estetice nu coexistă ca trei continente diverse pe același plan, cu legitimare proprie metodologică, ci se ierarhizează după gradul însemnătății lor în mod descendent începând cu creațiunea artistică. Studiind-o, d. Rusu socotește că a pătruns în miezul esteticii însăși, celelalte probleme fiind de interes secundar, iar soluțiile lor derivând logic din rezultatele cercetării creației artistice. Autorul va aplica acestei probleme centrale metodele obișnuite ale psihologiei, dar numai temporar, și în vederea perspectivei estetice către care tinde. Ne aflăm dar în fața unei estetici genetice și dinamice, în opoziție răspicată față de estetica fenomenologică și statică.

Creațiunea artistică devenind astfel obiectul principal al esteticii, studiul ei va urmări în prima parte « datele originare ale creațiunii artistice », în a doua « datele inconștiente sau potențiale », în a treia « datele conștiente », în a patra « datele transsubiective ». După cum se vede o construcție etajată cu tendințe progresive, înălțându-se dela nivelul biologic la cel social. Treptele cercetării nu exprimă însă necesități ale obiectului, ci numai disocieri metodice necesare pentru urmărirea expunerii.

În cel dintâi comparăment al studiului său, d. L. Rusu ridică și d-sa problema originii artei în genere, folosindu-se de cercetările biologiei, de cele privitoare la arta primitivilor și cele relative la joc, menite câte-și trele să arunce lumini asupra începuturilor manifestării artistice în seria filogenetică sau în cadrul uman social și psihic. Punctul de plecare îl constituie problema expresiei vieții sufletești. Cum se exprimă aceasta la ființele inferioare? Se răspunde: prin mișcări care au un *sens* întrucât desvăluiesc un dezechilibru intern al animalului și un *scop* pentru că tind a restabili echilibrul pierdut și a înlătura suferința pricinuită de lipsa lui. Atât sensul cât și scopul mișcării sunt expresii ale instinctelor de conservare și au o direcție practică dinlăuntru în afară. După această descriere a expresiunii pe treptele animale inferioare, autorul va trece la om și-și va pune în mod firesc întrebări privind primele creațiuni artistice și anume cele primitive, cercetând dacă nu exprimă și ele tot sensuri și intențiuni practice, însemnând prin urmare o simplă continuare a mișcărilor biologice instinctive mai sus pomenite. Se respinge cu hotărâre teoriile privind scopul practic sau originea sexuală a artei primitive, constatându-se că se exprimă aici acea mentalitate și

metodă evoluționistă și utilitaristă care tinde totdeauna a explica superiorul prin inferior și a generaliza funcțiunea folositoare a obiectelor. Datele etnologiei ne desvăluie într'adevăr un raport strâns între artă și nevoile practice, dar aceasta nu înseamnă decât că cele două proecupări merg paralel, că arta primitivă e asociată cu practicul, apare cu *ocazia* lui, dar nu e în nici un caz condiționată de el. Ba chiar pare uneori că se manifestă împotriva utilului a cărui aplicare o îngreunează. Decorarea instrumentelor primitive nu micșorează chiar utilitatea lor, un pumnal sculptat în chipul vre-unui animal făcând mai dificilă folosirea lui ca unul simplu? (pag. 47); de aici desprinde d. L. Rusu *intențiunea de a se ridica deasupra scopului practic* (pag. 48). Originea impulsunii către creația artistică nu trebuie deci căutată în domeniul eterogene față de ea, ci într'o sursă proprie și specifică. Biologia ne sugerează drumul și ne îndeamnă să pornim tot dela desechilibrul intern al ființelor inferioare, dar să observăm că pe plan uman ne aflăm în fața unui desechilibru psihic. Nu e activitatea creatoare artistică tocmai leacul acestui conflict sufletesc? Nu restabilește ea echilibrul rupt? Neliniștea interioară nu are însă de data aceasta mobile instinctive, ci pur spirituale, iar creațiunea împotrivă-i nu ia calea exterioară a mișcării ca la animale ci pe cea lăuntrică a faptei spirituale create. Se conchide deci: *Creațiunea artistică este o atitudine generală totalitară a sufletului față de un desechilibru care nu poate fi rezolvit decât printr'un efort creator* (pag. 59). Creațiunea are deci un caracter necesar, dar nu de natură instinctivă, ci *ș*irituală. Ea nu este o *prelungire a anumitor tendințe instinctive, ci o reacțiune în contra acestora* (pag. 82). Cea dintâi parte a cercetării d-lui L. Rusu are o îndoită misiune: să combată originea eterogenă a artei și să definească mai mult decât să dovedească autonomia ei spirituală.

Odată specificate, sursa proprie a creației artistice începe a fi studiată psihologic în celelalte trei părți ale lucrării. Se analizează mai întâi « faza preparatorie » care cuprinde datele conștiente sau potențiale ale creației artistice, în care putem distinge pe cele ale inconștientului înăscut și pe cele ale celui câștigat prin experiență proprie. E planul pe care se desfășoară în adâncime conflictul ce stă la baza operei și care tinde a se ridica spre conștient unde găsește posibilitatea unei ordine și unui echilibru creator. Ajungem astfel la « datele conștiente » ale creațiunii artistice în care se înfățișează noile ei faze și anume: inspirația, elaborarea, execuția, concepute toate nu ca etape perfect distincte ci ca abstracțiuni științifice, de necesitate metodologică.

*Inspirația* alcătuiește faza în care conflictul interior al inconștientului răsună în conștiință unde se pregătește reacțiunea împotrivă-i. « O dispoziție creatoare » agitată, urmată de un « mo-

ment central », în care ideea se precizează — iată descrierea psihologică a inspirației. Expresia în care se întrupează ea îi pare autorului indiferentă, *căci esențialul în problema inspirației nu este mijlocul în care va fi exprimat conținutul creator, ci faptul că neliniștea profundă a sufletului găsește aici un echilibru superior* (pag. 228). Urmează *faza elaborării* în care artistul ia o « atitudine critică » și procedează la realizarea operei într'un tot clar și unitar printr'un act de voință cu ajutorul imaginației. *Execuția* e în sfârșit ultima fază a creației și ea se caracterizează prin faptul că artistul depășește cadrul insuficient al eului său și vrea să se comunice lumii exterioare care *nu este însă un scop pentru eu, ci un mijloc un pivot al creației* (pag. 282). Pătrunderea prin materie și formă în lumea exterioară e necesară pentru artist care numai astfel se poate stăpâni pe sine și poate birui conflictul interior printr'un sprijin dinafară. Problema formei se pune pentru autorul nostru sub aspectul unității ei organice cu ideea: « forma materială a ideii artistice naște în ideea însăși » (pag. 230), în adâncimile sufletului *materia și forma nu sunt probleme independente de agitația spirituală a artistului* (pag. 308). *Se produce o fuziune perfectă cu materia, identificarea absolută a autorului cu opera sa* (pag. 321).

După analiza fazelor psihologice ale creației, e firesc ca d. L. Rusu să-și reamintească scopul cercetării sale: lămurirea operei de artă din laborator:ul ei dinamic, interior, rezultatul sondajului în adâncimile sufletești. Aștingem astfel la « datele transsubiective » ale creațiunii artistice, cea de-a patra parte a lucrării. Creația se îndreaptă deci tot mai profund în lumea interioară, acolo unde individualitatea artistului se unește cu celelalte individualități, în colectivitate deci. Punctul final al creațiunii *este esența primordială însăși a existenței umane* (357), ba chiar *fondul originar al speței* (358). Se desvoltă aici concepția metafizică pe care și-o însușește autorul nostru și care este una de tip heracliteian, sensul ultim al existenței umane fiind *devenirea, viața este un vârtej care prin esența sa însăși nu cunoaște stabilitate*, etc. (363). Față de această realitate, artistul e cuprins de *elanul său creator* (363), *trebuie să-și creeze o viziune, acesta e destinul lui* (366). *Construindu-și opera sa, artistul construiește lumea sa, adevărul său: el exprimă rațiunea sa de a fi* (367). *Elaborându-și prin opera sa o viziune a lumii, el stabilește o filosofie, o filosofie proprie fără îndoială*, dar mai îndată e vorba aici *de un spirit filosofic de care e impregnată orice atitudine determinată de sursele cele mai adânci ale existenței* (368)

D. Rusu determină în sfârșit tipurile artiștilor după categoriile viziunilor asupra lumii. Distingem astfel un *tip simpatetic* în care conflictul dela baza creațiunii nu poate fi ușor stăpânit de artist, un *tip demonic echilibrat*, în care o neliniște mai adâncă

e în cele din urmă dominată, și un *tip dinamic anarhic*, unde biruința prin operă a conflictului interior nu izbutește, artistul fiind în continuă fluctuație.

« Concluziile » cercetării d-lui L. Rusu aruncă apoi o privire asupra problemelor estetice din punctul său de vedere. Vechea problemă a « frumosului » ia sub noua perspectivă, o altă înfățișare. Opera de artă nu ne place fiindcă exprimă « frumosul în sine », ci pentrucă interpretează *o viziune asupra lumii*, un *conținut spiritual* (438), plăcerea estetică deci nu rezultă din calități formale, ci din *rezonanța pe care poate s'o aibă în noi conținutul spiritual exprimat* (439).

\* \* \*

Am ținut să prezentăm mai întâi pe larg și cu citații cât mai dese concepția estetică a d-lui Liviu Rusu spre a-i putea determina reproducerea imaginii ei fidele, caracteristicile, izvoarele și a lua apoi o atitudine critică.

Privind-o în ansamblul ei și reținându-i intențiunea principală pe care o desvăluie prin subtitlul citat al creației ca « revelație a sensului existenței », lucrarea de față se încadrează curentului idealist al esteticii reprezentat în mai multe momente ale istoriei disciplinei, dar mai ales în epoca romantismului post-kantian. Între cele două tipuri ale esteticii veacului trecut — estetica formei și cea a conținutului — d. L. Rusu își închină întreaga strădanie celei din urmă, subordonând-o pe cea dintâi cu totul. Insușindu-și acest punct de vedere, cercetătorul nostru se situează în opoziție dărză nu numai față de estetica tradițională cum susține însuși — e vorba mai ales de estetica psihologică — ci și de cea de ultimă oră, — de cea contemporană, de estetica fenomenologică a cărei metodă statică îi e străină. Imbrățișând atitudinea « conținutistă », lucrarea d-lui Rusu se depărtează de evoluția actuală a esteticii și contribuie la acele discontinuități ce caracterizează de altfel drumul filosofiei în genere. Se indică firește problema contribuției efective pe care, în afara actualității estetice, autorul nostru tinde a fi oferit-o. Ceea ce vom arăta acum.

În ce privește izvorul principal al cercetării d-lui L. Rusu el poate fi ușor identificat în bergsonism. Studiul său estetic se încadrează limpede din mai multe laturi deodată în acest curent. Prin viziunea lui generală dinamică, mai întâi, care se resimte nu numai în concepții, ci și în neliniștea și sbuciumul stilului; în științele ajutătoare cu care lucrează, apoi, și care sunt biologia și psihologia; prin considerarea activității estetice ca putând să pătrundă până în adâncurile existenței, amintind funcțiunea intuiției bergsoniene și însemnătatea artei ca instrument metafizic. Prin însăși natura acestei existențe, în sfârșit, care e socotită devenire, nestabilitate perpetuă, evoluție bergsoniană deci. Și dacă

ar mai fi vre-o îndoială prin faptul acoperirii unor idei bergsoniene cu alte concepții filosofice de tip romantic, atunci terminologia autorului ne-ar convinge definitiv căci ea reamintește prin « vibrațiune vitală », « rădăcinile vieții », « elan creator », etc. arsenalul expresiilor filosofului francez.

Să revedem acum critic ideile d-lui L. Rusu.

Problema fundamentală a esteticii a devenit — așa cum am arătat mai sus — problema creațiunii estetice, celelalte mari obiecte ale disciplinei: opera de artă și contemplația, subordonându-se primei. O cercetare adâncită a creației de artă desvăluie — după d. L. Rusu — funcțiunea ultimă a artei, care, fiind revelația sensului existenței, determină căderea pe plan secundar a operei de artă în sine. Contemplația la rândul ei va deveni — în această lumină — actul prin care luăm cunoștință de o viziune a lumii artistului și ne bucurăm sau nu în raport cu intensitatea și bogăția acestei viziuni. Nici măcar o independență metodologică a problemelor estetice nu mai e cu putință, ele topindu-se într'una singură.

Judecând această vedere imanent, din perspectiva gândirii d-lui L. Rusu, ea e desigur legitimată cu condiția să admitem misiunea operei de artă ca revelare a sensului existenței, opinie asupra căreia vom mai reveni. Este însă studiul creațiunii artistice suficient în toată întinderea și adâncimea lui, spre a acoperi și opera de artă în sine sau, cunoscând finalitatea ei ultimă, i-am cuprins întreaga structură? N'am putea răspunde afirmativ, fiindcă procesul creațiunii, socotit ca o stăpânire a conflictului interior al artistului, depășește individualitatea lui și se modifică spre a se comunica și altora. Creațiunea artistică, adică, nu pare a avea numai o funcție de echilibrare interioară, ci și una de socializare intenționată. Opera de artă nu se lămurește în acest caz din cercetarea creațiunii ca eliberatoare de conflict intern, ci și din alți factori transcendenți pe care, e drept, d. Rusu îi citează și studiază, dar îi subordonează unei misiuni interne.

Ceea ce se mai poate obiecta apoi e că, prin considerarea creațiunii artistice ca revelatoare a sensului existenței, se lunecă mai mult spre legăturile artei cu celelalte domenii ale spiritului, cu știința, religia, dar mai cu seamă cu filosofia, care tind către același ultim țel, depărtându-se de scopul propriu și specific artei. Ori după cele mai multe păreri ale esteticii contemporane, mijloacele exprimării grefate organic pe un anume conținut întemeiază autonomia artei. Structura ei caracteristică pare a rămâne deci pentru estetica d-lui Rusu o problemă secundară când toată lumea cercetătorilor o desemnează ca pe una principală. Prin dominarea problemei creației asupra celorlalte preocupări estetice se pun astfel în umbră sectoarele esențiale ale disciplinei.

De independența artei care-și are « o sursă specifică » se ocupă totuși d. L. Rusu în mod stăruitor, dar tot în sens « conținutist ». Rezumându-i mai sus concepțiile, n'am înfățișat grija cu care înțelege să respingă teoria originii practice a artei primitive? Argumentarea nu convinge însă. Etnologia și chiar etnografia nu socotesc arta ca fiind asociată cu utilitatea, ci derivând direct din ea. Ornamentația obiectelor primitive utile — spre a relua exemplul d-lui L. Rusu — nu apare *alături* sau cu *ocazia* preocupării practice, ba chiar împotriva ei, întrucât ar stânjeni întrebuințarea instrumentului, ci tocmai pentru că e încărcată cu funcțiuni magice menite a duce la o bună mânăuire a obiectelor. Sculptura pumnalului de care vorbește d. L. Rusu nu înseamnă că utilul a cedat în fața frumosului, ci, dimpotrivă, că actul ce nouă ni se pare « artistic » are misiunea pe căile ocolite ale magiei să facă mai eficace și deci mai utilă arma prin intervenția duhurilor nevăzute. Funcțiunea și originea artei primitive e una utilitară și practică nu însă în mod direct, ci prin subordonarea ei magiei și religiei care intervin în viața omului și-l sprijină efectiv, el fiind numai instrumentul realizării dorințelor divine. O voință neatârnată de artă nu poate fi descoperită aici și dacă manifestări artistice apar totuși ele trebuiesc socotite ca derivate și epifenomene. Calea evolutivă mi se pare deci cea mai justă fiindcă e desigur firească.

Dar să urmărim mai departe argumentarea autorului. Dacă originea artei nu poate fi găsită în afară, într'o prelungire a instinctelor, ea își are izvorul înlăuntru în dezechilibrul sufletesc al individului creator și este — așa cum am arătat — « o atitudine generală a sufletului » față de acest conflict interior. Ajungem astfel la o definiție a artei căreia îi lipsește însă definiția specifică. Intr'adevăr nu ne apare același « conflict interior » și în cazul științei, religiei, filosofiei și nu se stinge el prin opere ale acestor domenii care sunt și ele atitudini generale ale spiritului?

Urmează apoi analiza fazelor procesului creator unde contribuția psihologică a d-lui L. Rusu ca specialist e remarcabilă și de acord în genere cu celelalte studii asupra dinamicii creației. Subscriem mai ales subliniata interpenetrare și continuă unificare a faptelor creației pe care numai nevoile analizei le despart. Nu ne putem împăca însă cu rolul subordonat ce se dă mijloacelor expresive. În problema inspirației de pildă, autorul constată — așa cum am arătat — că ele au o valoare redusă, principalul fiind echilibrarea sufletului. Dar nu se obține aceasta în mare parte și prin puterile expresiei? Momentele creației pătrunzându-se reciproc, nu apar uneori printre sclipirile inspirației și viziuni de natură expresivă? Această subordonată situație i se dă formei și cu prilejul analizării execuției ca fază ultimă a crea-

ției. Și de data aceasta, ea e redusă la valoarea unui instrument exterior cu misiunea de a sprijini echilibrul conflictului interior. Autorul acordă așa dar puțină însemnătate funcțiunii de comunicare a expresiei care prin însăși esența ei e mai mult îndreptată în afară decât înlăuntru, artistul modificând într'un mod apreciabil structura operei după imaginea prezentă în mintea lui, a publicului căruia i se adresează. Condiția sociologică a artei nu trebuie subprețuită, odată ce ea alcătuiește un determinant permanent al creației, opera fiind și o mărturisire publică a artistului. De altfel obiecțiunea de față e cardinală pentru orice estetică a conținutului, așa cum e aceasta.

Ajungem acum la punctul final al concepției d-lui Rusu și anume la directivul însuși al creației artistice care pătrunde cu sondajul său până la « fondul original al speței », unde-și creează « o viziune a lumii », un « adevăr », « o filosofie ». Artă servește deci scopurile cunoașterii și încă într'un fel atât de apropiat filosofiei. Misiunea ei nu e să exprime frumosul, ci adevărul ultim asupra existenței, iar plăcerea pe care ne-o provoacă e în funcție directă de cantitatea și calitatea adevărului revelat. Spre a nu mai fi nici o îndoială asupra acestui punct, cităm: *O operă de artă place, nu pentru că exprimă un frumos în sine, ci pentru că încarnează o viziune a lumii adică un conținut spiritual*. Vederile autorului intră astfel exact în sfera romantismului postkantian, asimilând arta cu filosofia sau reliefând cel puțin tendințele lor comune. Vom reproduce aici două citate din Schelling spre a se vedea cât de apropiate sunt concepțiile de care vorbim. « *Avenă toată dreptatea — spune Schelling — când judecăm că o operă de artă e frumoasă numai prin adevărul ei* », sau « *căci încotro expiră filosofia dacă nu către acel adevăr etern care este tot una cu frumusețea nemuritoare care este același lucru cu adevărul* ». (Citat după T. Vianu, *Filosofie și poezie* (pag. 12—20). Sunt firește deosebiri în ce privește concepția despre adevăr: la Schelling el se identifică cu ideile platonice, în timp ce pentru autorul nostru adevărul se confundă cu devenirea bergsoniană. Tendința rămâne însă aceeași: misiunea ultimă a artei nu pare a fi prea deosebită de cea a filosofiei.

Privind acum în genere poziția estetică « conținutiste » a cercetătorului nostru în cadrul esteticii românești contemporane de caracter metafizic, științific, fenomenologic sau impresionist, contribuția d-lui *Liviu Rusu* se susține prin atitudinea ei proprie care închide implicit și o reacțiune față de formalismul estetic excesiv.

AL. DIMA



# UN MARE NEDREPTĂȚIT: I. CODRU DRĂGUȘANU

## I

Nu cunosc destin literar mai vitreg decât acela care-l năpăstuește de trei sferturi de veac pe unul din cei mai interesați scriitori români, Ion Codru Drăgușanu. De bună seamă, cartea sa, *Peregrinul transelvan*, apărută la Sibiu, în 1865, — adică într'o vreme când literatura noastră dăduse puține opere însemnate în proză, — trebuia să-l situeze printre frunțașii condeului. Ea trece însă neobservată, într'o vreme iarăși, când, datorită puținătății producției serioase, orice maculatură pretins literară, își găsea răsunet disproporționat. Atât de necunoscută a rămas cartea, încât biobibliograful Vasile Gr. Pop în al său *Conspect* (din 1876, partea II-a), nici n'a văzut-o, ci a consemnat-o după ureche, cu titlul aproximativ, *Peregrinul Carpaților*, ca pe un « op voluminos », al cărui conținut îl prezintă greșit, considerând ca inedită însăși relatarea călătoriilor din Europa Centrală, apuseană și din Rusia ! « Acest voiagiu, scria într'adevăr conștiinciosul om de informație (care se scuza în prefață pentru eventualele lipsuri biografice, asigurând însă temeinicia bibliografică), l-a și descris într'un memoar, pre care însă nu l-a editat încă până acum, afară de câteva descrieri prea interesante asupra vieții din Anglia ». Vasile Gr. Pop se referea în rândul final la primul din cele două capitole, publicate în *Familia* (1869—1870), ulterior apariției *Peregrinului transelvan*. Gafa bio-bibliografului ar părea de neiertat, dacă posteritatea lui și a nenorocosului mare scriitor nu i-ar fi acoperit vina, însușindu-și-o integral. Tocmai în 1910, regretatul N. Iorga, cu duhul său iscoditor și entuziast, mărturisind « bucuria de a învia un scriitor », l-a prezentat într'o ediție nouă, căreia i-a dat o prefață substanțială, lăsând tipografului Constantin Onciu sarcina de a preface cartea « în stilul literar de astăzi ». Nu putem trece ușor peste această prefacere, la care desigur și prefațatorul a contribuit în largă măsură, spre a că-

lăuzi unde era nevoie, fie de un echivalent lexical, fie de o cunoștință mai erudită. Trebuie așadar să se știe că I. Codru Drăgușanu, ca ardelean și ca om al timpului său, nu fusese ferit de pustiitoarea lucrare a spiritului latinist, care înlocuia cuvântul uzual cu cel de nobilă stirpă, și chiar a spiritului eliadist, italianizant. E însă nedrept a crede, dimpreună cu generosul editor, care a încercat să repare nedreptatea unui destin literar mașter, că « cu o astfel de ortografie și cu atâtea cuvinte fabricate, « cartea » nu se putea ceti ». Cu prisositoare forme lexicale bizare, ale experienței latiniste, I. Codru Drăgușanu a fost totuși un scriitor în toată puterea cuvântului, prevăzut cu un instinct rar al inițiativei, în alegerea sau chiar crearea neologismului, potrivit spiritului latin al limbii noastre. În această nobilă aventură a riscului, filologul modern va recunoaște un precursor al limbii scrise și vorbite în zilele noastre, care nu s'a sfiit să inoveze, dar nici n'a « fabricat » în deșert. Lexicul său este astăzi nespus mai familiar decât părea în 1910 și îngăduie, la o nouă reeditare pe care o pregătim, o prezentare sinceră, în text autentic. Vom repune așadar în circulație, cartea meșterului filolog, « în stilul literar de astăzi », fără ca să mai fie nevoie pentru aceasta, de o « ediție prefăcută » și cu convingerea deplină că autorul ne va fi contemporan mai în toate privințele. De altfel, I. Codru Drăgușanu a fost un scriitor înainte de orice prin darul minunat de a-și comunica impresiile în chipul cel mai firesc. E o artă a naturateții, hărăzită spiritelor spontane, intuitive, sincere, în esență conversaive, la care forma epistolară, afectată de « peregrinul transilvan », este modul cel mai nimerit de a-și împărtăși gândul, de a se dăruia. Potrivirea dintre natura spiritului și « plasticitatea » (așa cum este « plastică » ceara) scrisului, de o sintaxă desăvârșită, mai relevantă la oricare bun scriitor decât lexicul, și pe lângă această ideală adecvare, caracterul cuceritor al omului și personalitatea sa, fac din I. Codru Drăgușanu una din figurile proeminente ale literaturii noastre. Ceea ce căta să i se asigure în 1910, « un loc onorabil în literatura noastră mai veche », este prea puțin și oarecum nedrept și cronologicește, deoarece marele drumeț din anii 1835—1844, prin curiozitatea sa intelectuală de o receptivitate uimitoare, este un modern.

\* \* \*

Înainte de a ne apropia mai strâns de necunoscutul meșter, se cuvine să lămurim o chestiune prealabilă. Forma epistolară, garantează oare într'adevăr datarea succesivă a cărții între 1835 și 1844? Fără să-și fi pus astfel întrebarea, descoperitorul « peregrinului transilvan » s'a lăsat furat de text, răspunzând afirmativ. « *Se pare că în adevăr* acest Român înzestrat cu cele mai bune

însușiri ale neamului nostru *scria neconținut*, pe rând: din țară, din Germania, din Franța, din Anglia, din Italia, din Rusia, din Elveția, dela 1835 la 1843, și de acolo înainte, până la o dată pe care n'o putem ști, *unui prieten de acasă, căruia-i amintea locurile de naștere și chipurile de care-i fusese încunjurată copilăria* ». Ceea ce putem ști mai ușor, este că *Peregrinul transilvan*, cu subtitlul *sau Epistole scrise din țări străine unui amic în patrie, dela anul 1835 până inclusiv 1848* și cu mențiunea *Tomul I*, făgăduia o continuare a călătoriilor dintre anii 1844 și 1848. Aici nu mai e nici o îndoială, și nici nu pare a fi laudăroșie. Ce interes avea autorul să înșele, prelungind deceniul său de « peregrin », cu încă alți patru ani? Mai interesant ni se pare a iscodi, dacă I. Codru Drăgușanu și-a adunat în volum scrisorile a ceea ce trimise, la datele consecvente, sau dacă avem de-a-face cu o lucrare scrisă mai târziu, cu vechile impresii, dela datele respective. Istoriceste, chestiunea nu poate fi la periferia interesului, deoarece de rezolvarea ei depinde situarea istorică a operei la data publicării, 1865, sau la data compunerii epistolare, între 1835 și 1844; și mai depinde, consecutiv, datarea operei, ca monument filologic, ceea ce iarăși nu e lipsit de oarecare însemnătate.

