

REVISTA

FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL XII

MARTIE 1945

Nr. 3.

MIHAIL SADOVEANU ȘI MIHAIL WIEDER	Rut	473
MIHAIL CELARIANU	Cavalerul prin veacuri	490
GEORGE DUMITRESCU	Prefață	494
MAGDA ISANOS.	De-am fi 'mpărțit pe dreptate	499
PETRU DUMITRIU	Preludiu la <i>Electra</i> (II)	504
MIHAIL CRAMA	Medievală	529
NICOLAE PETRESCU	Problema organizării internaționale	530
N. ARGINTESCU-AMZA	Versuri după Guillaume Apollinaire	546
MONICA LOVINESCU	In contratimp (III)	548
G. MĂRGĂRIȚ	Poem pentru clamoare	565
ION BIBERI	Poczia, mod de existență	567
MARGARETA STERIAN	Versuri (după A. Huxley)	589
ION SOFIA MANOLESCU	Calul Doi	592
DR. V. PREDĂ	Soarta biologică a omenirii	593
N. VERONESCU	Cântec de bucurie	601
J. POPER	Profetul	603
AUBREY DE VERE	Intristare (trad. de N. M. Nigrim)	605
AL. TZIGARA-SAMURCAȘ	Trofeul dela Adam-Klissi (cu reproduc.)	606

COMENTARIILE CRITICE

TUDOR VIANU	O istorie a doctrinelor literare în antichitate	613
PETRU COMARNESCU	Un dramaturg cu «morality plays»: G. Magheru	617

CRONICI

Pictura pe sticlă la Români de *Gh. Pavelescu* (cu 16 reproduceri); Sănătatea națiunii în Statele-Unite de *Dr. Sabin Manuila*; Entuziasmul științific în literatura sovietică de *Dan Petrașincu*; Pavel Antokolsky și Valer Briusov de *Radu Horia*; Anton Dumitriu: Paradoxele Logicii de *V. Stancovici*; «Confluences» și problemele romanului de *Virgil Ierunca*; Flaubert sau romancierul de *N. Steinhardt*; Considerații asupra penicilinei de *Dr. Rodica Zahariade*; Concertele Enescu și Ștefănescu-Goangă de *Eduard Rădeanu*

REVISTA REVISTELOR

Democrația — Veac Nou — The Roumanian Economic Journal — L'Indépendance Roumaine — Revista Institutului Social Banat-Crișana — Luceafărul — Annalecta — Carpații

NOTE

George Moroianu, de *Em. Bucuța* — Chemarea mării la O'Neill; Un caz pilduitor asupra relațiilor dintre comparatismul literar și judecățile estetice; Monografia d-lui Ionel Jianu asupra pictorului Th. Pallady: Trei desenatori: G. Tomaziu, Ligia Macovei și I. Gr. Popovici, de *Petru Comarnescu* (cu reproduceri) — Nicolae Titulescu; Mihail Celarianu; «Noaptea de fericire»; Noul roman al d-lui Mircea Damian, de *Camil Baltazar*; Trei critici literari văzuți de d. Tudor Vianu; Sociabilitatea literaturii franceze; Literatura comparată, de *Adrian Marino* — Cum este administrată Rusia sovietică; Orientare în Filosofie; O prejudecată a filosofiei actuale; D. Ovidiu Drimba despre filosofia d-lui Blaga; Critica comprehensivă, de *Florian Nicolau* — Logica lui Hegel, de *Eduard Rădeanu* — «Dreptul» de *Camil Petrescu*.

REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE

REVISTĂ LUNARĂ DE LITERATURĂ, ARTĂ
ȘI CULTURĂ GENERALĂ

COMITETUL DE DIRECȚIE:

DIMITRIE GUSTI, E. RACOVIȚĂ, C. RĂDULESCU-MOTRU
MIHAIL SADOVEANU, AL. TZIGARA-SAMURCAȘ
OCTAVIAN NEAMȚU

Redactor șef: CAMIL PETRESCU

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
FUNDAȚIA REGELE MIHAI I
BUCUREȘTI III — BULEVARDUL LASCAR CATARGI, 39
TELEFON 2-06.40

CONT CEC POȘTAL Nr. 1210
ABONAMENTELE SE POT FACE ȘI ACHITA PRIN ORIGINE
OFICIU POȘTAL DIN ȚARĂ

REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL XII, Nr. 3, MARTIE 1945



FUNDAȚIA REGELE MIHAI
BUCUREȘTI 1945

R U T

I.

Fost-a în zilele când judecătorii judecau. Era foamete în țară, și s'a dus un bărbat din Vetleemul Iudeei, ca să locuiască în șesul lui Moav, el cu soția sa și doi feciori.

Și era numele acelui bărbat Elimeleh; numele soției Naami; iar numele celor doi feciori Mahlon și Hileon. Neamuri erau, din Vetleemul Iudeei. S'au-dus în șesul lui Moav și s'au așezat acolo.

A murit Elimeleh, soțul Naamei, și a rămas ea cu cei doi feciori ai săi.

Luatu-și-au aceștia muieri moavite. O chema pe una Ārpa; pe cealaltă Rut. Au șezut acolo cam zece ani.

Și au murit și aceștia doi, Mahlon și Hileon, și a rămas femeea și fără feciori, și fără soț.

S'a sculat ea cu nurorile ei și s'a întors din șesul lui Moav, căci auzise în șesul lui Moav că Dumnezeu și-a adus aminte de poporul său ca să-i dea pâne.

Ieșit-a din locul unde fusese, împreună cu nurorile ei, și a purces pe cale, spre a se întoarce în țara Iudeei.

Și a zis Naami către amândouă nurorile: « Intoarceți-vă și duceți-vă fiecare la casa maicii sale. Milostivească-se Domnul cu voi, după cum ați făcut voi morșilor mei și mie.

« Să dea Dumnezeu să găsiți tihnă fiecare în casa bărbatului său ». Le-a sărutat. Ele au ridicat glasurile lor și au plâns.

Și au zis către ea: « Ba ne vom duce cu tine la neamul tău ».

Zis-a Naami: « Intoarceți-vă, fiicele mele; de ce să mergeți cu mine? Au mai am eu feciori în măruntaiele mele, ca să vă fie vouă bărbați?

« Intoarceți-vă, fiicele mele, duceți-vă, căci sânt prea bătrână, ca să mai fiu a unui bărbat. Și chiar de mi-ași spune că mai am nădejde, și chiar dacă ast'noapte ași fi fost a unui bărbat, și chiar dacă ași fi născut feciori,

« Oare ați putea voi nădăjdui în ei până ce-ar crește mari? V'ați putea oare lega să nu vă măritați? Nu, fiicele mele; amărită sânt pentru voi, că mâna Domnului m'a lovit ».

Înălțat-au ele glasul și au plâns iarăși. A sărutat Arpa pe soacra sa. Iar Rut s'a alipit de dânsa.

Și a zis Naami: « Iată, cumnată-ta s'a întors la poporul și la Dumnezeul său. Du-te după cumnată-ta. »

A zis Rut: « Nu stărui să te las și să mă întorc dela tine; ci unde vei merge tu, mă voi duce și eu; unde vei înnopta tu, voi înnopta și eu; neamul tău e neamul meu; Dumnezeul tău e Dumnezeul meu;

« Unde vei muri tu, voiuri muri și eu și' acolo voiuri fi îngropată. Oricum va face Domnul, numai moartea ne va despărți ».

A văzut Naami că se silește să meargă și a contenit de a mai vorbi cătră ea.

Și au umblat amândouă până ce au ajuns la Vetleem. Iară dacă au ajuns la Vetleem, s'a mirat toată cetatea de ele; și ziceau: « Aceasta să fie Naami? »

Și a răspuns ea: « Nu-mi mai spuneți Naami, ci numiți-mă Mara, căci foarte m'a amărit Dumnezeu.

« Plină am plecat de aici; deșartă m'a întors Domnul. De ce să-mi spuneți Naami, când Dumnezeu m'a umilit și Atotțiitorul mi-a făcut rău? »

Și s'a întors Naami și, cu ea, Rut moaviteanca nora-sa, care a părăsit șesul lui Moav; și au sosit la Vetleem la începutul secerișului orzului.

II.

Avea Naami rudă după soțul său pe un bărbat viteaz și bogat, din neamul lui Elimeleh, și numele lui era Voaz.

Și a zis cătră Naami Rut moaviteanca: « M'ași duce în țarină să culeg spice pe urma cuiva la care ași avea bunăvoință. » I-a zis ei: « Du-te, fiica mea ».

Și s'a dus, a ajuns și a cules de pe urma secerătorilor. Și a nimerit din întâmplare în partea de țarină care era a lui Voaz, cel din neamul lui Elimeleh.

Și iată, a sosit dela Vetleem Voaz și a zis cătră secerători: « Domnul cu voi! » Și i-au zis ei lui: « Domnul să te binecuvinteze! »

Și a zis Voaz cătră slujitorul său care era pus peste secerători: « A cui e fata asta? »

A răspuns slujitorul care era pus peste secerători și a zis: « E o fată moaviteană ce s'a întors cu Naami din șesul lui Moav. »

« Mi-a zis: Ași culege și așa aduna printre snopi după secerători. A venit și stă de dimineață până acuma și numai puțin s'a întors acasă. »

Zis-a Voaz cătră Rut: « Adevăr ascultă, fiica mea, să nu te duci să culegi de pe alt ogor; nu te depărta, alipește-te aici de slujnicele mele;

« Ochii tăi să fie în țarina unde seceră ele și să umbli după dânsele. Cu adevărat dat-am poruncă slugilor să nu te atingă. Iar de ți-a fi sete, du-te unde scot slugile apă și bea. »

Și a căzut cu fața la pământ închinându-se și i-a zis: « De ce oare găsit-am bunăvoință în ochii tăi, ca să mă cunoști, când nu sunt decât o străină? »

Și a răspuns Voaz și i-a zis: « Mi s'a spus tot ce-ai făcut cu soacra ta după moartea soțului său, că ai părăsit pe tatăl tău, pe maica ta și țara nașterii tale și ai venit cătră un popor pe care nu l-ai cunoscut nici ieri, nici alaltăieri.

« Plătească-ți Domnul fapta și răsplata să-ți fie, deplină de la Domnul Dumnezeuul lui Israil, căci ai venit să te ocrotească sub aripile sale. »

A zis ea: « Găsire-ași bunăvoință înaintea ochilor tăi, domnul meu, căci m'ai mângâiat și ai vorbit după inima slugii tale, când eu nu sânt nici măcar una din slujitoarele tale. »

I-a zis ei Voaz: « La vremea mesci, vino aici și-ți mânâncă pânea și-ți moaie pita în oțet. » Și s'a așezat ea lângă secerători și el i-a întins boabe coapte și ea a mâncat, s'a săturat și i-a mai rămas.

Și s'a sculat să culeagă. Și a poruncit Voaz slugilor lui zicând: « Să culeagă și printre snopi și să n'o rușinați. »

« Ba și mănunchiuri să uitați și să le lăsați ei, să le adune, și n'o înfrunțați. » Și a cules ea în țarină până sara și a bătut ce strânsese și a fost orz cam o eifă.

L-a luat, a venit în cetate și a arătat soacrei sale ce culesese. Și a scos și i-a dat ce-i rămăsese după ce se săturase.

Și i-a zis soacră-sa: « De unde ai cules și unde ai lucrat? Binecuvântat fie cel ce te-a cunoscut. » Și a spus soacrei sale ce se întâmplase cu ea și i-a zis: « Numele bărbatului la care am lucrat astăzi e Voaz. »

Și a zis Naomi cătră nora ei: « Binecuvântat să fie el de Domnul, a căruia milă n'a părăsit pe cei vii și pe cei morți ». Și i-a zis Naomi: « Rudă ne este acel bărbat; e unul din răscumpărătorii noștri. »

Și a zis Rut moaviteanca soacrei sale: « Ba chiar mi-a spus: Rămâi cu slugile mele până când se va isprăvi tot secerișul meu. »

Și a zis Naomi cătră Rut nora ei: « Bine este fiica mea, ca să ieși cu slujnicele lui, ca să nu fii ocărită în altă țarină. »

Și s'a alipit ea de fetele lui Voaz ca să culegă, până ce s'a isprăvit secerișul orzului și grâului. Și stătea la soacră-sa.

III.

Și i-a zis Naomi, soacră-sa: « Fiica mea, să știi că eu îți caut o odihnă ce-ți va prii.

« Acum Voaz, ruda noastră, cu ale cărei slujnice ai fost, treieră la arie orzul în noaptea asta.

« Spală-te, unge-te, pune-ți pe tine fuste curate și coboară la arie. Nu te vădi bărbatului până nu-și va isprăvi mâncarea și băutura.

« Și după ce se va culca, să afli locul unde hodinește, să te duci, să-l desvelești la picioare și să te culci. Iar dânsul are să-ți spuie ce ai de făcut ».

A zis cătră ea: « Am să fac tot ce spui. »

Și a coborât la arie și a făcut tot ce-i poruncise soacra ei.

Și a mâncat Voaz și a băut și s'a veselit și s'a dus să se culce lângă o gireadă; și a venit ea tiptil, l-a desvălit la picioare și s'a culcat.

Și era la miezul nopții și s'a cutremurat bărbatul și a pipăit, și iată o femeie dormind la picioarele lui.

Și a zis: « Cine ești tu? » A răspuns ea: « Eu sânt, Rut, roaba ta. Intinde-ți aripa peste roaba ta, deoarece ești răscumpărător ».

Zis-a el: « Binecuvântată ești de Domnul, fiica mea. Această din urmă faptă a ta e mai bună decât cea dintâi, căci nu te-ai dus după feciori, fie săraci ori bogați.

« Și acuma, fiica mea, nu te teme; tot ce spui tu voi face, căci tot poporul din poarta mea știe că ești femeie vrednică.

« Adevăr că-ți sânt răscumpărător, dar mai este un răscumpărător care e rudă mai de-aproape decât mine.

« Mâi aici noaptea asta, și mâni dimineață, dacă acela te va răscumpăra, răscumpărată să fii; dar dacă nu te va răscumpăra el, viu este Domnul, am să te răscumpăr eu. Culcă-te aici până dimineață. »

S'a culcat ea la picioarele lui până dimineață. Și s'a sculat încă pe întuneric. A zis el: « Să nu se știe că a venit femeia la arie. »

Zis-a el: « Dă hasmaua de pe tine și ține-o ». A ținut-o ea și el i-a măsurat șase măsuri de orz și i le-a dat, și a intrat ea în cetate.

S'a dus la soacră-sa și aceasta i-a zis: « Ce-i cu tine, fiica mea? » Și a spus tot ce făcuse bărbatul.

Și a zis: « Mi-a dat aceste șase măsuri, căci a spus: Să nu te duci cu mâinile goale la soacra ta. »

A răspuns Naami: « Stai aici, fiica mea, până vei afla cum se isprăvește treaba; căci bărbatul acela nu va avea liniște până ce nu va isprăvi lucrul astăzi. »

IV.

Și a ieșit Voaz în poartă, și sta acolo. Și iată că a trecut răscumpărătorul de care vorbise Voaz. Și i-a zis: « Abate-te și stai aici, văduvule cutare. » Și acela s'a abătut și s'a așezat.

Și a luat zece oameni dintre bătrânii cetății și le-a zis: « Ședeți aici ». Și ei au șezut.

Zis-a Voaz cătră răscumpărător: « Partea de țarină a fratelui nostru Elimeleh o vinde Naami, cea care s'a întors din șesul lui Moav; și eu am zis: Voi descoperi urechii tale următoarele: Cumpăr'o în fața celor ce stau aici și în fața bătrânilor poporului meu.

« De-o răscumperi, răscumpărată să fie; de n'o răscumperi, spune-mi ca să știu, căci afară de tine nu este altul s'o răscum-pere, iar eu sânt după tine.» Și a zis acela: « O răscumpăr. »

Și a zis Voaz: « In ziua când vei cumpăra țarina dela Naami și de la Rut moaviteanca, atunci ai cumpărat și pe soția mor-tului, ca să statornicești numele mortului în moștenirea sa.»

Și a zis răscumpărătorul: « Nu pot să o răscumpăr, ca nu cumva să-mi stric moștenirea mea. Răscumpăr'o tu; eu nu pot s'o răs-cumpăr. »

Inainte vreme în Israil obiceiul răscumpărării și al schimbării era așa: drept adevărit, unul își descălța sandala și o da celui-lalt. Asta era datina în Israil.

Și a zis răscumpărătorul către Voaz: « Cumpăiă'o tu. » Și și-a descălțat sandala.

Și a zis Voaz către bătrâni și către tot poporul: « Martori sânteți astăzi că am cumpărat din mânila Naamei tot ce este al lui Elimeleh și toate câte sunt ale lui Hileon și Mahlon,

Și pe Rut moaviteanca, soția lui Mahlon, mi-am cumpărat-o soție, ca să statornicesc numele mortului în moștenirea lui și ca să nu se stârpească numele mortului dintre frații lui și din poarta locului său; martori sânteți astăzi. »

Și tot poporul din poartă și bătrânii martori au zis: « Să facă Domnul ca femeia ce intră în casa ta să fie ca Rahila și ca Leea, care amândouă au clădit casa lui Israil. Bogății să câștigi în Efrata și numele tău să crească în Vetleem.

Și casa ta să fie cum a fost casa lui Pereș, pe care l-a născut Tamar a lui Iehuda, din sămânța ce-ți va da Doninul din muieria aceasta tânără. »

Și a luat Voaz pe Rut, și i-a fost soție. A intrat la ea și i-a dat Dumnezeu sarcină și a născut fiu.

Și au zis femeile către Naami: « Binecuvântat fie Domnul care nu ți-a zădărnicit astăzi răscumpărătorul și numele lui fi-va pomenit în Israil.

« Bucurie sufletului să-ți fie și hrănitore la bătrânețā, căci l-a născut nora ta prea iubitā, care ți-e mai bună decât șapte fii. »

Și a luat Naami copilul, l-a pus la sân și i-a fost dădacă.

Și vecinele i-au pus nume și au zis: « Naamei i s'a născut fiu. » Și i-au pus nume Oved. Acesta e tatăl lui Ișei, tatăl lui David.

Și aceștia sunt urmașii lui Pereț: Pereț l-a avut pe Hețron;
Hețron l-a avut pe Ram și Ram l-a avut pe Aminadav;
Și Aminadav l-a avut pe Nahșon, și Nahșon l-a avut pe
Salmon;

Și Salmon l-a avut pe Voaz, și Voaz l-a avut pe Oved, și
Oved l-a avut pe Ișei;

Și Ișei l-a avut pe David.

(Din originalul ebraic).

MIHAIL SADOVEANU ȘI
MIHAIL WIEDER

CAVALERUL PRIN VEACURI

LEGĂMÂNT DE PLECARE

Ilustre Cavalerie, am hotărît:
Pornim când steaua întâi va sta'n ogradă..
Tot ciorbă, tot muiere, tot corvoadă...
M'o crede Domnu'n cer: mi s'a urît!

Ci așa-i, sunt om mai simplu, avere ioc,
Ba, unii procopsiți mai și defaimă:
« Tu, mă? Apăi, tu, mă, n'ai nicio faimă...
Mănânci și dormi, `ca orice dobitoc »...

Mândru ca sfinții ești, falnic lucești,
Bine 'n stele cetești, spadele ocârmuești,
D'aia cal potcovind, flinta'n chingi rânduind,
După tine m'oi lua 'n lume, slujind.

Noapte dac'ar cădea, cale ți-aș lumina;
Spadă de ți-ar pica, spadă ți-aș ridica...
Unde ți-a năluci, unde ți-a năzări...
Știu că de-a fi n'a fi, tot de-a moarte-om păli.

CAVALER ȘI OSTAȘ

Domnița mea, 'ntr'al nopții-arzând fior,
Al miilea sărut ți-am scris pe spadă;
Fulger am s'o ridic, să se străvadă
Sus, dela foișor.

Cine-a tras stor de-argint, noaptea, peste-o fereastră?
Sancho, prostu'nțelept, spune: Tot este vis...
Cine, atunci, mi-a'nălțat semn de foc la fereastră?
Sancho: Am spus: Tot e vis...

— Sancho, foc! S'aruncăm garda'n spăngi la cetate!
Ia și'n stânga o sabie, așa.
— Stai s'o înșfac de cotor. Iar război? Ne vom bate,
Dar, repet, e-o iluzie-a ta.

Iacă, așa ne'ndârjim: el ba nu-i; eu: ba este.
Dar oștean mai grozav n'am văzut.
Doar când, pradă unui gând, m'am lăsat și-am căzut,
— Cavalerel a strigat — Este, este!

VESTIȚII CĂLĂREȚI

Dincolo ești de lume, dincolo, și-altă lume
Ține inima și patima ta...
Soarele-acolo-apune? Luna'ntr'acolo-apune?
Merg într'una, eu cu sabia mea.

Sancho acesta doarme, doarme, biet', de-a'ncălare...
Sună sabia, platoșa, fiarele,
Dar vrăjmași de răsar, cad cetății, sar zăvoarele...
Sânge!.. Și iar plecare.

— Totu'a fost doar părere, Sancho' ndruga, pe drept,
Armele re'nfigându-le 'n teacă;
Spada-i curge în pământ, coifu-i strâmb, de Moș-Teacă...
Saltă-a foc Rosinantă? E deștept!

Nu odat'i-am grăit, pe-ăst chenar de bătaie,
Când dorm lăncile — Admit, s'ar putea...
Hai s'admit că n'ar fi. Vorba în zbor mi'ntretaie:
— La's c'a fi... De n'a fi... om mai vedea!

CAVALERUL ȘI PRUNCI I

Copii, 'n zadar bociiți... Acela care
Pare-ostenit, cu fruntea'n palma Lui,
Tot eu sunt și'ntr'o clipă, calului
I-arunc un pumn de jar și's iar călare?