Dacă ne-am lua numai după aparență, apoi de sigur că tonul firesc al compunerii epistolare ne-ar îndemna să credem că I. Codru Drăgușanu, amintind anume chipuri familiare din locurile petrecerii copilărești, s'a adresat unui corespondent cert, solicitându-i înduioșarea nuanțată cu umor. Să nu uităm însă, că suprema naturală e și artificii cel mai de seamă, la un scriitor cu variate resurse, care-și propunea să readucă pe cititor, din eventuala ariditate a relatărilor exotice, în climatul său familiar. Prin evocarea fugitivă a câte unui moment, petrecut în Ardeal, ca adolescent sau copil, autorul lucid știa că își va întoarce acasă cititorii, din prea aspra, poate, încordare a interesului, asupra climatului fizic și spiritual, eterogen. Idilele, tovărășiile, dascălii, în mediul lor autohton, constituiau momente recreative, și nimic altceva. Prin tipismul lor, ele solicitau reprezentări asemănătoare, la oricare lector din Ardeal. Depărtându-se de cititor prin revelarea unor medii mult prea evolute față de realitățile noastre, autorul știa că se reaproprie de el, stărnindu-i amintiri similare, că și-l familiarizează.

Am admite bucuros autenticitatea epistolelor, în datarea lor succesivă, numai dacă autorul ni s'ar înfățișa într'o evoluție spirituală corespunzătoare, îmbogățindu-și treptat impresionabilitatea, orizontul intelectual și limba, instrumentul expresiei. Am asista atunci la un spectacol procesiv, care ne-ar garanta autenticitatea experienței morale. Este însă o unitate impresionantă de stil și de caracter, dela cea dintâi scrisoare, care nu ne îngăduie

nici o iluzie. Autorul purcede la drum deplin format, deși, dacă ne-am încrede doar în una din notele bio-bibliografului pomenit, n'ar fi avut decât baza gimnazială dela Brașov. Hotărît, e prea cultivat ca să se exprime într'o limbă atât de savantă și variată, încă din 1835. În zadar joacă cu accent natural, comedia firească a înduioșării, după ce-și părăsește neamurile, cu zece dinari în pungă, și urmat de « semi-blestemul » mamei, ca să treacă munții, însoțit de doi flăcăi, spre a cerca « rotundul lumii ». Invocările lirice și elocința de circumstanță, care nu-i sunt obișnuite, teatralizează puțin situația, învederând « compunerea » cu treizeci de ani mai târziu. Alibiul nu servește la nimic, deși autorul și l-a pregătit, preîntâmpinând poate subconștient, îndoelile urmașilor. « Încă tânăr, încă fraged, studiul, lectura și meditația în singurătate îmi fuseseră petrecerea obișnuită. Jocurile tumultuoase și frivole ale tovarășilor nu mă atrăgeau, cutezanța nici când predomină în caracterul meu. Pentru taciturnitate, toți mă neglijau, nimeni nu se interesa de mine... (scris. I) « Curioasă figură face acest fiu de grănicer (după V. Gr. Pop), care se dă în treacăt drept odraslă de « boer », pornit în pribegie cu « puține merinde în traistă, cu toiagul în mână », ca oricare țaran, dar care analizează atât de limpede și în termeni atât de învățați ! Și care-s lecturile pe care le mărturisește la acea dată (1835) ? Schiller, în motto, cu o strofă din *Der Pilgrim*, deoarece știe bine germana din școală, dar mai ales Alexandria, « poema lui Arghir », repertoriul cântecelor bisericești și, din cele profane, « Dezastrele lui Napoleon Bunaparte ». Il vedem însă comentând ca și mai târziu, cu competență și umor, fapte de cultură.

« Mocanii (în notă: economi de oi transilvani, denumire diplomatică) noștri, cum numesc România « țară », așa chiamă și Câmpulungul simplu « oraș », dând a se înțelege că Țara Făgărașului fu pertinența României, și primul « oraș » sau Metropola noastră, oarecând, Câmpulungul (II, Iulie 1835) ». Trecem peste termenul savant etimologic *perțința*, pentru apartenența, care, în definitiv, ca și alte elemente culturale, i-ar fi fost imprimate în gimnaziu (deși autorul nu pomenește nicăieri de studiile sale gimnaziale, beneficiind însă providențial de dascăli, cu nume pitorești, Crăcana sau Chirică, — acesta atât de orientat, încât putea deriva numele de Cojani dela Cazari și de hoți dela Goți ! — scris. II).

Citatul nostru, chiar dacă nu are putere probantă, spre a ne revela că scriitorul era la acea dată la fel de înarmat ca și redactorul cărții de mai târziu, va avea poate darul să stârnească serioase îndoeli asupra datării ei, din Iulie 1835. Nu e de-a-dreptul neverosimil ca I. Codru Drăgușanul să numească România, ceea ce atunci se chema « diplomaticește », din vechime, Țara Româ-

nească sau Valahia? Țara Făgărașului, *pertinența* «României?». Asta ni se pare decisiv ca să respingem ipoteza compunerii, cu 24 ani înainte de Unire.

Dar mai sunt și alte mici indicii de antedatatură. Plecat din ținutul Făgărașului fără să știe limba «frâncească», autorul se apucă să o învețe în casa boierului Sache, la Târgoviște (scris. IV, Aprilie 1836). Cu opt luni înainte, ca țârcovnic al protopopului Andrei, la Călărași, care-l ține numai cu castraveți acri, el compune poema «Doamne ferește», cu un vocabular pestriț, pe care-l adnotează de două ori cu explicația «expresiune frâncă», la termenii *meschine* și *bombanță*. Cum era să cunoască aceste cuvinte și în deosebi al doilea, desigur neuzit în Ardeal, dacă n'ar fi știut în prealabil franțuzește? Dar Crivățul, nu e numit în același loc, *Tramontanul*, înainte ca epistograful să fi învățat franceza și italiana? Sunt deci temeuri lingvistice care fac greu acceptabilă datarea scrisorilor, așa cum îi place să lase a crede, I. Codru Drăgușanu.

În ipoteza totuși că autorul le-a scris între cele două date, păstrând ciornele, sau că a căpătat originalele, dela misteriosul lor destinatar, care e ba «dilecte», ba «carisime», când «dulcele meu» sau «frate», tot ni s'ar părea că limba redactării este legată de un alt moment cultural, al laurianismului etimologist. Acest lucru se adeverește comparând vocabularul lui I. Codru Drăgușanu cu principiile lui I. Germaniu Codru (din *Rudimentele gramaticii române*, București, 1848), în care tot N. Iorga l-a identificat pe cel dintâi. Într'adevăr, chiar din subtitlul ale cărei «rudimente» sunt date ca «extrase din *Tentamen criticum*», vedem școala căreia îi aparține filologul, în 1848, *după încheierea călătoriei*, când îl aflăm, «profesoriu în școala elementară de Ploești». El se declară contra limbii vorbită, în care denunță mai multe «gerguri» (jargoane) și recomandă o reformă de unificare, rațională, latinistă. Atât interesează din morfologia, dată la iveală, care trebuia urmată «cu ajutorul ceresc», de o sintaxă.

Examinarea filologică a textului și confruntarea lui cu evoluția limbii noastre în Ardeal și dincoace, până la 1835 și chiar până la 1844, este așadar cea mai sigură cale de urmat, când e vorba să ne pronunțăm asupra adevăratei datări a *Peregrinului transilvan*. Ea ne duce la încheierea negativă: cartea nu e o culegere de scrisori, între pretinsele date, ci o lucrare omogenă, compusă epistolar, printr'un artificiu neaparent, deoarece genul se potrivea de minune acestui spirit cătuși de puțin taciturn, solitar și meditativ, ci cât se poate de sociabil și încântător, în «convorbirile» sale scrise.

Copist la o cancelarie militară din ținutul Făgărașului, apoi pribeag în «România», respingând perspectiva unei pregătiri negustorești, nepotrivit și pentru muncile agricole, țârcovnic, apoi practicant la cancelaria administrativă din Călărași, mare cititor, care-și asemue soarta, curând după ce a deprins elementele limbii franceze, cu aceea a lui Gil Blas de Santillane, pentru că schimbase patru sau cinci meserii în curs de doi ani, I. Codru Drăgușanu trece granița, în suita Domnitorului, pe la Șupanec, spre Viena și alte zări străine, în Octomvrie 1838. La Viena, îl vede în treacăt pe Metternich, vizitându-l pe Domnul, bolnav. La Milan, apoi, în Ianuarie viitor, costumat într'un lung vestmânt, pare capelanul curții Măriei Sale. Luna următoare, apucă spectacolul Carnavalului, la Roma. La Baden-Baden, flăcăul frumușel și îngrijit arborează un costum semi-oriental. Dela Paris, trece la Londra și, înapoiat în capitala Franței, asistă la strămutarea rămășițelor lui Napoleon la Invalizi, sau la cheta pe care o face însăși Regina, în biserica Saint-Roch. Despărțit de «prințul» român, din suita Domnitorului, caută servicii la Paris și găsește prin mijlocirea unei midinete, care l-a adăpostit la mansardă, camaraderește. Nu se împacă însă multă vreme cu meseria de curier la o bibliotecă de împrumut, totodată agenție de distribuire de jurnale. În Iulie 1842, când pornește iar la drum, spre miazăzi, se socotește desăvârșit aclimatizat, ca în a doua patrie și mărturisește că gândește franțuzește, până a trebui să traducă epistola sa din «frânțește», lucru care-i cere «rară străduință».

În Insula Elba, la Porto del Rio, trage în casa unde «conăcise» Ludovic Napoleon, viitorul împărat, în 1840, înainte de a debarca la Boulogne sur Mer. Dela Neapole la Petersburg însoțește, în calitate de curier, o familie rusească. Apoi se recomandă unui principe rus, ca june *lăterat* ungur, poliglot, stăpânind germana, franceza, italiana, engleza, neogreaca și limba rusă. Principele îl angajează pentru o călătorie în apus, cerându-i însă jertfirea mustății, atribut exclusiv al nobilimii. La Londra, asistă la instalarea Lordului-Major și, în împrejurimi, ia parte la o vânătoare de vulpi în cinstea patronului său, căruia i se oferă și lângă Rambouillet, o vânătoare de căprioare. În iarna anului 1844, când încetează epistolele, se pregătește pentru o altă raită, spre Germania, Elveția și Italia, în tovărășia aceluiași personaj, pe care-l servește de un an și jumătate.

Cartea cuprinde nu mai puțin de 16 călătorii: București—Viena, prin Caransebeș, Seghedin, Budapesta; Viena—Milano; Milano—Genova—Roma; Roma—București; București—Viena, prin Mehadia pe Dunăre; Viena—Baden-Baden, prin Linz, Regensburg, Ingolstadt, Ulm, Stuttgart, Karlsruhe; Baden-Baden—Paris, prin

Kehl, Strassburg, Nancy, Châlons pe Marna; Paris—Londra, prin Havre; Londra—Paris, prin Dover și Boulogne; Paris—Nisa, prin Châlons pe Saôna, Lyon, Avignon, Marsilia; Nisa—Neapole, prin Villafranca, Porto del Rio în Elba, Falerno, Capri, Pompei; Neapole—Petersburg, prin Franța, Elveția și Germania, străbătând Civitta Vecchia, Livorno, Marsilia, Chambéry, Frankfurt pe Main, Geneva, Lucerna, Zürich, Schaffhausen, Pădurea Neagră, Stuttgart, Dresda, Berlin, Königsberg, Taurogen; Petersburg—Paris, prin Berlin, Halle, Frankfurt, Maiența; Paris—Thun în Elveția, prin Strassburg, Basel, Berna, Brienz, Giessbach; Thun—Londra, prin Paris și Havre; Londra—Paris.

Noțiunea de turism, mutabilă ca oricare, nu comportă în acea vreme drumeția pedestră, care îngăduie într'o măsură mai mare răgazul contemplativ și încântarea naturistă. Ca un vrednic contemporan al romantismului, I. Codru Drăgușanu are sentimentul just al peisajului, fără efuziuni patetice sau crize melancolice. De altfel, cu excepția înduioșărilor de rigoare, ale începutului pribegiei, autorul nu găsește nimerit să-și mai compună un chip sentimental. În invocația lirică, pe care o consacră Ardealului, la plecare, se simte mai mult intenția retorică, decât tonul de vibrație lăuntrică, al emoției.

« O, țară mândră, din care nici când ieșisem ! O, munți gigantici, cu poale verzi, întinse, cu brâu negru de brădet și albi la creștet ! desemnați de Creator în șir regulat, ca o falangă de armată ! O, râuri limpezi și tu, principele apelor transilvane, Ol-tule ! Azi poate vă privesc pentru ultima oară ! O, panoramă fermecătoare, când te voi revedea ». Nu s'ar putea surprinde la I. Codru Drăgușanu vre-o categorică preferință peisajistică, pentru mare, lac, munte sau pădure; dar oroarea față de șesul monoton, rusesc, neîntrerupt prin accidente delectabile de teren, stă ca o mărturie a gustului său intim, pentru armonia în variație. Schimbarea e de altfel condiția plăcerii, la pelerinul, în care putem recunoaște un epicureu.

« *Italia*, cu frumusețile sale, nu numai clasice, ci și naturale, după ce petreci timp îndelungat într'insa, încă începe a-ți cădea *cu greu*: anume când cunoști și alte locuri. Te saturei de vara perpetuă, verdeața, ceva cam pălită prin arșița soarelui, dela un timp nu te mai încântă, florile cele multe și poamele sudice de un caracter particular te fac a dori pajiștea vie, merele pătule și perele imperiale, care în toată Italia nu-s așa de delicate și savuroase ca la noi. Monumentele de arhitectură greacă sau bizantină uneori ți se par prea cochete și poporul italian, în fine, ultrasensual. În clima temperată, unde natura prescrie vegetației repaus, ea renaște și se conservă cu atât mai puternică și mai grațioasă, ba chiar și declinul vegetalelor are o poezie extraordinară ».

Din citatul acesta, deosebit de sugestiv, deducem însă imaginea unui epicureu moderat, care nu se împacă cu luxuria vegetală sau arhitectonică, și mai în genere, cu nici un exces.

Consecvent spiritului său de măsură, I. Codru Drăgușanu se arată ostil oricărui exces, imputând Italianilor că trafică cu arheologia și Elvețienilor cu frumusețile naturale ale țării lor și observând totodată că numai o minoritate dintr'înșii trăiesc din « sudoarea feții ». Cu privire la sentimentul naturii, autorul disociază între orășeni și țărani. Pentru aceștia, păhărelul de vinars e romantic și pitoresc, ca un divertisment după aspra muncă la câmp, a cărui poezie ei o ignoră, ducând « o viață cu totul materială ». Orășanul, « înghesuit între ziduri » și înecat de « pulberea străzilor strâmte », e în schimb un autentic iubitor al plein-air-ului și al verdeții.

Din cel mai viu simț al dialogului și cunoașterea directă a vorbirii țărănești, s'a ivit această scenetă pilduitoare:

« După colnice, Măriuța, cu sapa pe umăr, cu traista la șold, cu ulciorul verde a mână, în iia albă, catrință vărgată, și desculcioară, sprinten pripește pe cărăruță către « Gruiful Ivănesei ».

— Dulce copilă, stăi ! Cum te chiamă ?

-- Poftim ? Dar ce vrei cu numele meu ?

— Mă interesezi, puicuță, mă încanți, ca o idilă în răsfațul naturii !

— Ce spui, domnule ? Doară ți-ai pierdut firea ?

— Ei bine, leliță, nu simți dulceața, n'auzi concertul de ciocărlie ?

— O, lua-le-ar naiba, cu ciripitul !

Dar ian să-ți spui frumseța naturii.

— Lasă-mă, domnule, cu frumsețe d'al de estea ! Noi n'avem timp de-așa nimicuri, cată să lucrăm ca să avem mămăligă ».

\* \* \*

O altă trăsătură de spirit, care ne e învederată chiar din aceste rânduri, e umorul lui I. Codru-Drăgușanu. Intr'o carte de filolog erudit, care pe vremea ei nu putea fi deplin gustată decât de învățați etimologiști, cel mai gras dintre umoruri e de bună seamă nutrit cu situații și vorbe de sevă rurală. Din prisosul acestui material, alegem un crâmpei de dialog țărănesc, trimis de autor în subsol, ca o notă fugitivă.

« Trebuie să știi, că Românii munteni și moldoveni nu pot suferi exclamațiunea noastră « Noa ! »...

*Iaca dialogul*

— Noa, da de unde ii Oanea ? — Noa, tomna din București.

— Noa mă, da văz't-ai pe Vodă ? — Noa, da cum să nu-l văz ?

— Noa ! da cum era, Oaneo ? — Noa știi prea Oanea mieu ? — Știu ?



— Noa, dă-mi pace. — Dar pe Doamna văz'tu-o-ai, Oaneo?  
 — Noa! bine că nu-oi vedea-o? — Noa! da cum era, Oaneo?  
 — Noa, știi pe Ana mea? — Știu. — Noa, dă-mi pace!».

Oricât ar fi de savuroase aceste schițe de pitoresc rural, ele nu se situează, intelectualicește, foarte sus. Resursele variate ale inteligenței autorului, în activitate fără preget, îi țin însă la dispoziție toată gama umorului. Cât de fin este bunăoară acest apolog, care se lipsește de orice comentariu.

«Nu mă mir de Frânci că vând lemnuțe de aprins sub nume că-s germane, dar de Germani, că nu și le pot trece fără sub firmă francească. În Franța pretutindeni se văd numai «allumettes chimiques allemandes», pe când în Germania, «Echte französische Reibzündhölzchen». Dau drept[ate] Frâncilor, căci în adevăr, în toată Europa, Germanii au cel mai bun fabricat de astă speță!».

Dar analiza caustică a variației conceptului de justiție, după denumirea tribunalelor!

«Templul Themidei (Scaunul dreptății) la străbunii noștri, Romani, era *Forul*, sau târgul public. De aici rămase pentru instanțe, până la noi, numele generic de «for». Deoarece fu în For, se vede că încă de atunci dreptatea era venală, se vindea ca o marfă, căci ne spune Tacit că samsarii ei, avocații, trăiesc din nebuniile și nefericirile oamenilor, pe când popii din superstițiile și medicii din neputințele lor.

După timp, se restrânse dreptatea din For în *Curți* judiciare, ca să nu o vadă toată lumea cât devenise de neputincioasă, se reduse, după ce orbi de tot, cum se prevăzuse în alegorie, cu cumpăna cu tot în *Cameră*, se vede că obscură (la Neapole «Camera del rè»), se așază pe *Bancă* (în Anglia «Queens bench»), apoi pretutindeni pe *Scaune* judiciare, unde poți lua și tracte de alun, încât nu se mai pot scula de jos.

Ungurii și Transilvanii cu pietate o traseră la *Masă*, — zi: *Tabla judiciară*», și o ospătară cu aldămașurile îndătinate și prevăzute chiar în legile noastre cele venerabile, până ce Frâncii — bătută sau chefuită, nu știu! — o culcară în *Pat* de dreptate («lit de justice»). S'au îndurat următorii lui Mahomet, văzând-o că n'a repauzat în patul durerii, să o ridice dintr'însul și s'o încolăcescă pe *Canapea* moale, zi: *Divan*.

În acest mod dreptatea se vede că, întâi, la larg, din încăpere în încăpere și de pe o mobilă pe alta, ajunse, convalescentă, pe *divan*».

O asemenea parabolă social-filologică i-ar fi plăcut și lui Voltaire, primul autor francez cu care s'a familiarizat peregrinul transilvan, numindu-l când «lumina veacului trecut», când «luccefărul timpurilor moderne». Orientarea către acest spirit nu s'ar mai înțelege, între 1838 și 1843, fără o certă afinitate.

Iată și ironia la adresa personalului justiției, din Țara Românească, de acum un veac:

« Juriștii sunt deși în tribunale ca ciorile albe în Europa ».

Iritarea orientalului indolent, în atingere cu severele virtuți britanice, e exprimată nervos și dur:

« ... Anglul... e om de cuvânt și solid ca metalul: te omoară cu exactitatea ».

Iată și elogiul neechivoc, care urmează la rând:

« El nu e speculant de nevoie, ca alte națiuni, ci speculant de condiție, și, așa, toate i-s cu puțință. El nu-și schimbă condiția, ci-i rămâne credincios până la moarte ».

Unui om de duh, care și-a trecut examenul în ale umorului, prin probele riguroase ale ironiei și sarcasmului, i se iartă și anecdotele, cu buna știință că nu vor fi debitate de dragul povestirii, ci pentru miezul lor. Anecdota e uneori, la I. Codru Drăgușanu, ilustrarea concretă a unei trăsături esențiale, pentru pătrunderea în psihologia specifică a unui popor.

Despre mândria spaniolă:

« Un sol frânc, în intimitate cu unul spaniol, da acestuia pururea titulatura de « Excelență », Spaniolul îl întâmpina însă numai cu « Curtesia ». Avizându-se Frâncul a [în]titula și el odată pe Ispan cu « Curtesia », spre mare mirare acela-i dete [cu] « Excelență ». Lucrul venind la explicație, Șpanul declară verde:

— Mi-s titlurile egale și, oricare, bine venit; voiesc însă ca titulatura mea să nu fie ca a altuia ».

Dar și după umorul anecdotic, de circulație obștească se strecoară reflecția personală, ca să pună pecetea autorului:

« Lumea s'a schimbat foarte, și azi Spaniolul are numai sumeția goală ca buzunarul său și ca vistieria reginei Maria-Cristina ».

Nu s'ar putea exprima mai plastic permanența psihologică a unui popor.

Sub aceste mijloace delectabile ale umorului, se ascunde o inteligență curioasă și ageră, aptă să cuprindă în câmpul viziunii sale, relativismul civilizațiilor naționale. Se va vedea mai departe că peisajul spiritual, cu variațiile sale nesfârșite, l-a atras mai curând pe neobositul pelerin, decât priveliștele naturale.

ȘERBAN CIOCULESCU

## CRONICA ARTEI

### « Tinerimea artistică »

După zguduitoarea controversă « tineri și bătrâni », care în luna trecută a luat formele tragice știute, iată-ne reintrați în normal: Venerabila « Tinerime artistică » și-a redeschis porțile, la Fundația Dalles, pentru a 41-a expoziție a sa.

Destinul acestei asociații e cunoscut. Ea a reprezentat odinioară tinerimea artistică, în adevăr, și a putut însemna în cronică ei câteva pagini de glorie, pe vremea când Ștefan Luchian, nu prea favorizat de contemporani, expunea la « Tinerimea », alături de d-nii C. Artachino, N. Grant, Oscar Spaethe, Ipolit Strâmbu și de ceilalți fondatori.

Dar epoca acestei glorii a trecut de mult. Ștefan Luchian a murit. Iar pe tâmplele tinerimii de odinioară, zilele și anii au așternut pulberea necruțătoare a vremii. « Tinerimea » a intrat astfel într'o lungă perioadă de tristețe. Credincioși prea mult trecutului, izolându-se în amintiri și în ideea că vremurile mai noi n'au mai adus nimic bun, fondatorii au închis porțile asociației, s'au retras din lupta cu contemporanii și au pierdut încetul cu încetul orice contact cu alte tinerimi, care apăreau succesiv și se consumau și ele în curgerea vremii și în nestatornicia lucrurilor.

A venit impresionismul, cu încercările lui târzii românești, cu succesele, cu eșecurile; au venit în Europa războaie și revoluții; au trecut peste arta noastră toate ecourile post-impresionismului; au fost pe continent un cubism, un expresionism; au venit apoi valurile mai noi ale artei din Apus, care au atins și ele, rând pe rând, generațiile noastre de artiști. În mijlocul acestor vremelnicii, nu s'a menținut neatinsă și neclintită decât stânca « Tinerimii artistice », din care, conducători și asociați au izbutit să facă un fel de cetățuie curioasă a trecutului, străjuind izolată într'o lume nouă, cu care nici contactul și nici simpatia nu mai păreau posibile.

În asemenea împrejurări s'a ivit ultimul căpitan al « Tinerimii », d. Kimon Loghi, care, cu inimă părintească de fondator, dar și

cu sentimentul limpede al realității, s'a hotărât să aplice «Tinerimii» o altă strategie. Cu îndemănare, cu energie, cu o admirabilă sociabilitate, plină de tact și de eleganță, dar și cu temeinice însușiri gospodărești, d-sa a izbutit, deschizând azi o poartă, mâine o breșe în ziduri, liniștind spiritele alarmate din interior și ridicând o năframă ispititoare pentru cei din afară, să facă din «Tinerimea artistică» o cetate deschisă, primitoare de oaspeți, în care armele au fost depuse, iar trandafirii păcii au apărut la ferestre.

Expoziția de acum e ca o sărbătoare a d-lui Kimon Loghi. Prin stăruințele și prin iscusința sa, la «Tinerimea artistică» s'a făcut pace între generații. Nu e puțin. În vremurile turburi în care trăim, e ceva o ramură de măslin, fie și în lumea artelor, atât de nestatornică și de capricioasă.

«Tinerimea artistică» ne aduce astfel anul acesta ca un fel de breviar (nu fără lacune, firește) al existenței ei de peste patruzeci de ani. Fondatori, societari, asociați și oaspeți, ierarhie importantă consacrată de tradițiile asociației, reprezintă tot atâtea generații, care se găsesc azi laolaltă pe panourile dela Fundația Dalles.

Fondatorii s'au împuținat: d-nii Artachino, Grant, Kimon Loghi, Spaethe, Artur Verona. Operele lor amintesc de începuturile asociației și de străduințe azi depășite, care și-au însemnat fiecare locul în analele artei noastre.

În jurul lor, vechea gardă a «Tinerimii», d-nii Burada, Isachie, Manea, Pan Ioanid, Poitevin-Scheletti, Schweitzer-Cumpană, Teodorescu-Romanați, Troteanu, Paul Verona, C. Vlădescu, Luca, Burcă, Al. Călinescu, Iordănescu, își păstrează locuri bine stabilite de tradiție și de fidelitate față de idealurile asociației.

Dar alături de aceștia, oaspeți noi sporesc rândurile asociației, și operele lor, nu puține, împrăștează atmosfera și dau expoziției un interes de actualitate. Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Ghiață, Han, Medrea, aduc nu numai prestigiul artei lor, dar și lucrări în care aspecte noi ale personalității lor pot fi urmărite. Paleta înnoită a d-lui Lucian Grigorescu, strălucind de colori intense și de vibrații de lumină, armoniile coloristice delicate ale d-lui Vasile Popescu, unite cu grația ușoară a desenului său, sau studiul interiorizat și ținut sever în exigențele plastice, din machetele cu figuri de voievozi ale d-lui Han, n'ar putea fi trecute cu vederea, și ele sunt, de bună seamă, manifestările cele mai însemnate din această expoziție.

Dar rândurile oaspeților noi sunt și mai numeroase. Ele cuprind pe cei mai mulți dintre artiștii mai de seamă din generațiile mai tinere, dela Ștefan Constantinescu, Bălțatu, C. C. Constantinescu, Iordache, Al. Moscu, până la d-nii Angheluță, Tu-

culescu, Vânătoru sau Ionescu Sorin, alături de d-nele Dudu Alexandrescu, Marioara Constantinescu, Olga Greceanu, Adina Paula Moscu, Maria Pillat, Ana Tzigara Berza, etc. Din lucrările pe care le expun, prea numeroase ca să le pot trece în revistă, aş vrea să semnez măcar câteva, care ies mai mult în evidență. Astfel, delicatul Portret în roz al d-lui Ștefan Constantinescu, de un fin sentiment de culoare pe care îl întâlnim obișnuit în lucrările artistului, Portretul feminin, plin de vivacitate, în linie ca și în culoare, al d-nei Adina Paula Moscu, Peisajele nuanțate ale d-lui Angheluță, Trandafirii și Florile d-lui Vânătoru, de o intensă strălucire și de o factură impulsivă, Peisajele grave și melancolice ale d-lui Țuculescu, în care e ca un ecou al picturii d-lui Ghiță, desenele desăvârșite ale d-nei Adina Paula Moscu, ca și acelea ale d-lui Al. Moscu, peisajele fine și visătoare ale d-nei Dudu Alexandrescu, sau lucrările unor artiști mai tineri, ca d-l Sorin Ionescu, d-na Tzigara-Berza, d. Suțianu, care în genuri diferite izbutesc a se face remarcați.

Printre sculptori, în afară de d-nii Han și Medrea, întâlnim numele d-lor Baraschi, Caragea, Irimescu, Georgescu, Onofrei și I. L. Murnu. D. Baraschi expune un Portret de o linie incisivă, nu lipsită de viață, în maniera obișnuită a plasticii sale simplificată până la netezime; d. Caragea aduce câteva figuri în care volumul e pus de acord cu ritmica și cu efectul decorativ căutat; un « Cap » de multă finețe și de studiu atent expune d. Irimescu.

Rezultatele eforturilor d-lui Kimon Loghi, de animator și de reformator al « Tinerimii artistice », apar astfel destul de vizibile și din simpla enumerare de mai sus. « Tinerimea artistică » se reîntoarce la viață și își recunoaște propria-i misiune. Să nădărdim că începutul va fi norocos și că, în al cincilea deceniu al existenței, drumurile asociației se vor îndrepta către orizonturile deschise ale artei românești.

### Ion Jalea

O expoziție deosebit de interesantă ne-a dat, tot în luna aceasta, d. Ion Jalea. La Ateneul Român, d-sa ne-a înfățișat un număr însemnat de lucrări, sculpturi de dimensiuni mai mari, portret, reliefuri, ca și lucrări mai mici, reprezentând activitatea sa din ultimii patru sau cinci ani.

Sculptura românească își are în d. Jalea pe unul din reprezentanții ei de frunte. În opere monumentale, ca și în plastica mai redusă, artistul s'a înfățișat totdeauna cu o distincție reținută, cu o conștiinciozitate artistică, cu o eleganță proprie, care au câștigat artei sale, nu numai apreciere, dar și un fel de prestigiu academic, în afară de Academie și uneori împotriva ei.

Gustul d-lui Jalea s'a îndreptat mai cu seamă către vizunea clasică a sculpturii, către plastica umană, văzută în armonia, în echilibrul și în limitările ei formale. Dar sensibilitatea artistului a căutat să dea acestei viziuni mlădieri și nuanțe noi, care să învieze formele și să le pună în acord cu sentimentul său. Arta d-lui Jalea a oscilat astfel totdeauna între clasic și modern, între exigențe formale și nuanțe de sensibilitate, care l-au dus de multe ori la realizări remarcabile, dar nu rar și la ezitări sau la forme mai evazive.

Expoziția de acum readuce toate etapele acestor căutări și probleme ale artistului. Regăsim încă în ea inspirația de-a-dreptul clasicistă, în opere cum e Torsul feminin de proporții mari, în care volumul precis conturat și tensiunea formelor amintesc nuduri elenistice sau forme michelangioliști.

Această inspirație antică se atenuază în alte lucrări, tot de subiect clasic, în care interpretarea nouă a artistului se simte în accentuări variate ale formelor sau în modelajul sensibil al suprafețelor. Un Cap de Apollo întâlnim astfel, de linie antică dar de sentiment cu totul modern, sau nuduri și figuri clasice, cărora modelajul le comunică, prin jocul fin al luminilor și umbrelor, un fel de viață epidermică și o aderență vie a formelor la atmosfera înconjurătoare.

Această căutare de a sensibiliza plastica, de a o subordona efectelor de pitoresc, îngăduie artistului să obțină câteodată lucrări fericite, cum sunt cele patru figuri de Apostoli, săpate în piatră, în expoziția de acum, dar uneori îl duce și la confuzii de tehnică, în care ar fi foarte greu să mai regăsim sensul clasic al sculpturii. Astfel, în câteva reliefuri cu subiecte legendare, care sunt *scobite* în materie, pentru a da impresia de sculptură din daltă, d-sa aplică un modelaj plastic în care caută a obține efectele de pitoresc ale sculpturii turnate. Un asemenea procedeu — ca să vorbesc de clasic — l-ar fi supărat pe Michelangelo, care nu glumea cu meșteșugul său. Sculptura, spunea el în termenii cei mai scurți posibili, e sau *a scoate* sau *a pune*. A scoate, adică a sculpta cu dalta, a pune, adică a modela cu mâna. A pune și a scoate în același timp, e poate prea mult pentru sculptura adevărată și înseamnă mai degrabă a sacrifica sensul ei esențial, pentru efecte lăaturalnice.

Dar confuzia aceasta nu e statornică în operele d-lui Jalea. Cu mijloace mai pure, și cu un sentiment destul de viu, o altă serie de reliefuri, săpate în piatră, cu subiecte alegorice, religioase sau simplu decorative, ne arată, în această expoziție, toată sensibilitatea artistului și pentru formă și pentru materie.

Să notez, în sfârșit, printre sculpturile expuse, și Capul de cioban, pe care artistul l-a mai înfățișat și în alte expoziții. Vi-

ziunea plastică a d-lui Jalea atinge în această bucată o finețe și o puritate care îl amintesc pe Despiau. Intre Torsul de femei clasicist, pe care l-am amintit la început, și acest frumos Cap, de un sentiment atât de modern, sunt de fapt limitele între care oscilează arta echilibrată și senină a d-lui Jalea.

### Adam Bălțatu

Tot la Ateneul Român am avut în luna aceasta și expoziția de pictură a d-lui Adam Bălțatu. Peisaje și naturi moarte, în ulei și în guașe, înfățișând cu multă unitate o viziune și o manieră picturală, pe care d. Bălțatu a izbutit să și le definească în acești din urmă ani.

Pictura d-lui Bălțatu a trecut prin etape variate, care au dovedit totdeauna posibilitățile artistului de a-și adânci studiul și de a da expresie, nu numai unor imagini picturale, dar și unui sensibil conținut sufletesc.

După începuturi legate de o viziune ușor romantică, în care erau poate ecouri grigoresciene, d. Bălțatu s'a îndrumat către o expresie de fluiditate a formei și de concentrare a colorii, în care o atmosferă sentimentală stăruia, înăbușită și muiată în tristețe. Sugestiile artei lui Vlamincck erau vizibile, dar în cerurile vânzolite și plumburii ale artistului, care acopereau ca niște cortine grele melancolicele peisaje, se simțea un accent străin de pictura flamandului un mod deosebit de a vedea lucrurile care trebuia să-și caute propria-i expresie.

Această expresie apare în operele artistului din ultimii ani, ca și în expoziția de acum. Paleta sa nu e prea bogată. Ea se păstrează la colori substanțiale și la tonuri concentrate, oarecum de adâncime. Aceeași fluiditate armonioasă apare în imagini ca și în pictura sa anterioară, deși penelul nu mai așterne culoarea continuu, ci în pete alăturate și egale, care dau ca un fel de pondere materială, sau de densitate, colorii, luminii, ca și atmosferii.

În vibrații molatece și calde, artistul zugrăvește aspecte de periferie, case și curți singuratice, ziduri în ruină, străzi de mahala pustie, imagini în care nicio siluetă omenească, nici o mișcare nu vin să turbure impresia de dezolare și de părăsire. O atmosferă de tristețe, de reverie provincială învăluie toate aceste priveliști, în care temperamentul de moldovean al artistului se face simțit în fiecare atingere de penel. Pictura d-lui Bălțatu va lua poate și alte forme, paleta sa își va înnoi colorile și armoniile. Expresia acestei melancolii va rămâne însă, pentru a da nota caracteristică și ecoul mai adânc al picturii d-lui Bălțatu.

*Februarie, 1941.*

AL. BUSUIOCEANU

FORȚA DE COEZIUNE ÎN ALCĂTURILE  
MODERNE

Intr'o cronică anterioară <sup>1)</sup> asupra integrărilor politice spuneam că principalele condițiuni de existență ale acestor integrări se rezumă la următoarele trei: existența unor elemente de similitudine în unitățile de integrat, diferențieri complementare între aceleași unități și existența certă a unei forțe de coeziune, pe care o precizăm ca factor principal de sudură. Asupra acestei ultime condiții — de abia întrevăzută atunci — vor să aducă o lămurire rândurile de față.

Este evident că pentru a împreuna într'un bloc unitar o serie de elemente disociate, trebuie ca, pe lângă punerea lor în ambianță, să existe o forță care să le contopească într'o aceeași formă integrată, de un grad indiferent oarecare. Această forță ne apare ca o formă a energiei, o transpunere a ei într'o dinamică specială sufletească, a cărei manifestare o lămurim în intensa trăire a popoarelor care — cu un minut mai devreme — au găsit calea spre o integrare totală în viața publică și poate că o definim și în gustul de monumental, pe care-l constatăm în viața lor artistică. Prin urmare, această dinamică specială, această nouă formă a energiei, care face ca viața indivizilor integrați să nu mai fie o succesiune lineară de fracțiuni de timp mecanic, ci o trăire superioară în pulsația timpului istoric, o constatăm în exteriorizarea sau — mai bine zis — în manifestările sale exterioare.

Problema de a lămuri care este esența acestei energii speciale este tot atât de delicată, ca și definirea esenței energiei universale. Și totuși forța de coeziune este de necontestat, este o realitate de un dinamism superior, cu o convergență bine determinată ca rezultat al eforturilor de perfectă integrare.

Din cele ce am arătat în mod succint mai sus se observă — în ceea ce privește realitățile — cum noi credem că prin tehnica integrărilor, — care operează spontan — se creează o serie de realități manifestate prin forme integrate de diferite grade. Astfel într'un stat corporatist vom considera ca realități individul, corporația și statul; toate acestea sunt realități și fiecare are anumite drepturi și datorii, circumscrise în încorsetarea reclamată de formele integrate succesive. Este astfel normal ca Statul să nu fie neutru, un simplu reprezentant al unei funcțiuni unice de echilibru social, pentrucă el are interese proprii, corespondente ale funcțiunilor generale de trăire, apărare și realizare a aspirațiilor legitime. Prin urmare drepturile și datorii formelor in-

---

<sup>1)</sup> « Revista Fundațiilor Regale », Decembrie 1940 — *Discuțiuni asupra integrărilor politice.*



tegrate de grad inferior vor fi ajustate în așa fel, ca să fie acceptabile față de interesele generale ale Statului. Deci în Statul modern sunt o serie de realități pornind toate dela individ, ceea ce nu însemnează că acesta devine centrul tiranic al satisfacerilor eterne și permanente de tot felul, ci numai componentul formelor integrate, care îl situează în legătura generală a lor, acordându-i drepturi și datorii compatibile cu interesele superioare.

Integrarea individului în forma integrată nu este, la rândul ei, tiranică, ci ea se face pe linia unei forțe de coeziune, asupra căreia vom căuta să spunem câteva cuvinte mai departe.

În orice caz, dela început considerăm că forța de coeziune nu poate fi bazată pe o anume ideologie, pe interese de clasă, profesie, etc., pentru că aceasta s'ar rezuma tot la criteriile individualiste, care ar întuneca sensul colectiv al formelor integrate. Forța de coeziune este un factor de sudură și ea nu operează după criteriile individualiste, ci după criteriile integratoare.

Nu credem de asemeni că forța de coeziune ar fi un simț al onoarei comune, — deși el constituie, într'adevăr, o bază de relațiune — pentru că simțul onoarei are un aspect general static, neputând să reacționeze decât în momentul încălcării onoarei comune. Și — în afară de aceasta — el prezumă ca existentă forma integrată, deci nu ne explică însuși fenomenul integrării. Totuși, vom ține seamă de acest simț al onoarei comune în reacțiunile dinamice ale diverselor forme integrate.

În aceeași ordine de idei nu pot fi considerate ca forme integrate nici manifestările exterioare ale disciplinării sau autodisciplinării unui anumit mediu, pentru că asemenea alcătuirii devin șubrede după trecerea unui timp și, apoi, asemenea forțe de coeziune n'ar putea să aibă o convergență reală din punct de vedere al realizărilor formelor integrate. Înțelegem că disciplina este o condițiune a integrărilor, dar nu că ea poate constitui însăși forța de coeziune, care face ca toate activitățile și idealurile să se polarizeze în jurul unui singur ideal și a unei singure activități.

În sfârșit, ne gândim dacă această forță de coeziune poate fi simpatia colectivă pe bază de rasă, care face ca individul să devină un *Volksgenosse*, un camarad al poporului. În sensul celor spuse de noi atât în cronica anterioară citată, cât și în începutul acestor note, admitem că această simpatie colectivă să fie un punct de similitudine între aparținătorii aceleiași rase, dar nu o forță de coeziune. Într'adevăr, ea îl face pe individ să se simtă un *Volksgenosse*, dar ea nu-l integrează în forma integrată. Iată un om izolat în largul oceanului pe o insulă. El aparține unei rase, el își cunoaște și își admite fără intermedii apartenența sa la rasă, el este un *Volksgenosse*, fiind mândru de a fi ca atare, dar el nu ia parte în nici un mod la *trăirea colectivă a rasei*, pen-

trucă-i lipsește acel ceva care să dinamizeze potențialul existent. El nu se poate integra.

Am început intenționat prin a enumera câteva înfățișări care nu constituie forțe de coeziune sau — cu alte cuvinte — prin negațiunile unor păreri posibile. Și vom continua cu un ultim caz, — poate cel mai interesant pentru vremurile noastre, — cazul a ceea ce se numește *Weltanschauung*, « concepție de viață » sau « atitudine ultimă de preponderență psihică », cum o reduce subtil d. Ștefan Teodorescu <sup>1)</sup>).

Se poate scrie mult asupra acestei « atitudini în fața vieții » și nu este însă în intenția noastră de a discuta această chestiune. Ceea ce ne importă este dacă această *Weltanschauung* poate constitui o forță de coeziune necesară în acțiunea integratoare politică. Și pentru aceasta trebuie să-i determinăm numai aspectul general și să vedem dacă ar corespunde ideii pe care ne-am făcut-o despre forța de coeziune, ca o formă particulară a energiei sau ca o transpunere a acesteia într'o dinamică specială sufletească.

Ce se înțelege prin « viziunea asupra vieții »? Problemă destul de dificilă, dacă nu ne-am rezuma la a prinde doar câteva aspecte ale ei.

Este în primul rând evident că această atitudine sau — mai bine zis — viziune a vieții constituie fundamentul permanent al personalității fiecărui individ aparținător unui anumit popor. Prin această identitate fundamentală ajungem la elementul unificator al tuturor componentelor în cadrul unei forme integrate, ceea ce conduce în mod necesar la o unitate de concepție a acestei forme. În felul acesta, toți membrii unei societăți — noi am spune toți membrii unei forme integrate — constituie o colectivitate, care are o atitudine în fața vieții comună, unitară. Existența aceasta condiționează însă existența poporului respectiv, întrucât ea fiind găsită prin intuirea autenticității biologice, psihice și istorice a poporului respectiv, părăsirea ei egalează părăsirea liniei destinului, ceea ce însemnează pulverizare în haosul primar, pentru că nu poate exista acțiune care să nu fie pătrunsă și condusă de *Weltanschauung*. Față de aceste considerente ea este socotită — pentru poporul german — ca « elementul de coeziune socială care ține spiritul poporului veșnic treaz » <sup>2)</sup>).

Iată rezumată concepția asupra acestei « constituțiuni nescrise » a celui de al 3-lea Reich, un rezumat care prinde aspectul de permanență și unitate a « viziunii asupra vieții », apoi aspectul de condiționare a oricărei acțiuni, care trebuie să fie într'un ra-

<sup>1)</sup> Ștefan Teodorescu, *Resursele doctrinelor politice*, în « Universul Literar » din 19 Octomvrie 1940.

<sup>2)</sup> D. Teodorescu, *Național-Socialismul*, p. 87.

port de conformitate cu viziunea asupra vieții și — în fine — faptul că această viziune este găsită pe cale de intuiție și că nu este vorba pentru masa poporului de o altă cunoaștere a ei decât — dacă se poate să ne exprimăm astfel — de o cunoaștere mistică.

Aceste idei, pe care le subliniem încă odată, dau în general un aspect static al acestei viziuni sau interpretări a vieții și nu putem deosebi aici dinamismul pe care trebuie să-l așteptăm dela forța de coeziune. Este adevărat că Weltanschauungul duce la unificare și ajută integrarea, dar nu constituie elementul dinamic, ci numai un element de identitate, de similitudine a unităților elementare de integrat. Prin urmare, « viziunea asupra vieții » nu poate opera sudură intimă, ci ar constitui mai degrabă elementul prealabil, pe care l-am înscris în fruntea condițiilor de existență ale integrărilor politice: existența unor elemente de similitudine în unitățile de integrat. Faptul că ea ia parte la integrări este o realitate, care nu trebuie însă confundată cu operația de sudură. Weltanschauungul constituie elementul care apropie, care pune unitățile de integrat în ambianță prin concepția comună care le aduce la contact, dar nu este element de sudură, care să facă din toți acești indivizi sau forme integrate primare un singur corp cu trăire independentă. Dinamizarea nu o dă Weltanschauungul, ci forța de coeziune, care va fi definită în rândurile care urmează.

\* \* \*

De sigur că redusa întindere a unei cronici ne împiedică să prindem întreaga complexitate a fenomenului integrării, totuși vom încerca să arătăm — atât cât ne interesează — modul cum vedem noi posibilitatea străngerii unor elemente, până atunci disociate, și contopirea lor în masa unei forme cu trăire proprie, pe linia unui destin particular.

Trebue să precizăm, însă, în prealabil că integrarea — așa cum o înțelegem noi, ca fiind imperativul secolului nostru — nu prezumă nașterea unei noi forme integrate, — fapt imposibil pentru alcătuirile actuale, — ci că ea apare și în închegarea unor forme numai aparent constituite, însă atinse de un rău congenital, disociator. Ne referim la bătrânele alcătuirii care au evoluat spre forme extreme, dela care urma sau haosul, sau integrarea curajoasă și eroică, în vederea unei noi funcțiuni vitale.

În al doilea rând trebuie să mărturisim că în procesul integrator care va fi expus mai jos, nu vor fi considerate unele elemente de similitudine și nici elementele de diferențiere. Socotim că trecerea lor sub tăcere nu schimbă deloc datele problemei noastre, care vizează numai determinarea forței de coeziune în fenomenul integrării.

Odată aceste chestiuni prealabile precizate să trecem la considerarea problemei principale.

Este evident că în starea de disociere — relativă sau absolută — unitățile elementare se găsesc într'o continuă neliniște, provocată de suspendarea individuală. Dar neliniștea duce, în mod absolut normal, la sbaterea spre mai bine, care se învederează în apropierea față de celelalte unități care prezintă elemente de similitudine sau, mai precis pentru formele deja alcătuite, — în intrarea în ambianța spre care le mână conștiința apartenenței lor sociale, etică sau istorică. Nu dezvoltăm discuția asupra acestei chestiuni, întrucât ceea ce ne privește este numai intrarea în ambianță pe baza conștiinței apartenenței la o anumită grupare, iar nu calitatea apartenenței.

Este această conștiință a apartenenței o forță de coeziune? Nu, pentrucă ea nu operează asupra totalității indivizilor, realizând o trăire unică a formei prin sudura unităților elementare, ci ea le apropie doar, punându-le în situația cea mai proprie pentru efectuarea integrării. Este o diferență pe care trebuie s'o facem.

Conștiința apartenenței este un fapt real, posibil. Dar odată cu existența ei nu ne aflăm încă în prezența stabilirii unei atitudini autentice în fața vieții, pentrucă intuirea acesteia scapă masei unităților elementare. Intuirea, deci, nu este opera tuturor indivizilor, ci opera unuia singur sau — în mod excepțional — a unui grup redus de elite, deși ea constituie de fapt fundamentul sufletesc specific, comun tuturor unităților elementare de integrare. Ne dăm seama că « nelămurita chemare » către o anumită ambianță nu poate fi declanșată, în străfundul sufletelor, decât de acest fundament comun. Dar de aici și până la intuirea « viziunii sau atitudinii asupra vieții » este un drum lung, pe care cei cari nu trăiesc în adâncul legăturilor istorice, etice sau rasiale nu pot să-l parcurgă.

De fapt, trebuie să facem o discriminare a posibilităților de intuire și credem a nu fi departe de realitate atunci când afirmăm că intuirea nu operează global, deci că ea nu prinde întreaga « atitudine în fața vieții », ci că ea poartă mai ales asupra stabilirii unor raporturi de conformitate între anumite trăsături fundamentale, — dar care nu pot întregi totul, — ale acestei « atitudini în fața vieții » și unele idealuri colective. Există, deci, un conformism care trebuie să fie respectat atunci când se înfiripează și trăiesc idealuri colective, deoarece altfel acestea ar fi necesare, reci și repudiabile. Ele nu prind evidența necesității și nu mobilizează energiile în jurul lor decât într'atât cât se conformă « atitudinii specifice în fața vieții », bazată pe o serie de determinanți autentici de ordin rasial, etic sau istoric. Acesta este sensul supe-

rior al întrunirii raporturilor de conformitate între determinanții autentici și idealurile colective.

În urma prezentării și cunoașterii mistice a acestor idealuri colective intervine adeziunea spontană la ele a unităților elementare, — adeziune devenită posibilă prin însăși existența unei atitudini identice în sufletul tuturor contractiilor, — și trăirea lor eroică, la flacăra căreia se operează sudura formei integrate.

Cu aceasta am ajuns la sfârșitul fenomenului integrării și putem să punem câteva concluzii asupra celor expuse în mod extrem de succint în cursul acestei cronici.

Elementul dinamic în opera de integrare este constituit de trăirea intensă a idealurilor colective. Aceasta este forța de coeziune, care sudează unitățile elementare într'o formă integrată unică, iar declanșatorii ei sunt idealurile colective. În jurul lor se polarizează toate energiile, ele constituiesc punctul de convergență al tuturor eforturilor, care, — canalizate într'un act unic și puternic, — dau posibilitatea să se realizeze o nouă trăire în dimensiunile istorice ale timpului. Către o nouă dimensionare — eroică — se îndreaptă mersul popoarelor moderne.

VINTILĂ TEODORESCU

## SOLUȚII VREMELNICE ALE ANUMITOR PROBLEME ETERNE

*(René Le Senne și treptele omeniei)*

E poate destinul problemelor mici, să nu-și afle deslegare decât în cadrul culturilor mari, singurele care (tocmai datorită maturității spiritului lor echilibrat și metodic, rod al sbaterilor dramatice dintr'un trecut totdeauna prezent) mai pot avea timp pentru altceva decât soluționarea aporiilor cruciale ale mântuirii popoarelor respective.

Obsesia temelor eterne ale spiritului e un fenomen propriu crepusculilor acestuia: setea adolescenței spirituale pentru metafizică își află echivalent în fervoarea soterică a bătrâneții preagonice. Nimic decât ceea ce promite urgenta rezolvare a problemei destinelor, nu preocupă vârstele crepusculare; indivizi și neamuri, cu privirile ațintite la finalități, ignorează, în faza aceasta, metoda. Că nu totdeauna linia vizuală — drumul cel mai scurt între două puncte — e și cel mai lesne practicabil, cunoaște îndeajuns experiența simțului comun, ca să nu mai fie nevoie să repetăm. Căile *certe* însă, desagreabile prin exigențele multiple pe care abordarea lor le scoate la iveală — prudență, metodă,

îndoială, încercare, etc., valori-mijloc cu un cuvânt — sunt presărate cu infinite obstacole temporale, cu imediat — sau îndepărtat — utile probleme de amănunt, a căror ocolire face itinerarul viitor imposibil.

Misionarii diverselor adevăruri pe care le-ar dori cât mai general acceptate, și cât mai rapid, uită de cele mai multe ori, ce credincioși servitori sunt valorile-mijloc.

Orgoliul lui Fichte de pildă, teoreticianul faimoasei « *Wissenschaftslehre* », a cărui evidență, negată de mulți, nu lăsa, în mintea preotului său, loc nici unei îndoieli, a fost nevoit să adopte tonul didactic, mediocru și « nedemn », al unei expuneri rezumative școlărești, în acel « *Sonnenklaren Bericht* ». . . — « încercare limpede ca lumina zilei » de a duce lumină în mintea celor mulți.