E drept că bietul Sancho doar-me-adânc...
Răcanu'a cam uitat de cavalcadă;
Doar flinta asta'n fulger s'o mai vadă,
Și'n foc s'aruncă gloaba-adulmecând.

N'au mai rămas, cum știți, dușmani de soi,
Dar tot pot fi de-ajuns spre-o mare-osândă...
Prin nori văd noi cetăți, stau mori la pândă...
Sus, Sancho! sună ' goarna de apoi!

Copii... haiducii mei, v'am speriat...
Ca iepurii-ați zbughit dela ferestre...
Rugina'n arme-a dat? Colb pe căpestre?
Spada! Am încălecat!

MIHAIL CELARIANU

PREFAȚĂ

Ofranda-i coaptă. Rodul, greu de must,
Stă gata, ca păstaia, să plesnească.
A prins din seva lutului să crească,
S'a dogorit în soarele august.

Aroma lui cu gust de tămâioasă
Adie șapte poște împrejur.
Se clatină, ca'n vis, cu creanga joasă
De harul plin, sub cerul de azur.

Menirea lui s'a împlinit în sine,
Cum tot în sine stihul se'mplinește.
De vine să-l culeagă sau nu vine,
Nestiutor, aidoma, 'nflorește.

Impetuoasa-i viață clocotește
Peceluită'n rod. Culegătorul
Nu e un scop — și vine din afară.
Trăiește perla'n scoica ei avară
Chiar dacă n'a sosit pescuitorul.

VALEA PLOILOR

Atâta mucegai se urcă,
De-atâtea ploi, pe vechiul zid.
Cărarea'n ierburi se încurcă
Și'n umbra marelui molid
Melci uzi pe ramuri se aburcă,
Păianjeni uzi atârnă'n vid.

Prin ploaie, trece un erete,
Tăcut văslind pe cerul gol.
Pe drum, trec care în nămol,
Rostogolindu-se încete.
Plăvanii trag, cu pas domol,
Cu clătinări de vită, bete.

La răsărit, sunt nori de ploaie
Și la apus, zăbrele ude.
La miazănoapte, paparude
De sălcii jilave se'ndoaie.
La miazăzi, mugind, s'aude
Cum ropotesc, în văi, puhoaié....

...Mi-e dor de limpedea cetate,
Cu galantarele'n lumină.
Acolo, pulsul vieții bate
In inima de soare plină
Și parcurile legănate
Adorm în svon de mandolină.

Surăsuri calde se desfoaie
 Pe chipul ars, bronzat de soare.
 Sunt trecători și trecătoare
 Cu ochii'n zâmbet și văpaie...

.....
 Privesc pe geamul plâns de ploaie
 Și aburit de înserare:

Pe cerul ud, pe cerul scund
 Vâslește veșnicul erete.
 Mă 'ntorc cu fața la perete
 Și ochii 'n palme mi-i ascund,
 S'adorm în somn de lut, profund,
 În psalmodia ploii 'ncete.

FASCINAȚIE

Robiți de geana ei de foc, eternă,
 Ieșim din somn, ca Lazăr din țărână,
 Ca să intrăm sub scutul lunii, până
 Mai luminează magica-i lanternă.

Suită 'n Carul Mare, noaptea mână
 Prih scânteioasa cerului lucernă.
 Flori de lumini, smerite, se prosternă,
 Când trece Duhul Sfânt cu facla 'n mână.

Ciclopică, și 'nnaltă fruntea arsă,
 Geniu pustiu, hipnotică, sterilă,
 Tăcuta lună, trista suverană.

Ce tainic filtru, ce momeală varsă
 Lumina ei bolnavă și subtilă.
 Că ne simțim târiți ca de-o bulboană?

TERRA NUOVA

Visez același tren vuind în noapte,
Cu luna albă 'ncopciată 'n geam,
Visez vaporul fără nume, fără hram,
Iar cerul —evantai de rodii coapte.

Prin noapte duduind, foșnind pe ape,
Aquatic drum și fantomatic drum de fier,
Să nălucaim — pribegi eroi — cu fruntea 'n cer,
Cu suflet de matrozi arzând sub pleoape.

În cine știe ce ostrov uitat de lume,
Sclipind sub soare cu nisipurile calde,
Piciorul tău să calce pe smaralde,
Să luneci albă 'n horbote de spume.

Sărate alge, scoici marine 'n plete
Și chiotul de bucurie în urcuș.
În jurul tău, vor face roată pescăruși,
Amurgul va fi roș, ca o pecete.

Un Robinson mai fericit ca în poveste
Îți va dura coliba pe co'ină
Și'ntâiul fum și i-va peste creste
Din ierburile moi de mare și sulfină.

Așa a fost a șasea zi după Scriptură,
Când Dumnezeu croi din trunchi de om pe Eva,
Cu ochii mari, mirați — caldă răsură —,
Cu sângele svâcnindu-și, caldă, seva.

Noul Adam ți-o prinde fruntea 'n palme
Și-om odrăsli, pe țărături noi, o lume nouă,
În timp ce florile s'or scutura de rouă
Și apele vor bate 'n țărături, calme...

GEORGE DUMITRESCU

DE-AM FI 'MPĂRȚIT PE DREPTATE

La trecătorile munților
gem cu tâmpla pe stâncă.
Aș fi vrut să te mai laud încă
luminată culme a munților.
De-am fi 'mpărțit pe dreptate
toate durerile lumii,
cât pe inima mea, cât pe inima ta,
eu n'aș muri așa tânără.

Puteam încă mult să mă bucur
râzând, sub verzile ramuri
puteam să mai cânt încă mult
cu tâmpla pe orga pădurilor,

Mai erau atâtea grădini de cules...
Aș fi 'mpodobit pân'la fund
blidul acesta rotund,
cu năframe și mere.

De-am fi 'mpărțit pe dreptate
toate durerile lumii,
ani mulți aș mai fi secerat
strălucirea câmpiilor.

Prietene, adă-mi spice de grâu
sus, pe culmile munților,
lângă ceruri și vânturi,
lângă focul tăcut al păstorilor.

Viață, pentru unii ai fost
masă pururi întinsă
pentru mine ploaie pustie,
tu, cu nedreptele-ți cumpene
și totuși plecând te salut regretându-te.

CEL PUȚIN LEGĂNAȚI-VĂ RAMURI...

Cel puțin legănați-vă ramuri
străluciți, fericite neamuri
de dalii multicolore,
să fie vesele aceste ore
câte-au rămas
înaintea marelui, singuratec popas.

Aș vrea să trăiesc în toate viețuitoarele.
Să privesc, să privesc soarele,
s'aud toate glasurile, toate murmurile
să'nverzească 'n inima mea toate pădurile.

Stoluri de frunze și de ciuperci
să mă'ntrebe: nu vrei să'ncerci
viața noastră? Nu vrei să fii
în toate-ale lumii cupe ciudate, vii?

Dar, Doamne, toate mi se par puține.
Veșnicia va cădea peste mine
ca un bloc de'ntunerec. Și-atunci
am să vă uit păduri, frumoase lunci.

Oricât aș fi trăit de multe vieți
naive bucurii și dimineți,
în vremea nesfârșită le voi pierde.
Leagănă-te, codrul meu verde.

SPITAL

In aerul gălbui,
mereu s'auzea numele Lui,
al Dumnezeului tuturor îndurărilor.
Eram sub temeliiile mărilor.
Ceruri crepusculare
mureau acolo'ntr'o tăcere mare.

Și câte umbre erau...
În timp ce dormeam, creșteau
pe tâmpile și mâni
îmenșii polipi marini.

Venea dragonul, șarpele de mare,
și s'așeza pe pieptul meu. Acum
trebuia să-i îndur privirea strălucitoare
și trupul greu, deși era de fum.

Din când în când, răcoarea eterului,
ne-amintea lumea cealaltă,
Pajiștile verzi sub lumina cerului
diminețile, sera'ncărcată
de-atâtea parfumuri ușoare.
Oameni verticali, libertate, culoare...

Cei care până'n seară
trebuiau să moară,
căpătau aripi, nădejdi.
Vedeau sfinți în odăjdi,
Ori cântau câte-un cântec uitat.
Ingerul speranței stătea lângă pat.

Avea straie de vânt
Mirosea a cer și-a pământ.
— Vreau să mă'ntorc acasă...
gemea bolnavul, și-un grai ușor
ca și când ai fi lovit o mătasă,
murmura: Vom pleca în zbor.

INSULA SCUFUNDATĂ

In podul palmei sale ridicase
zeul mării, insula cu terase
și munți de safir.
O scufunda din când în când, o trăgea c'un fir
nevăzut, înapoi în mare,
când s'arătau corăbii în zare,
sau când bătea vântul prea tare.
Altfel plutea
ca o frunză de aur pe ape.
Zeul dormea pe-aproape
unde va pe nisipul mărunt
cu părul de sare cărunt,
plin de crabi și de scoici. Vedeam
prin pânda de apă subțire
tâmpla-i cu vinișoare de mărgear,
O, câtă pace era'n ocean
atunci..
Odihnindu-se de asprele lui porunci,
meduzele și peștii străvezii
dormeau lângă albastrele temelii
ale insulei. Beau apa ușoară
din gura râului. Poate-ascultau
păsările care'n fiecă seară
ascunse'n stușiș cântau.
Nimenea nu călcase încă
nisipul. Vedeam urma adâncă
A unui monstru marin mort de mult.
Oasele lui albesc lângă munți. I-au smult
păsările, carnea înc'aburind.
Și algele, cu fiecă val tresărind,
s'au depărtat.
Marea, s'a zbătut și-a oftat:
— Unde mi-i fiul,

întraripatul și străveziul?
De-atunci insula s'a încins
c'un inel de coral
de care se sparge întâiul val
de mânie-al oceanului necuprins.
Stă singură. Munții în mijloc sclipesc.
Pădurile cad într'o pulbere neagră. Altele cresc.
Pasărea paradisului, schimbându-și penele,
presară poenele.
S'aud căzând fructele cocotierului
care'ndată se desfac pe nisip.
Și'ndoita splendoare a cerului
și-a mării, luminează'ntr'un chip
nefiresc,
Toate lucrurile care-aruncă umbre și cresc
până când se deșteaptă zeul și trage c'un fir
nevăzut, insula de safir,
înapoi pe nisipul mărunt,
în fundul mării, unde-atâtea sunt.

MAGDA ISANOS

PRELUDIU LA ELECTRA

(Urmare din n-rul precedent și sfârșit).

ACTUL III

(Intre o grădină și apartamentul Casandrei)

SCENA I-a

CASANDRA, AGAMEMNON

CASANDRA. Nu-mi poți dăru-i decât oboseala ta și căutarea întârziată a unor fantome pe care crezi că le recunoști în mine? De ce în mine?

Nu...

AGAMEMNON. Casandra...

CASANDRA. Nu te apropia. Greșești iar. Nu sunt o femeie, nu mă poți face să-mi uit gândul cu o mângâiere. De altfel nu e nimic de uitat, e ceva mereu prezent: sare în ochi că n'ai nimic să-mi dai, și eu ție totul; ajunge să mă privești și să mă ascuți ca să-mi rămâi dator.

AGAMEMNON. Și nu vrei să fie așa?

CASANDRA. De ce nu? Dar caut pe cel care să-mi dea el mie vieța, nu eu lui.

AGAMEMNON. Și eu nu sunt acela?

CASANDRA. Ce altă dovadă, decât că nu înțelegi : locul meu nu e aci? Dar vorbele încep să fie inutile când dansează pe un teren înclinat, între un interlocutor prea sus și unul prea jos.

AGAMEMNON. Ce vrei?

CASANDRA. Să plec, dacă se poate.

AGAMEMNON. Bine. Fii fericită singură cu necunoscutul erou, dacă îl găsești. Vei pleca de aici cât de curând. (Pleacă).

CASANDRA. Incotro mă trimiți? Agamemnon!

SCENA II-a

Cassandra (singură)

CASANDRA. De ce sunt nehotărîtă? Somnul mi-e plin de încântătoare fantome dar dacă le caut împrejur nimeni nu seamănă cu ele. Oamenii au prea mult sânge în ei, au orbiri și ne-numărate margini peste care nu încercă să treacă. (*In partea unde a ieșit Agamemnon*). De ce nu ești tu mai tânăr? De ce cumișenia ta nu are strălucirea copilărească a zeilor? Din păcate se poate citi în el la fiecare hotărîre litera scrisă de viață. Nu face decât să recitească vechiul text. Voi pleca deci? Sau să ascult sfatul oboselii și al sîngelui cald? (*Cassandra stă în genunchi, cu coatele pe o bancă de marmoră; afară în grădina apar Clitemnestra și Egist*).

SCENA III-a

Cassandra — Clitemnestra — Egist

EGIST. Stai, nu mă împinge așa înăuntru. Mai spune-mi odată...

CLITEMNESTRA. De ce? Ori mă crezi dela început, ori rămâi să pieri pe limba ta.

EGIST. Nu pot să cred că vrea să mă ucidă.

CLITEMNESTRA. Nu el. Pune pe altcineva.

EGIST. Nu se poate să fi înțeleș tu greșit?

CLITEMNESTRA. Aștepți să te convingă el însuși? Dacă nu mă crezi pe mine azi, ai să-l crezi pe el mâine. Va fi un adevăr care scoate ochii, cum se spune. Numai că ție inima are să ți-o scoată și arunce la câini.

EGIST. Și tu i-ai spus! Tu! Ar trebui să-ți succesc gâtul!

CLITEMNESTRA. Nu striga. Când mi-a scăpat adevărul, mi-erai cu totul indiferent. Dar de atunci îți găsesc viața mult mai prețioasă. Trebuie să dregem ce am stricat eu. Du-te și vorbește cu Cassandra.

EGIST. Dacă nu primește? Dacă ne trădează?

CLITEMNESTRA. Nu e o femeie, e o fecioară și nu știe să rîdă. N'are să-i spună nimic lui Agamemnon. Intră.

(*Clitemnestra dispăre. Egist se uită după ea, apoi trage de un clopoțel; sunet argintiu. Apare în ușa cu gratii o slujnică. Egist îi șoptește ceva, slujnica se duce la Cassandra, îi atinge umărul, o trezește din gânduri și îi vorbește la ureche*).

SCENA IV

Cassandra — Egist — O slujnică

CASANDRA. Nu se poate; ce dorește? Să vorbească lui Agamemnon. Nu, spune-i că nu. (*Slujnica iese, îi șoptește ceva lui Egist*).

EGIST. Trebuie neapărat. Nu mă mișc de aci până nu mă primește. Trebuie, înțelegi? Numai o clipă să mă primească. (*Slujnica se duce iar la Cassandra*).

CASANDRA. Să vină, atunci. (*Slujnica îl aduce pe Egist și dispare*).

CASANDRA. Ce vrei dela mine, Egist? De ce nu vorbești cu Agamemnon? Eu n'am niciun fel de putere. N'are rost să-mi ceri nimic.

EGIST. Nu-ți cer decât să mă asculți și apoi să vezi dacă mă poți ajuta să scap.

CASANDRA. De ce să scapi?

EGIST. De ce nu scapă nimeni, de moarte. De altfel n'am de gând să scap de ea decât pentru câțiva ani numai. Astă seară sau mâine, Agamemnon pune să fiu otrăvit, ori să fiu împins din greșeală ca să cad pe o scară foarte lungă, sau să îmi cadă în cap un olan de pe acoperiș.

CASANDRA. Ești nebun? Ce vorbești? Ce are cu tine Agamemnon?

EGIST. Nu e greu de băgat de seamă. Am iubit-o pe Clitemnestra și ea i-a spus.

CASANDRA. Ea i-a spus? De ce?

EGIST. Fiindcă nu-i pasă de viața altora, nici de a ei. Cred că voia să-l facă gelos pe Agamemnon, ca să te lase pe tine. Urmarea este că Agamemnon a văzut roșu în fața ochilor și mă pedepsește, nu din gelozie, ci din deșertăciune rănită. Cassandra nu știi să mă rog, de aceea nu te implor să îi spui o vorbă lui...

CASANDRA. Ar ajuta ceva?

EGIST. M'ar salva. Dar nu ți-o cer. Cred că n'ai face-o. Ești obișnuită să vezi oameni tineri murind și aș fi și eu un mort mai mult. Dar sunt la începutul tuturor călătoriilor, al tuturor vârstelor de aur între care n'am decât să aleg. E greu să renunț la ele, pentru întuieretul problematic de dincolo. Nu voi renunța. Și tu ești ca mine; ai fost la intrarea grădinilor fabuloase și acum rămâi să veghezi bătrânețea.

CASANDRA. Agamemnon nu e bătrân.

EGIST. In zece ani, când tu vei fi o femeie tânără, va fi bătrân și va încerca să-și încălzească bătrânețea cu sângele tău tânăr... Nu mă privește. Un singur lucru îți cer: să te salvezi pe tine.

Eu fug deseară. Rămâi singură cu un orb furios și cu Clitemnestra. Nu trebuie să te mai speriu cu vorbe. Știi cine e Clitemnestra.—Iar eu nu voi mai fi lângă ea s'o țin în frâu.

CASANDRA. Pentru ce îmi spui asta?

EGIST. Ca să fugi deseară cu mine. Nu rămânea aci ca un spin în ochii celei mai nebune mândrii. Încearcă să trăiești...

CASANDRA. Nu pot, Egist.

EGIST. Nu poți să trăiești?

CASANDRA. Nu pot fugi.

EGIST. Fuga nu te leagă întru nimic de mine. Te-aș lua și te-aș ține în brațe lângă mine, dac'ar fi după voia mea. Dar totul va fi cum dorești tu. Te duc la templul de sub aluni al Cibelei, în văile munților; nimeni nu se atinge acolo de fugari.

CASANDRA. Ar fi foarte frumos, dar nu e adevărat.

EGIST. Ce... ce vrei să spui? Că mint?

CASANDRA. Nu asta. Fuga m'ar lega pentru totdeauna de tine. Poate și altceva; iar eu nu vreau. Nu ești destul de sigur ca să mă pot încrede în tine. Nu ești dintr'o bucată. Agamemnon însă s'ar simți trădat. Mă trimite dela sine, pe față. De ce să-i fur ce-mi dă el singur? Nu-mi plac faptele de noapte, nici să mă ascund. Fugi tu. Iți urez noroc.

EGIST. De ce nu mă ascuți? În casa aceasta niciodată nu știi dacă în oglindă îți vezi fața sau pe a unuia care stă la pândă. Iar eu te văd în om limpede, drept, tare și vreau să te scap de aci, chiar dacă eu la noapte nu scap —căci nu e ușoară fuga. Dar vino cu mine!

CASANDRA. Egist, n'am încredere în tine.

EGIST. E singura dată când un om se poate încrede în mine și tu nu vrei!

CASANDRA. Nu pot. Ai văzut de ce nu mi-e îngăduit să fug de Agamemnon. Voi vorbi cu el și voi face totul ca să nu ți se întâmple nimic. Nu-ți pierde viața luându-mă și pe mine. Singur ai mai mulți sorți să reușești. Iți urez noroc; nesigurii, porniții ca tine au nevoie de el.

EGIST. Vine cineva? E cineva acolo?

CASANDRA. Da, du-te.

SCENA V-a

Casandra — Agamemnon

AGAMEMNON. Mereu singură?

CASANDRA. Știi foarte bine că n'am fost singură.

AGAMEMNON. Am auzit glasuri într'adevăr. Cine a fost?

CASANDRA. De ce mă inviți să mint? Știi cine a fost.

AGAMEMNON. Egist?

CASANDRA. Te-am văzut ascuns după perdeaua dela uşe, acolo. E prea subţire. Nu te mai preface.

AGAMEMNON. Ce voia dela tine?

CASANDRA. Dacă ai ascultat, nu mă mai întreba.

AGAMEMNON. Îţi jur că n'am auzit decât cum i-ai dorit noroc.

CASANDRA. Cum îndrăzneşti să asculţi la uşa mea? Cine îţi îngăduie să-mi întinzi curse, ca şi cum te-ai aştepta să mint, să te înşel?

AGAMEMNON. Iartă-mă, Casandra. Am uitat că erai tu, nu o femeie. Iartă-mă.

CASANDRA. Egist a venit să mă roage să-l scap de tine.

AGAMEMNON. Cum asta?

CASANDRA. Se pare că pui să fie « pedepsit » la noapte.

AGAMEMNON. A vi. at urft. Cine i-a povestit asemenea basme?

CASANDRA. Clitemnestra.

AGAMEMNON. E limpede: i-a spus-o ca să-l sperie, ca să-l împingă la vreo nebunie (*se arată cu degetul pe sine*). Înţelegi care nebunie.

CASANDRA. Nu-l omorî, Agamemnon! Nu-mi plac ucigaşii cu sânge rece, acei străini printre oameni. Egist e în mâinile tale; nu e cutremurător că trebuie să te rog să nu-l omori? Rămâi un om, rămâi om!

AGAMEMNON. Nu i se va întâmpla nimic... Dar mâine Egist pleacă de aci. Il trimit în ambasadă în Fenicia.

CASANDRA. Du-te şi spune-i ceva, să-l linişteşti.

AGAMEMNON. De ce nu te duci tu?

CASANDRA. Nu-mi place să-l văd.

AGAMEMNON. Asta o spui pentru mine?

CASANDRA. Imi place prea mult să-l văd, ca să mă uit la el în linişte. Preferi să spun aşa?

AGAMEMNON. De loc. Mă întristează şi îmi ia sângele rece de care vorbeai adineori.

CASANDRA. Imi place să-l văd, dar mi-e groază de ce bănuiesc în el.

AGAMEMNON. Care sunt adâncile întunecimi ale lui Egist?