Pedagogia unei valori importă tot atât cât, sau mai mult decât, posesiunea intimă a valorii însăși.

Problema realizării *valabilității* într'un mediu uman cât mai extins, și *pentru* el, — problemă ce frământă din secolul trecut, spiritele care pricep responsabilitatea imensă pe care și-o asumă monopolul « elitelor » asupra produselor culturii, — nu se poate rezolva decât slujindu-ne de mediația unei metode.

Umanizarea societății prin cultură, spiritualizarea omului-masă, cere, pentru a se realiza, socializarea valorilor spiritului.

Etica turnului de fildeș — astăzi din domeniul istoriei — cedează eticei comuniunii, a dragostei concesive, îngăduitoare și melioriste.

Conduriile de mătase și fir, ai aristocraticei culturi, nu-i vor purta pașii pe căile împlinirii menirii sale, până ce nu se vor înnegri de mătza ogoarelor și de sgura uzinelor. Profesioniștii a avânturilor de largă respirație, cultura începe să se reeduce a-și aminti pașii mersului normal, descompunându-și într'un ralenti cinematografic, procesele, pentru a le vădi tactul și rosturile.

Primejdia cea mare a acestei întreprinderi este obiceiul de a « vulgariza » cultura. Solidară cu un sistem de semne patent, fiecare disciplină spirituală rămâne specifică numai păstrându-și-l. Opera de vulgarizare, de obicei, *nu* face altceva decât să înlocuiască sistemul de semne, limbajul propriu al disciplinei respective, pentru a-l converti la nivelul de înțelegere al neinițiaților. Rezultatul e de cele mai multe ori negativ, sensurile evaporându-se odată cu vehiculele lor originare, — termenii înlocuiți. Fuziunea dintre spirit și limbaj funcționează deplin mai cu seamă în scrierile pur speculative, teoretice. A cunoaște o filosofie poate însemna, înainte de orice, a stăpâni un limbaj, în înțelesul major al acestui concept: a te ridica spre miezul intuitiv al gândirii formulate, spre identitatea originară a realității cu

expresia, spre momentul plămuirii limbajului, al obiectivării intuiției intime.

Neglijând fuziunea și consecințele ei, «vulgarizatorul» unei filosofii privează surogatul său de suflul inefabil al autenticității umane, care-i constituie atracția. Mașina dialectică, prezentată descompus, în piesele sale, este mai puțin un centru de interes, decât în exercițiul căreia finalitatea sa o menește.

Astfel, explicația insuccesului tuturor tentativelor de a populariza filosofiiile nu ne mai apare ocultă. Dintre sumedeniile de «Inițieri», de «Introduceri», de «Einleitungen» și «Einführungen», nu cunoaștem trei care să se fi abătut dela regula nereușitei, a cărei cauză pare să fie tocmai ignorarea faptului amintit.

*Introducerea în Filosofie* pe care o avem în față, și dela intențiile căreia pornesc reflecțiile noastre în legătură cu problema schițată — una dintre acele mici piedici în itinerariul spiritului-explorator, de care depinde însă rezolvarea marilor răscruci — este aceea care inaugurează colecția «Logos» de sub direcția lui *Louis Lavelle*.

Nici prea nouă, întrucât ediția (aparent princeps) din 1939, este revizuirea completată și sporită, a introducerii din 1925; — nici prea veche, odată ce ultimele luni ale anului 1939 și primele ale lui 1940 sunt acelea care ne-au furnizat lucrările ce țin încă vitrina, sărăcită de izbucnirea războiului, «*Introducerea în Filosofie*» scrisă de *René Le Senne* — al treilea mag al grupării «Esprit», care cuprinde încă, pe lângă Lavelle, pe metafizicianul *Gabriel Marcel*, — este una dintre cele mai actuale lucrări, dacă ne dăm seama ce imensă însemnătate poate avea pentru o cultură, felul în care autorul ei înțelege să rezolve problema aceasta semi-pedagogică.

O introducere în filosofie nu preocupă de obicei pe specialiști. Ea se adresează «neinițiaților», fie ei studenți oii diletanți, al căror acces la valorile spiritului trebuie facilitat printr'o astfel de operă. Interesul ei științific e contestat cele mai adeseori, în schimbul problematic al recunoașterii unui interes practic, pedagogic. Nu tot așa stau lucrurile cu lucrarea de care ne ocupăm.

Formația spirituală a lui René Le Senne fiind deopotrivă aceea a unui filosof și a unui etician, teoreticianul *datoriei*<sup>1)</sup>, înțeleasă ca sinteză împăciuitoare a antagonismelor tendințelor subiective, încearcă să-și împace năzuința intimă spre valoarea realizată individual, prin desăvârșire spirituală, cu dorul de comuniune, de colaborare socială, de concert, cum se exprimă el însuși. René Le Senne crede deci de datorie să redacteze o

<sup>1)</sup> Cf. René Le Senne, *Le Devoir*, Paris, Alcan 1930.

lucrare care să țină seama de tot ce s'a publicat recent în filosofie, având deci însușiri de seriozitate științifică, pentru a se putea impune oamenilor de specialitate, de o parte, servind în același timp nevoile de informație ale studenților și marelui public, în spre captarea interesului căruia tinde operația de a peria lucrarea de aspectul rebarbativ și spinos al unui tratat doct și pedant.

Pentru a permite această inițiere a două grade de cultură, distingând între intenții, textul se subdivizează în două părți: prima, în capitole scrise cu caractere normale, desfășură cursul unei reflecții filosofice care-și e sieși suficientă, putând fi urmărită exclusiv. Note și completări, de subsol sau la finele capitolelor — fără nimic sistematic, riguros și didactic în ele — aduc lămuriri suplimentare, indicații de lectură, marcări de analogii și sugestii de natură să incite la reflecții personale.

Posedând adică, realizat sub formă de volum, planul analitic al unui bun seminar de Enciclopedie filosofică, « Introducerea în Filosofie » a lui René Le Senne nu renunță la veleitățile constructive, justificându-și una din împărțirile cărții sale, prin necesitatea de a cunoaște, în filosofie, întregul, pentru a putea înțelege părțile, cu toate că pe cât se pare — scrie el — acest tot nu poate fi îmbrățișat de spirit, decât după ce el îi va fi priceput elementele.

Postulatul acesta, al înțelegerii integratoare, diferențiază filosofia de știință, care achiziționează cunoștințele prin *adunarea* rezultatelor.

Planul volumului cuprinde astfel, în primul rând, rezultatul schematic al peripețiilor intelectuale prin care gândirea filosofică a trecut — indicii pentru cei ce vor trebui să-i refacă drumul — plecând dela experiență, așa cum o acceptă simțul comun, ca să ajungă la diversele forme de idealism.

(Teza idealistă René Le Senne o socotește ca o exigență obligatorie pentru filosofie: orientarea după jaloanele sale conduce înlăuntrul conștiinței pentru a-i surprinde, în interiorul profund, procesele). Inșă idealismul nu definește total poziția gânditorului francez.

Adjectivul pe care-l reclamă idealismul său e acela de « spiritualist ». — « On y verra l'idéalisme s'achever en spiritualisme: l'esprit peut-il finir en concluant contre l'esprit? » (p. 3). Problema cea mai importantă pentru un « popularizator » al filosofiei, explicarea sensului experiențelor trecutului, a însemnătății lor tipologice și nu istorice, a posibilității utilizării rezultatelor lor pentru economia interioară a gândirii care-și propune să se exercite asupra aceluiași teme, într'un cuvânt, problema *prezenței trecutului* acestei discipline, Le Senne o rezolvă cu rară abilitate.



În « Comment la pensée est conduite à l'idéalisme », asta încercă să arate, strecurând în același timp dogma finalității idealiste a oricărei dialectici. Slujindu-se cât mai puțin de aparatul tehnică a conceptelor pretențioase, Le Senne se adresează simțului comun, încercând să-i zguduie certitudinile cu privire la reprezentările sale despre obiectele percepției, printr'o critică a actului cunoașterii așa cum epistemologia « common sense »-ului și l-a fixat. Exemplele luate din experiența fiecăruia slujesc de argumente pentru tema, care se înfiripă văzând cu ochii spre minunarea, probabil, a celor neinițiați în filosofie. (Cartea lui Le Senne te îndeamnă continuu să te transpui în situația acestora. Ea trebuie să le apară drept o revelație, dacă și specialistul își poate găsi aici partea lui de satisfacție.) Ei încep să-și închege mental certitudinea că natura percepțiilor este în dependență de structura noastră sensorială și cerebrală, de spiritul nostru, și nu invers, ca până în momentul când ai întâlnit gândirea lui Le Senne. Acest minim de idealism, care nu atacă exigența realistă a unei lumi cauzând cunoașterea, dar care o condiționează pe aceasta din urmă, subiectiv, ajunge pentru rolul de start al întregii dialectici spiritualiste. Materia este învelișul unui schelet de necesitate. Cunoașterea acestei necesități fără haina materiei, în stare nudă, este rațiunea. Descoperirea rațiunii echivalează cu surprinderea raporturilor *necesare* între idei, ca principii ale existenței. Necesitate înseamnă însă unitate a posibilității, spre deosebire de *contingență*, care înseamnă pluralitate de posibilități; definirea rațiunii ca necesitate a experienței, ca lege de teme a acesteia, al doilea pas spre idealism (în concepția comună experiența fundamentează cunoașterea legilor și nu legile cunoașterii, experiența) are în avantajul său posibilitatea previziunii pe care juxtapunerea fenomenelor contingente n'o permite. Ontologia rațională astfel creată, prin subordonarea existențelor esenței, își urmează numaidecât o morală: progresul cunoașterii e tot una cu progresul înțelepciunii. Cel care înțelege necesitatea a tot ceea ce este, află seninătatea în rațiune, « du moins autant qu'il peut » (p. 40).

Progresul reflexiunii însă va întâmpina în calea tendințelor sale de reducere la rațiune, *rezistențele experienței*. Acestea vor forța rațiunea să se mlădieze și să se dilate. Contradicțiile experienței au suscitat nevoia unității raționale.

Contradicțiile rațiunii conduc acum spre experiență. Luarea în considerație a experienței va aduce reîntegrarea în filosofie a acelor *caractere ale existenței* pe care raționalismul tindea să le elimine, începând cu *contingența*.

Intervine aici caracterul existențialist al filosofiei grupului « Esprit » din care Le Senne face parte. Rolul epistemologic al

contingenței manifestată ca eroare, risc, neprevădere, limitare a cunoștinței, nu e, după el, numai negativ: acela de a nega necesitatea, ci și pozitiv: supunând cunoașterii contingentul; aspect care o face prețioasă. Contingența este condiția heterogeneității în filosofie, după cum tot ea este în etică, *condiția permisivă a liberului arbitru*. Libertatea de inițiativă și libertatea de a putea alege apropiere astfel din ce în ce mai mult de Eu; liberul arbitru presupune *conștiința*, element de care rațiunea închistată în necesitate se putea dispensa. Conștiința, termen bivoc, desemnând în același timp pe cel care este conștient și realitatea de care este conștient, prilejuește apropierea treptată de o filosofie a spiritului. Pentru că, de unde raționalismul era obiectivist, legile obiectului fiind cele care-l interesau, considerarea unui *subiect* n'o poate oferi decât ivirea Eului, prin Conștiință. Rezultă o lărgire a experienței, în sensul că, dacă se definește conștiința ca o relație obiect-subiect, vom avea când determinarea subiectului prin obiect, — cunoașterea, — când subiectul care uzează de libertatea sa asupra obiectului *acțiunea*. Aceasta din urmă nu mai înseamnă experiență avută, ci experiență *făcută*.

În același timp în care primatul obiectului e pus la îndoială, primatul *spațiului* asupra *timpului* e amenințat. Puterea de inovație a subiectului va deschide luminișuri asupra contingenței pe care-o îmbracă timpul.

Peripețiile vitale ale omului descleștându-se din umilința sa în fața naturii, pentru a-și întrona, prin efortul Biranian, spiritul, după trecere prin « cogito »-ul cartezian și prin imperativul rațiunii practice kantiene, iau, prezentate de talentul lui Le Senne, o înfățișare de-a-dreptul dramatică, în stare să captiveze mai curând decât să « predea » didactic. Prin eforturile sale acumulate, conștiința naște sentimentul, nu numai al existenței și libertății sale, dar chiar al rudeniei ei cu principiul real al lucrurilor. Ea încearcă astfel și-și justifică intelectual *încrederea* în vocația spiritului, și aptitudinea sa de a-și realiza vocația.

« ... cessant de se croire un produit des choses qui ne seraient pas spirituelles, et dont il ne serait que l'épiphénomène aléatoire, l'esprit se reconnaît, avec de plus en plus de fermeté, comme premier et origine de tout, comme valeur absolue d'où doivent résulter à la fois l'être de ce qui est, et le devoir être de ce qui pourra advenir. La pensée et les oeuvres des hommes ne sont jamais que l'expression de quelque *confiance* intime ... » (p. 83).

Urmărind, după întronarea suveranității spiritului, prin idealismul absolut, trecerea dela eternitate la durată, în filosofia științelor naturii, Le Senne își propune — rezumând magistral evoluția doctrinelor *transformiste* în biologie, evoluția *positivismului*

în filosofie și a *impresionismului* în artă — concursuri în care se întrece pe sine.

A doua parte a lucrării tratează despre spiritualismul francez la începutul secolului al XX-lea, analizând, ca o antinomie din care vor ieși prin joc triadic, sinteze, idealismul sintetic al lui Octave Hamelin și intuiționismul bergsonian, aceste două culmi ilustrative, după dânsul, pentru întregă configurația spirituală a începutului de secol. Hamelin caută restabilirea unei *unități sistematice în cadrul timpului* asemănătoare aceleia pe care raționalismul o conferea experienței, în spațiu; Bergson proclamă legea primordială a spiritului: *simpatia*.

Urmărind în cea de a treia și ultimă diviziune a lucrării: « *Esquisse d'une description philosophique de l'esprit* », definiția spiritului prin treptele sale succesive, *știința*, cea mai de jos, *arta*, imediat superioară, ambele slujind cunoașterea, preocupându-se de ceea ce este efectuat gata, în fața spiritului, în natură, sau de ceea ce e marcat cu un caracter indelebil de trecut depășit, conținut al istoriei: mișcarea aceasta de umplere a prezentului cu actualitatea naturii sau a istoriei, Le Senne o numește *retroversiune*; cealaltă, prin care spiritul încearcă nu să le culeagă ci să se stabilească sau să se însuflețească, este numită *proversiune*. *Morala* comandând realizarea idealului (cea de a treia treaptă a spiritului) și religia, ultima treaptă a spiritului cu fundat în intimitatea sa pentru a se însufleți, sunt trepte *proversive*.

Capitolul — prea substanțial ca să poată fi rezumat, asupra valorilor considerate în absolut, asupra valorii celor 4 trepte — *proversive* și *retroversive* două câte două — ale spiritului, tratând în fine și despre esența axiologică a celor 4 valori cardinale: *frumosul, binele, adevărul și iubirea*, cuprinde o discuție asupra insuficienței și solidarității valorilor cardinale, care conduce în spre garanția lor: Dumnezeu, sau valoarea valorilor.

*Difracțiunile metafizice*, cea a valorilor trăite și cea a valorilor vii, opune Ființei lui *Esse*, pe *Debere*. « A l'Être... le Devoir-Être, à l'ontologique, le déontologique. Dieu, racine et sève de l'Être, norme et source du Devoir-Être, est par vocation axiologique, éternellement au-dessus de l'ontologie, qui témoigne objectivement pour son existence, comme un visage pour un homme, et du déontologique, qui manifeste sa générosité » (p. 401).

« ... En toute circonstance et sans relâchement, doit se faire l'adaptation mutuelle des valeurs à vivre qui nous sont destinées et de la valeur vivante qui nous constitue nous-même » (p. 404). Acestea sunt Eul, Familia, Patria. Recunoscând în familie și patrie valori vii, autorul implică faptul că ele se devalorizează peste tot

unde încetează să manifeste Valoarea unică și infinită, și prin această uzurpare se înjosesc în valori negative.

« Ce qui constitue une patrie, c'est cette âme poétique dans laquelle viennent se confondre comme dans une originalité charmante, . . . tous les actes et toutes les oeuvres qui ont exprimé le dévouement d'un peuple à la valeur: de cette âme sont exclues les bassesses et les brutalités, où la patrie en est d'autant diminué.

Partout où cette âme manifeste *la visée de valeur* qui oriente la vocation d'un peuple, *le patriotisme et l'amour de l'humanité se confondent* . . .

Acordul spiritelor într'un « noi », produs al comunității, colaborării concertului și comuniunii este rezultatul *încederii*.

Mântuirea personală sau moartea spiritului depind de realizarea sau ratarea nemijlocirii Valorii. « Ajungem la mântuire, în ziua când amintirea dovezilor pe care valoarea ni le-a dat despre ea însăși, va fi devenit în viața noastră curentă în deajuns de puternică, pentru ca noi să fim în stare a ne ridica din toate căderile, prin singură virtutea sa » (p. 430).

\* \* \*

Schițarea grăbită și, de sigur imperfectă, a unui, atât de pe îndelete parcurs de autor, drum mental, este probabil incapabilă să redea altceva decât poate o indicație topică: a locului între coordonatele gândirii omenești descrise, spre stabilitatea dogmatică a căruia autorul își îndeamnă, la sfârșitul întreprinderii sale critice, cititorii, ca în spre o nenădăjduită insulă de încredere, țărâm de salt în acțiune.

O filosofie, în centrul căreia sclipește lumea diamantină a valorilor, e pentru întâia oară că se încearcă să fie adresată oricui.

Înșilor închistați în valorile negative ale economiei, ca și celor predispuși rodirii spirituale, dar nefecundați încă de idei, oamenilor în general, în mizeria trufiei sau în mândria umilinții lor, se mărturisește în cartea aceasta René Le Senne. O introducere în filosofie care nu se mulțumește să fie manual, program, sau index bibliografic, năzuind la stărnirea reacțiilor simpatetice care să favorizeze interesul pentru problemă, prin nimbul de experiență omenească inclus, merită desigur altceva decât o critică fie și prielnică: este, înainte de a fi un act intelectual, un act de *ubire*, de caritate creștină și de etică umană.

ION FRUNZETTI

## NOTE DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ

*Muzică națională.* Din străvechiul trai al păstorilor noștri, prin poeni prea aproape de cer și departe de lume, nu putea să se nască altă artă decât aceea pe care o avem. « Dorul » e poate unul din sentimentele cele mai specific românești... natura e frumoasă, generoasă, dar aspră. S'a născut o muzică ce nu poate să semene — prin duhul său de poezie a singurătății — cu nici o alta. După zile de aspră muncă pe pământul învârtoșat de un soare fierbinte s'au plămădit jocurile poporului nostru și muzica lor.

Arta noastră seamănă, seamănă chiar mult cu ceea ce se poate auzi la alte neamuri: nu tăgăduiește nimeni că muzica noastră se înrudește cu cea slavă, cu cea bască ori cu cea arabă. Poate chiar că îndepărtatele ei origini sunt în ele sau cu ele împreună. Dar nu e aceeași... « Dumka » nu poate fi confundată cu « Doina » decât de cine le judecă după câteva trăsături. Sufletul lor nu e același. Aspectul și forma pot să fie apropiate, dar « inexplicabilul » care nu reiese îndată din construcție — atmosfera și sentimentul conținute — rămân proprii. După cum aproape nimic nu apare deodată, ci evoluează din alte forme mai vechi, după cum nimic nu se poate crea din nimic, ci are nevoie de un material oarecare din care să-și plămădească ființa, muzica noastră a împrumutat unele forme dela alții pentru a le da alt conținut, propriu nevoilor sufletești ale poporului românesc.

Fără a intra într'o subtilă analiză trebuie văzut că există anumite amănunte de structură muzicală care nu se găsesc decât la noi. Ele reprezintă partea vizibilă, materială a sensibilității și « formulei de simetrie sufletească » personală și specifică Românilor.

Strawinsky vorbește despre unii muzicieni care au, după expresia lui, « o naivă dar primejdioasă veleitate care îi împinge să refacă o artă dinainte creată de geniul poporului ». Într'adevăr, *principiul* de a crea o muzică în stil național duce la o operă artificială, voită, forțată... se poate să mai semene a muzică, dar nu mai e firească și spontană ca să poată fi artă. Motivele din muzica poporană nu sunt de loc îndestulătoare pentru a reda o atmosferă națională — e doar asemănare de formă și am mai spus că forma poate să se păstreze puțin schimbată, însă cu alt conținut; forma acestor scrieri poate foarte bine să nu corespundă unui fond de sensibilitate românească. Totul e un surrogat, un fals. Dacă motivele sunt originale, dar create cu tot dinadinsul ca muzica să aibă aspectul de « națională », falsificarea e desăvârșită și mai ușor încă de descoperit, pentru că nimic nu amintește poezia specific națională. Armonia întrebun-

țată — ori prea modernă și savantă, ori plată și scrisă pe baza armonicilor naturale din gamele curente — șterge orice urmă de culoare locală.

Îată urmările triste pe care le poate avea o astfel de doctrină impusă cu scopul expres de a face artă națională și numai națională, indiferent de inspirație, de sentimente, de temperament și de rezonanțele estetice ale compozitorului. Artistul poate în zadar să fie patriot dacă vrea să imite (și încă să stilizeze!) muzica unui neam al cărui spirit nu l-a pătruns.

*Sonata de Enescu.* Din fericire însă, există și o muzică națională autentică.

Avem autori care simt românește, care au crescut și s'au format în sufletul muzicii noastre. Sunt unii, ca M. Jora, care întrebuințează în mod atât de spontan și firesc motive sau «efecte» românești, fie că le dau și alt sens ori nu, încât ele nu surprind deloc... Așa cum Ravel a întrebuințat — fără ca mulți străini s'o simtă — foarte multe elemente ale artei populare basce. (E o muzică prea puțin cunoscută și el a utilizat-o prea discret și stilizat). Un Albeniz, un Granados, sau alții fac la fel, fără ca nimeni să fie izbit de o cât de mărunță inutilitate în întrebuințarea motivelor poporane. Dar Mozart, dar Handel și atâția încă, n'au lucrat la fel, fără ca mulți din auditorii de astăzi s'o știe?

Însă, în ceea ce privește muzica românească propriu zisă, adică cea cu intenții naționale, au fost câțiva care au învins principalele greutăți: întâi problema sensibilității și a unei atmosfere autentice și apoi problema formei.

O armonizare corespunzătoare motivelor și care să completeze efectul muzical, deci să realizeze «atmosfera»... După Vincent d'Indy, din punct de vedere muzical, acordurile nu există, muzica fiind prin excelență o artă de succesiune. Așadar, efectul strict muzical ca și cel psihologic (urechea analizează în cursul audiției, succesiunea și ansamblurile de note, însă impresia ce rămâne după aceea nu se mai oprește la amănunte, păstrând doar efectul) e același în cazul unei succesiuni de sunete sau în acel al suprapunerii lor într'un acord. A descompune un acord sub formă de motiv (dăruindu-i un ritm oarecare sau valori diferite) sau a compune intervalele caracteristice ale unui motiv sub forma unui acord ar da același efect. Psihicul nu păstrează decât impresia produsă de textura generală a unei piese (dacă nu vorbim firește de memoria muzicală), după mici unități muzicale: o melodie rapidă poate fi perfect echivalentă cu o armonie mai complicată, mai ales poate, când e vorba de una din piesele de construcție modernă. Deci, poate chiar aceasta să fie secretul acelor armonii care «au ceva românesc», deși în muzica popo-

rului se întâlnesc prea rar note suprapuse: acordurile conțin intervale caracteristice din motivele populare.

Maestrul Enescu a scris muzică românească deseori. Deși format în școala aceluși vrăjitor al sunetelor care a fost Fauré, deși cultivat cu bogata muzică a lui Franck, totuși e suflet din sufletul românesc. Dacă se simte școala franceză, dacă stilul lui polifonic — mai exact, chiar simfonic — descinde din Franck și Bach, dacă aspectul sau felul cum sunt gândite compozițiile lui e destul de caracteristic francez, totuși uitând toate acestea și ascultând, adâncit în muzică, auditorul poate să simtă că e și «ceva» românesc. Un inexplicabil. Tocmai acel inexplicabil care e însuși miezul, însăși esența și temelia artei. În Sarabanda din suita pentru pian, deși nu sunt motive românești ca în Pavană, e acel «ceva» care le face aproape tot atât de naționale ca misterul, nostalgia și ritmurile Rapsodiilor.

Însă un lucru absolut pur și autentic românesc e *Sonata a 3-a pentru vioară și pian*. Muzica unui popor sau a unui om e o materializare a vieții lor însăși. Dacă un om trăiește și simte ca întregul lui neam, muzica din sufletul lui e asemenea cu aceea a neamului... Muzică născută din inimă și din viață, iar nu făcută cu de-a-sila după cele auzite și neînțelese.

Nu se simte nimic străin, nimic artificial în elanurile ritmice, în chemările nostalgice, în rezonanțele curioase poate, dar tot atât de firești. Misterul unei note repetate e un svon ce străbate prin noaptea limpede ca un cristal — noapte populată cu atâtea doruri, cu atâtea închipuiri fremătătoare, cu atâtea gânduri. Noaptea de basm românesc.

Însă e aici mult mai puțin sens «pictural», și lucrarea se mărginește mai curând la un sentiment pur muzical, fără a căuta multe alte sugestii — însă simțit și gândit româneste.

Enescu reduce mult aspectul vertical al compoziției sale. Notele suprapuse în alte lucrări devin rapid succesive, sub forma unor semnificative și cristaline arpegii mai indicate de sigur pentru a susține acompaniamentul într-o bucată de stil popular. Andantele și Allegro sunt foarte bogate în astfel de procedee, tot așa cum acompaniamentul părții întâia e numai o dantelă de motive tot atât de fine și clare ce învâluie melancolia viorii. (Enescu pianist... instrumentul parcă are și el un suflet ce și-l înșiră, ca mărgăritare, pe firul muzicii.)