CASANDRA. Nu râde. Cât timp nu se simte el sigur, viaţa ta atârnă de un fir. Du-te la el. Vreau să văd pace în casa aceasta. Unde aşteaptă liniştea?

AGAMEMNON. Dacă mă duc la el, are să creadă că vreau să-i adorm bănuiala, ca să-l lovesc mai uşor. Lasă, tot e mai bine să-l trimit mâine de aci. Iar până mâine mă păzesc eu. Dar n'am nevoie. Egist e neînfrânat, dar nu e în stare de o lovitură gândită mult înainte. Am jucat cu el şah...

SCENA VI-a

Cassandra — Agamemnon — Omul de credință

AGAMEMNON. Ai și venit? Cassandra, e omul meu de credință, care pleacă mâine cu Egist. Trebuie să-i dau cele din urmă îndrumări. (*Cassandra îi privește fix, cum vorbesc încet*). Să ai grijă de Egist ca de ochii tăi. Il iubesc foarte mult... Tu-ai ales pe tine; pricepi la puterile ierburilor și zemurilor, fiindcă Egist mănâncă mult și are stomacul slăbit. I se poate întâmpla să aibă rău de mare. Dar de asta n'a murit nimeni până acum.

CREDINCIOSUL. Dacă boala ține tot timpul călătoriei, cine știe?

AGAMEMNON (*îl bate pe umăr și râde*). Ai să ai tu grijă să nu i se întâmple nimic. (*Credinciosul râde negru*). Vezi să n'aibă rău de mare. Bietul Egist! (*Credinciosul iese prin grădină și trece, fără să-i vadă, pe lângă Clitemnestra și Egist. Ea i-l arată lui Egist cu degetul, acesta dă din cap*).

SCENA VII-a

Cassandra — Agamemnon — Clitemnestra și Egist ascunși

AGAMEMNON. Acum totul e bine. Cassandra, înțelege că sunt gata la orice ca să te păstrez. Ești pentru mine sfârșitul rățăcirilor, o dimineață neașteptată, toate grădinile lumii; iar eu sunt nevrednic, un trecător care este poftit dintr'odată în palate de marmoră, numai așa, din întâmplare. Dacă aș fi pe măsura ta, n'aș fi atât de uimit că te pot avea, nici așa de îngrijorat că te pot pierde. Nu te mira deci că nu-mi pasă de legi omenești sau divine, când de tine e vorba.

CASANDRA. Parcă ai încerca să-ți îndreptățești vreo faptă îndoielnică și să te aperi dinainte de învinuiri.

AGAMEMNON. Nu, eră vorba numai despre tine.

CASANDRA. Dar ferește-te de ei! Și nu ucide!

AGAMEMNON. Am luat măsuri ca să nu-ți mai fie teamă pentru mine. Până mâine însă mă păzesc singur. Egist e mai tânăr cu douăzeci de ani decât mine și tot îl dau jos cu un singur braț. Dar nu va fi nevoie. Nu e în stare să întindă o cursă. Am jucat cu el șah și l-am bătut în patru mișcări cu regina și cu nebunul.

SCENA VIII-a

Cassandra — Agamemnon — Clitemnestra — Egist

CLITEMNESTRA. Cu regina și cu nebunul?

AGAMEMNON. Nu erai așteptată.

CLITEMNESTRA. Cred. Totuși o caut pe Cassandra.

AGAMEMNON. Pentru ce?

CLITEMNESTRA. Are s'o aple ea la vremea cuvenită.

AGAMEMNON. Dorește Casandra să aple?

CLITEMNESTRA. Iau tăcerea ei drept un da.

AGAMEMNON (*zâmbind batjocoritor*). Dacă îți place s'o înțelegi așa...

CLITEMNESTRA. Cele mai sângeroase nerușinări ale tale nu mă vor scoate din fire. Mi-am pus în gând să vorbesc cu ea, chiar dacă nu vreți nici tu, nici ea. Scutește-mă de fluturările de manta roșie; azi sunt de o liniște neclintită.

AGAMEMNON. Nu ai fost niciodată impasibilă când ai fost umilită.

CLITEMNESTRA. Deci nu mă poți umili.

AGAMEMNON. Zi altfel: deci chiar în clipa aceasta îți pregătești răspunsul.

CLITEMNESTRA. Agamemnon, ai pătrunderea tuturor adolescenților îndrăgostiți.

AGAMEMNON (*furiOS*). Cum?

CLITEMNESTRA. Vezi cât de ușor ești prins de propria-ți jucărie? Mai bine ia-i lui Egist încă odată regele cu regina și cu nebunul. Ține numai o clipă. Te rog. (*Agamemnon și Egist ies cu neplăcere*).

SCENA IX-a

Cassandra — Clitemnestra

CLITEMNESTRA. Cassandra...

CASANDRA. ...

CLITEMNESTRA. E adevărat, n'ai ce să-mi spui. Dar nu pot să-ți cer iertare.

CASANDRA. Ar fi fără rost. Ce vrei să-mi spui?

CLITEMNESTRA. Incearcă, așa cum încerc și eu, să uiți tot ce poate rosti gura proastă a unui om și ce poate ține minte inima oarbă. Am desbrăcat orice mândrie și vin la tine numai ca o femeie. Te întreb, dacă știi ce ai făcut căzând în mijlocul nostru.

CASANDRA. Al cui « al vostru »?

CLITEMNESTRA. Agamemnon și cu mine avem copii.

CASANDRA. De care îngrijesc la țară ciobanii? Se pare că mama lor nu vrea să-i vadă, ca să nu-și aducă aminte că trec zilele și se apropie toamnele?

CLITEMNESTRA. Ai aflat repede amănuntele. Tot dela celelalte slujnice?

CASANDRA. (*desnădăduită*). Ah, iarăși! Ai dreptate, să încercăm să ne înăbușim inima!

CLITEMNESTRA. Tu ai uitat cea dintâi.

CASANDRA (*într'o suflare*). Da, eu începusem; dar te rog, fii dreaptă. Nu vorbi de copii: vorbește de tine.

CLITEMNESTRA. Bine, voi vorbi de mine. De ce mi-l iei?

CASANDRA. El m'a luat pe mine, nu eu pe el,

CLITEMNESTRA. Fugi dela el. Dacă nu l-ai iubi, s'ar întoarce la mine.

CASANDRA. I-am spus totdeauna că nu suntem unul pentru cellalt.

CLITEMNESTRA. Și ai crezut ce spui?

CASANDRA. Tu pari a nu crede?

CLITEMNESTRA. Lasă-mi-l. Am nevoie de el să mă sprijine și să-mi dea pacea.

CASANDRA. Nici el n'are sprijin și pace. Și le-a căutat la mine.

CLITEMNESTRA. Și vrei să i le dăruiești, împreună cu tine și cu zilele tale?

CASANDRA. Nu știu. Cred că ar trăi și singur; dar...

CLITEMNESTRA. Dar cu mine nu? Eu l-aș nimici? I-aș suge sângele și i-aș lua liniștea? L-aș înșela în toate așteptările?

CASANDRA. Ca și lui Egist. Iartă-mă. Tot ce ai spus e adevărat.

CLITEMNESTRA. Dacă nu pleci de aci, îmi vei plăti scump cuvântul acesta. Dacă pleci însă, sunt gata să te uit.

CASANDRA. E una din slăbiciunile cele mai omenești, de a nu voi să fii uitat.

CLITEMNESTRA. Agamemnon de pildă nu va uita niciodată pe mironosița care era gata să fugă în seara aceasta cu Egist.

CASANDRA. Dar minți! Minți! Minți!

CLITEMNESTRA (*cu răceală*). N'are aface. Numai el să mă creadă.

CASANDRA (*cu pasiune*). Niciodată nu te va crede!

CLITEMNESTRA. Să vedem.

CASANDRA. Cine te-a născut? Unde poate încăpea în tine atâta venin și cum nu te-ai otrăvit singură până acum? Lasă-mă — du-te, spune ce vrei, cui vrei — lasă-mă să plâng asupra ta, asupra aceluși suflet de slugă, care a venit să-ți povestească despre mine că vreau să fug cu el!

SCENA X-a

Clitemnestra — Agamemnon

AGAMEMNON. Cine a strigat aci?

CLITEMNESTRA. N'am izbutit să mă înțeleg cu îngerul tău rău.

AGAMEMNON. Rău?

CLITEMNESTRA. Da. Îți va aduce nenoroc.

AGAMEMNON. Proorocirile tale nu mi se par imparțiale. Dar ce i-ai spus?

CLITEMNESTRA. Ce-ți spun și ție acum: că a căzut în mijlocul nostru ca un plug în pământ și tu ai rămas de-o parte, eu și cu copiii de alta.

AGAMEMNON. Copiii?

CLITEMNESTRA. Nu te-ai gândit la ei?

AGAMEMNON. Mărturisesc că nu. Nu vedeam ce legătură...

CLITEMNESTRA. Poate fi între ei și viitoarea soție a tatălui lor! Vezi-i crescând, ascultă și tu ce vor auzi dela servitori despre tine.

AGAMEMNON. Copiii mei nu-i vor asculta.

CLITEMNESTRA. Să ne închipuim că au moștenit din slăbiciunile mele, că totuși vor asculta și că vor fi destul de puțin veseli. Ți-i vei face dușmani; cine știe? Te vor urî în fundul inimii, ca și pe această străină.

AGAMEMNON. Nu m'ar mira: sunt copiii tăi doar.

CLITEMNESTRA. Ce ți de gând cu ei?

AGAMEMNON. Nici nu i-am văzut măcar.

CLITEMNESTRA. Măine sosesc.

AGAMEMNON. De cât timp sunt mereu acolo?

CLITEMNESTRA. N'are acum aface. Răspunde acum la întrebarea mea. Ce ai de gând cu ei?

AGAMEMNON. Vreau să știu întâi ce ai făcut cu ei tu. De cât timp nu i-ai văzut?

CLITEMNESTRA. De vreo doi ani, sau poate mai mult.

AGAMEMNON. Și de când i-ai trimis dela tine?

CLITEMNESTRA. Mă întrebi ca un judecător! ca un călău! Nu-ți mai răspund. Cu cine crezi că vorbești? Lasă-mă.

AGAMEMNON (*ținând-o de încheieturile mâinilor*). Stai! Așeză-te aci și răspunde-mi liniștită; te rog, Clitemnestra. Ca apoi să-ți spun ce găsesc bine de făcut. Dar mai întâi vreau să știu când i-ai îndepărtat de aci.

CLITEMNESTRA. La doi ani după plecarea ta.

AGAMEMNON. Este o bucată de timp de atunci, frumoasa mea. Și eu am de gând să-i aduc aci, ca să-i cresc mari, eu și cu străina, cum spui tu.

CLITEMNESTRA. Ești în toate mințile? Vrei de-a binelea s'o ții aci?

AGAMEMNON. Până la moartea mea.

CLITEMNESTRA. Dar va voi ea?

AGAMEMNON. E speriată de tine. Mai e nefericită ca oricine și-ar fi pierdut pe toți ai săi în război și nu mai are nici țară, nici acoperiș deasupra capului, nici pe cine să-i dea pâine; și până acum era o prințesă. Eu am răbdare. Ii voi răbda neferi-

cirea până se mângâie; și încotro să se ducă? Dacă fi rămâne cineva prieten, eu sunt acela.

CLITEMNESTRA. Ești un om bun.

AGAMEMNON. Iți bați joc de mine?

CLITEMNESTRA. Ești brutal, dar ești un om încrezător și bun. Nu râd, Agamemnon.

AGAMEMNON. Atunci de ce mă găsești bun?

CLITEMNESTRA. Fiindcă ești sigur că și alții sunt ca tine.

AGAMEMNON. Cine, anume?

CLITEMNESTRA. Tu nu vrei s'o gonești pe Casandra. Crezi însă că ea n'ar pleca dela sine?

AGAMEMNON. Dacă nu pui la cale nimic, dacă nu urzești nicio șiretenie, nu. Dela sine nu pleacă.

CLITEMNESTRA. Și dacă ți-aș dovedi că e gata să fugă?

AGAMEMNON. N'aș crede. Casandra e tânără; e încă în mijlocul căutării, al enigmelor și al figurilor strălucitoare din balul trecător. Când va înceta muzica, va întreba după cineva care s'o ducă de braț prin întunec acasă. De aceea aștept. Nu te voi crede.

CLITEMNESTRA. Egist vrea să fugă și el...

AGAMEMNON (*întreprupând-o*). Când?

CLITEMNESTRA. Astă seară.

AGAMEMNON. Egist va pleca mâine dimineață; astă seară va fi de față la masa mea. Poporul trebuie să mă vadă înconjurat de ai mei. Ce-mi pasă de ce are de gând acest tânăr muieratic?

CLITEMNESTRA. I-a oferit Casandrei s'o ia cu el și ea a primit.

AGAMEMNON. Minți!

CLITEMNESTRA. Nu. E adevărat. Intreab-o.

AGAMEMNON. Așteaptă (*face un pas*).

CLITEMNESTRA. Cât de puțină încredere ai în ea!

AGAMEMNON. Ce ai cu mine? De ce nu-mi lași liniștea? De ce te înverșunezi ca o sălbăteciune? M'ai făcut s'o trădez: spune-mi măcar acum dacă e adevărat sau nu.

CLITEMNESTRA. Este. Du-te și întreab-o. Și dacă nu mărturisește, insistă, nu te lăsa păcălit de plânsul ei și vei vedea. Agamemnon, ce ai? Ce faci cu mine? Mă sperii! (*Agamemnon s'a descins de o eșarță de mătase, i-a legat după o scurtă încercare de apărare a ei, mâinile la spate și apoi de o coloană sau de gratiile unei uși*).

AGAMEMNON. Ți-am spus că n'am să te cred. Chiar dacă ai dreptate, chiar dacă (întâia oară de când ne-am revăzut), ai spune adevărul, n'am să te cred. Nu te mai cred, frumoasa mea soție. Am săvârșit păcatul de moarte al prostiei și pe al încrederii într'o femeie; dar acum mi-ești ca dintr'altă țară; și vreau să mă răscumpăr de vina de a fi trădat un înger. Vei vedea cum.

SCENA XI-a

Clitemnestra (legată și singură)

CLITEMNESTRA. E nebun. Vede oricine că eu am dreptate. Tocmai de aceea mă urăște și vrea să măucidă. Dar voi scăpa și îmi voi face eu dreptate, dacă la el nu găsesc; mi-o iau cu sila și i-o ar t până îl văd orbit.

(Intră Cassandra, care asistă înspăimântată la ce se petrece; Agamemnon vine urmat de doi sclavi negri, cu turbane și șalvari galbeni).

SCENA XII-a

Clitemnestra — Cassandra — Agamemnon — Doi negri

AGAMEMNON. Aci e. Luați-o și închideți-o unde v'am arătat. Cu nimeni să nu vorbească, N'ascultați ce vă spune, cum n'ați ascultat pe bunica voastră, când dăduse în mintea copiilor; cam așa vorbește și femeia aceasta. Haide.

SCENA XIII-a

Cassandra — Agamemnon

AGAMEMNON. Acum măcar stăm limpede. Este o ușurare și aceasta. Tu de ce ai venit, Cassandra?

CASANDRA. N'ai fi dorit?

AGAMEMNON. De loc. E o scenă de familie, nu pentru ochii tăi.

CASANDRA. Intr'adevăr nu este; s'ar potrivi în odaia din fund a unei taverne din port, sau într'o colibă de fierări. Este în fața oamenilor soția ta și nu o vei ține legată și închisă.

AGAMEMNON. În fața tuturor oamenilor n'am vină ținând legat pe cine e gata săucidă.

CASANDRA. Știi sau bănuiești că e gata?

AGAMEMNON. Nu e numai gata: de două ori a încercat săucidă prin cuvânt. Odată pe Egist; și acum câteva clipe pe unul din noi sau pe amândoi.

CASANDRA. Ți-a spus deci?

AGAMEMNON. Că ai fi vrut să fugi cu Egist? Da.

CASANDRA. O, dac'ar ști cât de interzis îmi este să fug!

AGAMEMNON. Cine te oprește? Eu nu.

CASANDRA. Nenumărate lucruri văzute și nevăzute. Și tot ele ne poruncesc s'o deslegăm, pentru că n'are vină și nu știe ce face.

AGAMEMNON. Bunătatea fără măsură dansează pe o muche de cuțit între o iubire și un dispreț aproape neomenești. Iar eu aş vrea să fii un om, Casandra, nu un inger alb sau negru.

CASANDRA. Sunt un glas care cere să-i dai drumul femeii aceleia.

AGAMEMNON. S'a întors iar sângele în ea când am închis-o; iar e ca moartă, cu pete vinete pe trup ca un leopard. Imi ceri să-i dau drumul leopardului pe care l-am călcat pe coadă și închis în cușcă și să-l așez diseară la masa mea.

CASANDRA. E bolnavă?

AGAMEMNON. Da.

CASANDRA. Cât de târziu aflu că în ea este cruzimea boalei, nu a ei! Cât de nesimțitoare am fost că n'am tăcut! M'am luptat cu ea ca și cum ar fi fost plină de puteri dușmănoase și ea e roasă de veninul încet al slăbiciunii și al fricei de moarte. N'are destulă închisoare cușca de durere în care este închisă? Lasă-i grădinile și cerul deschis, Agamemnon. Și așa te pierde pe tine.

AGAMEMNON. Imi faci o vină că o părălesc pentru tine?

CASANDRA. E bolnavă și fără nimeni.

AGAMEMNON. Il are pe Egist încă de când nu era bolnavă. Căci am înțeles, știi, toată povestea.

CASANDRA. Nu era nimeni lângă ea, niciunul mai bun. L-a luat pe el.

AGAMEMNON. Trebuia să mă aștepte.

CASANDRA. Atâta timp? Tu ai așteptat?

AGAMEMNON. Acum taci! Nu vreau să aud că o trădez și că datoria mea este să-i mulțumesc că m'a înșelat. Crezi că a fost un joc, să mă desbăr de «soția mea în fața oamenilor», cum zici tu? Nu sunt un tânăr care nu știe decât să încerce aventura tuturor libertăților. Anii m'au învățat să mă țin în frâu; dar când mi-am recunoscut adevăratul drum, nimic nu mă va opri, nici măcar tu, când ți se pare că trebuie să te jertfești pe tine și pe mine, ca să alini o suferință — care nici nu e așa de mare cum crezi tu și mai ales e cu totul alta decât crezi. Nu mă goni dela tine; singura urmare ar fi pierzania mea, nu însănătoșirea Clitemnestrei.

CASANDRA. Ai înțeles de ce am vrut să renunț.

AGAMEMNON. Da, draga mea. Dar eu sunt hotărât să nu te trădez pe tine și pe mine; pe ceilalți... (*gest*).

CASANDRA. Pe ea totuși n'o vei ține închisă. E bolnavă.

AGAMEMNON. Leopardul are un spin în carne și imi cer să-dau drumul pentru că îl doare? E cuminte ce spui? Nu îi dau drumul.

CASANDRA. Ascultă altă parabolă: calul bolnav, chiar nărăvaș, nu ți-l îngrijești de frică să nu te trântescă mai târziu și să-ți rupă coastele?

AGAMEMNON. Minte și încercarea mă sfătuiesc să-i îngrădesc furia, s'o împiedec dela crimă; tu mă rogi, nu, îmi poruncești să fi dau drumul.

CASANDRA. Ascultă: de cine te temi?

AGAMEMNON. De ea.

CASANDRA. De mâna ei sau de mâna altuia?

AGAMEMNON. De voința ei și de mâna altuia.

CASANDRA. Care poate fi acel altul? Egist? Ți se pare nevrednic de a fi luat în seamă.

AGAMEMNON. Clitemnestra face din el orice, până și un om primejdios.

CASANDRA. Dar Egist tremură de frică să nu pui tu să fie omorît! N'ai decât să-l liniștești. . .

AGAMEMNON. Ca să îndrăznească orice?

CASANDRA. Atunci sperie-l și mai mult, dar adu-ți aminte ce-mi spuneai tu însuși râzând, despre el.

AGAMEMNON. Și totuși Clitemnestra poate să vâre atâta inimă în el ca să mă lovească pe nepregătite.

CASANDRA. Când și unde? Măine îl trimiți de aci. Unde îl mai vezi?

AGAMEMNON. Am poftit la masă pe toți câți au avut timp să mă uite și va trebui să mă arăt, înconjurat de ai mei.

CASANDRA. Te poți teme de el la masă?

AGAMEMNON. Nu.

CASANDRA. Vezi? Și mâine pleacă, iar noaptea aceasta nici nu doarme în palat.

AGAMEMNON. Bine, bine, mă dau bătut. Ce ai vrut?

CASANDRA. Am vrut să nu te temi nici de bolnavi, nici de neputincioși ca acest Egist, moale, alunecos și veninos ca o meduză. Cum îl vei așeza? Nu vreau să șed lângă el, nici lângă femeia aceea.

AGAMEMNON. Ai să-ți alegi tu singură locul. Ești stăpâna a tot aci, a mea, a soartei Clitemnestrei, a locului lui Egist la masă, a tot într'un cuvânt. Ești ca un copil; te joci cu noi parc'am fi mingile tale, și le prinzi în mână iar. Dar dacă îți scapă?

CASANDRA (*râzând*). Nu îmi scapă. Mingea cea mai mare nu îmi scapă și e singura pe care mi-ar putea rău s'o pierd. Știi? N'aș vrea s'o pierd.

AGAMEMNON. N'ai s'o pierzi niciodată, iubita mea. Dar dacă îți scapă celelalte? Mi-e totuși grijă de tine.

C o r t i n a

Se ridică numai decît asupra unui decor sobru: e locul unde e închisă Clitemnestra. Ea ridică în sus mâinile încărcate cu lanțuri.

SCENA XIV-a

Clitemnestra — Agamemnon

CLITEMNESTRA. Cine este?

AGAMEMNON. Eu.

CLITEMNESTRA (*fără să-și întoarcă fața dela perete, cu același glas ciudat*). Nu-l cunosc; sunt mai mulți care se sbat îngrijorător.

AGAMEMNON (*iși dă deodată seama; o strigă pe nume ca s'o trezească*). Clitemnestra! Vorbești în somn?

CLITEMNESTRA. Cum? Cine e acolo? Ieși la lumină!

AGAMEMNON. Eu sunt.

CLITEMNESTRA. Bine. Ce vrei iarăși? De data aceasta mă lovești în obraz, sau ce? Atât a mai rămas și să mă ucizi pe urmă.

AGAMEMNON. *Eu te prigonesc și te chinuiesc pe tine?*

CLITEMNESTRA. Atunci ce cauți la mine?

AGAMEMNON. Să te desleg și să-ți dau drumul.

CLITEMNESTRA. Cum te-ai îmblânzit așa deodată?

AGAMEMNON. Casandra mi-a adus aminte că ești bolnavă.

CLITEMNESTRA. Casandra? Mi-a trecut. Leagă-mă la loc.

AGAMEMNON. Ușa e deschisă. Ingăduie-mi să te urmez.

CLITEMNESTRA. Nu voi ieși pentru că a vrut acea copilă perversă să ies. Imi plăceai mai mult furios și sălbatec decât ascultând de o mică lebedă abia ieșită din ou, ca un băiețuș de mamă. Ești vrednic de dispreț și de râs, cu părul tău cărunt.

AGAMEMNON. Nu știi ce vorbești.

CLITEMNESTRA (*deodată liniștită, cu voce moartă; tot dialogul foarte liniștit*). Ce vrei să fac?

AGAMEMNON. Ce îți place. Să îmi vii cât de puțin în fața ochilor. Sunt silit să te poftesc la masa mea de astă seară. Trebuie să mă vadă toți că m'am întors și că sunt înconjurat de credincioasa mea soție și de și mai credinciosul meu văr...

CLITEMNESTRA. Și de femcia abia ieșită din copilărie, adusă din străini, ca să-ți ție de urit la bătrânețe.

AGAMEMNON. Și de ea; în capul mesei chiar.

CLITEMNESTRA. Vor avea ce vedea bieții oameni! Pe un tiran ce își disprețuește soția și copiii, își gonește rudele...

AGAMEMNON. ...atât de nevinovate...

CLITEMNESTRA. ...și sfilează rușinea.

AGAMEMNON. Intr'adevăr.

CLITEMNESTRA. Egist pleacă mâine?

AGAMEMNON. Inainte de răsăritul soarelui. Poți să-ți iei rămas bun dela el.

CLITEMNESTRA. N'ai nicio teamă: mă duc la el chiar acum. AGAMEMNON (*facându-i loc să treacă*). Te rog, Clitemnestra.

Cortina

ACTUL IV

(O perdea heraldică, cu semnele zodiacului; la unul din colțuri, un Om de Gardă se uită pe furiș înăuntru, cu spatele la public. Altul șade la mijloc și joacă singur șah. Înăuntru muzică).

SCENA I-a

Doi oameni de gardă

INTĂIUL. Vino să joci cu mine. (*Niciun răspuns*). Ce vezi? (*tăcere*). Se plictisesc; simt prin perdea cum cască toți și mă molipsesc (*cască*) și eu. Nu vrei să joci o partidă? (*tăcere*). E patima mea. Când eram de gardă afară — tu erai tânăr — învățasem o cățea de vânătoare să stea cu o lumânare pe cap și noi jucam șah toată noaptea. Blestemat câine! Nu se mișca până nu ne vedea terminând!

AL DOILEA (*întoarce capul la celălalt*). Eram tânăr? Pe vremea aceea eram eu o florăreasă țigancă, când învățaseși tu câinele.

INTĂIUL. Nu crezi? (*tăcere*), jignești; îți închipui cumva că mint?

AL DOILEA. Sst!

INTĂIUL. Ce vezi?

AL DOILEA (*revenind dela perdea*). E nemaipomenit. Nu suflă unul o vorbă; toți tac și beau.

INTĂIUL. Mult?

AL DOILEA. El bea ca o pâlnie, tace și se uită drept înainte, încruntat.

INTĂIUL. Dar ea?

AL DOILEA. Bea printre dinți, tace și zâmbește ușor în gol.

INTĂIUL. Și Egist?

AL DOILEA. Egist? Ii licăresc ochii, dă peste cap paharele și se uită tot timpul la rege. Când li se întâlnesc privirile, întoarce capul repede și se învinețește la față.

INTĂIUL. Casandra nu bea.

AL DOILEA. Ba da, și ea. Parcă ar fi o fetiță beată, care vrea să plângă de somn.

INTĂIUL. Bieții musafiri!

AL DOILEA. Beau și ei, tac și ei și se simt prost numai ei. Când se înecă vreunul, se întorc toți la el, parc'ar fi strănutat sub o cupolă cu cincisprezece mii de ecouri. Mă duc să mă uit iar.

INTĂIUL. Rămâi să jucăm o partidă!

AL DOILEA. Pune-ți lumânarea pe cap, bătrâne, și joacă singur! (*se uită puțin, apoi se întoarce repede*). Vine Casandra și Clitemnestra după ea (*amândoi se scoală și iau ținută marțială*).

SCENA II-a

Cassandra — Clitemnestra — Doi oameni de gardă

CASANDRA. Intoarce-te; îți pierzi timpul.

CLITEMNESTRA. Spune măcar de ce pleci.

CASANDRA. Nu.

CLITEMNESTRA. Nu mie: ca să afle și el.

CASANDRA. El? Ca să afle el? Spune-i că nu vreau să fiu martoră rușinii lui.

CLITEMNESTRA. Că s'a amețit? E un obicei din război; înaintea nu era așa.

CASANDRA. Imi pare rău că nu-ți pot împărtăși veselia. Din război? Zi mai bine că e mâhnit și nefericit și că nu bagă de seamă cât i se toarnă în pahar din porunca ta.

CLITEMNESTRA (*sentinelilor*). Plecați de aci, oameni buni. Ascultați la ușa de afară, dacă țineți neapărat. (*Sentinelele ies cu neplăcere*). Nu iau în seamă ce spui, Casandra. Nu vezi că și tu ești amețită, gata să plângi, ca un bețiv cu inima fiartă de alcool.

CASANDRA. Cum vrei tu; dar lasă-mă.

CLITEMNESTRA. N'am de gând. Vino îndărăt. Fără tine se va plictisi și mai mult. Te rog, vino.

CASANDRA (*o privește cu teamă*). Ce vrei cu mine? De când mă rogi de ceva? De când ai grijă ca el să nu se plictisească? De când nu faci totul ca să nu mă vezi, ci dimpotrivă? De când mă poștești stăruitor la aceeași masă cu tine? Ce vrei dela mine?

CLITEMNESTRA (*înțelegând că a mers prea departe*). Nimic. Ai călcat pe un șarpe? Vezi că te-ai îmbătat? N'am nimic cu tine. Rămâi, dacă-ți place. Are să te cheme el, nu eu.

SCENA III-a

Cassandra (singură)

CASANDRA. Mă simt deodată înconjurată de subtile primejdii. Nu are ea dreptate? Nu: mi-e numai puțin somn și îmi piere și el. Ah, încotro se iese din coridorul acesta întunecos? Dar unde este ziua și luminile clare? Clitemnestra știe ce face: i-a

gonit pe oamenii aceia, ași fi avut măcar cu cine vorbi. Așa trebuie să-mi aduc aminte mereu de Agamemnon, pe al cărui suflet începe să-l înlocuiască zeul sălbatec și fără frâu al vinului. Eroul meu, iubitul meu fantomatic s'a uitat într'o oglindă convexă și eu sunt silită să-i iubesc chipul monstruos, știind că celălalt îmi este în veci nevăzut (*tace ; cu alt glos*). Nu îl trăda, Casandra. Iartă-i slăbiciunile. Gândește-te că jertfește pentru tine totul, ca un cerșetor, care vrea să fumeze opiu (*iarăși cu alt glas*) : Da, îl iert. Vreau să-l iert.

SCENA IV-a

Cassandra — Egist (care a intrat acum o clipă)

EGIST. Pe cine? (*tăcere*). Pe cine, Casandra?

CASANDRA. Pe un om care poate fi iertat.

EGIST. Nu pe mine?

CASANDRA. Ești un om? Poți fi iertat? Tu, care ai îndrăznit să-mi întinzi mie curse?

EGIST. N'a fost o cursă! Jur că nu!

CASANDRA. Nu. Dar ți-ai destăinuit Clitemnestrei planurile, așteptându-te fără îndoială la sprijin.

EGIST. Râzi, dar așa a fost.

CASANDRA. Atunci de ce i-ai amintit de mine? Acum taci? Du-te și pune-ți servitorul să te pălmuiască, o tu, semenul lui! Ce-ai căutat aci altceva decât asta? Dar îți spun, du-te la semenul tău.

EGIST. Agamemnon m'a trimis să te chem (*vrea să plece*).

CASANDRA. Stai! Încotro voiai să te duci?

EGIST. Am înțeles că n'ai nevoie de mine.

CASANDRA. Am nevoie de oricine acum, nu mă uit cine e. Chiar și de unul ca tine.

EGIST. Mulțumesc.

CASANDRA. Vino aci, Egist, Spune-mi *ce vrea?*

EGIST. Cine?

CASANDRA. Ea, Clitemnestra. Simt cum crește în ea o drojdie; cum ridică o voință primejdioasă capul și cum fierbe veninul. Și e mulțumită: ar fi în stare să râdă, să cânte, să joacc. Sau mai mult decât atât: e liniștită. Ce știe? Ora precisă a unui cutremur viitor? Ce amestec ai tu și ce schimbare pândești cu atâta teamă pe fața lui Agamemnon? Ce secundă teribilă? (*îl sculură de piept*). Vorbește. Nu te las până nu-mi spui. E un făcut că seara aceasta mi-o petrec descosându-vă.

EGIST. Pe cine?

CASANDRA. Pe tine și pe ea.

EGIST. Și ea ce ți-a spus?

CASANDRA. Nimic; dar tu îmi vei spune. Iți jur că vei vorbi, Egist. Până atunci nu te las, mă auzi? (*îl scutură cu putere de piept*).

EGIST. Nu mă strânge de gât, te rog. Nu-ți pricep nici îngrijorarea, nici ciudățenia. Nu ești obișnuită cu vinurile grecești.

CASANDRA. Egist, spune-mi, spune-mi. Adu-ți aminte că în singura clipă cinstită a vieții tale, mi-ai spus că m'ai lua și m'ai duce la templul de sub aluni al Cibelei, unde nimenea nu mă poate ajunge, și erai trist că te resping. Adu-ți aminte și nu mă lăsa în această crudă neliniște (*tăcere*). Uite, îți cad în genunchi: spune-mi ce veți face astă seară.

EGIST. Ridică-te, Casandra. Nu vrea nimeni să facă nimic. Și uită povestea aceea cu templul Cibelei: era o glumă proastă a mea. (*Casandra a rămas pe jos. Egist se apleacă spre urechea ei; cu glas scăzut*): Ridică-te. Dacă s'ar întâmpla ceva, mai bine ai sta lângă el.

CASANDRA (*se ridică și îl privește în față cu ochi mari*). Da, da... Ai dreptate, mai bine să fiu lângă el...

SCENA V-a

Egist (singur), apoi Doi oameni de gardă

EGIST. Ce ușor a fost! Acum totul va fi o jucărie. Mai rămâne să văd de celălalt... Ce este? (*Sentinelă îi șoptește la ureche*). E bolnav și vrea să afle Agamemnon de asta? Regele e la masă și nu ține să fie tulburat. Aduceți-l în fața mea, să văd eu întâi ce are și așteptați afară. (*Sentinelă iese; Egist pentru sine*): Intrebarea e dacă efectul e totdeauna același, sau dacă omul meu mai e în stare să vorbească...

SCENA VI-a

Egist — Credinciosul — Doi oameni de gardă

EGIST. Culcați-l cu băgare de seamă pe jos și plecați. (*Cei doi pleacă*). Eu am să mă așez lângă tine pe scaunelul acesta. Ce ai? Ești bolnav? Ce te doare?

CREDINCIOSUL. Tu ai pus să fiu otrăvit, nu?

EGIST. Altceva n'ai de spus?

CREDINCIOSUL. Ce să mai spun? Am pierdut jocul acesta, și eu și stăpânul meu... Dar copiii mei, copiii mei!... Mă arde și mă împunge în măruntae ca niște cuțite ascuțite... ah...

EGIST. Dacă ai copii, de ce îți bagi capul în primejdie?

CREDESCIOSUL. Nu te mai uita la mine! Lasă-mă să mor ingur!

EGIST. Nu pot să nu mă uit: vād întâia dată așa ceva. E groaznic.

CREDESCIOSUL. Scapă-mă, Egist... Nu ai niciun leac să-mi dai?

EGIST. Ar fi, dar e prea târziu. Nu-ți simți picioarele reci?

CREDESCIOSUL. Ca ghiața...

EGIST. Vezi? De copii voi avea eu grijă. Pentru tine e prea târziu.

CREDESCIOSUL. E prea târziu? (*Se svârcolește și moare*).

EGIST. Ingrozitor, îngrozitor, dar ce ușor! (*Se cutremură*). Acum restul va fi o jucărie. (*Se duce și revine cu Oamenii de Gardă*). A murit sub ochii mei. Duceți-i trupul de aci. Veți înțelege că noaptea lui Agamemnon nu poate fi tulburată cu asemenea vești.

SCENA VII-a

Agamemnon — Egist — Casandra — Clitemnestra — Invitații

(Perdeaua se dă la o parte; personajele au întocmai atitudinile descrise în scena I; timp de câteva clipe tăcere)

AGAMEMNON. Așa e mai răcoare, nu?

CLITEMNESTRA. Da, ceva mai răcoare.

EGIST. Fără 'ndoială. (*Tăcere*).

AGAMEMNON. Furtuna se face așteptată.

CLITEMNESTRA. Va izbucni totuși în noaptea aceasta.

AGAMEMNON. Crezi?

CLITEMNESTRA și EGIST, împreună: Sigur.

CLITEMNESTRA. De unde știi tu, Egist? E adevărat că îți tremură mâinile.

EGIST. Imi bate sângele mai greu în vine. Este o așteptare în aerul acesta care ne încordează ca pe niște arcuri.

CLITEMNESTRA. Așteptarea ploii, fără 'ndoială?

EGIST. Ploaie, furtună, rupere de nouri, ceva în felul acesta.

CLITEMNESTRA. Seceta și cerul de jărătic din fiecare noapte au devenit într'adevăr de neîndurat.

AGAMEMNON. (*Dușmănos și ironic*). Noaptele erau foarte calde, Clitemnestra?

CLITEMNESTRA. (*Cu nerușinare*). Așa cum erau până acum, deveniseră de neîndurat: trebuie să se schimbe ceva.

AGAMEMNON. Ține-ți gura! (*Clitemnestra zâmbește în gol; tăcere consternată*). De ce tăceți așa? Egist, spune ceva!

EGIST. E greu, așa dintr'o dată.

AGAMEMNON. În lipsa mea ai tăcut ca acum? Este un om tăcut, Clitemnestra?

CLITEMNESTRA. Nu se poate spune. Eu îl știu risipitor cu toate, și mai ales cu vorbele.

AGAMEMNON. Risipitorii cu toate că sunt iubiți de femei, duc la ruină țările și își sărăcesc stăpânul, după ce și-au topit propria lor avere în vin ca pe o perlă în oțet; și la sfârșit trădeză pentru bani.

CLITEMNESTRA. Vorbești ca un rege și ca un bijutier, amândoi foarte supărați. Lasă-l pe bietul Egist în pace, te rog.

AGAMEMNON. Va ști măcar să vorbească!

CLITEMNESTRA. Iți făgăduesc eu pentru el....

AGAMEMNON. (*Violent*). E și firesc! Tu pentru el, el pentru tine! (*Cassandra îi pune mâna pe braț și se uită rugător la el*) Bine. Dar va ține măcar un discurs de primire?

EGIST. A cui?

AGAMEMNON. A mea. N'ai cum să te repeți.

EGIST. Ar râde de mine și copiii.

AGAMEMNON. De ce? Le place mai mult copiilor să mă întorc ca un cerșetor înarmat, ca o rudă pierdută?

EGIST. Bine, dar nu e cam târziu pentru un asemenea discurs?

AGAMEMNON. Cu femeile ni se întâmplă adesea, ca și cu prietenii noștri, să ne dăm seama «cam târziu» că sunt mult mai mult sau mult mai puțin decât gândisem. Inchipue-ți că și eu mine....

CLITEMNESTRA. E adevărat, Egist. Nu ți s'a întâmplat și ție....

EGIST... ca acolo unde nu așteptam decât o voluptate de mult timp singuratică și o fericire sigură, să găsesc un viitor fulgerător și o cursă de obstacole unde îmi pot frânge gâtul? Ba da, mi s'a întâmplat.

AGAMEMNON. Unde îți poți frânge gâtul? Bine zis! Te ascultăm deci.

(*Egist se ridică în picioare; o singură fâșie de lumină cade asupra feței lui, ceilalți rămân în umbră. Același joc de lumină se repedă cu toți cei care vor vorbi*).

EGIST. Nu îmi voi îndrepta cuvântul către cel care sosește, ci către cei care îl primesc. O infinită bucurie, domnii mei, salută pe cel reîntors. Desnădăjduseseam că va mai sosi; cel mai mărunț s'von, toate măștile înșelătoare ale sosirii lui mereu amânate ne umpleau cu o nerăbdare... de care vă asigur. Cel puțin în ce mă privește pe mine, cel mai ponegрит dintre oameni.

AGAMEMNON. Și ponegрит pe nedrept!

EGIST. Da. Agamemnon împlătoșat se întoarce de pe tărâmul paradoxal al bătăliei semănat cu orașe arse. Capetele reci și inimile ținute în frâu fac pe învingători; învinșilor le rămâne

desnădejdea nemărginită, și fericirea nedemnă de a fi terminat. Hiosul și pustiirea de acolo însă sunt clare; nimic mai încurcat decât echilibrul păcii pe care o găsește Agamemnon. Aci, într'adevăr, va domni peste mândrii, peste l comii, peste veninul lăuntric al tuturor fețelor zâmbitoare; peste bărbați mânați de soții și peste tineri cărora capriciul unei femei le ține loc de minte. De asemenea peste capete subtile, iubitoare de stăpânire și de darurile ei metalice, Aci căile sunt întortochiate; sunt oameni care nu fac decât să sape pe dedesubt drumurile, și să mute din loc în loc semnalele de alarmă. Timpul este plin de primejdii și viitorul nelimpede. Dar eu veghez pentru Agamemnon...

AGAMEMNON. El însă n'are nevoie de tine, și te trimite mâine dimineață de aci.

EGIST. Fără 'ndoială, împreună cu omul său de credință, silit, sârmanul, după ce abia s'a întors din război, să treacă încă o mare. Mă voi folosi deci de timpul atât de scurt, până în zori, ca să încerc să-mi arăt recunoștința față de stăpânul meu. Sunt sigur că toți îmi vor da dreptate, începând cu Clitemnestra, care l-a așteptat cu multă neliniște...

CLITEMNESTRA. Egist!

EGIST. (*Corectează*)... Pentru destinul lui, nehotărît încă...

AGAMEMNON. Cum « încă nehotărît »?

EGIST. (*Același joc*)... Pe atunci.

AGAMEMNON. Tu ești deci cel mai credincios prieten, iar ea m'a așteptat cu o dragoste îngrijorată. Am înțeles bine?

EGIST. Intocmai.

AGAMEMNON. Din păcate nu era destul de limpede. E mai bine să termini.

EGIST. De sigur. Plec deci, domnii mei, eu cel atât de greșit față de voi și de Agamemnon prin slăbiciunea și moliciunea mea, pe care vârsta nu mi-o poate face iertată. N'am slujit-o cum trebuie pe Clitemnestra. N'am stors pământul și oamenii cât ar fi mulțumit pe Agamemnon. N'am pedepsit pe cine răspândea șoapte despre mine. Dar vă jur, jur celor vii și morților, că nu aș mai face așa a doua oară. V'aș făgădui o mână de fier, și violentul dispreț care fi șade bine unui stăpân. De asemenea, o nestăpânită poflă de aur; securea și funia pentru cine șoptește. Și în sfârșit, aș sluji-o pe Clitemnestra cum se cuvine. Dar toate aceste bucurii vă vor lipsi deoarece trebuie să plec, se pare.

AGAMEMNON. Ajunge, ajunge!

EGIST. Am terminat. (*Se așează*).

AGAMEMNON. Suntem toți cu desăvârșire luminați. Cred că nimeni nu mă va mai muștra că m'am reîntors. Și ca să vă iau cea din urmă neîncredere, ascultați pe Casandra.

CASANDRA. Ce trebuie să spun eu?

AGAMEMNON. Cine ești. Altfel te vor urî, numai pentrucă ești străină.