Poate din tot repertoriul d-lui Sandu Albu, nimic nu e mai autentic muzical în interpretările sale decât această sonată, fiindcă are, structural, vigoarea și masivitatea potrivite temperamentului său, iar ceea ce e mai mlădios, e exprimat cu o sensibilitate cu totul românească — fel de a simți pe care violonistul îl posedă mai mult decât în creațiile autorilor străini. De altfel, simpla

prezență a lui Enescu magnetizează pe interpreți: poate prea rar Sandu Albu a mai cântat o arie de Bach atât de apropiată de sublim cu atât avânt și înălțare. Altădată gravitatea și recularea sugrumau o bună parte din eleganță.

*Alți Români.* M. Jora e unul din cei care alege și poate să aleagă după plac elementele de construcție muzicală. Când are nevoie de anumite sugestii (să le zicem « descriptive ») sau localizări, întrebuițează motive românești. Dar poate perfect să le întrebuițeze, fără nici o greutate și fără nimic forțat pentru a le da alte sensuri. « Demoazela Măriuța » e tipică pentru spontaneitatea umorului obținut cu aceste motive naționale complicate cu ritmuri și construcții de o ingeniozitate aproape unică.

Însă poate perfect să dea compoziții fără nici o nuanță de localizare, care să nu poată fi determinată nici ca românească, germană, franceză ori rusească. Aceasta totuși în primele epoci de creație a fost și ea mai simțitor influențată. S'a cântat în prima audiere o suită pentru vioară scrisă în împrejurări triste acum 25 de ani — deci și o operă de tinerețe. Influența lui Florent Schmitt și poate, a unor autori germani, e destul de manifestă. Partea treia, mai puțin melancolică, mai puțin întunecată și elegiacă se apropie mai mult de spiritualul Jora de astăzi.

Între această suită până la « Demoazela Măriuța », trecând prin « Priveliști moldovenești », « Joujoux pour Madame » și Simfonie, se poate vedea o evoluție asemănătoare lui Debussy care a mers dela arta mai elegiacă, mai « fauréană » a Suitei Bergamasce până la stilul extrem de rafinat al Studiilor. Ori din alt punct de vedere, dela descriptivul și programaticul primelor opere ale lui Strawinsky spre clasicismul principiilor din Concertino sau Simfonia Psalmilor.

Elevii d-lui Jora au evoluat fiecare în direcția lui.

D. Lipatti se integrează din ce în ce curentului « neomozartian » am spune. Puritatea serafică a « Suitei Clasice » — elegantă, distinsă, unde o sensibilitate ascuțită se face văzută numai prin transparența unei arte ornamentale — e un exemplu suficient.

Dacă d. Paul Constantinescu își începe « Simfonieta » printr'un Allegro plin de mișcare, dar puțin cam snob și o Colindă și mai « construită » care, dau o impresie de « déjà entendu », o continuă, tot cu motive românești, cu un Allegro și un Agitato într'adevăr originale. Voluptatea de a te simți suspendat deasupra unei linii melodice, în perpetuă mișcare și agitată de un ritm spiritual și impetuos, nu e o voluptate întâlnită în orice muzică.

Felul de tratare a d-lui C. Silvestri (și ne gândim în special la Sonata de vioară) are neajunsul de a nu se face accesibil oricărei sensibilități artistice. E evident că fragmentele de rară finețe



și frumusețe dau un gen caracteristic de umor prin felul în care se articulează unele cu altele. Însă nu oricare muzician — și mai ales oricare amator de muzică — poate să guste acest dificil gen, prea prolix poate în felul lui, fiindcă articulația dintre aceste nenumărate fragmente nu e destul de aparentă totdeauna.

Nu e oare un lux și o satisfacție prea rafinată, aceea de a lăsa să se joace pisicile cu niște perle... muzicale?

DORIN SPERANȚIA

## PICTORUL ION ANDREESCU

PROFESOR LA SEMINARUL DIN BUZĂU

(1 Septembrie 1872 — 1 Martie 1879)

Scormonind colbul uitatelor arhive, încerc să închez aici, din fărâme, și să desvălui un fragment din viața marelui nostru pictor — fragment care coincide cu începutul și condițiile activității sale artistice, dar din cele mai puțin cunoscute, deși s'a scris, mai ales în ultimul deceniu, mult și temeinic despre personalitatea și opera lui Ion Andreescu, apreciată de învățații și specialiștii români și străini la valoarea «celui mai mare pictor român»<sup>1</sup>).

Este vorba de intervalul de șase ani pe care Andreescu i-a petrecut ca profesor de desen și caligrafie la seminarul din Buzău, cea mai veche școală națională și creștină din acest oraș, care, pe lângă dascăli cărturari și pedagogi distinși, ca ardeleanul Gavril Munteanu (1836—1844), bănățeanul Luca Pavlovici Călăceanu (1860—1869), moldoveanul Dimitrie Racoviță (1851—1879), etc., a avut noroc și de talentul și pasiunea unui mare interpret al colorilor ca Andreescu, căruia chiar îi plăcea să aprecieze o școală de cultură creștină, măcar că în opera realizată «viguros și vultuar» în scurta-i viață nu lasă nici o urmă a comunei cu destinele unei școli religioase decât «priveștiștile și colibele sărăcăcioase din Buzău» cu aerul trist și interiorizat al pânzelor, frate cu melancolia celui alt geniu al neamului, poetul Eminescu<sup>2</sup>).

<sup>1</sup>) Jacques Lassaigne, *Pictorul român Andreescu și soarta unei arte*, în «*Revue Hebdomadaire*», 1936 (reprodus în ziarul «*Universul*» din 25 Oct. 1936). Cele mai complete studii asupra lui Andreescu sunt lucrările d-lor Gh. Oprescu și Al. Busuiocanu, profesori de Istoria artelor la Universitatea din București.

<sup>2</sup>) Gh. Petrașcu, *O privire asupra evoluției picturii românești*. (Discurs de recepție la Academia Română), București, 1937, pp. 9—11.

Andreescu s'a născut în București, în luna Februarie 1850<sup>1)</sup>. Tatăl său, cărciumar cu oarecare stare într'o mahala a Bucureștilor, se numea Andrei Dobrescu, după al cărui nume de botez, potrivit răului obicei al vremii, feciorul fu înscris în școală sub numele de Andreescu Ion.

Clasele primare le urmează la pensionatul particular al unui oarecare Apostolatu, unde învață și limba franceză.

În 1863, se înscrie la gimnaziul Lazăr, unde în clasa I a rămas repetent, dar în anii următori devine un foarte bun elev la toate materiile. Pictorul Petru Alexandrescu, profesor de desen la gimnaziul Lazăr între 1860—1867, a condus primii pași ai lui Andreescu<sup>2)</sup>. La desen este notat în toate clasele cu 10<sup>3)</sup>.

«Era un temperament tăcut și trist, înclinat către izolare și preocupat de ciudate reverii, care-l absorbeau până la uitarea de sine. Părea detașat de viață și de ai săi, cu toată duioșia și delicatețea pe care le arăta tuturor»<sup>4)</sup>.

În 1868, după absolvirea gimnaziului, părăsește liceul Lazăr și se înscrie la Școala de Arte Frumoase de curând înființată în București (1864)<sup>5)</sup>. Din datele aflate acum, reiese că Andreescu a studiat «cinci clase gimnaziale la Lazăr și Sf. Sava și absolvent al Școlii de Belle Arte din București»<sup>6)</sup>. Izolat de familie, care sărăcise, ca beleartist locuia la un hotel, se întreținea singur și era unul din cei mai sărăcuțoși școlari. Știa carte mai multă decât camarazii săi și audia toate cursurile, și teoretice și practice. Plăpând, debil, meditativ, calm în aparență, serios, făcu să fie poreclit «bătrânul» de camarazii săi. Este nevoit să se gândească la o carieră. Talentul excepțional la desen, la care migălea în tot timpul școlii, fără a visa să ajungă pictor, îi dă ideea de a deveni profesor de această materie. Avea profesori pe Aman, pentru pictură și desen, pe C. I. Stăncescu,

1) Al. Busuioceanu, *Andreescu*, București, 1936, p. 10 și urm.; Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1937, p. 170 și urm.; Gh. Petrașcu, *l. cit.*

2) Gh. Oprescu, *op. cit.*, p. 116. Alexandrescu, faimos portretist al fețelor bisericesti, la cererea lui Dionisie Romano (nu Climescu, cum afirmă d. Oprescu, *l. cit.*), locotenent de episcop (1859—1864) și apoi episcop la Buzău (1865—1873), execută o serie de portrete de episcopi și de arhieri (*l. cit.*). În palatul episcopal dela Buzău se află un portret pe pânză, în ulei, cu însemnările: «*Arh[ie]p[iscopu]l Dionisie Romano*» (stânga, sus) și «*P. Arh. D. R. souvenir de P. Alexandresco, 1859*» (dreapta, jos).

3) Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 11. D. Busuioceanu afirmă că «profesor îi era Th. Aman»; dar Aman era al doilea profesor de pictură la Bele-Arte, iar la gimnaziu era P. Alexandrescu (Gh. Oprescu, *op. cit.*, pp. 116, 131, 148).

4) Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 11.

5) Gh. Oprescu, *op. cit.*, pp. 131, 148 (după V. A. Ureche, *Istoria Școalelor*, III, p. 268).

6) Arhiva seminarului Buzău, *dosarul 14/1873, ff. 248 v., 250*. Pictorul G. D. Mirea (1852—1934) i-a fost camarad de școală (G. Petrașcu, *op. cit.*, p. 11).

pentru estetică și istoria artelor, pe Alecu Orăscu, pentru perspectivă, și pe d-rul Al. Marcovici, pentru anatomie <sup>1)</sup>.

\*

În primăvara anului 1872, Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii publice ținerea unui concurs la București, pentru ocuparea catedrelor libere în învățământul secundar. Andreescu, care terminase studiile la Bele-Arte în mai puțin de patru ani, depune concursul și cu «recomandațiunea comisiei examinatoare» este «numit cu titlu provizoriu» «în postul de maestru de desen și caligrafie» la seminarul din Buzău, pe 1 Septemvrie 1872. Ca urmare, la 10 Mai 1872, arhimandritul Nichifor (Comăneanul), directorul seminarului, a și primit dela minister ordinul de numire nr. 4360 din 6 Mai 1872. Aflăm tot acum că fusese numit prima oară în învățământ, ca suplinitor, «la școala comercială din București», cu decretul nr. «9744» din «1870 Octomvrie 9» <sup>2)</sup>, deci când era încă student la Bele-Arte și când se întreținea singur.

Astfel Andreescu este primul profesor titular de desen la Buzău, cu studii strălucite în specialitate și cu mari calități de artist ascunse în sufletul său, rezervate unui scurt viitor, și, în vârstă de 22 ani, este cel mai tânăr din cei zece profesori ai seminarului lui Chesarie.

La 13 Septemvrie 1872, este prezent la deschiderea cursurilor și semnează prima oară în condica de prezență a profesorilor <sup>3)</sup>, iar la 16 Septemvrie 1872, directorul raportează ministerului că Andreescu a depus legiuitul jurământ <sup>4)</sup>.

Noul profesor funcționează la toate patru clasele seminarului, la care, după legea din 1865 a învățământului secundar, erau în total 12 ore de desen și caligrafie <sup>5)</sup>, pe care Andreescu le-a predat tot timpul.

În primul an de școală, nu știm cum va fi predat Andreescu lecțiile de desen. În «jurnalele de clasă» (cataloge), el trece, în creion, cu o mână fină, absențele elevilor, împestrînd catalogul mai ales cu absențele elevilor externi <sup>6)</sup>. A găsit, se pare, pe lângă multă nepregătire, o mare lipsă de material didactic, căci la începutul celui de al doilea an de învățământ al său, în Septemvrie 1873, ceru directorului să intervină spre a se procura

<sup>1)</sup> Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 11; G. Petrașcu, *op. cit.*, pp. 170, 171.

<sup>2)</sup> Arhiva sem. Buzău, *dos. 19/1878, ff. 2 v., 8* (datele personale ale profesorilor).

<sup>3)</sup> Idem, *Condica de prezență (nr. 141)*, pe anii școlari 1866-1877.

<sup>4)</sup> Idem, *dos. 13/1872, f. 130*. Odată cu el depune jurământul și d-rul Gh. Angelescu, medicul școlii.

<sup>5)</sup> Idem, *dos. 19/1878, ff. 86, 109* (statistici școlare).

<sup>6)</sup> Idem, *dos. 66/1872-73*.

modele de desen liniar și geometric, de mare trebuință elevilor. Cererea sa fu înaintată ministerului, care cere apoi școlai să înainteze și lista modelelor necesare<sup>1)</sup>.

Din amintirile unui fost elev al său<sup>2)</sup>, iată cum se prezintă profesorul Andreescu: era mijlociu de statură, slăbuț, cu ochii albaștri. Era profesor blajin, dar elevii nu-și îngăduiau obrăznicii față de el. La clasă era cu tragere de inimă. Preda bine desenul, folosind tabla pentru desenul liniar și în figuri, desenând chipuri de oameni, busturi sau capete, pe care școlarii le reproduceau pe caietele lor, iar profesorul corecta pe caiete defectele. Dar amintirea cea mai plăcută ce i-a rămas toată viața în minte fostului elev, care nu știe ce a ajuns în urmă fostul profesor, este că într-o zi, înainte sau după războiul dela 1877, profesorul le-a adus în clasă un tablou: era portretul lui Andreescu, pictat de el însuși privindu-se în oglindă și tare mai semăna cu el. Alte tablouri ale profesorului n'a cunoscut și nu știe nici cu ce se ocupa el acasă. Avea orele după amiază. Nu-și amintește dacă era bolnav, dar era debil la față.

De când a venit la seminar și până a plecat (1872—1878), geniul lui Andreescu se juca pe copertele jurnalelor de clasă, în cancelarie sau în clasă, când elevii erau ocupați, făcând încercări de caricatură, de care poate nimeni altul din colegii săi ne-specialiști n'ar fi fost în stare: cu o mână fină, el căuta fizionomia unui tip de caricatură, din imaginație sau servindu-i de model figura deosebită a cuiva. În 1877—1878, căuta în deosebi următorul tip: o frunte bombată în afară și îngustă, pleșuv și cu pleoapele oblice (extremitățile plecate)<sup>3)</sup>.

Andreescu depunea deci o activitate școlară demnă de amintirea elevilor săi, pe care, în bunătatea lui nepărtinitoare, îi nota după merit cu nota dela 0 (zero)<sup>4)</sup> până la 10. Absențele le în-

<sup>1)</sup> Idem, *dos. 14/1873, ff. 174, 203*. Desenul liniar și geometric se predă potrivit programei analitice a vremii. La finele fiecărui an școlar, și mai înainte și în acest timp, odată cu cărțile trimise școlai gratuit, pentru premii, Ministerul oferea și material didactic pentru desen și caligrafie (figuri, peisaje, albururi, caiete de caligrafie), spre a se distribui elevilor cu talent la aceste dexterități.

<sup>2)</sup> Comunicare verbală a preotului octogenar *Dumitru Ionescu*, din Gherăseni-Buzău, care a absolvit cele patru clase de seminar la Buzău în 1879, sub numele de D. Ionescu I-ul. Din amintirile unui alt elev al său, ale D-ului *Mangiurea*, azi pensionar în București (1937), pe vremuri în seminarul din Buzău, rezultă că Andreescu își lua foarte în serios rolul de profesor de desen și că se devotase într'atât menirii date, încât « făcea ca elevii săi să învețe desenul și unii chiar pictura, cu o adevărată dragoste ».

<sup>3)</sup> Arhiva sem. Buzău, *dos. 66—71, 72* (« jurnale de clasă »).

<sup>4)</sup> Unii școlari, poate mai mult răuvoitori decât săraci sau lipsiți de îndemănare, obțineau la obiectul lui Andreescu, chiar în toate clasele, media 0 (« zero ») trecută și în atestatele de absolvire (Idem, *dos. 22/1881, f. 127 și anexa 3*).

registra zi de zi, în jurnalele de clasă. Până în ziua de 19 Decembrie 1878, se recunosc neîncetat mărunții, rotunzii și subțirii lui *a* în creion, cu care nota pe elevii externi perpetuu dela ore <sup>1)</sup>, și pretutindeni semnătura lui în condicile de prezență este plină de eleganța unei mâini de artist.

Dar activitatea didactică a lui Andreescu era și mai întinsă. În vremea aceasta, era director al gimnaziului « Tudor Vladimirescu » (1867) din Buzău bunul său prieten și coleg Zamfir Greogorescu <sup>2)</sup> dela seminar, alături de distinsul și neobositul profesor Basil Iorgulescu <sup>3)</sup> dela gimnaziu, el însuși un iubitor de artă. Cum în Buzău nu mai era alt specialist pentru desen, Z. Greogorescu și Iorgulescu îl vor fi chemat pe Andreescu să predea această artă elevilor dela gimnaziu, căci în 1878—1879 îl găsim profesor și-aici <sup>4)</sup>.

În ziua de 20 Decembrie 1878, când se ia și vacanța de Crăciun, el semnează ultima dată în condica de prezență a profesorilor seminarului <sup>5)</sup>, încetându-și activitatea didactică și grăbindu-se

<sup>1)</sup> Idem, *dos. 72* (jurnale de clasă).

<sup>2)</sup> La 5 Septembrie 1877, Z. Geogorescu, profesor titular de elină, apoi de religie la seminar 1870—1888) și de religie, apoi de șt. naturale, geografie și elină la gimnaziu (1873—1896), scrie și semnează ca « director » al gimnaziului « actu » eliberat unui elev de gimnaziu (Arh. sem. Buzău, *dos. 41, f. 1*). Gimnaziul era întreținut de comună până în 1884. (*Anuarul liceului Hașdeu Buzău 1923—1928*, p. 6; Buzău, 1928).

Lui îi adresează Andreescu dela Paris scrisoarea din 15 Ianuarie 1879, în care îi comunică impresiile sale din călătorie și din Paris, îl roagă referitor la salariu și catedră și trimite salutări colegilor Râșcan (Ion), Iorgulescu, Dobrescu și Grigoriu [acesta era de matematică la seminar]; (G. Oprescu, *O scrisoare a lui Andreescu*, în « Viața Românească », an. XXXII, nr. 7 [Iulie 1940], pp. 131—132, cu un facsimil).

Pe o fotografie mărită a lui Andreescu, aflată azi în cancelaria liceului Hașdeu, sunt imprimate cuvintele « Ioan Andreescu, profesor de desen, 1876—1877 ». Arhiva de-atunci fiind însă distrusă sub ocupația din 1916—1918, nu se cunoaște nimic din activitatea lui Andreescu la gimnaziu.

<sup>3)</sup> Autorul *Dicționarului județului Buzău* (Buc., 1892). A alcătuit și manuale didactice și a colaborat la reviste (*Literatură și artă română*) cu subiecte de istoria artelor. A înzestrat liceul cu o bogată bibliotecă și cu o aleasă colecție de Grigorești, etc. (C. I. Docea, *Basile Iorgulescu, amintiri*, în « Revista Noastră », Buzău, an. I, nr. 3, Martie 1927, pp. 7—9), colecție furată de un alt intelectual român, în timpul ocupației din 1916—1918, fără a i se da de urmă.

<sup>4)</sup> Gh. Oprescu, *O scrisoare a lui Andreescu*, în « Viața Românească », an. XXXII, nr. 7 (Iulie 1940), pp. 131—132, cu un facsimil. Este adresată din Paris, la 15 Ian. 1879, colegului său Zamfir Geogorescu, profesor de religie la seminar (1870—1888) și de elină la gimnaziu. În ea comunică impresiile sale din Paris și trimite salutări colegilor săi Râșcan (Ion), Iorgulescu, Dobrescu și Grigoriu (acesta era de matematică, la seminar).

Pe o fotografie mărită a lui Andreescu, aflată azi în cancelaria liceului, sunt imprimate cuvintele « Ioan Andreescu, profesor de desen, 1876—1877 ». Arhiva de-atunci fiind însă distrusă de ocupația germană în 1916—1918, nu se cunoaște nimic din activitatea lui Andreescu la gimnaziu.

<sup>5)</sup> Arhiva seminarului Buzău, *Condica de prezență nr. 139/1877—1880*.

s'ajungă acolo unde îl mânau năzuințele tainice ale talentului său neîmpăcat, în patria artiștilor, la Barbizon. Intre timp își ceruse și un concediu de două luni, Ianuarie și Februarie 1879, până la 1 Martie 1879, când și-a dat demisia.

Astfel, în vacanța Crăciunului 1878, ajutat de o mână de prieteni și de colegi<sup>1)</sup>, cu bruma de salariu dela seminar și gimnaziu, împrumutat în contul celor două luni din 1879, și cu o modestă bursă, ajunge la Paris, ducând cu sine, ca amintire, două tablouri pictate la Buzău: o *Privești de bălcu* (Oborul) și un *Efect de iarnă*<sup>2)</sup> (poate o privești din Crâng), motive poetice de predicție, care-i vor aduce *post mortem* gloria celui mai mare pictagist al nostru.

\*

Cele 12 ore<sup>3)</sup> ale catedrei lui Andreescu erau înșirate pe toată săptămâna, câte două în fiecare zi, și aranjate în programul zilnic între orele 11—12 a. m. și 4—5 p. m. În condică scriindu-se numai clasele și obiectul respectiv, nu cunoaștem titlurile subiectelor ce preda Andreescu la clase<sup>4)</sup>.

Pentru această muncă destul de trudnică și cu atâtea lipsuri, într'o epocă de neliniște, de altă parte, Andreescu primea, în 1873, după bugetul vremii, un salariu de 135 lei lunar<sup>5)</sup> în mână, iar în 1877—1879 era trecut în buget cu 1332 lei anual<sup>6)</sup>, încât primea lunar 89,65 lei noi în mână. Până în 1877, a funcționat cu titlu provizoriu, iar în 1878 este trecut ca « definitiv<sup>7)</sup> », fără să se găsească vre-o urmă de inspecție.

Andreescu lipsea dela catedră chiar din primul an de învățământ, când ar fi trebuit să se prezinte cu cea mai mare dragoste de muncă profesională. Se pot presupune destule cauze în această privință. Cele mai dese însemnări ale directorului vigilant sunt « din cauză de boală » și mai frecvente chiar « nemotivat », « lipsă », « absent », apoi întârzieri dela oră și absențări dela prima clasă; în alte zile, directorul nu-i mai pune nici o motivare; după acestea vin zilele « motivate » și chemările « la jurați »; în câteva luni nu se găsesc liste de absențe (poate neexistând absențe), iar ultimele două luni (Ianuarie și Februarie

<sup>1-2)</sup> Al. Busuioceanu, *Andreescu*, p. 24; Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, p. 180; Gh. Petrașcu, *O privire...*, p. 10.

<sup>3)</sup> Arh. sem. Buzău, dos. 19/1878, ff. 86, 109 (statistica școlară pe 1876—1877).

<sup>4)</sup> Idem, *Condica de prezență nr. 141/1886—1887*, f. 230, etc.

<sup>5)</sup> Idem, dos. 14/1873, ff. 248 v., 250.

<sup>6)</sup> Idem, dos. 19/1878, ff. 86, 109 (statistica pe 1877 și 1878). În statistica pe 1876—77 (f. 109), el este menționat cu 6 ani serviți în învățământ — probabil cu timpul servit ca suplinitor în București — și cu etatea de 29 ani, laic, necăsătorit, român, ortodox.

<sup>7)</sup> Idem, dos. 19/1878, ff. 86, 109,

1879) le-a petrecut în concediul pentru studii la Paris. În cei șase ani de învățământ, Andreescu a avut numai 13 luni fără nici o absență, excluzând vacanțele mari.

Cauzele reale ale acestor dese absențe păgubitoare unui învățământ continuu și rodnic se pot rezuma la:

1. *Boala* care cuprindea deseori trupul său firav <sup>1)</sup>, principala pricină care i-a adus grabnica moarte în floarea vârstei, la 32 ani; dar mai ales

2. *Pasiunea* cuceritoare de a lucra în fața șevaletului, noua lui nevoie spirituală care îi ardea sufletul prin deșteptarea talentului, care-l purta, poate chiar dela începutul modestei lui căpătuirii în învățământ, către idealul frumosului, către pictură. Arta aceasta, inspirată lui de marele Grigorescu, a pus stăpânire pe inima sa și deodată pironit în fața unui peisaj, în singurătate, în tăcerea neturburată a naturii, nu se mai îndura să rupă firul inspirației și să plece la ore, care îl țineau toată săptămâna pe drum și în fiecare zi de două ori, tocmai când avea poate cele mai prielnice momente de inspirație creatoare. Căci artistul nu era omul vulgar, care să-și piardă vremea trândăvind prin du-gheunile unei mahalale, ci geniul muncit de un ideal mistuitor, căruia el căuta să i se dedice cu toate primejdiile existenței.

Și se poate ca motivarea pusă de director în registrele de prezență să arate într'adevăr « boala » lui fizică, dar parcă mai mult acest chin spiritual al genialității creatoare, care-l ținutua în fața tabloului și care îi va fi înăsprit în cele din urmă suferința fatală a trupului. Că absențele lui nu erau o pură lipsă dela datorie, din trândăvie, ci o absentare din pasiune nobilă, datorită permanentei lui preocupări creatoare aiurea, în vre-un colț pitoresc al crângului Buzăului, în forfotul Oborului sau al Drăgăiciei, înaintea « sărăcăcioaselor colibe » din împrejurimi, ori în fața altui motiv din care se inspiră nemuritoarea-i operă, — o dovedește tocmai preocuparea lui și pentru catedră: aici nu există material didactic — profesorul constată și cere; nu-și simt toți școlarii cât de puțină chemare pentru arta scrisului și a desenului — el apucă cu mâna sa pe a școlarului neîndemânatec, îndrumându-l; se plimbă pe lângă fiecare, îndemnându-i; trece la tablă și le schițează modelul, le ilustrează cu autoportretul învățătura; într'un cuvânt, ca un profesor plin de calități didactice, caută să-i stimuleze prin toate mijloacele pedagogice, spre a le cultiva gustul de frumos, care este gândul său cel mai bun și scopul înalt al artelor. Il va fi rănit adânc pe delicatul și inimosul profesor atâta desconsiderare a străduințelor lui. În asemenea stare sufletească aflându-se în Septemvrie 1878, el așterne pe hârtie, în fraze stă-

<sup>1)</sup> Nota 69—71.

pânite (și menajând susceptibilitățile vizate) tristele constatări asupra obiectului său. În acest raport, găsim concepția sa despre însemnătatea desenului și a artelor în formarea gustului de frumos al școlărilor și în sânul bisericii: « *E de prisos să pun înaintea sfinției voastre — se adresează el directorului Nichifor — importanța ce acest obiect are în orice școală și cu deosebire în seminar, pentru că știți ca și mine rolul important ce artele joacă față cu biserica; ar fi nu numai necompletă dar nesuficientă instrucțiunea seminaristilor, când nu li s'ar cultiva gustul frumosului în această importantă ramură a artelor — desemnul; afară de acestea în cele patru clase nu se face desemn decât atât și acela [pe] care poate să-l facă orice școlar; vocațiune sau talent se cere atunci când se face într'un mod mai superior, când elevii ar voi să-și facă specialitatea lor dintr'însul. . . ».*

\*

Smulgându-se eroic sbuciumatei și disprețuitei cariere didactice, unde era prea încâtușat și prea puțin disponibil pentru avântul în domeniul artei pure, el a ascultat de divina chemare a geniului, care avea să-l poarte pe calea gloriei și nemuririi.