CASANDRA. Bine. (*Se ridică*). Mă chiamă Casandra. M'am născut într'o țară care acum nu mai este. O parte din oameni au fost uciși, ceilalți duși ca niște turme în mari depărtări străine, ca să se piardă în celelalte seminții, să-și uite limba și să dispară. Orașul le-a fost ars. În mine rămân însă vechile locuri și zilele când mă jucam sub plopul de lângă râul Simois. Puțin mai târziu au început anii sălbatici când mi-au căzut pe rând frații, și din gândul neconținut la ei și la suflete am început să înțeleg pe muritori și viitorul. Dar tot ce le-am spus eu oamenilor a fost depășit de ultima cutremurare, când totul s'a terminat, totul a ars, s'a prăbușit și s'a risipit ca cenușa. (*Se întrerupe, își ascunde fața în mâini*). Da. Apoi m'a luat cu el bărbatul acesta (*arată pe Agamemnon*) și mi-a spus că totuși trebuie să trăiesc, și că fericirea se poate avea cu puțină bunăvoință și nepăsare. El însuși este un om drept, tare și neclintit, și blând. Dar nimic nu e chiar așa de ușor cum se pare. Pe el vor să-l aibă alții, are dușmani șireți, legi reci și voințe ascunse împotriva sa. Cândtăind în mână fericirea, mi s'a scurs printre degete, și mă întreb dacă le voiu putea strânge vreodată destul de tare ca s'o rețin. (*Intinde mâinile și zâmbește fără nădejde. Un timp. Se așează*).

AGAMEMNON. Nu aci este întrebarea! Domnii mei, veți spune poate că vârsta mă împiedică să suport cu răceală puterea vinului. Ferească-vă cerul să vă văd în ochi răspunsul că așa este. Să vă păzească. Niciodată, n'am simțit mai mult vesele poftă de încăerare. Tăceți și tremurați; celui care nu se supune, îi rup coastele!

CLITEMNESTRA. Ești beat. Așează-te. Du-te să dormi.

AGAMEMNON (*se întoarce la ea, apoi, ca și cum n'ar fi auzit*): Ce spuneam? Că nu aci este întrebarea. Da, căci nu este altă întrebare sub soare și sub co. stelațiile nopții imense, decât după dreptate. E drept să fii fericită, Casandra? În mâinile tale, oricât de tari sau de fragile, e drept să ții acea apă vie care se scurge ușor?

CASANDRA (*cu lacrimi în glas*). Nici măcar acum să nu-mi fie îngăduit? Când am cunoscut fundul nenorocirii și ultima tristețe, nu-mi mai rămâne decât fericirea.

AGAMEMNON. E adevărat. Pe tine nu te poate opri nimeni să fii înfâșșit... Dar eu, domnilor? Eu? În chip obișnuit așa t'cea și m'aș chinui singur, dar acum nu pot să-mi țin în inimă întrebarea. Căci iată, roade de mine ca un vierme timful și deopotrivă grija de dreptate. (*Casandrei, care îl privește îngrijorată și îndurerată*): Nu, draga mea, discursul meu trebuie

spus, e singurul care *trebuie* rostit. Suntem patru aci și vrem toți, ne credem îndreptățiți la zile senine; dar singura care le merită, este copila aceasta. A trecut cu o fregată plină cu cenușă, pe lângă arhipelagul Tuturor Lacrimilor, a plutit prin Strâmtoarea Amărăciunii și golful Surăsului Pierdut. Nu-i mai rămâne decât Capul Bunei Speranțe. E scăpată. Al doilea, Egist, a fost umbra Clitemnestrei, jucăria și făptura ei; va fi o umbră fără stăpân, o jucărie fără joc și o făptură fără creator; și e drept așa. Rămânem cei doi învinuiți: această femeie care mă cunoaște nu ca să mă iubească, ci ca să mă mânuiască. Care vrea să mă aibă învins și stăpânit de ea, nu altfel. Nu te împotrivi, Clitemnestra: ai face-o încet; n'ăși băga de seamă decât la sfârșit. Nu știi să mângâi, nu știi să ajuți și te plictisești dacă nu te joci cu vreo paiață. Copiii te obosesc, pe mine m'ai pătruns de mult, Egist nu e niciun fel de taină pentru tine. La ce îți trebuie eu? Ca s'o arunci pe Casandra încotrova, singură și neajutorată. Dar mâine te trimitt pe *tine* de aci, acolo unde ai trimis tu copiii. Dar înseamnă aceasta că am eu dreptate? E soția mea. Să smulg la mine dreptatea cu o putere care mi-ar ține loc de ea? Mi-e teamă: de-asupra sfârșitului bătăliei este altă victorie ascunsă, totdeauna a dreptății. N'aș vrea să putrezesc de viu ca biruitoarii pe nedrept. Mi-ajunge Troia ca să-mi sufle somnul. Sunt legi și jurăminte pe care le calc isgonind din casa mea pe Clitemnestra și aducând-o pe Casandra. Sunt copiii și femeia aceasta care nu știe să mângâie, dar are nevoie de ajutor și de sprijin. Il voiu da? Dar Casandra? S'o resping dela mine și s'o arunc iar spre mărire întristate, ca să mulțumesc capriciul unci soții adultere? Am băut prea mult și nu mai judec limpede... Totul e așa de încurcat! (*își pune mâinile pe frunte și pare foarte turburat*).

CLITEMNESTRA (*liniștită, rece și ironică*). Nu ești destul de beat...

AGAMEMNON (*furios*). Te opresc să spui că sunt beat!

CLITEMNESTRA. Nu ești destul ca să nu fi vorbit, în așa fel încât să-ți îndreptățești dorințele pe care singur ți le-ai judecat când ai vorbit de legi și de jurăminte.

AGAMEMNON. Nu ești în stare să-ți dai seama că am vorbit cinstit ca în fața judecății, spunându-mi îndoiala?

CLITEMNESTRA. Ai fost cinstit, tocmai cât trebuie ca să-ți poți face plăcerea în liniște.

AGAMEMNON. Tu, plină de fiere și de josnicie, nu vrei să înțelegi că am vorbit cu necunoscuții aceștia (*arătând spre public*), ca mamei și tatălui meu?

CLITEMNESTRA. A fost, ca aproape oricare cinste, o foarte subtilă înșelăciune.

AGAMEMNON. Indrăznești să mă înțepi cu veninul tău, să mă murdărești în fața copilei acesteia?

CLITEMNESTRA. E destul de mare ca să învețe să cunoască oamenii.

AGAMEMNON. Mai bine să se termine cu tine, floare veninosă, cap de Meduză, monstru!

(Totul foarte repede. Agamemnon ridică cu două mâini deasupra capului un vas enorm, ca s'o lovească. În spatele său Egist se scoală și ridică și el cuțitul).

CASANDRA. Agamemnon! În spatele tău! *(Agamemnon lovit de Egist în spate urlă de durere, scapă vasul și scoale și el un pumnal, care îi scapă de asemenea din mână; Egist îl împunge mereu între umeri).*

AGAMEMNON. Aa! Clitemnestra, ce-ai făcut! *(cade; masa se răstoarnă ascunzându-i trupul în care Egist lovește mereu. Casandra îngrozită, cu mâinile la tâmples, se uită la ei. Clitemnestra o îmbrânțește și Casandra cade peste Agamemnon).*

CASANDRA *(invizibilă)*. Nu mă lovi! Cine mă scapă? Agamemnon, cine?

(Egist lovește mai departe și în Casandra, apoi se ridică, cu fața și cuțitul pline de sânge. Invitații se reped înainte, după ce și-au ieșit din înmărmurire).

CLITEMNESTRA și EGIST *(împreună)*. Indărăt! *(Invitații se dau îndărăt).*

CLITEMNESTRA *(se ridică: e discursul ei)*. Indărăt toată lumea! Dragi prieteni, nimic nu mai folosește. Ați fost cu toții martori ai acestei nenorocite întâmplări. Ați văzut cum Agamemnon, cu mintea întunecată de vin, a vrut să mă lovească; de asemenea, cum Egist, încercând să-l oprească, a fost lovit; — îl vedeți, e plin de sânge. Casandra a fost rănită și ea de moarte de către Agamemnon în nebunia sa tragică; iar el a alunecat și a căzut pe vârful propriului său pumnal. Spuneți tuturor ce ați auzit dela mine și spuneți tuturor că totul rămâne neschimbat, ca și cum Agamemnon ar trăi și pe tron, nu numai în amintirea și inimile noastre. Plângeți-l și plecați.

*(Invitații încep să iasă. Clitemnestra și Egist vin în prosceniu *)*.

SCENA VIII-a

Clitemnestra — Egist

CLITEMNESTRA. Egist, n'am scăpat de apăsare. Mi-e tot așa de rău ca înainte. N'am înțeles bine ce spunea despre dreptate. Tu da?

EGIST. Dreptatea era a ta.

*) Rolul invitaților în scena VII poate fi ținut de public: masa lui Agamemnon va fi cu fața spre spectatori; mimica — neapărat mult mai grea — a actorilor, va completa iluzia; discursurile li se vor adresa tot spectatorilor.

CLITEMNESTRA. Intreagă? El n'o avea decât pe jumătate și au murit amândoi totuși. Trebuie s'o avem întreagă; altfel vom suferi.

EGIST. Nu te mai chinui. Să mergem; e târziu. Du-te și dormi.

CLITEMNESTRA. Mi-e frică de vise. Mi-e frică și acum, când sunt trează. Ce noapte va începe? (*frângându-și mâinile*). Ce viață va începe în întunec?

C o r t i n a

PETRU DUMITRIU

MEDIEVALĂ

Am așteptat aicea pe săli ca'ntr'o minune,
Oglinzi prin plușuri negre se reflectau tăcut
și mă strigam, mai singur pe săli și m'alungam,
de prin unghere umbre creșteau sub pasul mut.

La ceasul nouă — singur — plinit într'o armură
închis de șapte veacuri ieși un cavaler
și-și făcu oficiul de gazdă și mirare
și mă conduse palid pe sălile de ieri.

Din sarcofage stranii priveau toți cavalerii
— trei regi erau alături în trei sicrie lungi —
și palida lumină juca prin cranii beată,
un flux-reflux de moarte cădea prin zece dungi.

Tăcut mă duse apoi în sala de primire —
armuri zăceau de veacuri uitate în păreți,
prin geamuri plopi albaștri treceau cu liliecii
și-un duh pândi castelul prin săli ca prin nămeți.

Și gol, cuprins de spaimă, — am strigat nebun,
în spate cavalerul de fum se irosise,
și-așa rămas în sală, năuc pri tre perdele
am înțeles că moartea pumnalul și-l înfipse.

PICTURĂ APUSEANĂ

Cu galbene cămile cum străbăteam Sahara
vindeam 'n Aois-Abeba, lămâi și portocali —
era un soare galben prin târguri ca o moarte
și-așteptam cu marfa sub ceruri de opal.

Mă credeam în piață pungaș de buzunare
și beam cu beduinii prin cârciumi și visam
imense piramide și oaze cât lumina
și'n zori cu marfa toată 'napoi mă întorceam.

MIHAIL CRAMA

PROBLEMA ORGANIZARII INTERNAȚIONALE

1. Monarhia Universală. 2. Planul lui Enrie IV-lea. 3. William Penn. 4. Proiectul Abatelui de Saint Pierre. 5. Jeremy Bentham. 6. Kant despre Pacea eternă. 7. Incercările din sec. XIX-lea și XX-lea. 8. Supraviețuirea spiritului tribal. 9. Realitatea națională și realitatea internațională. 10. Noi criterii și valori în relațiile dintre State.

1. Pacea universală a preocupat pe gânditori, oameni de Stat și chiar pe unii regi și împărați, care au purtat războaie pe timpul domniei lor. O asemenea preocupare e firească, dacă ne gândim la raporturile ce au existat totdeauna între diferitele State civilizate. Războiul nu e o stare pozitivă, pe care să o dorească omul în permanență, în ciuda așa numitului «instinct pugnacios», care ar fi, după unii psihologi, inerent naturii omenești. În adevăr, orice război implică pacea, o urmărește ca scop, presupunând-o și atunci când a fost provocat din voința de mărire și stăpânire pe socoteala unor popoare mai slabe. Căci un război care nu duce la o pace durabilă, e considerat și de învingător ca un război pe jumătate pierdut.

În cursul istoriei moderne și contemporane, numeroase proiecte au considerat problema organizării internaționale. Diferite scheme și construcții au fost concepute în acest scop. Din punctul de vedere al realizărilor practice și prin prizma intervalului de timp din care sunt privite, astfel de încercări apar utopice. Valoarea lor însă nu trebuie apreciată după un criteriu strict pragmatic, ci mai mult după caracterul de actualitate, pe care-l păstrează în evoluția omenirii. Această actualitate reflectă însăși nevoia organică a Statelor civilizate de a găsi o soluție cu privire la statornicirea raporturilor pașnice între ele.

Ideea despre o «monarhie universală», menită să servească pacea, este poate cea dintâi încercare în această direcție. Într'un anumit sens, o asemenea idee se regăsea și în așa numita «*pax romana*» din timpul celei mai mari expansiuni politice a Roma-

nilor. Se știe că în cuprinsul Imperiului Roman se statornicise un regim juridic, care asigura relații pașnice între diferitele popoare conlocuitoare. La baza acestor relații stătea acel « *jus gentium* », prin care fiecare popor avea dreptul să reclame un tratament echitabil și astfel să se bucure de siguranța persoanei și avutului. Ideea supraviețuia în Evul Mediu, fiind adoptată de Biserica Romano-Catolică, prin ale cărei interverții de multe ori au fost salvate vieți de oameni și proprietăți, de nedreptățile seniorilor. Papa, ca *arbiter mundi*, voia să institue organizarea întregii Creștinătăți pe baza Dreptului Canonic. Rolul acesta al Bisericii, într'un regim lipsit de domnia legii, a fost o binefacere egală cu aceea a unui Supra-Stat în afacerile internaționale.

Carol cel Mare, după unii istorici, ar fi urmărit o monarhie universală, cu scopul de a pune capăt războaielor, după cum la începutul erei moderne, Carol Quintul pare să fi avut în vedere aceeași politică. Pe plan ideologic, aceeași concepție o avusese Dante, care, în scrierea sa *Monarchia*, propunea reînvierea Imperiului Roman ca singura garanție a unei păci stabile între popoarele Europei. Scriitorul italian, deși lega autoritatea Monarhiei de Dumnezeu, nu voia să o vadă în dependență de Papa¹⁾. Iar mai târziu Erasmus, în scrierea sa *Querela Pacis*, arată cum animalele sălbatice nu se mărâncă între ele și că aceasta e o dovadă că natura însăși învață omenirea să caute pacea²⁾. Religia creștină indică de asemenea pacea ca cea mai firească stare a omului. Celebrul umanist exortază pe conducători să se gândească la ceea ce însuși sensul naturii îi învită să facă³⁾.

Dar toate acestea exemple ilustrează numai în mod indirect și vag necesitatea omenirii civilizate pentru pace. Cu sccolul XVII-lea începe să se afirme un curent de idei privind direct și practic problema ordinii juridice în relațiile internaționale. Desele conflicte armate între Statele europene de o parte și afirmarea principiilor Dreptului Natural de altă parte, au dat naștere unor proiecte de pace, al căror cuprins merită a fi cunoscut și astăzi. Căci în ele ni se înfățișează atât silințele înaintașilor cât și complexitatea problemei, a cărei rezolvare în trecut a fost zădărnicită de prejudecăți.

2. « Marele Plan » (*Grand Dessein*) al lui Enric IV-lea, regele Franței, formulat de ministrul său, Ducele de Sully, în 1603, este prima încercare practică de a organiza relațiile între Sta-

¹⁾ *Monarchia*, Liber III.

²⁾ *Opera Omnia* (Lugduni Batavorum, 1703), Vol. IV, p. 627.

³⁾ Următorul pasaj e caracteristic: « ... *Communibus studiis agant omnes, quod ad omnium ex aequae felicitatem pertinet. Huc invitant omnia, primum ipsae naturae sensus! atque ipsa, ut ita dicam, humanitas...* », *op. cit.*, p. 642.

tele Europei. Deși manualele de istorie menționează acest proiect, cuprinsul lui e puțin cunoscut astăzi. Prin caracterul lui realist și concisiunea cu care exprimă scopul și propune mijloacele de realizare, merită a fi cunoscut mai de aproape.

Planul lui Enric al IV-lea împărțea Europa într'un anumit număr de puteri, « care n'ar avea cu nimic să răvnească unele dela altele în privința egalității, nici să se teamă în privința echilibrului ». Aceste puteri sau State s'ar reduce la cincisprezece și ar fi de trei categorii, anume: a) șase mari Monarhii ereditare (Franța, Spania, Anglia, Danemarca, Suedia și Lombardia); b) cinci Monarhii electiv (Imperiul, Statul Papal, Polonia, Ungaria și Boemia); c) patru Republici (Veneția, Italia, Elveția și Belgia). După cum se vede, proiectul nu cuprindea decât Europa occidentală și centrală. Dintre Statele din răsăritul Europei, numai Polonia figura, ca singurul Stat catolic din acea parte a continentului.

Statutele și legile destinate să întrețină unirea între toți membrii Confederației erau lăsate pe seama unui organ special:

« Consiliul General al Europei », conceput după modelul Amphictyon-urilor din vechea Grece, dar adaptat la condițiile țărilor moderne. Acest Consiliu ar fi constat dintr'un număr de plenipotențieri, întruniți în mod permanent pentru a delibera asupra diferitelor conflicte ce s'ar ivi între Statele membre, sau între acestea și Statele străine. După opinia lui Enric IV-lea, acest Senat ar fi trebuit să fie alcătuit din câte patru reprezentanți pentru fiecare din următorii suverani: Împăratul, Papa, Regii Franței, Spaniei, Argliei, Danemarcei, Suedicii, Lombardiei, Poloniei și Republicii Veneția; iar pentru celelalte puteri mai mici, numai câte doi reprezentanți¹⁾. Toți acești plenipotențieri ar fi urmat să fie alți și din trei în trei ani. Hotărârile Consiliului ar fi fost irevocabile, ca emarând din însăși autoritatea suveranilor reuniți²⁾.

În sfârșit, Planul mai prevedea și unele măsuri de politică franceză, ca reducerea Casei de Austria la Spania și anumite ținuturi din America și Africa, precum și înglobarea în sânul Republicii Creștine a unor țări eventual cucerite. Prin aceste măsuri, proiectul de pace al regelui francez apărea mai puțin obiectiv, deși nu se poate tăgădui scopul general, pe care-l urmărea. Pentru timpul când fusese conceput, « Marele Plan » reprezintă în tot cazul nu numai o frumoasă preocupare pacifistă, dar și o serioasă încercare de a rezolvi problema relațiilor internaționale.

¹⁾ Această măsură vine în contradicție cu declarația preliminară, după care Statele n'ar avea să răvnească nimic în privința egalității și echilibrului.

²⁾ Vezi: W. Evans Darby, *International Tribunals (new and enlarged edition, London, 1899)*, p. 15—19.

3. Un alt proiect de pace îl forma la sfârșitul secolului al XVII-lea, Englezul William Penn, imigrat în America, în scrierea sa: *An Essay towards the present and future Peace of Europe* (1693). Incercarea aceasta mergea ceva mai departe decât planul lui Enric IV-lea, prin faptul că prevedea creația unui Tribunal permanent, — un fel de Parlament Internațional —, care să funcționeze ca organ judiciar, deliberativ și executiv, în relațiile dintre State. În acest înțeles, Penn propunea ca suveranii Europei să se întrunească în fiecare an, sau după cum cer împrejurările, prin reprezentanții lor autorizați, în număr proporțional cu mărimea Statului respectiv, într'o Dietă, cu scopul de a stabili regulile de justiție privind relațiile lor reciproce. Deciziile ar fi fost luate de trei sferturi din voturile membrilor sau printr'o majoritate de cel puțin șapte voturi. În fața acestui Parlament Internațional ar fi fost aduse toate doosebirile de vâderi, examinare și aplanare pașniă. Limba de care s'ar fi servit o astfel de Adunare ar fi fost Latina sau Franceza.

Punctul nou în acest proiect este că prevedea sancțiuni în cazul când vreun Stat suveran ar fi refuzat să se supună hotărârilor luate de Tribunal, adică atunci când ar fi recurs la război sau ar fi făcut acte de rebeliune împotriva organului suprem al Confederației. Într'un asemenea caz, toate celelalte State ar fi fost chemate să-și unească forțele împotriva Statului recalcitrant, obligându-l să se supună și să plătească cheltuielile cauzate de o astfel de întreprindere.

În concluzie, Penn observă că « prin aceleași reguli de justiție și prudență, prin care părinții și stăpânii guvernează familiile lor, și magistrații cetățile lor, și adunările republicele lor, și principii și regii principatele și regatele lor, Europa poate obține și conserva pacea printre suveranitățile ei »¹⁾.

4. O mențiune deosebită se cuvine Proiectului de Pace al Abatelui de Saint Pierre, publicat anonim în 1712 sub titlul: *Mémoire pour rendre la Paix perpetuelle en Europe*. Autorul se inspiră direct din « Marele Plan » al lui Enric al IV-lea, dar întregeste cu noi propuneri formarea unei Confederații, destinată să înlăture războiul ca mijloc de soluționare a conflictelor între State. În prefața scrierii menționate, el ne spune că a examinat în deosebi două puncte, anume: a) « a face războiul de acum înainte imposibil », prin creiarea unei Diete perpetui între Statele Europei, după modelul Germaniei, Elveției și Olandei; b) « a arăta foloasele minunate care ar reveni suveranilor » de pe urma acestei Uniuni²⁾.

¹⁾ Citat după ediția publicată de *The American Peace Society*, Washington, D. C., 1912.

²⁾ *Mémoire pour rendre la Paix perpetuelle en Europe* (Cologne, 1712), p. 4—5.

Suveranii creștini vor fi reprezentați, ca și în planul lui Enric al IV-lea, prin deputați într'un congres sau Senat perpetuu. « Societatea Europeană », astfel constituită, nu va interveni în treburile fiecărui Stat decât în cazul când este amenințată « forma fundamentală » a Uniunii, sau în cazuri de revoltă, conspirație și oricare altă violență împotriva suveranului. De altă parte, fiecare suveran va trebui să se mulțumească numai cu teritoriul său actual și să nu facă schimb de teritorii decât cu consimțământul Uniunii.

Deputații reprezentanți vor lucra în mod continuu la diferitele tratate de comerț în așa fel ca măsurile prevăzute să fie « egale și reciproce pentru toate Națiunile ». În acest scop, Camere de Comerț vor fi înființate în diferitele orașe ale Uniunii.

Niciun Stat nu va lua armele decât împotriva aceluia, care a fost declarat « inamic al Societății Europene ». Suveranul care va lua armele înainte ca Uniunea să fi declarat războiul, sau care va refuza să execute vreo hotărâre a ei sau o judecată emisă de Senatul ei, va fi de asemenea considerat dușman al Societății. Aceasta îi va face război până ce el va desarma, obligându-l să plătească și cheltuielile campaniei. Următoarea clauză apare și mai drastică: « Dacă, după ce Societatea formată în număr de patrusprezece voturi, un Suveran ar refuza să intre în ea, aceasta îl va declara inamic al liniștei Europei, și îi va face război până ce el va intra în ea, sau până ce el va fi cu desăvârșire deposedat ».

Numărul membrilor Dietei sau Senatului Europei va fi douăzeci și patru, câte un reprezentant de fiecare din următoarele State și Asociații: Franța, Spania, Anglia, Olanda, Savoia, Portugalia, Bavaria și Asociați, Elveția și Asociați, Lorena și Asociați, Suedia, Danemarca, Polonia, Statul Papal, Moscovia, Austria, Curlanda și Asociați, Hanovra și Asociați, Episcopii Electori și Asociați. Cum vedem, proiectul nu se limitează, ca Planul lui Enric IV-lea, la Europa occidentală și centrală, ci cuprinde și Rusia și Țările Baltice. Numai Turcia, cu popoarele ei subjugate, nu figurează în « Societatea Europeană ». De asemenea, nu se mai face nicio discriminare între State « mari » și State « mici », fiecare având deopotrivă câte un reprezentant. Sau cum zice textul: « Se cuvine ca cel mai puternic să nu aibe decât o voce, ca și cel mai puțin puternic »¹⁾.

Și în privința numărului de trupe în timp de pace și a participării în caz de război, fiecare Stat stă pe picior de egalitate. Numai pentru scopuri de liniște internă, Statele mari vor putea să întrețină o armată mai numeroasă, dar cu condiția ca un asemenea surplus să fie format din străini.

¹⁾ *Op. cit.*, p. 76.

Pentru siguranța Uniunii sînt prevăzute recompense și pedepse. Acela care va denunța sau descoperi un complot împotriva acestei siguranțe, va primi o recompensă de zece ori mai mare decât aceea pe care ar fi putut să o aștepte, rămânând în conspirație. Vinovații vor fi pedepsiți cu moartea sau cu închisoarea pe viață « ca turburători ai păcii patriei comune ». Iar pentru a spori siguranța Uniunii, suveranii, principii și miniștrii vor reînoi în fiecare an și în aceeași zi în capitala lor, în prezența ambasadorului și rezidentului Uniunii, precum și în fața poporului, afirmând că vor contribui « din toată puterea lor să mențină Uniunea generală », să execute fidel regulamentele ei pentru a păstra pacea și a o face « inalterabilă ».

Proiectul de pace al Abatelui de Saint-Pierre prezintă pentru întâia oară, într'o formă elaborată, principiile și condițiile, pe baza cărora s'ar putea înlătura războiul între popoarele Europei. Concepția sa pacifistă pare a nu ignora unele date ale realității, prevăzând un sistem de organizare destinat să impună efectiv voința internațională. Organizarea nu merge însă atât de adânc în realitatea de reformat încât să elimine cauzele războiului. Ceea ce îi lipsește, este cunoașterea substratului care întreține deosebirile și caracterul ireconciliabil al atitudinilor fiecărui Stat în relațiile internaționale. Nu e de ajuns a prevedea un mecanism, cu organe, reguli și sancțiuni, pentru a determina convățuirea pașnică a tuturor Statelor. O asemenea construcție rămâne artificială, dacă nu e susținută de un spirit nou, care să schimbe mentalitatea și să deprindă popoarele să gândească în conformitate cu cerințele unei organizări internaționale ²⁾.

5. Urmând ordinea cronologică, se cuvine să menționăm și concepția lui Jerey Bentham despre instituirea unui Tribunal internațional, pe care o formula în 1789. Juristul englez propunea o Curte, care să judece diferendele între națiuni. Un asemenea organ nu prevedea însă nicio putere, care să impună deciziile luate împotriva unui Stat rebel. După Bentham, existența unui Tribunal internațional ar garanta pacea, fără a fi

1) La sfârșitul memoriului, Abatele de Saint Pierre ține seamă și de argumentul înmulțirii populației, care ar face războiul necesar. El se exprimă în modul următor: « Un trop grand froid, un trop grand chaud, des pluies excessives, trop de secheresse, un air corrompu, des saisons déréglées, des maladies populaires, les pestes, les famines, toutes choses qui ne dépendent point des hommes, et pour lesquelles ils n'ont point de preservatifs suffisants, seront toujours des maux fréquents et trop redoutables au genre humain, et surtout là où le peuple sera fort nombreux. . . Ces fléaux que nous craignons avec tant de raison, ne suffissent que trop pour vous guerir d'une crainte aussi déraisonnable que la crainte d'une multiplication excessive, sans que vous ayez besoin d'appeller à leur secours les épouvantables carnages de la Guerre ». *Cp. cit.*, p. 305—306.

necesar a se recurge la măsuri coercitive. Căci prin judecata lui s'ar înlătura orice «deosebire de opinie», cauza obișnuită a fiecărei război între State.

Evident, această soluție, pentru a fi eficace, presupune o schimbare de atitudine la conducătorii Statelor. Gânditorul englez nu se întreabă însă dacă o astfel de schimbare se întâlnește, ci numai își închipue că s'ar produce prin simpla adoptare a organului juridic în relațiile internaționale.

Instituția propusă, zice Bentham mai departe, n'ar putea fi considerată ca vizionară, fiind în interesul Statelor să o adopte. Nici onoarea lor n'ar suferi, dacă ar face apel la judecata de arbitru a unui tribunal recunoscut în comun ca cea mai mare autoritate. După cum există o Confederație Americană, o Dietă Germană și o Ligă Elvețiană, tot așa ar putea să ia ființă o «fraternitate europeană».

D și Tribunalul internațional nu are nicio putere materială, prin care să-și impună hotărârile, totuși judecățile emise, putând fi cunoscute prin manifeste, ar crea o atmosferă în favoarea păcii. Pe această cale, poporul Statului recalitrant, ca și al celorlalte State, ar lua cunoștință despre opinia Tribunalului, ceea ce ar fi mai eficace decât o intervenție armată. Dar pentru un asemenea mod de a răspândi hotărârile Curții, e necesar a se introduce în acest instrument de pace o clauză care «să garanteze libertatea presei în fiecare Stat». Astfel s'ar putea da decretelor formulate de Organul suprem cea mai mare circulație ¹⁾.

Concepția lui Bentham n'a avut niciun răsunet, rămânând mult timp necunoscută, ca atâtea idei ale acestui gânditor și în multe privințe precursor al reformelor sociale și juridice din secolul XIX-lea. Totuși, prin legătura ei cu pregătirea opiniei publice, merită a fi relevată ca una din cele mai fecunde propuneri. Căci problema păcii universale se reduce până la urmă la o chestiune de educare a maselor asupra cauzelor și consecințelor războiului.

6. În 1795, Kant publica un opuscul «despre pacea eternă» (*Zum ewigen Frieden*). Scrierea aceasta pare să fi fost determinată de Pacea din Basel, care se încheiase de curând între Franța și Prusia, precum și de speranța care se afirmase atunci, că o înțelegere permanentă între Statele civilizate ar fi posibilă. În prima parte sunt enunțate șase «articole preliminare», anume: 1) Nicio pace nu trebuie încheiată cu rezerva ascunsă de a conține motive pentru un război viitor. Căci o asemenea pace n'ar însemna decât un armistițiu. 2) Niciun Stat, mic sau mare, să

¹⁾ Vezi: *Works* (ed. John Bowring, 1838—1843), Vol. II, p. 546 urm.

nu fie ocupat de alt Stat prin moștenire, schimb, cumpărare sau dar. Căci un Stat nu este o posesiune, ci « o societate de oameni », asupra căreia nimeni nu poate dispune în afară de membrii ei. 3) Armatele permanente trebuie cu timpul să fie desființate, fiindcă ele amenință cu război pe alte State. 4) Datoriile de Stat nu trebuie făcute cu privire la comerțul extern, căci ele duc la conflicte și război. 5) Niciun Stat să nu se amestece în constituția și guvernul altui Stat. Nimic nu poate îndreptăți un asemenea amestec. 6) Un Stat în război cu altul nu trebuie să-și îngăduie acte atât de dușmănoase încât să facă imposibilă o încredere reciprocă în timp de pace. O încredere în modul de a gândi al inamicului trebuie să rămână și în timp de război, căci altfel nicio pace nu poate fi încheiată, iar ostilitățile ar degenera într'un război de exterminare.

În partea doua a scrierii sunt cuprinse trei « articole definitive », menite să întemeieze pacea perpetuă: 1) Constituția fiecărui Stat trebuie să fie republicană¹⁾. Aceasta se întemeiază pe principiile libertății (ca oameni), dependenței (ca supuși) și egalității (ca cetățeni), pe care le cuprinde implicit un asemenea pact. Aceași formă de guvernare corespunde contractului original, pe care se întemeiază ordinea juridică a unui popor. 2) Dreptul internațional trebuie să fie întemeiat pe o federație a Statelor libere²⁾. În ciuda răutății omenești și a stării din natură, în care se află un Stat față de alte State în timp de război, ideea de drept nu dispăre. De unde urmează, adaugă filosoful german, că există o « aptitudine morală » (*moralische Anlage*) în om. 3) Dreptul între națiuni trebuie să fie limitat la condițiunile unei ospitalități universale. Aceasta nu înseamnă însă filantropie, ci dreptul fiecărui străin de a fi tratat cu prietenie atât timp cât se poartă pașnic în țara, unde se întâmplă să se afle.

Concepția lui Kant a fost uneori considerată prea abstractă pentru a servi de bază unei înfăptuiri practice. Cine însă încearcă să desprindă ideile din formularea ei schematică, constată că exprimă adevăruri practice. Astfel, cele trei articole « definitive » cuprind, de fapt, întreaga problemă a organizării internaționale. Constituția « republicană » a Statelor, pe care o cere

¹⁾ Termenul « constituție republicană » e luat aici de Kant într'un înțeles mai larg, ca denotând organizarea politică a Statului după principii egalitare. Fiecare cetățean, ca membru al comunității, să aibe dreptul a participa, într'un fel sau altul, la răspunderea guvernării. Sensul acesta reiese și din lămuririle, pe care le dă filosoful asupra primului articol definitiv.

²⁾ În scrierea sa, *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), Kant afirmase că « Cea mai mare problemă pentru specia umană... este realizarea unei societăți generale civile guvernată de Drept » (*Fünfter Satz*).

filosoful, înseamnă că fiecare națiune să aibă la baza organizării ei politice libertatea și egalitatea cetățenilor, fiindcă numai în asemenea condiții poate să se exercite un control efectiv în afacerile internaționale. În termenii de azi, Kant cere ca fiecare Stat să fie așezat pe baze democratice, pentru ca poporul să nu mai fie unealtă în mâinile conducătorilor în cazul unui conflict internațional. Al doilea articol nu e mai puțin realist. Dreptul internațional se îndreaptă spre Dreptul Natural. « Aptitudinea morală » a omului există. Și în cazul când cele mai josnice instincte sunt deslănțuite, adică pe timpul unui război. Chestiunea e să se facă apel la un asemenea substrat sufletesc. Căci dezvoltarea dispoziției naturale a omului pentru pace ar zădărnici conflictele armate. În sfârșit, al treilea articol exprimă ceea ce se numește « omenie ». Străinul să nu mai fie privit ca un dușman virtual, ci ca un aproape și membru al aceleiași familii omenești.

Cu asemenea principii, inculcate asupra oamenilor, pacea poate deveni perpetuă. Că toată problema se reduce pentru Kant la o chestiune de educare a popoarelor și că numai pe această cale se poate ajunge la o reorganizare și stabilă ordine juridică între ele, rezultă din faptul că el n'a ținut să se ocupe și cu mecanismul necesar unei federații a Statelor. Căci orice proiect și orice instrument în această privință valorează numai în măsura cu care oamenii pot aplica principiile enunțate.

7. În secolul al XIX-lea, încercările de a soluționa conflictele internaționale pe cale pașnică se înmulțeau considerabil. Tratatate de arbitraj și diferite convențiuni erau încheiate între State în acest scop. O simplă enumerare a lor ar arăta cât de stăruitoare a fost o asemenea intenție în majoritatea Statelor civilizate¹⁾. Amintim numai propunerea făcută de Societatea Americană de Pace (*American Peace Society*) din 1840 cu privire la crearea unui Congres și a unei Curți a Națiunilor. Propunerea apare cu atât mai desinteresată cu cât venea din partea unei națiuni mai ferită de conflicte internaționale decât țările europene.

Spre sfârșitul secolului trecut, proiectele de organizare internațională au început să considere problema păcii din ce în ce mai sistematic. Juriști și oameni de Stat își dădeau silința să găsească o tehnică generală, pe care toate Statele să o aprobe ca mod de tratare a conflictelor între ele. Astfel, la Congresul asupra Păcii Universale dela Chicago în 1893, trei jurisconșulți americani, W. A. Butler, D. B. Eaton și C. Brainerd propuneau

¹⁾ Pentru cele mai importante înțelegeri în această privință, vezi lucrarea citată mai sus a lui W. Evans Darby, *International Tribunals*, publicată sub auspiciile Societății de Pace din Londra, și care cuprinde materialul privitor la arbitrajul internațional dela 1815 până la 1899.

reguli pentru funcționarea unui tribunal de arbitraj. În anul următor, un alt Congres al Păcii, ținut la Anvers, aproba un Cod de arbitraj, în care se prevedea și procedura de urmat în asemenea cazuri. Iar la Conferința internațională din Bruxelles în 1895, se propunea înființarea unei Curți permanente de arbitraj internațional.

Spiritul pacifist se desvolta odată cu desvoltarea relațiilor între State, a mișcării sociale (mai ales în țările industriale) și a ideilor umanitariste propovăduite de B serică și de o mare parte din intelectuali. Propaganda pentru condamnarea și abolirea războiului avea la bază conștiința interdependenței, devenită acum mai evidentă decât oricând în istoria omenirii. Fiecare Stat, fie chiar mare și bogat, își dădea seama că există într-o lume de relații, pe care nu o poate ignora.

Pacifismul se afirma practic în 1899, când se întrunea la Haga, din inițiativa Țarului Nicolae II-lea, prima Conferință a Păcii, cu reprezentanți oficiali din 26 State. Două propuneri importante erau discutate cu această ocazie: desarmarea și arbitrajul. În ceea ce privește prima chestiune, majoritatea Statelor participante se arătară puțin dispuse a o lua în considerație, mulțumindu-se să-și exprime opinia într-o rezoluție comună dar platonice, în care limitarea cheltuelilor militare era recomandată pentru binele material și moral al omenirii. Aceeași soartă avu desarmarea și la a doua Conferință dela Haga în 1907, convocată din inițiativa Președintelui Theodore Roosevelt, și la care participau 44 State. Se știe că înarmările continuară să crească, ajungând în preajma războiului mondial din 1914 la cifre nefătalnite până atunci în istoria Europei. În schimb, a doua propunere se bucură de o primire mai bună. Ideea arbitrajului fu acceptată în principiu de toate Statele participante, ducând la instituirea unui Tribunal Internațional permanent la Haga și la crearea unor reguli, care au fost încorporate în dreptul Internațional.

Numai chestiunile, care trebuie să formeze obiectul unui asemenea tribunal, au dat naștere la discuții și controverse îndelungate, mai ales în a doua Conferință, fără a se ajunge la o formulă obligatorie pentru toate Statele. Clauza onoarei și clauza intereselor naționale au fost în deosebi invocate de marile Puteri, pentru a eluda constrângerea ce ar fi urmat dintr-o asemenea obligație. Aici se desvăluia, ca și în cazul desarmării, rezerva mentală, cu care Statele veniseră să discute problema păcii.

După marele război, ideea organizării internaționale era re-luată și părea că se apropie de realizare. Instituirea Societății Națiunilor, cu diferitele ei activități economice și culturale,

precum și Pactul așezat în fruntea Tratatului dela Versailles, sunt chestiuni prea cunoscute pentru a le mai examina aici. Eclipsa prin care trece Instituția dela Geneva se leagă însă de condiții, care depășesc acelea din prezent. Aceeași judecată se aplică și la Pactul dela Locarno din 1925 și Pactul Briand-Kellogg din 1928, care lăsau să se întrevadă o posibilitate de înfăptuire practică în ceea ce privește instaurarea unei ordini juridice permanente în afacerile internaționale. Ceea ce apare astăzi ca neizbutit, sau pentru unii chiar irealizabil, nu e decât rezultatul unor condiții, al căror înțeles trebuie lămurit. Căci toată problema organizării internaționale rezidă în modul de a gândi și de a se comporta al Statelor, precum și în natura specifică a relațiilor, pe care le susține o concepție perimată despre interesele și aspirațiile lor.

8. Am văzut că dificultățile, de care se izbea arbitrajul la a doua Conferință dela Haga, au fost clauzele onoarei și intereselor naționale. Asemenea argumente nu făceau însă decât să ascundă problema suveranității, pe care niciun Stat nu voiaște să o privească în adevărata ei lumină. Este evident că ocolirea acestei probleme zădărnicește orice încercare de înfăptuire durabilă. Cum poate dispărea suveranitatea din ideologia Statului, este întrebarea, de a cărei răspuns atârnă pacea lumii.

Suveranitatea Statului e o idee mai veche decât se crede. În ciuda aparențelor, suveranitatea Statului nu e un produs al civilizației evoluate, ci o supraviețuire a spiritului tribal, pe care-l întâlnim la grupurile de oameni înapoiți. A considera pe străin un dușman, un inferior, sau totdeauna fără dreptate, când e vorba de «onoare» și de «interese naționale», este o deprindere caracteristică mentalității primitive. Această poziție de spirit s'a păstrat de-a-lungul veacurilor, fiindcă civilizația n'a crescut organic, ci s'a suprapus asupra fondului primitiv de instincte al popoarelor. Sau, pentru a fi mai preciși, progresului tehnic al omenirii nu corespunde în aceeași măsură un progres moral. Dacă moravurile s'au rafinat și raporturile între oameni și popoare s'au îmblânzit, substratul lor sufletec a rămas aproape neschimbat. Această disproporție între fondul primitiv și forma civilizată se observă de câte ori un Stat, considerat ca o entitate închisă, își afirmă drepturile față de alt Stat. Călcarea tratatelor și convențiilor internaționale, ca și mijloacele lipsite de orice scrupul de care se folosesc Statele cele mai înaintate în civilizație pe timp de război, nu s'ar produce cu atâta ușurință, dacă evoluția morală ar fi ținut pas cu evoluția materială.

Adevărul este că omenirea civilizată e departe de a-și fi modificat instinctele și sentimentele în conformitate cu pro-

gresul ei intelectual și tehnic. Că aceasta e realitatea, ne-o dovedește nu numai orice război, dar și comportarea obișnuită în relațiile internaționale pe timp de pace. Cu cât progresul e mai înaintat cu atât fondul primitiv apare mai brutal și mai rafinat în asemenea împrejurări. Astfel forța creează dreptul, întreținând o continuă disarmonie între suprafață și substrat.

Nu e necesar să ilustrăm cu exemple această stare de lucruri. Orice război ne arată, prin modul cum e condus, cât de adânc e așezat spiritul ancestral de trib, exclusiv și brutal până la nesocotirea celor mai elementare reguli de morală. Omenirea civilizată nu și-a modificat natura primitivă, egoistă în acțiune și discontinuă în gândire, ci numai condițiile de trai. De aceea, războiul nu-i repugnă ca mijloc. Insuși argumentul luptei pentru existență și a supraviețuirii celui mai apt, pe care-l invocă apologetii războiului, când aplică legea naturii la legea societății, nu reflectă decât aceeași primitivitate. Iar afirmația că progresul omenirii ar atârna de o asemenea luptă, confirmă încă odată caracterul precar al civilizației.

9. Ținând seama de starea de fapt, în care se găsește omenirea civilizată, înțelegem pentru ce încercările pacifiștilor sunt sortite să rămână fără niciun rezultat. Ignorând o asemenea realitate, nu vom izbuti niciodată să eliminăm războiul ca mijloc de rezolvare a conflictelor internaționale. În alte cuvinte, cât timp Statele nu voiesc să renunțe la suveranitatea lor « absolută », nu poate înceta « starea din natură » în relațiile lor.

O greșeală de judecată se furișează de obicei în proiectele sau planurile menite să înfățișeze posibilitatea unei păci universale. Se susține, cum am văzut în expunerea istorică de mai sus, că o asemenea pace ar putea fi stabilită în aceleași condiții ca și pacea oricărei societăți organizate. După cum anarhia într-o comunitate națională este înlăturată prin măsuri de poliție și prin funcționarea unei justiții civile, tot așa ea ar putea fi înlăturată în comunitatea internațională prin instituirea unor asemenea organe. Argumentul nu e însă probant, ca orice argument bazat pe analogie. În cazul de față, analogia nu poate fi valabilă decât într'un înțeles restrâns. Deosebirea între relațiile unei comunități naționale și relațiile comunității internaționale este de natură, iar nu de grad. Numai dacă relațiile între diferitele State suverane ar fi susținute de același spirit de unitate ca și relațiile între membrii unui singur Stat, s'ar putea vorbi de o corespondență de condiții. « Starea din natură » nu există în nicio comunitate de oameni decât în mod accidental, ca de ex. în cazul unei revoluții sau unui război civil, pe când în relațiile dintre State ea există în mod permanent, nu numai în caz de conflicte armate, dar și în timp de pace. Căci pe baza princi-

piului suveranității absolute, fiecare Stat se crede îndreptățit să facă ce voiește.