Dar chiar paralel cu îndeletnicirea didactică, Andreescu a desfășurat, aici la Buzău, în condițiuni materiale și sufletești destul de puțin prielnice, și activitatea demnă de luat în seamă a începuturilor lui artistice. Se presupun ca lucrute aici următoarele opere <sup>1)</sup>: *Iarnă, Casă de ciurari, Margine de sat, Peisaj în amurg, Iarna, Târg la Buzău* (oborul), *Pădure desfrunzită, În pădure, Tăietor de lemne în pădure, Drum în pădure, Margine de pădure, Stejar*, la care s'ar putea adăoga și *Pepeni, Oală cu flori, Pește, Târg la Buzău* (Drăgaica), *Autoportret*.

Buzăul însă nu mai posedă astăzi nici o bucată însemnată din opera melancolicului pictor. Pictorul Gore Mircescu de aici posedă un desen în peniță, reprezentând un *peisaj cu biserică și un vizitiu cu biciul în mână, mânănd caii în galop* (mai redus ca o carte poștală). Avocatul C. Jitianu, tot de aici, posedă un mic tablou în ulei (ca o carte poștală), reprezentând *coacăze* <sup>2)</sup>. În colecția Gogu Iliescu (Cândești-Buzău), prietenul lui Grigorescu, se află de asemenea două bucăți mici: o acuarelă reprezentând *doi pomi* și un tablou în ulei înfățișând un *buchet de flori* <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Al. Busuioceanu, *Andreescu*, pp. 53—61. Sunt redată aici planșele a 66 tablouri descoperite până acum. Desigur, tot ce a fost realizat în țară, până la plecare, nu totul îl va fi lucrat numai la Buzău.

<sup>2)</sup> Informația d-lui Eugen Iliescu, fiul colecționarului. D. Gore Mircescu le socotește dubioase.

<sup>3)</sup> Informația pictorului Gore Mircescu. Tatăl său, Ion Mircescu (1852—1928), a fost camarad de școală cu Andreescu. După plecarea acestuia la Paris, Mircescu a ocupat catedra de desen dela seminar (1880).



Liceul Hașdeu (fostul gimnaziu « T. Vladimirescu »), care avea până în 1916 o colecție de Grigorești datorită pasiunii strădaniei lui Basil Iorgulescu, a obținut de undeva, în ultima vreme, iarăși două tablouri mici (30—40 cm), în ulei, reprezentând *flori*.

Prin firea lui impresionabilă, prin concepția și pătrunzătorul său spirit de observație, prin gândul exteriorizat cu mâna lui fină, pe care îl umbrea în melancolia sufletului său, ca profesor a fost un adânc cunoscător al sufletului omenesc, iar ca artist e un mare și veșnic interpret al naturii în tânăra pictură românească. Natura este pentru el cel mai prețuit și mai preferat motiv de creație. De aceea el îi și împrumută acesteia, frățeste, ceva din umbrele tristeții sale adânci, când o transpune pe pânzele sale.

În momentul plecării la Paris, pictorul este cunoscut în mediul provincial al Buzăului. Se desparte trist dar mulțumit de sine și conștient parcă de menirea sa. Plăcerea intensă ce-i oferea călătoria cea mai nouă îl recrează, îi dă speranțe, îi mărește încrederea în sine și puterea de viață. Optimismul dobândit astfel îi sporește puterea de creație, care totuși se va stinge curând, în plină culminație creatoare, din cauză că sufletul său pasionat era părăsit de motorul vieții fizice (22 Octomvrie 1882).

ION ȘT. MOLDOVEANU

#### BIBLIOGRAFIE

1. B. Delavrancea: *I. Andreescu*, în « Revista Nouă », 1889, nr. 3.
2. C. I. Stăncescu: *Ioan Andreescu*, în rev. « Literatură și Artă Română », 1889, nr. 5—7.
3. Al. Busuioceanu: *Arta românească în Olanda*. în « Gândirea », X (1930), nr. 8—9.
4. G. Oprescu: *Introducerea și catalogul expoziției organizate de Academia Română în Sala Dalles: Grigorescu, Andreescu, Luchian*. Mai 1932.
- 4 a. Al. Busuioceanu: Studiu asupra lui Andreescu, publicat într-o serie de foiletoane apărute în ziarul « Calendarul »: *Inceputurile pictorului Andreescu* (24 Iunie 1932); *Formația artei lui Andreescu* (29 Iunie 1932); *Andreescu peisagist* (6 Iulie 1932); *Andreescu în Franța* (14 Iulie 1932); *Andreescu în Franța* (24 Iulie 1932); *Andreescu, Pissaro, Sisley* (8 August 1932); *Ultimele opere ale lui Andreescu* (12 August 1932).
5. G. Oprescu: *Andreescu*, în Colecția « Apollo », Craiova, 1932.
6. Em. Bucuța: *Colecția de artă Zambaccian*, în « Boabe de grâu », an IV (1933), nr. 8.
7. G. Oprescu: *Colecția de tablouri a Clubului Tinerimii*, în « Boabe de grâu », an. V (1934), nr. 2.

- 7 a. Al. Busuioceanu: *Ion Andreescu*, în « Revista Fundațiilor Regale », Ian. 1935, pp. 100—115 și Apr. 1935, pp. 87—118.
8. G. Oprescu: *L'Art Roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935.
9. Al. Busuioceanu: *Andreescu*, în « Biblioteca artistică a Fundației Regale pentru literatură și artă », București, 1936.
10. G. Oprescu: *Pictura Românească în secolul al XIX-lea*, în « Biblioteca artistică a Fundației Regale pentru literatură și artă », București, 1937.
11. G. Petrașcu: *O privire asupra evoluției picturii românești*, în « Publicațiile Academiei Române », București, 1937.
12. Em. Bucuța: *Pietre de vad*, București (C. Șc.), 1937, p. 269.
13. G. Oprescu: *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*. București, 1939, în capitolul « Corifeii: Grigorescu și Andreescu ».
14. G. Oprescu: *O scrisoare a lui Andreescu*, în « Viața Românească », an. XXXVII, nr. 7 (Iulie 1940).
15. *Arhiva Seminarului din Buzău 1872—1879*, citată în corpul lucrării.

# REVISTA REVISTELOR

## STREINE

NICOLAE IORGA

*Neue Zürcher Zeitung — Anul 161 — Nr. 355 — 23 Decembrie 1940*

În ziarul elvețian « Neue Zürcher Zeitung », cu data de 23 Decembrie 1940, a apărut următorul foileton despre Nicolae Iorga, semnat de d. Hans W. Hartmann, pe care îl publicăm în traducerea dată de noua revistă « Viața Nouă », anul I, Nr. 1, 1 Martie 1941, bilunar de cultură socială, având ca director pe d. Mircea Zamfirescu:

« În ziua de 27 Noembrie 1940 a fost asasinat... istoricul român Nicolae Iorga.

Nicolae Iorga era robust, înalt de statură și avea 69 ani.

Compatrioții săi ar fi avut — mai puțin ca oricare alții — motive pentru înlăturarea ilustrului lor concetățean apreciat dincolo de granițele țării lor și încă tocmai într'un moment când el, desbărat de funcțiuni politice, se pregătea să se devoteze iară operei științifice — și prin aceasta mai puțin sgomotoase.

Orice cinstire adusă operei lui Nicolae Iorga trebuie să fie fragmentară, dacă această cinstire nu se poate rezema pe o fundamentală cunoaștere a scrierilor sale mai importante. Numărul operelor lui Nicolae Iorga este fantastic. O bibliografie cuprinzând anii 1890—1934, ne arată 13.682 publicațiuni din care 5.614 referitoare la istorie și literatură. O altă bibliografie grupează lucrările sale în 800 publicațiuni mai mari și circa 10.000 articole.

Nicolae Iorga a scris istoria lumii dela epoca Imperiului Bizantin până în timpurile noastre, istorie și literatură română, literatură mondială și a adus în sfera cercetărilor sale filologia și arta; s'a distins ca jurnalist și a scris drame, poezii și descrieri de călătorii. Nicolae Iorga stăpânea principalele limbi europene precum și limbile sud-estului european; adesea și-a conceput operele în limbă străină. Avea o memorie fabuloasă și o ne mai pomenită putere de muncă. Căci, el nu era numai un cercetător ci, din chiar tinerețea sa, a fost un profesor universitar, care întreținea — pe deasupra — o universitate populară proprie la Vălenii de Munte.

Nicolae Iorga a ocupat toate funcțiunile publice pe care le putea da România, dela deputat până la prim-ministru și chiar consilier regal. Între două audiențe, Iorga citea corecturile sale aflate sub tipar; între două prele-

geri, el pregătea manifeste politice. El a fost întemeietorul unui partid și al unui ziar, în care, zilnic, putea exprima în fraze lapidare și în mod liber opiniunea, și aceasta încă într-o vreme când celelalte ziare erau de mult reduse la uniformitate.

Poate că s'ar face mai multă dreptate personalității sale, științei sale și puterii sale de creație, dacă am primi să-l privim ca pe un enciclopedist transplantat în secolul nostru. Acest exemplar de om nu este izolat și singular; îl regăsim mai în toate țările sud-est europene, unde descătușarea politică, care de fapt s'a petrecut acum 60 de ani, favoriza ridicarea prin excelență a acelor oameni care se ilustrau prin cunoștințele lor căpătate (adesea prea repede) în Europa de Vest și cea de mijloc.

Legătura dintre știință și politică era de neînălțurată în aceste state tinere. Înainte de toate, *istoricul* nu putea scăpa de pericolul de a fi simultan și *politician*, întru cât se aștepta dela el — ca bun patriot — să descrie în așa fel istoria poporului său, ca să nu rămână, la acesta, nici o îndoială despre trecutul glorios și legitimitatea revendicărilor sale asupra teritoriilor statelor vecine. Astfel, a învins în mulți istorici ai sud-estului european, politicianul din ei, trecând peste intima convingere și conștiințiozitate a cercetătorului istoric. Acesta a fost, mai ales, cazul lui N. Iorga, care nu s'a mulțumit (ca de pildă foarte mulți istorici ai țărilor balcanice) să facă expunerea istoriei poporului său, ci se îndeletnicea cu istoria sud-est europeană — în sensul cel mai larg. De aceea, fără discuție, îi revine lui Nicolae Iorga meritul de a fi contribuit prin lucrările sale publicate în principalele limbi europene nespus mai mult la cunoașterea popoarelor sud-est europene — decât multor din istoricii tuturor statelor balcanice laolaltă; și de aceea ei nu s'au făcut cunoscuți peste granițele țărilor, cum a fost cazul lui Nicolae Iorga.

Metoda de a scrie istoria a lui Nicolae Iorga este în mod covârșitor determinată de orientarea politică a acestuia. Scriind istorie românească, N. Iorga avea mereu drept țintă demonstrarea caracterului autohton avut de Români în ținuturile locuite de ei. Astfel, pentru el, Transilvania este *dela* origină pământ românesc, și el considera pe deasupra ținutul dunărean, ocupat de Bulgari, drept leagăn al românismului. În ultima sa mare lucrare intitulată « *La place des Roumains dans l'histoire universelle* », Nicolae Iorga încearcă neîncetat din nou și din nou să întărească concepția sa exprimată și susținută în sute și sute din scrierile sale despre locul dominant al Românilor în istoria și civilizația sud-est europeană, spre a ajunge să încadreze istoria Românilor în istoria universală.

Chiar cei mai vehemenți critici ai săi din România l-au urmat pe N. Iorga pe drumul trasat de el. Astfel, s'a dat naștere unei întregi literaturi numită « *Istorie* » care însă, în realitate este « *istorie cu substrat politic* », consumându-se adesea — din nenorocire — în speculațiuni tendențioase și divagațiuni.

Și nu trebuie, deci, să ne mire că N. Iorga, care, în mod direct, este răspunzător pentru acest gen de a se scrie istoria, a trebuit să susțină multe polemici cu istoricii străini. Istoricul ungar, Alexandru Domanovsky a polemizat

cu N. Iorga, în cartea sa de 300 pagini, intitulată « La méthode historique de Monsieur N. Iorga » și merită să fie relevată, drept larg și bine fundat răspuns la tezele lui N. Iorga, cartea bizantinologului bulgar Petre Mutaftchieff intitulată « Bulgares et Roumains dans l'histoire des pays danubiens ».

Aceste critici au, desigur, darul de a aduce operei lui Nicolae Iorga corectivele necesare. Nu se poate însă susține că i-ar fi lipsit lui N. Iorga orice metodă istorică, dacă vrem să ținem seama de orientarea sa fundamentală în materie.

Următoarele sale scrieri: « Istoria Poporului Român » (1905); « Istoria împărăției Otomanilor » în 5 volume (1908-913), « Istoria Românilor și a culturii lor » (1909) scrisă în limba germană, apoi lucrările « The Byzantine Empire » (1907), « Histoire de l'art roumain ancien » (1922), « Littérature et art roumains » (1909), apoi lucrarea citată mai sus asupra locului Românilor în istoria lumii, publicările sale de documente cum și periodicul său « Revue historique du Sud-Est Européen »: — vor rămâne oricum memorabile și vor fi mereu consultate de generațiile viitoare și date ca pildă a operei unui om extraordinar care a pus toate forțele sale în slujba patriei, cu blândețe, mereu gata de a ajuta și al cărui caracter deschis și integru, în fond, nimeni nu a cutezat să-l pună la îndoială ».

## COMEMORAREA LUI TITU MAIORESCU IN GERMANIA

*Südost-Forschungen — Heft 1 — Iunie 1940.*

În revista lui *Fritz Valjavec* din München, d. *Oskar Wittstock* publică o foarte înțelegătoare și uneori duioasă evocare a personalității lui Maiorescu cu prilejul celor 100 de ani dela nașterea lui.

Rândurile introductive desvăluiesc importanța criticului pentru relațiile româno-germane:

« La 1 Februarie 1940 se împlinesc o sută de ani dela nașterea unuia dintre cei mai de seamă bărbați ai culturii și politicii românești — Titu Maiorescu — a cărui operă e necesar legată de evoluția culturală a poporului român. De aceea numeroase cercuri intelectuale românești au sărbătorit cu drept cuvânt într'un mod solemn această memorabilă zi, dar și din partea Germaniei i se cade o deosebită atențiune, întru cât strădania vieții sale a contribuit într'un mod remarcabil la întărirea influenței științei germane în România, iar ca om politic a reprezentat totdeauna cu succes opinia după care condițiile spațiului și istoriei României se leagă cu totul altfel de basinul Dunării decât de carbonarii italieni sau de bulevardierii francezi și de aceea busola politicii românești externe are a se orienta mereu către atitudinea marilor puteri ale Europei centrale.

Rândurile de încheiere descriu mișcător darurile ce le-a închinat obștei românești:

« Cu moartea lui pieri una din cele mai nobile întrupări ale spiritului românesc. Cu el pogorî în pământ reprezentantul unei întregi epoce ale cărei idealuri el le-a trăit cu decenii înainte: neclintita strădanie întru cunoașterea

adevărului, entusiasm pentru idealul național, iubire pentru poporul simplu și rară credință în datoria împlinită. Cine aruncă o privire asupra operei acestei vieți caracterizată printr'o extraordinară multilateralitate, recunoaște temeinicia acelu mare adevăr pe care l-a exprimat Goethe, poetul preferat al lui Maiorescu: « Cea mai mare fericire a pământenilor este numai personalitatea »

## CULTURĂ ȚĂRĂNEASCĂ ȘI ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI?

*Deutsche Volkskunde — 1940 — Heft 3*

Chiar într'un mare stat industrial cum e Germania, țărănimea — de parte de a fi socotită ca un element secundar al vieții — e dimpotrivă cu deosebită grijă cultivată și reeducată spre a fi menținută în matca ei străveche. Fără a renunța la obiectivele ei științifice, etnografia germană duce de câțiva ani o luptă vie și neînfricată pentru celebrarea valorilor germanismului rural. D-na *Luise Essig* publică un astfel de articol de îndemn pentru tineret spre a prețui țărănimea și a-i sprijini idealurile specifice.

« Disprețuire sau stăpânire pentru ordinea țărănească a vieții în popor, aceasta este dilema. Pentru acest drept interior al țărânimii, trebuie să luptăm totdeauna pentru a-l apăra sau promova. « Și vom lupta fiindcă știm că prin aceasta nu se hotărăște numai soarta țărânimii, ci a poporului german însuși ».

Obiectivele se precizează și mai limpede în cele ce urmează:

« Comunitatea țărănească este însă fundamentul tuturor valorilor vieții rurale și premisa necesară împlinirii tuturor misiunilor noastre în cadrul țărânimii, fie ele politice, economice sau culturale. Nu cunoaștem de aceea o misiune mai hotărâtoare pentru noi tineretul, decât a contribui la cristalizarea acestei comunități ».

## GRUPUL ETNIC GERMAN DIN ROMÂNIA

*Nation und Staat — Anul 13 — August-Septembrie 1940.*

În articolul « Biologische und soziologische Streiflichter auf das Südostdeutschum », Dr. H. Brunner, vorbind despre importanța răspândirii Germanilor din România la țară și oraș, spune:

« Pentru întreg grupul german din România există raportul de 74-26, adică de 74% Germani care trăesc la țară, iar 26% care trăesc la oraș; cu alte cuvinte așezarea Germanilor din România este absolut sănătoasă.

În afara cercului carpatic, găsim pe Germanii bucovineni, basarabeni și dobrogeni, apoi alții răspândiți în alte orașe ale vechiului regat. Primii sunt foarte împrăștiați în spațiu, fiind foarte mult legați de oraș. Statistica oficială dă următorul raport: 44,3 : 55,7. Și mai nefavorabil este raportul în vechiul regat, unde Germanii locuiesc numai la orașe. Nu este o simplă întâmplare dacă statistica făcută de biserici și asociații în 1938 arată 5000 Germani mai puțin în Moldova decât cea oficială. 5000 Germani, adică 67% trebuie să fie pierit în această parte. Despre existența lor nu este informată nici biserica și nici organizația poporană. Au dispărut în oraș neputându-se

grupa într'o organizație. Cu greu ar putea fi mai sugestiv alt exemplu pentru a putea dovedi mai clar primejdia orașului pentru desnaționalizare.

În schema obișnuită intră însă grupul Germanilor din Dobrogea (79,1 : 19,9).

În altă extremă se găsește grupul din Basarabia care este aproape 100/100 așezat la țară. Statistica oficială arată raportul de: 96,3 : 3,7. Dacă se iau în considerare cifrele obținute pe cale particulară tot avem raportul de 9 : 1. Caracterul neunitar al Germanilor situați în afara cercului carpatic, după aceste scurte referințe este bătător la ochi. Din expunerile de până acum, este evident că, nu poate fi vorba de o putere de rezistență serioasă a grupului german de dincolo de Carpați. O excepție formează așezarea germană din Basarabia.

În interiorul Carpaților unitatea este mai bine reprezentată. În Transilvania sunt 74,9% Germani la țară față de 26,1% la oraș. În Banat raportul este aproape egal (76 : 24) iar în regiunea Satu-Mare chiar 87 : 13 ».

### UMANITA ITALIANA DEL NOVECENTO LETTERARIO

(Dela « supraom » la « omul-zeu », 1903 — 1907)

*Romana — Anul 4 — Nr. 7—8 — Iulie-August 1940*

Transcriem câteva rânduri din interesantul articol semnat de Augusto Hermet.

« Stă sub semnul experienței dannunziene primul deceniu al secolului al XX-lea din Italia.

O experiență de vioi și sgomotos, încă, accent polemic, contra climei de civilizație din țara noastră, contra mediului și a culturii italiene de atunci; antipozitivism și artiburghezie; poezia lui Gabriele D'Annunzio se destăinuie în atâtea semnificații, în atâtea valori morale; a poetului însuflețit în însăși propria sa purtare umană, e « poezia » care în mod practic se traduce ca un contrast și o negație directă a acelei culturi, a acelei clime.

Pentru el, poesia înseamnă viață eroică; pentru istoria contemporană din Italia înseamnă contradicere, pe care în realitate poezia nu o cunoaște, o reneagă chiar, cu prezența sa numai. D'Annunzio e omul poet, care afirmă acel italian nou, acel italian adevărat, nou deci și totuși poate vechiu.

Se schițează « mitul D'Annunzio »; poetul ca « supraom », ca semizeu. Din contingențe de cultură, în mare parte străine acestui mit, într'un mic grup de tineri, la Firenze, se naște mișcarea « Leonardo », revistă fondată și condusă de antidannunzianul Giovanni Papini. Mitul « supraomului » are frământări adânci. Incolțește aici prima experiență a lui Papini, într'o eroică sete de absolut. Informația sa cu privire la studiile lui Darwin, lecturile din Nietzsche, sunt pentru el o ocazie de a preciza o astfel de dorință pentru un sens particular; se definește aici ideea divinității ca termen suprem în stare de a fi săvârșit în om de către însuși omul: nu o actuală realitate adorabilă a omului, creatura sa, dar un ideal, Dumnezeu, ca, dela sine, omul să, se poată desăvârși în mod real, devenind Atotștiutorul, atotputernicul Dumnezeu.

Ceea ce, din viața și din poezia lui Gabriele D'Annunzio era urmarea specială, rezonanța și nimbul mitologic (panismul, supraomul, semizeul), e acum pentru Giovanni Papini, ca punct de plecare, tema explicită a vieții, imperativul, etc.; mitologia «panică» și «supraumană» e substituită de el cu o reală obligație de cucerire umană a celui suprauman — «mysterium tremendum», al cărui foarte inteligibil prin obișnuință și prescurtat nume este Dumnezeu ».

## TEATRUL ITALIAN DIN SECOLUL AL XX-LEA

*Romana — Anul 4 — Nr. 2-3 — Februarie-Martie 1940*

«Semnificația dramei dannunziene nu a fost înțeleasă»; — scrie M. de Vecchio Musti — «și nu numai de public, dar încă chiar de cei mai impunători critici italieni și străini care au persistat timp de treizeci de ani în eroarea funestă de a nu recunoaște că literatura europeană datorează lui D'Annunzio cea mai mare sforțare pe care dramaturgul modern dus-o pentru a reurca pe scenă solemnitatea și demnitatea marelui poezii. Numai întorcându-ne la Greci am putea regăsi sobrietatea și măsura din «Città mortă» și euritmia și puritatea din «Francesca da Rimini» sau din «Figlia di Iorio».

Pe lângă acestea, răspândind pe scenă în mijlocul neuitatelor fantasme poetice doctrina eroismului (confundată atâta timp de critici cu un feroce și retoric pe cât de arbitrar supraumanism), D'Annunzio a luptat contra realismului uniform din secolul trecut; pentru că eroism e înălțarea individului contra colectivismului uniform al civilizației moderne, mecanice. (Această problemă a fost atacată de D'Annunzio chiar în «Laus Vitae», canti XVI—XVII—XVII).

'l'ragedie eroică, deci, în sensul cel mai profund și mai vast, de care nicio altă literatură din secolul nostru nu a dat încă un exemplu egal de complet și de sugestiv ».

## ROMÂNEȘTI

### DIAGRAMA CLAUDEL—VALÉRY

*Curentul Literar — Seria II — Anul 2 — Nr. 98 — Sâmbătă 15 Febr. 1941*

În această revistă, care, din ce în ce, dă un mare loc cunoașterii marilor valori ale literaturii universale, publicând eseuri și traduceri din scriitorii de frunte — unele traduceri sunt mai mult decât corecte — precum încurajează, de asemenea, problematica și producția românească, iar plasticeii îi aduce prețiosul serviciu de a publica reproduceri după picturile și sculpturile cu adevărat semnificative, fie străine, fie românești, — d. Bazil Munteanu publică un articol «Dela Claudel la Valéry». Cităm:

«De aceea, operațiile pe viu ale istoriei sau criticeii literare, sunt operații de undă scurtă: perceperea și definirea de analogii și opoziții între fenomene.



Simple diagrame, întretăiate și confuze, care, prin multiplicitatea și variația lor, pregătesc terenul sintezelor viitoare.

În literatura franceză modernă, una din aceste diagrame duce în mod instinctiv dela Claudel la Valéry. Pe un fond francez dat amândurora — luciditate, sobrietate, sentimentul necesității — cele două personalități se diferențiază violent pe toate planurile.

Catolicismul uneia contrastează cu păgânismul celeilalte. De o parte, un stil neted, abstract, de o eleganță și de o transparență inegalabile; de cealaltă, stilul plin și savuros al lui Claudel, un stil încărcat cu tot rodul Creației, violent și sanguin, mereu lipsit de voința de a scăpa din cleștele logicii și de a se avânta în sugestie și misticism.