Numai într'o singură privință relațiile internaționale sunt controlate de norme juridice, anume când unele reguli de Drept internațional sunt primite și respectate unanim. Dar asemenea reguli sunt prea puține pentru a da naștere unei colaborări și unui spirit de înfrânare reciprocă în înțelesul societății politice a unui Stat constituit. Ceva mai mult, neexistând o poliție internațională, care să le garanteze prin sancțiuni efective, regulile de Drept internațional sunt de multe ori violate, mai ales în timp de război.

De aici s'a susținut că slăbiciunea Dreptului internațional se datorește faptului că-i lipsesc mijloacele de constrângere. Astfel s'a propus că o armată internațională ar fi singura soluție, care ar remedia răul și ar impune pentru totdeauna ordinea juridică în relațiile dintre State. Dar și în acest caz argumentul prin analogie ne face să uităm realitatea. Să admitem că s'ar institui o armată internațională suficient de puternică pentru a supune pe cel mai tare Stat recalitrant. Cum ar putea opera însă o asemenea armată, unde ar fi sediul ei permanent, care ar fi acțiunea ei și cum s'ar putea proceda la pedepsirea Statului vinovat? Iată întrebări, la care răspunsul e greu de dat. Pe lângă faptul că o armată internațională de proporțiile cerute în asemenea cazuri ar necesita cheltueli imense, intervenția ei nu s'ar deosebi cu nimic de un război. Un Stat mare și puternic, să zicem de întindere aproape a unui continent, ar putea să se înarmeze ușor și să ducă lupta timp îndelungat. Prin urmare, omenirea tot n'ar scăpa de flagelul războiului.

Numai pentru Statele mici, o armată internațională ar fi un mijloc repede și eficace de coerciune. Dar astfel de State nu mai sunt astăzi turburătoare ale liniștei internaționale. Inițiativa lor în această privință este relativă, constând mai mult într'o atitudine defensivă, dictată de instinctul de conservare. Se înțelege că în epoca aviației și a altor mijloace costisitoare de înarmare, numai Statele mari și cu resurse materiale pot să-și permită mișcării agresive și să susțină războaie ofensive. De aceea, o armată internațională, care să facă poliție efectivă, n'ar folosi prea mult la păstrarea păcii permanente.

Ceea ce se ignorează, când se discută o asemenea problemă, este deosebirea între realitatea națională și realitatea internațională. Cea dintâi este un sistem închis și cristalizat, pe când cea de a doua, nu numai că nu posedă o astfel de însușire, dar e lipsită de orice organizare stabilă. Realitatea internațională e haotică, lipsindu-i un regim de continuă ordine juridică,

Dreptul în viața internațională este, cum am pomenit, un fenomen sporadic, pe când anarhia e regula.

O altă deosebire, nu mai puțin importantă, este faptul că în realitatea națională există o voință unitară de a păstra pacea, pe când în realitatea internațională nu se întâlnește decât cel mult o dorință vagă pentru un asemenea scop. De aceea, poliția și justiția pot funcționa normal într'un Stat organizat, pe când aceleași organe ar fi incapabile să servească scopul păcii în condițiile unei lumi desorganizate și deprinsă a gândi după criteriile trecutului.

În sfârșit, deosebirea cea mai esențială este că în Statul unitar și național se află o conștiință colectivă prin însăși constituția lui, — o conștiință difuzată prin mase și ușor de dirijat. În lumea internațională însă nu întâlnim decât o foarte slabă conștiință despre unitatea omenirii, reprezentată de gânditori izolați și de cele mai multe ori fără vreo înrăurire asupra relațiilor dintre State. Căci toate instituțiile naționale sunt astfel întocmiteca să întru țină în popor aceleași instincte și pasiuni, care să-l facă să privească pe străini cu dușmănie sau neîncredere.

Astfel apare caracterul ireductibil al Statului național față de realitatea internațională. Cu toate acestea, discrepanța între cele două lumi poate fi înlăturată. Chestiunea este de a ne da seama de condițiile, care perpetuează o stare de lucruri în contradicție cu stadiul de evoluție al popoarelor civilizate. Toată problema rezidă în modul de a înțelege opoziția, care determină conflictele între State, — o înțelegere ce depășește valorile și criteriile curente în relațiile internaționale.

10. D. osebirile relevante corespund în ultima analiză antinomiei natură-cultură. În adevăr, suveranitate, naționalism, spirit tribal, sunt valori izvoite dintr'o stare de natură, adică din condiții, la care s'a deprins omul înainte de a fi ajuns la maturitate. A gândi izolat și parțial ține de natură. A gândi în vederea totalității e însă o chestiune de cultură. Dacă în știință, artă și filosofie omul se călăuzește după criterii și valori aparținând culturii, în politica internațională el a rămas la criteriile și valorile sugerate de natură. Antinomia e atât de puternică încât pacifismul apare și astăzi ca o concepție utopică față de așa numita « politică de realități ».

Din acest fapt se poate vedea cât de nepregătită este omenirea civilizată de a rezolva problema organizării internaționale. Ceea ce-i lipsește, este convingerea că suveranitatea absolută, în condițiile de interdependență de azi și după o continuă evoluție culturală, duce la o poziție absurdă, determinând-o în același timp să accepte rezultate contrare intereselor și aspirațiilor ei.

Pentru a face ca o asemenea convorbire să încolțească definitiv în inima tuturor popoarelor, e necesare în primul rând o revizuire a valorilor naționale. În adevăr, naționalismul trebuie corectat în sensul că nu e ceva de sine stătător, ci o concepție corelată internaționalismului, ambele implicându-se reciproc. O națiune nu există decât în legătură cu alte națiuni, care o recunosc. Este aceeași relație ca în cazul unei personalități, a cărei afirmare specifică nu are înțeles decât în cuprinsul unei comunități alcătuită din semeni. Fără un asemenea mediu, valorile unei națiuni, ca și acelea ale unei personalități, nu au curs, căci ar fi lipsite de acea recunoaștere, prin care un lucru capătă renume și prețuire.

De aici urmează că revizuirea valorilor naționale înseamnă o chestiune de educație. Prin inculcarea spiritului de interdependență, fiecare națiune ar începe să gândească altfel decât e deprinsă acum. Dându-și seama că nu este o lume în sine, ci numai o parte a unei lumi mai cuprinzătoare, fiecare națiune va consinți să-și adapteze gândirea și acțiunea la condițiile cerute de o asemenea realitate. Astfel ar putea lua naștere conștiința interdependenței.

Spiritul noului sistem de relații, prin care ar fi posibilă o continuă colaborare între State, ar schimba mentalitatea și cu ea modul de comportare. Iar aceasta ar duce la restrângerea suveranității în schimbul unei siguranțe permanente, pe care ar garanta-o în mod necesar organizarea pacifică a relațiilor internaționale.

În mod practic, transformarea mentalității în raporturile dintre State nu poate să se producă decât prin explicarea obiectivă a spiritului național. Învățământul istoriei universale ar fi chemat cel dintâi să arate legătura organică ce există în viața tuturor popoarelor. Interdependența ar apare astfel nu ca o construcție artificială și de natură contractuală, în care părțile ar privi unirea numai pe o anumită durată, ca în orice alianță sau tratat. O asemenea interdependență n'ar putea fi niciodată suficient de stabilă pentru a produce noi deprinderi în relațiile dintre State. Pentru a înfăptui o schimbare durabilă de mentalitate, cerută de noua organizare, interdependența trebuie explicată ca rezultanta necesară a evoluției întregii omeniri. Istoria națională s'ar desprinde, în liniile ei generale, ca o parte din întreg și ca un proces determinat de factori independenți de voința unui singur popor. Destinul fiecărei națiuni ar atârna de această întregare în totalitate. În locul concepției de autarhie s'ar impune conștiința părților despre întreg, în diversele lui manifestări.

Predarea obligatorie în școală a unei istorii a civilizației ar desăvârși înțelgerea interdependenței în timp și spațiu, des-

prinzând ideile, invențiile și instituțiile în evoluția lor, urmărind filiația lor și astfel stabilind înrâurirea reciprocă a națiunilor în complexul lumii de azi. În modul acesta s'ar naște conștiința că popoarele sunt interdependente, și ca un corolar, fiecare din ele ar dobândi simțul pentru întreg.

Părăsind punctul de vedere subiectiv, parțial și exclusivist, al unui naționalism rău înțeles, Statele civilizate ar putea instaura efectiv o pace permanentă. Noul punct de vedere le-ar deprinde să se simtă solidare cu întreaga lume. Fiecare națiune ar înțelege că o abatere dela solidaritatea internațională s'ar resfrânge asupra tuturor propriilor ei interese și aspirații. Numai astfel ar putea să ființeze o « societate a națiunilor » în spiritul ei adevărat, ca organizare conștientă servind binele omenirii ¹⁾.

Recunoaștem că solidaritatea conștientă, așa cum o întâlnim în comunitățile naționale evoluat, nu poate lua naștere în relațiile internaționale decât printr'o deprindere treptată la modul de a gândi în spiritul întregii omeniri. Obstacolul cel mai serios îl constituie vechile prejudecăți, aparențele și iluziile întreținute de gândirea parțială și discontinuă, care a călăuzit națiunile până acum. Astfel unele State suprapopulate cer o redistribuire a spațiului ocupat de alte State, care posedă teritorii și colonii în disproporție cu nevoile lor reale. În noua concepție, cu suveranitatea subordonată conștiinței de interdependență și solidaritate, argumentul nu mai poate fi susținut. Căci în noile condiții, membrii fiecărei națiuni ar fi liberi să practice comerțul și să se bucure deopotrivă de bunurile materiale din toate părțile lumii.

Reamintim că orice schemă de organizare internațională, care păstrează concepțiile actuale, este menită să rămână un paleativ. Incercările din secolul nostru și mai ales acelea care au urmat după 1919, arată în mod pregnant cât de iluzorie este o înțelegere, care lasă mai departe criteriile și valorile ce au domnit până acum în relațiile dintre State. Fără voința unanimă de a renunța definitiv la ficțiunile trecutului, omenirea civilizată nu va putea să creeze spiritul unei conviețuiri pacifice. ²⁾

NICOLAE PETRESCU

¹⁾ Într'o lucrare apărută acum douăzeci și trei de ani (*Thoughts on War and Peace*, London, 1921), am arătat că toată problema organizării internaționale atârnă de schimbarea mentalității popoarelor în sensul indicat mai sus. Iar în alt studiu (*The Interpretation of national Differentiations*, London, 1929), am analizat de aproape natura diferențierilor naționale, stabilind caracterul lor relativ ca un produs al condițiilor de mediu și evoluție.

²⁾ Se pare că și la discuțiile preliminare asupra organizării lumii, care au avut loc de curând la Dumbarton Oaks în Statele-Unite, o restrângere a suveranității a fost considerată ca necesară pentru fiecare Stat membru al comunității internaționale.

GUILLAUME APOLLINAIRE

CORN DE VÂNĂTOARE

Povestea noastră mândră e și tragică
Precum o mască de tiran
Nu-i dramă stranie nici magică
Nici g. st întâmplător și van
Nu-i strigăt în iubirea noastră gravă.

.

Și Thomas de Quincey sorbind
Opiul dulcea și casta otravă
Visa către Ana sărmana pășind
Ci treci totul trece fără zăbavă
Mă voi întoarce spre trecut privind

Doar amintirea corn de vânătoare
Cu zvon purtat de vânt prin frunze moarte.

ZĂPADA CEA ALBĂ

Ingerii űngerii űn cer
Unul este ofiűer
Altul este bucătar
Iar ceilalűi cāntă

Ofiűer frumos ca cerul
Vine Primăvară trece Crăciunul űi gerul
űi-űi dă medalii de soare
Medalii de soare

Bucătarul jumuleűte gāűte
Ah cum cade zăpadă
Să cadă űi-s dorului pradă
Să 'mbrăűiű iubita cea dragă

NICOLAE ARGINTESCU-AMZA *

IN CONTRATIMP

III

Când a doua zi, Ioana intră la coiffeur, fetele în șorțuri albe și negre fac camuflajul și aprind luminile în cabine. Sgomolul sfârâitor al căștilor de uscat și permanent umple aerul în aceeași măsură cu mirosul de vopsele și păr ars. Totuși aici Ioana se simte liniștită, ca pornită un moment din goana ei spre altceva. Popasul acesta alături de viață pe care Ioana îl face de mai multe ori pe lună îi este necesar oboselilor din ea. I se întâmplă chiar Ioanei ca după momente de criză să vină aici, să se așeze în fața unei oglinzi mari, să-și dea indiferent părul și unghiile în mâinile altora și să privească năuc și oarecum golit imaginea răsfântă de oglindă cu senzația timpului oprit. Un loc fără importanță, cu nuanțe de ridicol în care timpul nu poate să se scoboare și din care lucrurile grave sunt excluse prin însăși natura lor, totul reducându-se la agitație pur fizică fără chin sau tumult.

Dar astăzi Ioana nu vine nici pentru popas, nici ca să-și curme vreun chin imaginar sau real, astăzi Ioana o caută pe Malena Cristu pe care trebuie s'o găsească în una din cabinele din sala doua.

În sala doua, cabinele sunt ocupate de femei felurite ca fizic și conținut psihologic. Diversitatea cea mai deplină e răspândită în cadrul încăperii cu bâzâit persistent.

Femeile acestea — care în viață își au valoarea lor intrensecă, care peste un ceas se vor reintegra în ritmul cotidian, fugind spre mediul burghez unde își regăsesc copiii și bărbatul, sau plecând spre întâlniri de care se ascund, fiecare etichetată cu o meserie, o aventură sau niște copii — femeile acestea nu sunt aici decât: Doamna din cabina patru, cinci sau șase.

Cum diferența de cifre nu e mare, ajung să formeze un amalgam ciudat de structuri psihologice simplificate și oarecum contopite. În prima cabină pe lângă care trece acum Ioana în căutarea Malenei, se oxigenează părul unei femei grase, cu pielea

feții gălbuie. Și-a scos bluza și și-a acoperit umerii cu un prosop ud. Parcă în aceeași măsură și-a scos și masca; e aici în mod simplu îmbătrânită și urită și se lucrează la ea ca la o stofă veche și puțin ruptă din care ai vrea să scoți o rochie nouă. O nuanță tragic ridicolă.

În cabina doua o față răsturnată pe spate pe un lavoar. O fetiță o spală pe cap. Clăbucii i se scoboară până pe ochii pe care din când în când și-i șterge cu o bucată de vată. Urechile par două pet alburi acoperite de aceeași spumă de săpun c. re amestecată și în păr fi curge pe gât și fi dă paradoxal un aer murdar. Are pe buze un rest de roșu desenându-le forma și fusta puțin desfăcută într'o parte.

În cabina treia, gata, o femeie își pune pudră și, gest instinctiv, își mai pipăie din când în când bucele încă puțin umede. Maska, gândește Ioana. Peste câteva minute va ieși pe ușe și se va îndrepta spre un canin. Viața. Mușchii feții și-au reluat aspectul lor oarecum crispat. Ca și cum s'ar pregăti pentru ce-o așteaptă. Un fel de purgatoriu gândește Ioana. Purificarea frumuseții convenționale. În cabina patra, Malena sub cască. Are fața obosită și colorată în roșu de căldura aparatului de uscat. Pe Malena locul acesta o enervează în aceeași măsură în care o mulțumește pe Ioana. Nu vede aici decât urîțenie cu nuanțe tragice. Zăpăceala și forfota care pe Ioana, neparticipând la ele, o liniștește, îi comunică Malenei asupra căreia elementele exterioare au o mare influență, o stare nervoasă agitată, răspândită. Aici de obicei, Malena îi scapă Ioanei din cercul ei de înțelegere, fiind iritată și aproape fără putere de concentrare.

Azi însă, văzând-o pe Ioana în oglindă, o primește cu un surâs alb, oarecum ciudat. E zâmbetul Malenei când e grăbită să spună ceva nou și neașteptat.

Intinde o mână spre ea și ese puțin de sub cască.

— Ioana, ce bine că ai venit, am să-ți spun ceva.

Ioana sosită ea însăși cu o stare psihologică pregătită destăinuirilor proprii e luată oarecum prin surprindere. O întoarcere bruscă de valori, o răsturnare de fracții, care o lasă aproape fără reacție. Se așează pe un scaun lângă Malena, și se uită de jur împrejur la periile de cap murdare pe masa pătată de oje închisă, la părul fetei din cabina alăturată încârligându-se pe fier în bucle simetrice, la șorțurile albe și negre în joc grăbit, la căștile îmbucând capete cu gâturi roșii de căldură. Își spune că numai convenționalul vrea nopții cu lună și muzică suspinată în tonuri joase pentru destăinuiri. În real toate se petrec altfel și poate că e mai bine așa.

Nu se miră că Malena n'o întreabă de ce n'a venit ieri la ea. În Malena mocnește acum prea tare altceva despre care va afla

și Ioana imediat. Simte că mai târziu, golită de tot conținutul actual, Malena va emite și problema care probabil a frământat-o în mare măsură: lipsa Ioanei de la întâlnirea cu Costin și ea. Deodată ieșită total de sub cască care răbufnește și în afară căldură, Malena se pregătește să spună.

Doamna din cabina alăturată țipă strident. O față cu soț negru a ars-o cu fierul. În altă cabină țărăie un aparat de permanent. O ființă cu părul vopsit și prosop pe umeri se plimbă printre cabine. Malena începe să vorbească. Incet i se umezesc ochii. Scrisoarea lui Ștefan — de care îi povestește acum Ioanei i-a fost dată în momentul în care, enervată, ieșea de la Generală urmată de Galeru. Decorurile pentru actul III nu fuseseră gata și trebuise să repete fără să-și poată controla vocea în decor. Galeru o urmăse în cabină. Malena își dădea scama, primul moment de iluzie trecut, că Galeru nu vede în ea decât un obiect de lux și de talent ce trebuie stăpânit și întrebuințat cât mai mult posibil. Pentru Malena rolul Cristei Stere din «Dincolo de noi» constituia o astfel de întrebuințare, renumele ei în acel moment teatral asigurând unei piese în mod necesar cele douăzeci și cinci de spectacole de uz.

Costin, doritor de aparențe generoase, pretindea că toată desinteresarea și riscul erau de partea lui, că-i oferea Malenci din simplă iubire interpretarea unui personaj interesant dintr'o picșă scrisă cu mult talent și că e de datoria ei să se dea toată acestui rol așa cum acum câtva timp i se dăduse tătă lui.

În mintea Malenei lucrurile se petreceau altfel. Trăind fără-mișcat în mediul teatral, cu minciunile și intrigile lui, Malena ținea mocnită în ea dorința de lucruri frumoase, romantice chiar, sentimente pure și puternice. Aceasta găsisse în prietenia ei cu Ioana. Aceasta crezuse că a descoperit în Galeru venit deodată spre ea.

Apoi Costin începuse s'o chinuie, s'o răsucescă. Trăise în dreapta și'n stânga cu toate femeile frumoase găsite în drum. Răspândise în tot Bucureștiul zvonul legăturii cu ea. Pus în fața faptului, recunoscuse.

— Poate s'o fi aflat din dreapta și stânga. Nu e vina mea.

Apoi, cum Malena plânsese prăbușită în fața lui.

— Pentru o artistă pudicități din astea alarmate sunt ridicole. Malena vruse să rupă. Lovit, Tudor reluase.

— Asta pentru nimic în lume, Malena. Să nu încerci. Te dobor în cariera ta. Știi că pot.

Malena își dăduse seamă și de lucrul acesta. Regisor de talent având drept cel mai bun prieten pe actualul director al teatrelor — Gheorghe Chelaru — Costin cu un singur gest răvășea tot teatrul. Ajungea un an cu două roluri mediocre pentruca artista Malena Cristu să treacă cu tot talentul ei în fundal de umbră.

Malena, neputând renunța la teatru, rămăsese lângă Costin. Incepuse să-l urască cu intensitate crescândă. Intr'un astfel de moment venise punerea în scenă a piesei lui Tudor Coredu « Dincolo de noi » pe care Costin Galeru o regiza. Malena lucrase fără dorință de realizare, împinsă doar de Ioana care își dăduse seama de posibilitățile rolului. Tudor Coredu fiind un scriitor de talent cu o deșteptăciune ascuțită pe muche — la.nă.

Sanda Stere era un personaj viabil și frământat, Sanda prezenta totuși pentru Malena asperități de care se agăța. Ajungea pentru aceasta numai faptul ca piesa să fie regisată de Galeru.

După generală, în cabină, Costin reîncepuse cu amenințările, fi ceruse Malenei mai multă căldură în interpretare, o formă mai bună pentru premieră.

Scrisoarea lui Ștefan, sosită un moment după aceea, pusese parcă pânze albe — fluturând pe orizontul închis al Malenei. Faptul de-a se vedea iubită în mod atât de depărtat de un om care se iscălea simplu Ștefan și pe care-l identificase cu « omul cu ochi cenușii » de care-i vorbise Ioana, o depășea pentru prima oară deplin. Își dăduse seama că în seara cealaltă Ștefan mersese cu Ioana ca să vorbască de ea și fusese mai mulțumită decât dacă Ioana ar fi venit la ea. Omul acesta o iubea — frumos și mare, omul acesta prinsese tot din ea, oboseala și frământarea și copilărie, tot, tot. Omul acesta îi văzuse ochii, mâinile, gura și se uitase mult timp la ele fără să încerce mai întâi să le sărute, să le aibă. Mai toți bărbații o doriseră pe Malena, Ștefan era primul care mai întâi o iubea. Nici ea nu știa de ce era atât de sigură de iubirea lui Ștefan, simțea doar că în frazele acelea scrise fără șir, ca o incantație în moment de febră, nu intra calcul, nici minciună. Romanțismul din Malena era mulțumit.