Dar contrastul major dintre cele două personalități trebuie căutat mai adânc, în atitudinea lor instinctivă față de problema cunoașterii. Pentru Valéry, punctul inițial al oricărui proces mintal e spiritul:

« Lucrurile nu mă interesează decât sub raportul intelectului; totul în raport cu intelectul. Bacon ar spune că acest intelect este un idol. Da, dar n'am găsit alt idol mai bun ». Și, puțin mai departe: « Acest punct de vedere e fals, de vreme ce separă spiritul de toate celelalte activități; dar această operație abstractă și această falsificare sunt inevitabile: orice punct de vedere e fals » (*Variété*, 1924, p. 22).

Orice punct de vedere e fals, fără îndoială. Dar două puncte de vedere, sau zece, sunt mai puțin false, privite în totalitatea lor. De ce un singur punct de vedere?

Fiindcă tendința invincibilă a lui Valéry este de a intelectualiza lumea, de a o supune unei cernerii neiertătoare, de a o reduce la elemente inteligibile, de a o reconstrui: ... « omul, fără încetare și cu necesitate, se opune la ceea ce este prin grija lui pentru ceea ce nu este!... el produce, fie prin efort, fie prin geniu, tot ceea ce trebuie pentru a da visurilor sale puterea și precizia realității și, pe de altă parte, pentru a impune acestei realități alterările progresive cari s'o apropie de visurile sale » (*Ib.*, p. 33).

Astfel, Spiritul apare, pur și simplu, drept « ceea ce nu este », instrumentul a « ceea ce nu este » (*Ib.*, p. 34).

Avem de a face cu un raționalist care interpretează riguros lumea și care o supune unei operații de desintegrare și de maximă disociere; un raționalist cu propensiuni idealiste, care toarnă fenomenul în propriile sale tipare, acceptând dinainte riscul oricărei alterări sau deformații. Valéry refuză lumea dată și se arată insensibil la armonia dată: înțelegerea lui e o înțelegere prin desintegrare, iar armonia lumii sale e o armonie creată.

Întreg acest proces pare specific francez. Dar ceea ce, pe acest fond francez, rămâne valerian, este mersul strict conștient și lucid al operației. Valéry, de altminteri, nu se sfiește să se integreze în cea mai stabilă dintre tradițiile franceze, și anume în tradiția cartesiană, prin următoarele prescripțiuni de igienă spirituală: Spiritul, într'adevăr, « se va apăra împotriva propriilor sale excese și visări, împotriva producției vagi și pur imaginare,

printr'o critică și o minuțioasă analiză a judecăților sale, printr'o diviziune rațională a funcțiunilor, prin regularea formelor » (*Ib.*, p. 45).

Ceea ce pentru Valéry este Spiritul, pentru Claudel va fi substanța. Raționalismului valerian se opune riguros realismul claudelian: un realism catolic, format din adorarea Ființei, din însușirea umilă și totuși mândră a tot ce este, a întregii Creațiuni. Nu e vorba de realismul fotografic al naturaliştilor, care nu pătrunde niciodată dincolo de forme și de aparențe, ci de un realism substanțial și adorant. Intre intelect și natură, diferența este imperceptibilă pentru Claudel. Claudel înțelege lumea prin continuă integrare, și concepe armonia lumii ca o armonie dată. Intelectul și arta i se par așa de puțin diferențiate de natură, încât natura însăși îi pare ca un vast proces intelectual și artistic. Iată masa de verdeață a unui arțar alături de gracilitatea unui pin: aceste două elemente se presupun și se completează reciproc; ele figurează un adevărat acord:

« Metafora, iambul fundamental, adică acordul dintre o vocală gravă și o vocală ascuțită, nu se joacă numai în paginile cărților noastre: metafora este arta autohtonă pe care o întrebuițează tot ceea ce naște. Și nu vorbiți de hazard. Sădirea acestui buchet de pini, forma acestui munte, sunt tot atât de puțin efectul hazardului, ca însuși Partenonul » (*Art Poétique*, pp. 51—52).

Poezia lui Claudel este expresia acestui metaforism natural și substanțial, după cum poezia lui Valéry este expresia totalei desintegrări a spiritului din substanță.

Eupalinos clădește templul său elen din idei și epure. Catedrala lui Claudel se clădește singură, țâșnește din peisaj, crește spontan și se înalță organic. Templul lui Valéry se clădește; catedrala lui Claudel este. Unul este proiecția laborioasă a unui spirit; cealaltă este libera înflorire a substanței ».

Intr'un număr precedent, cu data de 1 Februarie, d. Mircea Streinul și-a publicat prologul la « Meșterul Manole », adăogând astfel o nouă versiune dramatică acestei legende care a ispitit pe cei mai de seamă scriitori ai noștri, dela Adrian Maniu la Lucian Blaga și dela Octavian Goga la Ion Luca.

## INTRE MARITAIN ȘI MAURRAS SAU CUM TREBUE ÎNȚELES CREȘTINISMUL

*Gândirea — Anul 20 — Nr. 1 — Ianuarie 1941*

Un interesant eseu al d-lui Hermann Klös, *Viața rurală românească, subiect de artă germană*. Un nou eseu despre Zalmoxis, semnat de d. Ioan Coman. Temeinice interpretări ale filosofiei lui Scheler și René Le Senne, făcute de d. Petru P. Ionescu

Redactorul revistei, d. Nichifor Crainic, își publică studiul *Despre Demofilie*, adresat în primul rând studenților săi și în care ideologul își rezumă, într'o formă nouă, poziția, mai curând crezul său. Din acest dezvoltat studiu reproducem următoarele rânduri, privind relația dintre biserică și politica naționalistă:

« Atitudinea publică a teologului se conturează astfel din trei puncte de vedere: față de Mântuitorul, față de camarazi și față de popor. Față de Mân-

tuitor el va fi ucenicul care nu-l trădează; față de camarazi, un apostol direct și prietenos al Evangheliei, față de popor un salvator după concepția Bisericii naționale.

A fi apostol discret și prietenos între camarazi e un lucru absolut necesar. Camarazii cu altă formație intelectuală sunt dispuși să înțeleagă uneori creștinismul în felul lor, să-l adapteze modului lor de a gândi și de a lucra. Această atitudine însă nu este cea creștină, chiar dacă ei ar pune un zel înflăcărat în cauză. Căci dacă ținem să înțelegem creștinismul după capul nostru al fiecăruia, nu înseamnă că prin aceasta ne încreștinăm noi, ci mai de grabă că descreștinăm doctrina Mântuitorului, reducând-o la modul nostru de înțelegere, care e arbitrar fiindcă e individual. Creștinismul nu se poate înțelege decât în felul lui Iisus Hristos după metoda ecumenică a Bisericii. În cazul acesta, trebuie să renunțăm la părerile noastre individuale și să ne adaptăm spiritul la doctrina sacră. Procesul asimilării creștine, fie intelectual, fie moral, nu însemnează o asimilare a creștinismului în doctrina sau în ființa ta, ci, dimpotrivă, o asimilare a ta în corpul mistic al lui Hristos.

Vă amintesc în această privință cazul pilduitor petrecut acum câțiva ani în lumea catolică a Franței, între Charles Maurras, veneratul șef al naționalismului francez, și între Jacques Maritain, celebrul filosof neotomist. Erau camarazi de mișcare politică. Maurras însă înțelegând catolicismul într'un fel foarte personal și atacând violent pe Papa, fiindcă nu gândea politic după modul maurrasian, Jacques Maritain, când a văzut că nu mai poate îndrepta lucrurile, s'a despărțit cu durere de genialul său camarad de luptă, fiindcă voia să rămână credincios Bisericii catolice. Charles Maurras a fost condamnat de Papa, iar Jacques Maritain atacat furibund de maurrasieni că i-a trădat. Ce se întâmplă însă? Peste câțiva ani, Charles Maurras, recunoscându-și greșala, cere iertare Papei printr'o sguuitoare scrisoare publică, iar Papa îi acordă iertarea. Este evident că în acest caz răsunător, cel care a avut dreptate și atitudine ireproșabilă a fost Jacques Maritain. Din moment ce afirmi că faci politică de natură creștină, nu ești tu care dai directivele creștine, ci care le primești dela Biserică. Dacă ar fi urmat pe Maurras în erorile lui, Maritain ar fi trădat Biserica, dovedindu-se tot deodată un rău camarad al celui dintâi. Rămânând însă ucenic credincios, însăși despărțirea lui de Maurras a însemnat pentru acesta un protest de natură apostolică de vreme ce, până la sfârșit, și-a recunoscut greșala. În concluzie, celebrul filosof neotomist s'a dovedit nu numai un ucenic credincios al Bisericii, dar și un bun camarad, care și-a recâștigat prietenul pentru cauza creștină ».

### CONȘTIINȚĂ BASARABEANĂ

*Viața Basarabiei — Anul 10 — Nr. 1 — Ianuarie 1941*

Din ce în ce mai bine organizată « Viața Basarabiei » publică în ultimul număr articole de d-nii Pan. Halipa, Ion Pelivan, Gala Galaction, poezii de d-nii Octav Sargețiu, Sergiu Matei Nica și alții, alăturând documentul istoric și științific de mărturia acelei imaginații izvorite din cele mai adânci

simțiri basarabene. Interesant articolul d-lui Nic. Pândaru « Marile perspective ale literaturii basarabene », în care autorul face un inventar literar al scriitorilor vechi și noi din Basarabia, căutând să le definească orizonturile și însușirile lor estetice. Aici sunt pomeniți și acei scriitori cari trecând prin ținutul dintre Prut și Nistru l-au descris sau evocat.

Din viguroasele și picturalele « Versuri natale » ale d-lui Sergiu Matei Nica, poet la care evocarea are o puternică însușire descriptivă, reproducem poezia « Familia »:

Mureau sub ochii noștri trandafirii,  
Otava șesurilor din Orhei  
Se clătina suflată ca de zmei,  
In zodia deștelenirii.

Și ne-a plăcut să spargem crisalide,  
Cu visul cald alături subțiori,  
Noi spintecam ai nopților fiori,  
Incrâncenați de aspre Danayde.

Credeam, că vom muta spre soare Răsăritul,  
Ne amețise piscul de cleștar,  
Și inima ne-o beam într'un pahar,  
Așa cum zice legea noastră; mitul!

Tăiasem felii pământul după mastodonți,  
A noastră era salba de livezi,  
A noastre disetinele de huhurezi,  
A noastre fetele cu cărlionți.

Ce-or fi avut prea bun în ei străbunii.  
De ne venea tot cerul să-l gustăm,  
Banchiza anilor s'o spulberăm,  
Plimbându-ne sub evantaiul lunei?

Zoream s'ajungem oaze de ispită,  
In ochii mari — trei răni adânci —  
Noi am iubit mirosul de opinci  
Și în mâini purtam o peană ne 'nnegrită.

Ne-om strânge iarăși mâna într'o vară,  
Eu spun; noi frați suntem prin cântul ciocârliei,  
Vom năbuși în sân acordul bucuriei,  
Și vom struni cerceii din vioară.

Prea ne-a ascuns al vremilor cărbune,  
Și gândul întreg era prea românesc,  
Dar vom simți cum apele trosnesc  
Și tot cuvântul mort în trăsnet îl vom spune.

La 29 Noembrie 1940, ziua înmormântării rămășițelor pământești ale Profesorului Nicolae Iorga, Academia Română a ținut o memorabilă ședință, omagiind, prin cuvântarea d-lui Profesor C. Rădulescu-Motru, președintele înaltei instituții, pe nemuritorul cărturar, care, dela Dimitrie Cantemir încoace, a fost Românul care a adus țării sale cel mai mare prestigiu în cultura universală, impunând în întreaga lume valorile și sensurile existenței românești.

Reproducem după revista « Conferința », anul V, Nr. 1, Decembrie 1940, recent apărută, textul cuvântării d-lui Prof. C. Rădulescu-Motru:

### *Domnilor Colegi,*

« Nicolae Iorga nu mai este printre noi.

Este tot ce putem spune în aceste momente tragice pentru țara noastră. Viitorimei îi este rezervat să judece, cu un suflet liniștit, împrejurările morții sale. Noi, care am fost atât de aproape de el, sub povara durerii abia ne putem aduna gândurile pentru a-i adresa ultimele cuvinte de despărțire.

Nicolae Iorga a întrupat puterea de muncă intelectuală a neamului nostru în gradul ei cel mai înalt. Nu l-a întrecut nimeni până astăzi

și încă mulți ani de aci înainte, nu-l va întrece nimeni. Răvna lui adâncă de a cunoaște, și de a împărtăși și altora cunoștințele sale, l-a făcut: cercetător în cele mai variate ramuri de cultură; creator, în scris și în cuvânt, de o fecunditate fără seamăn. Nu este răstimp, fie cât de întunecat, din trecutul poporului român, în care înțelegerea lui ageră să nu fi pătruns pentru a aduce lumină. Contribuția lui în acest domeniu se poate socoti la sute de volume. Ea formează baza de granit pe care vor clădi istoricii de mâine. În legătură cu istoria poporului român, cu intenția de a o face tocmai pe aceasta mai încheagată și mai documentată, N. Iorga a studiat deopotrivă și istoria popoarelor învecinate, punând între ele multiple corelații, pe care ridică pe urmă sinteze, care pot fi discutate, dar care totdeauna vor rămâne interesante.

Alături de cercetarea pe câmpul faptelor istorice, merge la Nicolae Iorga cercetarea în domeniul literaturii și al artei. Toate manifestările literare și artistice îl ating și îl pasionează. El vibrează cu cele trecute și cu cele actuale, destul dacă ele sunt manifestări de adevărată cultură românească.

Insușirile de cercetător nu întunecă pe acelea de creator. Dimpotrivă. Incomparabilul cetitor de do-

cumente este tot atât de incompatibil, ca animator și gânditor. Au fost momente, și încă des repetate, în care el a trecut, pentru toată lumea, ca reprezentantul necontestat al culturii române. La congresele ce se țineau în străinătate; la locurile de cinste, oferite de Academii străine României, persoana căreia nu i se discuta niciodată întâietatea, era aceea a lui Nicolae Iorga. În cuvântul lui se traduceau pentru toată lumea istețimea și originalitatea geniului românesc. A fost gânditorul care, prin scrisul și prin cuvântul lui, a răscolit cel mai adânc în inima conaționalilor săi. Din această răscolire s'au trezit în sufletele contemporanilor săi, multe sentimente nobile, dar și destulă ură. Asupra țării au mers sentimentele nobile naționaliste pregătind înarmarea morală a generației care a făcut războiul de întregire a neamului; asupra lui a mers ura. Acum, că omul nu mai este, rămâne ca opera gânditorului să trezească mai departe sentimentele nobile naționaliste, ca și altă dată. Este frumoasa moștenire pe care el o lasă deschisă generațiilor viitoare ».

« *Domnilor Colegi,*

\* Rolul lui Nicolae Iorga în dezvoltarea culturii românești, din ultimii patruzeci de ani, este considerabil; în dezvoltarea Academiei Române, el este covârșitor.

Dela alegerea sa, ca membru activ în 26 Mai 1910, nu este an, nu este aproape lună, în care să nu-l găsim dându-și contribuția la publicații, sau făcând comunicări în ședințele de Vineri ale Academiei. Scriitor și orator fecund, — în același timp, coleg

cu intimitatea cea mai comunicativă, prezența lui dogorea ca un foc. Era sclipitor în glumă; fermecător în tot ce spunea. Sincer, mai presus de toate. Critic tăios, dar fără răutate. Iar când recunoștea cuiva un merit, nimic pe lume nu l-ar fi împiedicat să-l proclame. Figură ce se proiecta pe diferite planuri, și care, cu toate acestea, era de o unitate perfectă. O figură de legendă, încă din timpul vieții, și care va câștiga în grandoare cu cât timpul va trece.

Înmormântarea rămășițelor pământești ale lui Nicolae Iorga se va face astăzi, peste o jumătate de oră, la cimitirul Bellu. Rog pe d-nii colegi să asiste în corpore la serviciul religios ».

R.

În ziua de 12 Februarie a murit Generalul Adjutant Ernest Ballif, președintele Fundației Regele Ferdinand I din Iași și administrator al Domeniilor Coroanei. După slujba religioasă dela locuința din București, rămășițele pământești au fost transportate la Iași, unde a avut loc înhumarea.

La moartea ilustrului sfetnic, om de mare energie și cărturar de seamă, d. General Radu Rosetti, ministrul educației naționale, cultelor și artelor, a publicat în ziarul « *Universal* » următorul articol:

\* Strămoși dârzi, așa de dârzi încât, cu toată pasionata dragoste a Francezului pentru glia strămoșească, au preferat să părăsească, în veacul al XVII-lea, meleagurile provinciei Orléans și să se stabilească în Elveția occidentală, decât să-și schimbe credința.

Un bunic dornic de a munci și de a produce, emigrând din Elveția în Basarabia, unde-l găsim în 1812.

Un tată, om dârz, tăcut, muncitor, la amintirea căruia, un alt om întreg, P. P. Carp, își arăta întreaga sa stimă.

Un unchi, tot om întreg, hotărât, mare prieten al cauzei noastre, neuitatul Victor Place, înțelegerei căruia se datorește în parte Unirea Principatelor din 1859.

Toți aceștia, strămoși și rude, au avut în generalul adjutant Ernest O. Ballif un urmaș tot atât de dârz, tot atât de hotărât, tot atât de devotat binelui obștesc, tot atât de vrednic de sentimentele de admirație, de devotament și de prietenie ale tuturor aceluia care au avut privilegiul de a-l cunoaște, de a colabora cu dânsul, de a se bucura de prietenia sa.

Ernest Ballif nu a cunoscut decât o cale, aceea a drumului drept, aceea a îndeplinirii datoriei.

Pus adesea în situații foarte grele alături de înalte personalități, el nu a abdicat niciodată dela demnitatea sa, nu și-a schimbat părerile, nu și-a uitat prietenii.

Călăreț minunat și iubitor pasionat de cai, a părăsit fără murmur arma cavaleriei, pentru a cărei propășire lucrase mult, atunci când i s'a cerut să primească un post de mare încredere, pentru care numai el era potrivit.

Silit prin îndeplinirea acestui post să nu ia parte activă la făptuirea războiului de întregire, cu multă demnitate — dar nu fără rupere de inimă — a părăsit rândurile armatei după încheierea păcii, socotind că nu putea el să comande celor ce trecuseră prin foc și gloanțe.

Aspru față de sine însuși și cerând tuturor împlinirea datoriilor, precum le îndeplinea el însuși, era totuși de o mare bunătate de inimă și totdeauna gata să sară în ajutorul altora.

Credincios ca prieten, uita și ierta orice rău i se făcea.

Cu dânsul se duce din lumea celor vii, un ce rar azi: un om întreg ».

R.

Pentru aceia care au cetit Memoriile Reginei Maria este limpede că față de puțini oameni a avut regretata suverană atâta stimă și încredere desăvârșită ca față de Generalul Ernest Ballif, sfătuitorul Ei în zilele grele ale refugiului dela Iași. Memoriile pomenesc adesea pe acela care a întovărășit-O pe front sau în operele-I de asistență socială și dela care nu odată a aflat adevărul în clipe hotărâtoare.

Neînduplecat, dârz, obiectiv, sincer: astfel apare din Memoriile Reginei Generalul adjutant Ballif, despre care ilustra memorialistă scria, într'una din zilele sumbre ale iernii din 1916—1917: « neprețuitul meu Ballif nu se simte bine; muncește prea mult și duce prea multe griji ».

Suverana prețuia pe acest om sever și corect până la limită pentru că sfaturile lui, uneori neplăcute sau greu de urmat, porneau din adevărata devoțiune, care nu îi îngăduia să îndulcească asprimea realității sau să măgulească un iluzionism, care ar fi putut deveni fatal. Prin Generalul Ballif, Suveranii puteau cunoaște adevăratele situații și neajunsuri ale unor vremuri care trebuiau înfruntate cu luciditate și seriozitate. Nici o mirare, așadar, că între Regina și

sfetnic se statornicise o prețuire reciprocă; la Regină din recunoștință față de o fidelitate rară; la sfetnic, dintr'o înaltă conștiință a misiunii de a sluji cu loialitate. Regina prețuia loialitatea superioară și plină de tact a acestui boier adevărat; sfetnicul cunoștea forța creatoare a entuziasmului și bunelor intenții regești. Lăsându-ne « Povestea Vieții Mele », Regina ne-a impus una din figurile cele mai respectabile din viața curții regale, pe care acest oștean și boier cult, drept și dârz, care a fost Generalul Baliff.

Am avut cinstea de a-l cunoaște și noi, în anii din urmă, când se indeletnicea cu organizarea Fundației Regele Ferdinand I din Iași. Impunător, dar nu distant; sobru, dar nu aspru; exprimând o bună-tate pe care nu i-au putut-o nimici încercările vieții, Generalul adjutant Baliff își destăinuia cumpătat și prudent planurile și intențiile. Se vede bine că în tot ceea ce făcea era condus de o metodă de lucru și de anumite convingeri adânci. În treacăt, cu o ușoară ironie, atingea necinstea, neseriozitatea, lenevia, munca aproximativă, aceste păcate pe care el a căutat mereu să le izgonească din operele de care răspundea.

Nu s'a luptat niciodată cu imposibilul, pentru că luciditatea strămoșilor săi francezi i-o interzicea, așa cum boieria sa moldovenească îl oprea să se amestece în intrigi și acțiuni discutabile. În schimb, a căutat totdeauna să organizeze opere model, care să vorbească prin ele înseși. Administratorul Domeniilor Coroanei, urmând dorința Suveranilor, a făcut o gospodărie exemplară, promovând ordinea, cinstea și munca

într'adevăr corectă, dătătoare de produse economice și de rezultate ome-nești care oglindeau vrednicia acestui organizator temeinic.

Președintele Fundației Ferdinand I a procedat la fel de metodic și cu aceeași cumpătare și sobrietate, asigurând astfel o demnă îndeplinire a augustei voinți, de pe urma căreia viața culturală și științifică a Iașilor și a țării va avea numai de folosit.

Așa și-a servit țara și curtea Generalul Ernest Baliff, oștean, sfetnic și organizator, care până la urmă a izbutit să rămână o pildă a omului de caracter, cinstind încrederea ce i-a fost dăruită.

*Petru Comarnescu*

**T**heodor V. Păcățianu, venerabilul publicist ardelen, autorul acelei neprețuite colecții de documente din istoria Transilvaniei, « Cartea de Aur », premiată de Academia Română, și ziaristul timpurilor eroice, a răposat la 11 Februarie în Clujul, aflat din nou sub stăpânire străină. A murit desigur amărît, el, însuflețitorul presei ardelen și desvăluitorul atâtor fapte și gesturi eroice ale Ardelenilor, asemenea acelorale sale, pentru care a ispășit odinioară în temnițele maghiare, neînduplecat din crezul Românității integrale, — dar la fel de sigură ca amărăciunea pricinuită de trecătoarele evenimente i-a fost nădejdea în viitorul neamului nostru, în recăpătarea drepturilor sfinte ale realității românești, pentru care a luptat întreaga-i viață.

Dacă ultimele luni ale lungii și încercatei sale vieți s'au risipit în lacrimi pentru tragedia istoriei noastre, nădejdea nu l-a putut niciodată



părăsi. Tinerețea lui a fost martora altor tragedii și nedreptăți, care, în loc să-i zdruncine crezul, i l-au întărit și mai mult, făcându-l luptătorul și desvăluitoarul de comori ale dreptății românești pe care nu-l vom uita niciodată.

R.

În arhiva de mai multe ori recenzată aci — *Süd-ost Forschung*, 1940 Iunie, caiet 1 — d. prof. *Ernst Gamillscheg* publică în fruntea numărului un foarte precis și documentat studiu asupra tezelor cărții ungarului *Lajos Tamás*: « *Romains, Romans et Roumains* » care se ocupă de problema originii Românilor în Transilvania, susținând, firește, peninsula balcanică drept punct de emigrare în Dacia a elementelor românești în evul mediu. Cu o superioară liniște ce contrastează cu pasiunea politică a istoricului maghiar, d. prof. E. Gamillscheg analizează pe rând argumentele istorice, filologice și chiar logice ale autorului, înconjurându-le de pătrunzătoare îndoieli și făcând astfel să se clatine aparenta siguranță a d-lui L. Tamás. Menționăm aici numai concluziile discuției d-lui Gamillscheg subliniind încăodată seninătatea impresionantă a atitudinii sale. Profesorul german notează mai întâi obiectiv meritele lucrării d-lui T. care dă posibilitatea istoricilor și filologilor ce nu cunosc limba maghiară, să cunoască tezele ungurești cu privire la Ardeal. Se scriu de asemeni cuvinte bune despre patriotismul și stilul autorului. Se observă însă lipsa totală a unor argumente noi sau întărirea celor vechi. Prof. Gamillscheg așteaptă mai cu seamă contribuții, prin concursul filologiei, de

felul acelor pe cari le dăduse regretatul prof. N. Drăgan. Și nu uită să-și încheie studiul amintind d-lui L. Tamás că a trecut cu vederea deviza de totdeauna a omului de știință: *sine ira et studio*.

Avem încă un prilej să fim recunoscători d-lui Gamillscheg pentru strădania cu care urmărește problemele românești în conștiința științifică europeană, luptând pentru adevărul pe care autoritatea sa cunoscută îl sprijină totdeauna.

În același număr al prețioasei reviste de care vorbim, prof. *Ilie Bărbulescu* scrie un studiu despre « *Înrăuirile paleografice și ortografice ale ciriliceii de vest asupra ciriliceii de est la Români* », prof. *P. P. Panaitescu* despre « *Octoiul lui Macarie 1510 și originea tiparului în Muntenia* » în care pune în discuție însăși originea tipografiei din Țara Românească, iar d-l *Oskar Wittstock* din Brașov o prezentare comemorativă a lui Titu Maiorescu.

La rubrica micilor comunicări, d. *Gh. Duzinchevici* publică două scriori ale lui C. H. Șuțu din anul 1855 asupra poziției principatelor românești în politica europeană. Capitolul recenziilor asupra revistelor și cărților românești e de asemeni foarte bogat. Alături de o serie de recenzii germani, întâlnim și pe profesorii români *Coriolan Petranu*, *L. Someșanu*, și *Al. Dima*.

Colaborării românești i se dă deci o însemnătate vădită.

*Al. Dima.*

**T**eatrul Național din București a reprezentat în condiții excepțional de strălucite piesa d-lui Mircea Eliade,

*Ifigenia*. Spectacolul a fost realizat cu atâta artă încât ar fi trebuit să aibă un succes mult mai mare, dacă publicul nostru n'ar fugi instinctiv de tot ceea ce este tragic sau temă dificilă. Pe când în alte părți tragedia renaște în forme monumentale, de pildă în America, unde *Electra* lui O'Neill a captivat o mulțime imensă, la noi sunt căutate mai mult spectacolale distractive sau ușoare. Cauzele sunt ușor de găsit: mulțimile noastre și chiar o parte din elite sunt lipsite de adevărata cultură clasică și deci de preocupări intelectuale majore, iar arta este încă luată drept ceva facil, ca o înlesnire pentru fuga din realitate. Deși trăim de câțiva ani încoace vremuri tragice, majoritatea oamenilor dela noi nu s'au silit să capete acea conștiință a tragicului, căutând înțelesurile și soluțiile într'o problematică de adâncire a realității. Reacțiunea este tocmai contrară: fuga comodă și facilă într'o realitate banală și distractivă, și deci ocolirea realității substanțiale.

Pe lângă latura artistică a spectacolului, piesa d-lui Mircea Eliade ar mai fi putut atrage și din alt motiv: autorul român a dat o versiune mai la îndemâna acelor nedeprinși cu arida măreție a dramei antice sau cu poetica sobrietate a Renașterii franceze. Deși d. Eliade este cu totul tributar lui Euripide și Racine — cu excepția visului și, în parte, a auto-jertfirii Ifigeniei neexistând la d-sa nicio temă sau idee care să nu se găsească la acești doi mari creatori — totuși versiunea recent jucată este destul de vie, am putea spune chiar dramatică, iar caracterele mai ușor de urmărit în gândurile și acțiunile

lor. Un motiv, deci, pentru ca piesa să poată fi urmărită și de un public mai puțin pregătit.

Nu vroim să spunem, prin aceasta, că d. Mircea Eliade a intenționat să scrie o versiune de vulgarizare a splendidei tragedii antice. Se pare că d-sa, obsedat de sensul existenței Ifigeniei și de ethosul, aparent barbar, al pieselor lui Euripide și Racine, a voit să reinterpreteze, dacă nu biografia Ifigeniei, sensul vieții și morții ei. După cum se știe, Ifigenia, fiica lui Agamemnon și a Clytemnestrei, trebuie să fie jertfită pentru ca armatele lui Agamemnon, Menelau, Ulysse și Achille să poată porni din Aulis spre Troia. Zeița Artemis, mâniată pe Agamemnon, oprișe, prin vânturi și furtuni, armatele în Aulis și numai jertfirea Ifigeniei putea îndupleca pe zeiță. În acest scop, Ifigenia și mama ei sunt aduse la Aulis, fiind amăgite că e vorba de cununia fecioarei. Mirele nu e altul decât eroul Achille, care va lupta pentru Ifigenia, sfidând voința zeiască, deși Ifigenia, înțelegând rostul suprem al jertfirii sale, va merge, în cele din urmă, voioasă și senină la moarte.

În tragedia lui Euripide, Achille află dela Clytemnestra vestea căsătoriei cu fata pe care nici nu o cunoaște. Apoi, un servitor bătrân desvâluie mamei și lui Achille planul lui Agamemnon de a sacrifica pe Ifigenia. Erou generos și om de onoare, Achille nu poate îngădui să i se ia numele în deșert și se oferă să apere pe Ifigenia înainte de a o cunoaște. Ifigenia, aflând dela mama ei că e sortită morții, reacționează omenește, vroid să trăiască. Ea și spune că preferă o viață mizerabilă

unei morți frumoase. Pudica fecioară acceptă doar la urmă gloria de a fi sacrificată pentru binele patriei, dar nu numai pentru acest motiv, ci și pentru a nu primejdi viața aceluia care-și atrage ura armatei, gata să-l lapideze, viața lui Achille, care într'adevăr o vrea de nevestă, admirându-i virtuțile și inima-i eroică. Ifigenia hotărîndu-se să moară, Achille este acela care îndeplinește ritul. Ethosul euripidian, însă, scutește printr'o minune sacrificarea nevinovatei fecioare, care trece între zei, substituindu-i-se o ciută răpusă.

La Racine, Ifigenia cunoștea și iubea dela început pe Achille, care mai este iubit și de o altă fecioară, Erifila, luată ca sclavă din Lesbos și adusă de erou la Aulis. Erifila nu poate suferi fericirea Ifigeniei și de aceea meșteșugeste ca Ifigenia să se creadă părăsită de iubitul ei. Acest de al doilea conflict este îmbinat cu necesitatea jertfirii Ifigeniei, care, mai pasivă decât eroina lui Euripide, se supune voinții părintești, fiind gata să moară, temându-se de nefericirea pământească. Clytemnestra și Achille, mai combativi încă, luptă împotriva lui Agamemnon, Achille legându-și fericirea de viața Ifigeniei. Eroina lui Racine crede în gloria de a se jertfi și-i spune lui Achille:

*Ma gloire vous serait moins chère que ma vie?*

Erifila intrigă, ațâțând mulțimile, care, însă, la aristocraticul Racine nu terorizează pe eroi și care chiar la Euripide sunt înfruntate de Achille. In cele din urmă, printr'o reinterpretare a oracolului, Erifila este jertfită în locul Ifigeniei, recunoscându-și în moarte origina-i nobilă și fiind satisfăcută că nu Ifigenia, ci ea

căpătă gloria sortită fiicei lui Agamemnon.

La autorul român singura linie originală este aceea că fecioara trăește cu gândul la moarte, cuprinsă de o dragoste imaterială, de un dor sau de o nălucire imprecisă, aproape fără obiect pământesc. Pasivă tot timpul, Ifigenia e vrăjită, crezând că numai prin moarte își va ajunge desăvârșirea. Când i se spune că Achille îi este mirele, ea stăruie mai departe în visu-i de moarte. Faptul că trebuie să moară pentru binele patriei îi decretează definitiv temeiul morții, către care se duce senină și plecată ca o mioriță.

Se înțelege că, astfel concepută, eroina d-lui Mircea Eliade este nedramatică, iar gesturile celorlalți, ale Clytemnestrei și ale lui Achille, care seamănă mai mult cu acela al lui Euripide, pe când Agamemnon trăește conflicte interioare și muștrări de conștiință ca în psihologia raciniană, se arată paralele cu linia singuratică fecioare, care nu are nimic omenesc într'însa. Ifigenia d-lui Eliade nu cunoaște dragostea nici cât eroina lui Euripide, ca să nu ne oprim la îndrăgostita lui Racine. Ifigenia greacă e vie, se revoltă contra destinului, își iubește tinerețea și numai în cele din urmă acceptă jertfirea, de care zeii, umanizați și ei la marii clasici, o vor scuti. Dragostea lui Achille, îndrăgostit și galant la Racine, este motivată etic la Euripide, pe când la autorul român Achille are mai mult un motiv de orgoliu personal: e supărat că i s'a luat numele în deșert, că mulțimile știu că numele lui a slujit drept capcană, deși, curios lucru, mama și fiica află numele mirelui numai după ce au fost aduse

în Aulis, fiind chemate la o nuntă cu un mire neștiut! (Textul piesei nefiind tipărit, nu am putut controla această eventuală inadvertență). Mulțimile terorizează pe eroi la d. Eliade, arătându-li-se și nevoile de un trai mai bun, motivele materialiste ale campaniei contra Troii. Chemarea Asiei (amintită de altfel și în Racine) le arată mai mercenare decât în mitul hellen, jertfa Ifigeniei părănd deci și mai gratuită, așa cum neînduplecarea zeilor apare barbară, ethosul euripidian și cel racinian fiind, dimpotrivă, mult mai omenesc, jertfirea vieții omeneste nefiind niciodată ușor acceptată la antici, cum nici la creștini. Iar fără un sens transcendent, pe care cadrul *Ifigeniei* d-lui M. Eliade nu-l avea și nu-l putea avea, cu datele dela care a pornit, atribuirea de nuanțe hristice ne-a părut și mai nepotrivită.

Adăugăm că și în cadrul social, cu toată predestinarea ei, Ifigenia d-lui Eliade încă ar fi putut avea un sens nobil pentru motivarea jertfirii ei. La un moment dat, prietena îi spune Ifigeniei ce i-a prezis lui Achille oracolul: sau o viață lungă, de cm căsătorit și cu copii, sau o viață scurtă, dar glorioasă de holtei eroic. Motivul acesta, pe care de altfel îl găsim și la Achillele lui Racine:

*Je puis choisir, dit-on, ou beaucoup  
[d'ans sans gloire,*

*Ou peu de jours suivis d'une longue  
[mémoire*

este enunțat de d. Eliade, dar ne-exploatat, Ifigenia stăruind într'o sublimă confuzie care, din punctul de vedere al vieții, apare o absurdă artificialitate.

În afară de Ifigenia, prin care autorul și-a spus o viziune personală,

interesantă de sigur, dar care lipsește pe eroină de dramatismul necesar, celelalte personaje purtau esențiale idei, atitudini și gesturi din marile modele pentru a fi fost destul de vii și de bine caracterizate. Dincolo de obiecții, la care s'ar cuveni să adăugăm că actul al III-lea este de prisos, acțiunea încheindu-se odată cu actul al II-lea, ultimul fiind o repetiție statică și prolixă a evenimentului sortit, d. Mircea Eliade are meritul de a fi scris o nouă versiune tragică, de a fi adus pe scena noastră problematica tragică, fie chiar fără însușiri prea originale sau fără îndemnări tehnice sau disociații intelectualiste, de adevărată interpretare în stil contemporan a realităților pe care anticii ni le-au formulat pentru veșnicie. Dacă d-sa nu s'a arătat aici un creator sau un interpretator măcar apropiat de însemnătatea lui O'Neill, Giraudoux, Cocteau, Hoffmanstahl, o anumită fervoare — specifică scrisului său de eseist-romancier — și poate chiar o frenezie, stărnită de temele mărețe ale existenței, au făcut ca piesa d-sale să fie urmărită cu acea atenție care cinstește orice operă scrisă cu o convingere în sine.

Petru Comarnescu

O introducere în filosofie ca aceea redactată de d. Constantin Noica încetează să mai fie, așa cum obișnuit se prezintă, un *manual*, în care un mod oricât de rafinat de a pune problemele nu poate masca didacticismul planului inițial. Introducerea în filosofie concepută de d. Noica ia dela început caracterul de *mărturisire*, de discurs al unui om către

oameni, bucurându-se de privilegiul unei demnități axiologice, ce lipsește operelor similare.

Posesor al unui spirit care-și resimte ca pe un păcat încarnarea generatoare a corupției sale, d. C. Noica este un însetat al sensurilor pure, un alhivist cercând, anachronic în fond, dar cu mijloace moderne, răscumpărarea rosturilor veșnice ale Omului, pierdute odată cu căderea originară.

Increzător în idealul matematic al unei universale « Mathesis », d. Constantin Noica realizează paradoxul de a fi în același timp și poetul nostalgic al unui Eden epistemologic pierdut.

Conștient de aservirea condiției sale umane, tipul de omenie realizat de d. Constantin Noica este individualizat sub zodia tragică a unei sfâșieri interioare de proporții cosmice; luciditatea înclinărilor sale analitice se izbește permanent în-lăuntru-i de nevoia afectivă a încrederii într'o eternitate spirituală întezisă.

D. Constantin Noica porcede din Descartes, ale cărui îndoieli și metode le acceptă inițial, dar ale cărui evidente îi rămân străine. Sensibilitate religioasă și nevoie mistică de certitudine se îmbină în gândirea d-sale cu raționalismul clarității și distincției logice, apanaje ale unui spirit obișnuit calificat drept obiectiv, metodic și critic. Acceptând rigorile intelectualismului, gândirea lui Constantin Noica poartă cicatricile unei afectivități impulsive, sintetizându-le într'o dorință pătimașă de unitate, care numai în antagonismul originar al rădăcinilor sale își află explicarea.

« Istoriile — își interpretează singur d. Noica încercarea de a prezenta personal o istorie a filosofiei — ... încep dela *setea de unitate*, dela nevoia resimțită de spirit de a se înstăpâni în istoria sa ». Citatul e din introducerea ultimei sale lucrări, de care ne ocupăm: « *Schiță pentru istoria lui cum e cu puțință ceva nou* ». (București, Bucovina, I. E. Torouțiu, 1940, p. 322 in 4).

Nevoia continuă a filosofiei de a se raporta la istoria ei, tendința obsesivă a istoriei filosofiei față de filosofia însăși, este explicată de d. Constantin Noica prin «tendința permanentă de unitate cu sine a spiritului », care « îl îndeamnă să poarte cu sine întreg trecutul ».

Pentru autor există un « *inconștient al istoriei* », caracterizat prin tocmai năzuința aceasta de a asigura spiritului continuitatea, prin identitatea de fiecare moment cu sine, oricât s'ar trudi, conștient, să se diferențieze filosofiile unele de altele. Întrebările de natură restrictivă pe care și le pun diverșii filosofi, din nevoia firească de a nu deveni tautologici, de a spune cu alte cuvinte « *ceva nou* », de a avea o desfășurare dialectică progresivă, fac ca filosofiile să se îndepărteze dela subterana lor tănuită comunicație.

Nimic mai oripilant pentru gândirea d-lui Constantin Noica, decât viziunea posibilității abstracte a unei « *philosophia perennis* », obstinându-se să înfățișeze minții tabloul adevărilor proiectate de spirit, pe rând, « pe ecranul eternității » (p. XI), în împietrirea lor mumifiantă, de piese muzeale. În locul idealului acestuia al filosofiilor, d. Noica pune idealul unui « *ingenium perenne* », care repre-

zintă, după d-sa, « principiul subiectivismului autentic », aducând, pe lângă acordul asupra obiectului — prin cufundarea într'o viață a spiritului care e a tuturor, — « căutata unitate cu sine a spiritului ».

Viață a spiritului nu poate exista fără unitatea sa; principiul care neagă spiritul, îmbiindu-i spectrul Neantului, nu e, cum s'a socotit în vechime *staza*, împietrirea, pasivitatea, atât cât e risipirea într'o diversitate determinată capricios de dozările materiale ale circumstanțelor de *devenire*.

Autenticitatea subiectivismului profund *nu* există în cel supus evenimentelor, accidentalului, nonnecesariului. Discontinuitatea exterioară a conștiințelor, și a conștiinței față de sine a lui « *ingenium perenne* », acest element entelehial al spiritului conceput în organicitatea sa inițială, în plinătatea sa originară, pre-eshatologică, paradisiacă. « In orizontul său, înțelegerea atomizatoare și insulară a istoriei face loc uneia integratoare ».

Spre deosebire de istoria pură și simplă, care urmărește înțelegerea și explicarea unui dat (trecutul), sau de istoria parțială, a științelor, care vrea genealogia și etiologia altui dat (adevărul epocii), istoria filosofiei nu lucrează asupra nici unui dat pasiv. Ea are un principiu neconținut pe cale de a se dăruii: spiritul.

Act pur, spiritul este amenințat să dispară odată cu consumarea actualității sale, prin stingerea pâlpâirilor de conștiință care-l susțin. Filosofia este în acest sens, formulează autorul, « posteritate a actului ». « Ca posteritate, ea a putut face un moment să se creadă că trimite îndărăt; pentru că însă nu e știință a poste-

rității ci a actului, ea, mai ales, trimite înainte » (p. 318).

Instrumentul memoriei e tocmai din pricina aceasta atât de puțin chemat să joace un rol în « reconstrucția vieții conștiințiale », pe care o face filosofia. « Memoria dă pe același, nu pe altceva, și de aceea *nu ea* transcrie biografia conștiinței ».

Memoria apare aici drept nimic altceva decât « substitutul unei porniri adânc stabilizatoare a spiritului: pornirea spre contemplație ».

Cunoașterea — aici înțeleasă drept o formă de acțiune, s'ar opune, prin febra ei activistă, modulul contemplativ al conștiinței: scufundare în rememorarea propriului său conținut, într'o voluptoasă moarte aparentă vecină cu stările poetice elegiace.

Frământat între contemplație — principiu de reacțiune conservatoare — și cunoaștere spornică, activă, spiritul pare să se repereze sub semnele unei constelații tragice: « aspirația către o ordine incoruptibilă, către moarte, vine să dea adâncime spiritului în neostenita sa desfășurare », în involburarea lui vitalistă înspre o continuă activitate.

« Spiritul râvnește spre harul contemplației fără a consimți să piardă privilegiile cunoașterii ».

Răscumpărarea rosturilor sale veșnice, de care pomeneam la începutul acestor însemnări, spiritul nu și-o poate îndeplini decât aspirând la veșnicia contemplării unui adevăr în care eterogeneitatea aspectelor lumii să se topească în viziunea omogeneității cosmice: postulând identitatea funciară a contrariilor.

Păstrarea vieții spiritului, răscumpărându-i-se în același timp rosturile *veșnice*, nu se poate încerca decât

prin îmbinarea aceasta dramatică a tendințelor unei contemplații paradisiace cu un activism epistemologic, demiurgic, luciferic.

Renunțând să contemple obiectele eterogene postulându-le omogeneitatea, renunțând să cunoască fenomene diverse, în exploatarea cărora riscă să-și piardă unitatea față de sine, spiritul nu poate împăca într'o sinteză, cunoașterea cu contemplația, decât răsfrângându-se asupra-și.

« Spiritul sfârșește prin a considera propria sa desfășurare, împăcând astfel contemplația cu o cunoaștere *asupra* căreia, iar nu dincolo de care, se aplică » (p. 320).

Drama morții a însuși principiului vieții, d. Constantin Noica o rezolvă lăsând să se întrevadă valorile vitale ale certitudinii Morții, înlăuntrul vieții spiritului.

D. Noica e, prin specia aceasta de tragism, o conștiință modernă.

*Ion Frunzetti*

O interpretare din Mozart. Fiecare clipă, fiecă simțire... orice durere, orice bucurie, Mozart și le-a oprit, le-a înfrânat și nu le-a îngăduit pe calea muzicii. Nu le-a dat voie să se zbată, să rădă și să cânte în muzica lui. Pe toate le-a ținut în el și pentru el. Și, treptat, a distilat din acest amestec de roade ale vieții, a scos ce-a fost durabil, ce-a fost azurat. A purificat și a ales. Din nemărate impresii, idei și sentimente a extras picături de muzică, asemenea unor picături de cleștar topit.

Dimpotrivă, Beethoven, Wagner, Richard Strauss și-au deschis zăgăzurile inimei; și tot ceea ce a fost gândit și simțit a trecut, năvalnic,

în muzică. De aceea arta lor emoționează și zdrobește prin masă, prin greutate, prin asprimea ei sălbatică. Mozart are cristale lustruite și limpezi, cu mii de fețe și mii de focuri repezi, mișcătoare, încântătoare. Aceste cristale sunt ceea ce a rămas ales din stâncile pasiunilor, din întunecimile și luminișurile vieții.

Se aseamănă mai toate — la fel de limpezi și nevinovate. Unele tulbură inima, altele o liniștesc, altele o fac să se înviezeze de lumină.

E o artă ornamentală, prin a cărei simetrie fără greș și puritate fără pată se resfrânge sensibilitatea fină și echilibrată a creatorului.

Una din Simfoniile în Do major — numită și Simfonia Trilurilor — e toată vibrantă de aripile trilurilor lui Mozart. Un avânt sincer și naiv al fluturului care zburătăcește la lumină. O clipă de liniște, o joacă ușoară în suflul vântului, apoi iarăși freneticul dor de spațiu, de viață...

Nu e, însă, dorul de înălțimi al fluturului muribund — Schumann — ci stăpânirea (ori, cel puțin, iluzia stăpânirii) înălțimilor și veșniciei azurului.

Muzica acestei Simfonii: grație — dar mai puțin grația saloanelor aurite și perucilor — ci chiar un capriciu, care ne amintește de Scarlatti... tinerețe și neobosită mișcare. O tinerețe fragilă, debilă, cu atât mai mult neastâmpărată.

E ceea ce trebuia simțit și realizat. Precis, delicat, dar poate mai sănătos decât Mozart însuși, mlădios în nuanțe și ritmuri, cu eleganță și avânt, expresiv până și în atitudini, d. C. Silvestri a dirijat la un concert al Filarmonicii o Simfonie a Trilurilor așa cum trebuia.

*Dorin Speranția*

Noutățile dramatice italiene din repertoriul anului trecut (1939-1940), — e vorba doar de cele cu ade-vărat valoroase — se pot reduce la o dramă și două comedii, prima iscălită de cunoscutul poet, nuvelist și dramaturg Ugo Betti, iar comediiile, ultimele opere ale lui Stefano Landi.

« Il cacciatore d'anitre » (vânătorul de rațe) l-a consacrat pe Ugo Betti drept unul dintre reprezentanții dramaturgiei moderne italiene. « Il cacciatore d'onitre » e tragedia omului dornic de câștig, care sacrifică tot ce are mai bun pentru a-și atinge meschinul ideal; banul. Subiectul nu aduce nimic nou prin sine; interesant e adâncul studiu psihologic al protagonistului, Marco.

De un gust original, îndrăzneț uneori, dotat cu un real talent poetic și mai ales dramatic, Ugo Betti e

una din resursele sigure ale teatrului italian.

Confratele său de glorie, Stefano Landi, e fiul mai modest al marelui Pirandello. În condițiile sale, « In questo solo mondo » și « Prove d'amore » pune dificila problemă a întoarcerii femeii în căminul multă vreme părăsit, glorifică temabunătații, materne și analizează (în « Prove d'amore ») aspectul caracteristic al raporturilor dintre copii și părinți, în timpurile actuale.

Comedii bine construite, sobre, echilibrate și cu meritată savoare modernă. Unele scene, de un patetism dozat cu multă îndemânare sunt dintre cele mai vii pagini ale teatrului italian de azi. Se simt încă unele influențe de natură formală, reminiscente din lectura tatălui, de care Stefano Landi se va desface de sigur curând.

*I. Fr.*



## CĂRȚI NOI

*Dintre cărțile primite la redacție semnalăm:*

### EPICĂ

Mihail Sadoveanu, *Opere*, Vol. II, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, pp. 577, lei 220. (Conține: Crâșma lui Moș Precu, Ion Ursu, Petrea Străinul, Insemnările lui Neculai Manea, Haia Sanis, Bordeenii).

Ion Vlasiu, *Poveste cu Năluci*, Editura Autorului, pp. 247, lei 100.

### STUDII, ESEURI, MONOGRAFII, ANTOLOGII, etc.

Andrei Oțetea, *Renașterea și Reforma*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, pp. 359, lei 110.

Alexandru Marcu, *Critica Italiană dela Vico la Croce*, Colecția Critică, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, pp. 527, lei 200. (Conține notițe despre și fragmente din: Vico, Metastasio, Gozzi, Baretto, Goldoni, Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi, Berchet, Gioberti, Manzoni, Mazzini, Settembrini, De Sanctis, Zanella, Imbriani, Trezza, Bonghi, Nencioni, Carducci, Lombroso, Oriani, Pascoli, Graf, D'Ancona, Serra, Villari, Zumbini, Boito, Scarfoglio, Flamini, Parodi, D'Ovidio, Comparetti, Martini-Fantasio, Thovez, Salvadori, De Lollis, Morello-Rastignac, Pirandello, Cesareo, Gallarati-Scotti, Torraca, D'Annunzio și Croce).

Dr. Anton Balotă, *Le Problème de la Continuité* — Contributions linguistiques — Tiparul Universitar, pp. 128, lei 100.

Mircea Djuvara, *C. Rădulescu-Motru* (Cu prilejul ultimei lucrări: « Timp și Destin »), Tiparul Universitar, p. 35.

George Sofronie, *Tratat de Drept Internațional Public* (Principii, Instituții, Jurisprudență, Tendințe Nouă), Vol. I, Teoria Generală, Editura Universității Regele Ferdinand I din Cluj, p. 283.

### TRADUCERI

Franz Joseph, Prinz von Hohenzollern, *Emdem, Amintirile mele de pe vasul M. S. Emden*, traducere din limba germană de Const. I. Niculescu, Biblioteca Energia, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, p. 252, lei 50.

Antonia Pozzi, *Cuvinte*, din italienește de Mihail Chirnoagă, Editura Frize, p. 61, lei 40.

*D-nii autori sau editori, care doresc ca tipăriturile d-lor să fie menționate sau recenzate, sunt rugați a trimite fiecare publicație în dublu exemplar, pe adresa Secretariatului General al Fundațiilor Culturale Regale, Bd. Lascăr Catargi 39, București. Unul din exemplare va fi păstrat în Biblioteca Fundațiilor, iar celălalt va fi încredințat, pentru apreciere, omuia din criticii revistei.*

---

---

## INCUNOȘTIINȚARE PENTRU COLABORATORII NOȘTRI

COLABORATORII REVISTEI SUNT RUGAȚI CA, ODATĂ CU MANUSCRISELE TRIMISE, SĂ MENȚIONEZE ADRESA EXACTĂ, UNDE SĂ LI SE EXPEDIEZE ONORARIUL ȘI, EVENTUAL, PRIMA CORECTURĂ. — AUTORII CARE DORESC SĂ LI SE TIPĂREASCĂ EXTRASE VOR CERE ACEST LUCRU ODATĂ CU TRIMITEREA MANUSCRISULUI, ARĂTÂND NUMĂRUL DE EXEMPLARE DORIT, CARE SE VA IMPRIMA PE CHELTUIALA D-LOR.

ÎN CEL MULT DOUĂ LUNI DELA DEPUNEREA FIECĂRUI MANUSCRIS, AUTORUL VA PRIMI RĂSPUNS DACĂ MANUSCRISUL A FOST ACCEPTAT SPRE PUBLICARE. MANUSCRISELE NEPUBLICATE NU SE ÎNAPOIAZĂ.

MANUSCRISELE ACCEPTATE VOR FI PUBLICATE ÎN CEL MULT ȘASE LUNI DELA DATA CÂND LI S'A COMUNICAT ACCEPTAREA.

---

---



MONITORUL OFICIAL ȘI IMPRIMERIILE STATULUI  
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ, BUCUREȘTI 1941