Citise scrisoarea pe drum, o citise aproape cu voce tare, lovindu-se de oameni și de copii, cu același surâs cu care o întâmpinase pe Ioana. Se oprise la același covrigar, pusese covrigii pe braț ca pe un băț, se gândise la Ioana și îi venise să fugă, să țipe spre ea. Intrase într'un debit cu telefon public, făcuse numărul Ioanei; telefonul țărâise prelung și inutil, îl pusese în cet în furcă și plecase din nou pe străzi, oarecum halucinată, ca într'o « beție imaterială » cum spunea Ștefan. Sosise târziu acasă fără niciun covrig în mână, aflase că Ioana telefonase și încercase fără rezultat să sune din nou la ea. Nu mâncase, se întinsese. Olaru, un ziarist pe care-l cunoscuse prin Ioana îi telefonase că s'a întâlnit cu Ioana la redacția « Epocei ». Ioana făcea niște corecturi. Il rugase s'o înștiințeze pe Malena, că vine spre seară la coiffeur, s'o ia. Venise fugind aproape la coiffeur și-o așteptase pe Ioana febril, vestea cea nouă din ea fiind prea mare ca s'o mai poată reține în ea. Dacă Ioana n'ar fi venit în acel moment,

Malena ar fi fost în stare să plece așa nepieptănată pe stradă, și să spuie tot orișicui, fie chiar covrigarului din colțul străzii Brezoianu.

Ioana, în fața Malenei golită de frământare acum că și-a putut comunica, aprinde o țigare. Își dă bine seama că Malenei i-a rămas ceva de copil care se entuziasmează și reacționează prea repede dar totuși simte că de data asta, Malena se bazează pe un fond real de sentimente ivite în ea.

Se gândește că de-o zi rolul ei se reduce la acel de confidentă și simte o durere svâcnind în ea.

Intuind așteptarea nouă din Malena începe la rândul ei să vorbească nimic din ce-și pregătise; îi povestește doar seara de ieri, nearătând niciuna din buruienile din ea. Vede că nu e sinceră nici cu Malena nici cu ea. Singura frază adevărată din ea în momentul de față ar fi:

« Da, Malena, te înțeleg. Și eu îl iubesc pe Ștefan ».

E ceace, nemărturisit încă nici ei, venise totuși să-i spună în seara asta la coiffeur Malenei. A fost doar o problemă de moment. Malena i-a luat-o înainte și acuma nimic nu mai este posibil. În timp ce aparent vorbește vesel în ea se scoboară o intensă sfârșeală. Totul i se pare natural: Malena cu Ștefan și ea, Ioana la o parte. Ioana nu cunoaște încă obstacolul « Costin » de care poate s'ar lega ca de o ultimă scăpare. De fapt nici Malena nu-l mai realizează. Totul e acum în ea crescând spre prea mare ca să se mai poată privi piedicele.

Ioana râde și joacă teatru. Se gândește că tot i-au servit întru ceva anii de Conservator și că în sfârșit are și ea un rol de tragi-comedie. Se lovește singură ca să nu mai simtă loviturile anterioare. Se chinue și râde. Ii spune Malenei de concertul de Duminică. Malena zvâcnește depe scaun și sare într'un picior. Își trage altă marionetă de sfoară și apare pe scenă copilul; toată mișcarea spontan, necalculat, Aici stă marea ei putere, jocul acesta variat de păpuși de lemn. Malena neuscată bine vrea totuși să plece. Măriuca o piaptână, Malena își pune haina și împreună cu Ioana iese dela coiffeur.

Pleacă de-acolo pe Calea Victoriei în jos. Intră împreună la Nestor și iau cuminte șocolată cu cozonac.

Din nou pe stradă, Malena pe întuneric, scoate limba printre dinți la oameni, țipă după taxiuri și e gata să se lase călcată de câteva mașini. Ioana găsește o trăsură. Se urcă amândouă și pornesc sub lună. Ioana o lasă pe Malena la Național unde, după spectacolul de seara, trebuie să fie la o repetiție de noapte cu decoruri, și pleacă mai departe.

Malena rămâne cu multă liniște și lumină în ea.

Ioana — în trăsură — e singură și noaptea e aproape albă.

În sala Ateneului. În timpul concertului. Ioana își trage ochii de pe degetele pianistului, fremătând pe clape și-i aduce înapoi spre ea.

În stânga ei, capul Malenci proptit pe mâna cu degete crispate. Tresare și și-l întoarce spre Ioana. E mai întâi numai veredele clar aproape inexpressiv, rece, ca și cum toată febra ochilor ar fi rămas undeva în spațiul dintre orchestră și loje, apoi sosește și ea, adusă înapoi de Malena și deodată căldura umple răscolitor ochii chinuți.

Atitudinea Malenci e de așteptare, crispată, nerăbdătoare. Suferă prin muzică și totuși o dorște puternică. E puțin aplecată pe marginea lojii și are răsuflarea sacadată ca în timpul unei goane.

Concertul în do minor de Beethoven se strânge în jurul ei cu o fluiditate pe care probabil o crede perfidă. Ioanei îi face impresia că se frânge.

Ioana își scoabără privirile dela unitatea muzicală a concertului spre sală: oameni variați, variat luminați de becurile din plafon; în alb câteodată părul, altădată rictusul buzelor, altădată fotoliul și trupul. Această fragmentare a corpurilor după umbre și lumini mărește descrierile dintre indivizi și face mai curioasă unitatea fluidului muzical care reușește să-i prindă.

Când Ioana ajunge un moment să-și interiorizeze privirile, să scoabare pleoaple, încep aplauzurile.

Un timp, primul timp are impresia că pe ea o aplaudă toată lumea aceea, toți oamenii cu priviri, picioare și haine strâmte, pe ea — Ioana Cerati — pentru că a reușit să-și închidă ochii în ea, și să se privească pe ea, fără oglindă, fără ajutor din afară.

O trazesă însă, voci. Glasul Malenci cu bemoli pierduți pe lângă chie.

Oamenii aplaudă pianistul puternic, repetat.

Pentru gestul Ioanei nicio recunoaștere. Și atunci element nediferențiat de ceilalți într'o lojă cu oameni, Ioana bate și ea din palme.

O fiintă în frac răspunde din dreptul pianului pentruca ea, Ioana să ia concret act de realitatea imediată: pianistul și-a terminat concertul în do minor de Beethoven.

Oamenii feluriți devin și mai feluriți; se scoală, se agită, se îngămădesc la cele patru ieșiri ale sălii. O relaxare a nervilor care le e necesară după concentrarea care i-a ținut fără mișcare sau vorbă timp de aproape un ceas.

Ioana și Malena se scoabără și ele.

Ioana e azi din nou alta. Are părul împărțit egal în două și scoborându-se de-a-lungul feței, lucitor și lung. Nimic creț sau sbuciumat. Firele negre îi prind și gâtul, ajung până aproape de umeri. Picțănătura îi accentuează regularitatea trăsăturilor,

coada ochilor se pierde aproape lungiindu-se, sub păr, ovalul are ceva pur și închis, nasul și buzele par lucrate de o daltă în miniatură, ca un metal de preț. De profil pare un mic faraon de basso-r.licf.

Are o bluză albă cu mâneci lungi, cu gulerul puțin încrêțit și oarecum ridicat de-a-lungul gâtului. Limita dintre albul bluzei și negrul șuvițelor e net marcată. De sub mâneca bluzei, o simplă brățară lată de aur ca o cătușe. Fusta neagră până la genunchi.

E înaltă și prea subțire. Când a văzut-o de dimineață Malena i-a spus surprinsă:

— Tu, Ioana, un prinț.

— Și care mi-e pajul? — a răs Ioana.

Cum mergeau amândouă pe strada plină de soare spre Ateneu, Malena și-a dat replica normal.

— Umbra ta.

Acum are privirea lucitoare ca o intensă febricitare. N'a dormit toată noaptea. E palidă și oarecum ciudată.

Lângă ea, Malena are o rochie cafenie de lână subțire. Mâne-cile tot lungi strânse brusc pe închietura mâinilor. Gulerul susținut de un cifru barbar, auriu. Buzunarele lungite de-a-lungul coapselor. Părul scurt și încrêțit la vârfuri, Ochii mai verzi cu toate așteptările concentrate în ei. Comun între ele două numai subțirimea trupurilor. Altfel nimic mai deosebit decât aceste două ființe, fumând împreună, lângă unul din stâlpii din rotunda Ateneului.

Amândouă par că se feresc de oamenii care se plimbă în cerc în spațiul înconjurat de stâlpi. Zumzetul vocilor le acoperă fără să le stingherască. Sgomotul așteptărilor din ele e prea mare. Malena îl zărește pe Costin Găleru care discută cu Gheorghe Chelaru și Tudor Coredu. Se feresc și ea și Ioana instinctiv de el și se urcă pe prima dreaptă a scării din dreapta. Malena întrebă:

— Nu vine?

— În Ioana după zilele acestea de sbucium totul e nesiguranță.

— Mai știu și eu? Cred că trebuie să vie.

Ștăfan, scoborînd treptele, a ajuns lângă ele. Le-a văzut dela prima cotitură a scării și a șovăit. Totul părea prea aproape, prea frumos. Apoi nu știa nici cum să înceapă — Ioana? Domnișoara Crati? — prea departe și prea aproape. I-ar fi trebuit un nume ca o ezitare, răspunzând ezitărilor din el. Și-a dat seama apoi că îndrăzneala cu scrisoarea se cere continuată. A închis puțin ochii ca totdeauna în fața unei acțiuni mari.

— Bună-ziuă, Ioana.

Ii deschide pe figura Malenei întoarsă spre el, zâmbind pentru el. I se pare că e ca o continuare a notelor muzicale. Ceva neprecis ca un fluid.

Ioana tresare. Nu realizează prezența lui Ștefan. Ca orișice lucru dorit prea mult, în momentul în care se îndeplinește o depășește, o lasă fără reacție. Jucăria privită îndelung de un copil, în vitrină, acum în mâinile copilului care nu mai știe ce să mai facă cu ea.

Apoi își dă seama că ea nu poate fi copilul cu jucăria ci doar o punte de legătură între ei doi — Ștefan și Malena — și că rolul acesta de importanță minimă trebuie jucat până la capăt. Odihna și ieșirea în culise sunt încă departe. Se uită la ei doi, apoi spune:

— Ștefan Spătaru, Malena Cristu.

Totul e simplu, atât de simplu încât pare ciudat. Obrazul Ioanei e de ceară.

Prima imagine înregistrată de Malena sunt aceiași ochi cenușii cu ceva turbure și șovăitor în ei. Apoi încet imaginea se întărește cu alte noțiuni: nasul drept, buzele subțiri, cutele de-a-lungul obrazului, paliditatea răspândită pe față și concentrată în jurul ochilor — cearcăne, părul cafeniu deschis cu nuanțe aproape aurii. Ceva cald în tot, ca niște unde circulând între ei doi și tinzând să-i apropie. Prima apropiere poate fi făcută chiar în ritm convențional. Ștefan se apleacă să-i sărute mâna. Senzația provocată de aceste buze pe mâna ei e atât de acută încât dacă nu s'ar afla în plină rotundă a Ateneului, Malena ar merge ea însăși în brațele lui Ștefan și l'ar săruta. Dorința e atât de tare încât oarecum speriată își trage mâna brusc.

Când, un moment după, Ștefan face același gest spre Ioana, Malena n'are de unde ști că în Ioana mocnesc aceleași doruri, că Ioana trebuie să se reție în aceeași măsură cu ea. La Ioana nu poate fi vorba însă de cadru, numele stavilii e mai puternic: Malena.

Ca să treacă dela ea la Ioana, Ștefan a trebuit să se smucească.

Necesitatea de-a simți trupul Malenei lângă al lui, de-a avea ființa aceea oarecum stranie și depărtată l-a răscolit tot ca un singur vector, purtându-l spre ea. Gestul brusc al Malenei i-a tăiat oarecum impulsul. I-au rămas din el buzele, mâinile calde.

Vorbesc lucruri indiferente cu voci intense. Ca într'un film uzat cu pauze dese, trec toate la rând: premiera Malenei de mâine, Sanda Stere alăturată Ninei, expoziția viitoare a lui Ștefan, activitatea Ioanei la Epoca și concertul lui Beethoven în do minor.

Printre cuvinte ca printre rânduri, comunicându-se prin priuri, alte lucruri nespuse, mocnite în fiecare:

Ștefan: Te iubesc, Malena.

Malena: Scrisoarea ta, Ștefane. Ochii tăi care seamănă cu gândurile tale. Atâta liniște în tine Ștefane.

Ștefan: Ai putea vreodată să fii a mea, Malena?

Ioana: Chinurile. Atâta inutilitate svâcnind în mine. Prințul fără paj.

Malena : Ștefan începe să-mi fie drag. Cald și bine. Nu numai o întâmplare. Ceva de destin. Se împlinesc așteptările. Ștefan drag. Nou și viu. Lângă Ștefan se răstoarnă valorile.

Ioana : Il iubește? O iubire mai mare decât a mea? În fond Malena e o romanțioasă. Se exaltează, fericită, crezând că iubește. Să nu țip, ar fi urât, să tac. Fără scâncete. E natural, la o parte, Ioana.

Ștefan : Te iubesc, Malena. Te doresc.

Malena : Ce rost au aici conveniențele? Nu e vorba aici de Costin. De niciun lucru urât. E vorba de Ștefan. Aș putea fi a lui chiar azi. Nu ne cunoaștem de-acum. El mă iubește de mult. Eu îl aștept de totdeauna. L-am căutat în toți.

Ioana : Ce joc romantic și insipid între noi trei. Mi-a pierit până și spiritul critic, iubesc, ar putea fi frumos și totuși e ridicol. Pe o treaptă trei oameni lipsiți de simțul umorului.

Ștefan : Nu posed decât o singură notă. Te iubesc Malena. Te doresc.

Ioana : N'am ce căuta aici. Acum s'au cunoscut. Se înțeleg. Puțină mândrie Ioana. Dar nu e vorba de mândrie. Numai și numai de iubire răspândită în mod inegal. Eu sunt doar punctul mort.

Ștefan : Te iubesc Malena.

Malena : Vreau să mă iubești, Ștefan.

Ioana : Să se termine pauza asta odată, să se termine!

Între cele trei voci interioare intervin Costin Galeru, Tudor Coredu și Gheorghe Chelaru care plimbându-se au ajuns până în colțul lor.

Galeru e uscățiv, înalt, cu ochelarii instalați în rama groasă, neagră. Are ochii lucitori-negri și părul colorat în alb murdar. Pare o marionetă construită din bucăți de scânduri — oasele — O marionetă deșirată și urâtă.

Se miră: La concert, Malena? Când mâine ai premieră? Ce înseamnă asta?

E o nuanță atât de posesivă în vocea lui încât pe Malena o crispează. Pe Ștefan îl revoltă. Acum când o dorește acut pe Malena are antene deschise ca niște răni. Concepe c'o pot dori și alți oameni, că poate fi a lor. Svonurile Malenă, Galeru încep să i se împleticească în minte.

Gheorghe Chelaru intervine.

— Las-o, Costin, poate c'o inspiră concertul. E doar olteancă încăpățanată. E artista cea mai trăznită din teatrul meu și îi respect trăznelile. Nu-i așa, Malena Cristu?

Malena râde oarecum forțat. Nu poate uita că într'o seară Chelaru a vrut s'o ia cu mașina la el acasă. Sunt lucruri care nu dispar ușor. Se atenuază dar mocnite răbufnesc câteodată.

Ioana are într'o oarecare măsură deformarea mediului în care s'a născut și a trăit o bună parte din timp, îndeplinirea formelor lor social, politica dusă la exces. Nici boama în care s'a complăcut n'a desbărat-o complet de mania prezentărilor. Câteodată izbucnește în ea fata de familie bună cu moșii și arbore genealogic.

Intervine calm:

— Domnul Ștefan Spătaru, Domnul Tudor Coredu, Domnul Gheorghe Chelaru și Domnul Galeru.

Chelaru o cunoaște pe Ioana de când era mică. Fusese ajutat de părinții ei, și primit câteodată în casa Cerati unde se împrieteniase oarecum cu Șerban Cerati — un unchiu al Ioanei — poet simbolist și obscur.

Ioana e pentru el o reminiscență de care nu se poate atinge. Ii surâde.

— Eih, Domnișoară Cerati, ce spui de Beethoven?

Chelaru are întrebări simple și directe. Daștept fără rafinament. În timp ce Ioana îi răspunde lui Chelaru, Galeru o privește atent. E convins acum de-o legătură a ei cu Ștefan cu care o vede acum a treia oară. În fond nu crezuse niciodată în puritatea mândră a Ioanei pe care o considerase poză sau ipocrizie. Dealtmăneri era un lucru care la femeile frumoase îl depășea și encerva. Ii spusese și Malenci.

— Prictește ta e o apă aparent calmă. Nu știi ce ascunde.

Nu ascultase protestările Malenci.

Acum e superior mulțumit, ca întotdeauna când crede că s'a împlinit o părere de-a lui. Are de gând să i-o spună și Malenei mai târziu. Soneria de sfârșit de pauză îi întrupe. Se urcă cu toții spre intrarea din stânga.

De abia atunci Ștefan își dă seama că Ioana e azi din nou alta, stilizată și stranie, că el însuși nu scapă de plasă decât datorită unui narcotic care îl face să n'o vadă: Malena.

* * *

Primele bătăi ale Simfoniei a cincea care urmează în program, găsesc în Ioana teren prielnic, o scutură toată și o răstoarnă.

Se înnoadă și se desnoadă în ea întrebările. Mai mult decât oricând e momentul sincerităților depline cu ea însăși. Se zbate. Pără acum, până la Ștefan și-a ratat totul. Ca un destin. De mică. Când i-au murit mama și tatăl în același accident de automobil, pe la șaptesprezece ani, s'a găsit singură în fața iremediabilului. Nici pe atunci nu credea în ceva—dincolo. Realizând că totul se sfârșește aici, lovitura în ea fusese mai puternică. Un soi de înghețare interioară totală. Iși mai aducea aminte de zilele acelea în care moale, fără voință, n'avea nici puterea să plângă. Moartea părinților ei îi readusese în față — moartea.

De pe la treisprezece ani — copil bolnăvicios și oarecum straniu, cu ochii trăind în fața ei, ca ceva imens și febricitat — Ioana avusese obsesia morții, nu de frica durerii fizice, nu mai și numai ideea că nici spiritul nu va mai putea exista, judeca, concepe nimic. Un fel de spaimă intensă de momentul în care nu va mai putea filtra prin ea totul. Nici pace din moment ce nu o va mai putea simți.

Atunci cu fața neagră și devorată de ochi se arunca din când în când spre Maria Cerati — mama ei — cu un soiu de desperare. O întreba plângând:

— Când am să mor eu, mamă? Și ce are să fie după aceea, ce-o să fie mama?

Cum Maria îi vorbise convențional de Paradis și Infern — Ioana precece rațională, tăcuse oarecum ironic. Un an mai târziu în alt moment de criză, primind același răspuns, venise cu păpușa ei în mână și i-o întinsese Mariei.

— Mamă, uite-o pe Mica. Spune-i ei de Rai și Iad, poate te va crede. Maria se supărase, o închisese în camera ei și nu-i dăduse voie să se scoboare la masă. Chinuită și nesigură Ioana plânsese singură.

De Andrei Cerati — tatăl ei — nu îndrăsnea să se apropie. Îl interca numai buna ei creștere și noțile aduse la sfârșitul luni. Andrei fiind incisiv — Ioana se tinea de ironiile ce ar fi putut-o lovi.

Apoi criza mai trecuse. Verile la Mangalia, la mare, și la Mirila — moșia lor — cu forfota de lume și rude, plecarea pentru un an la Paris îi concentraseră toate posibilitățile într-o singură direcție. Chestiunea rămasă fără răspuns o înlăturase aproape total având convingerea puerilă că mai târziu maturizată o va putea rezolva într'un fel sau altul.

Imediat după întoarcerea de la Paris, moartea părinților ei o repusese acut în fața problemei deschisă acum ca o rană vie. În toată starea de neurastenie avusese un singur ajutor real, o copie după masca mortuară a Necunoscutei din Sena pe care i-o adusese Șerban Cerati, unchiul ei. Avea ființa aceea un surâs prea împăcat, ceva prea «deasupra» ca să nu-ți dea impresia că într'adevăr a descoperit dincolo, ceva mai presus de înțelegerea de-aici. Ca o descătușare. Fusesse numai o chestiune de moment. Masca rămăsese în zidul camerei ei, dar încetase curând s'o mai liniștească. Primul an de criză acută trecut, se hotărîse să pună accentul nu mi pe viață, s'o prindă, s'o încetușeze, s'o întrebuințeze. Rămăsese bogată și cu o mătușă lângă ea — Ana Cerati. Cum Andrei — fratele Anei — canalizase toată voința din familie, Ana era o ființă slabă, nemăritată, îmbătrânită înainte de vreme care își trecea timpul iarna între

niște dantele, rummy, și romane dulcegi cu fete de familie nobilă în care se regăsea și vara la Mirila primind lumea cu cea mai desăvârșită pasivitate.

Ana n'o supăra întru nimic pe Ioana care incontestabil • domina. De restul mediului și familiei ei se izolase ușor — puțin sălbatecă, nimic din ea nu tindea spre o viață mondenă. Dorea toate lucrurile total și un flirt ca simplă distracție n'o interesa. Ironic, își dădea seama că aștepta dragostea, dar o aștepta. Incercase să se realizeze; după bacalaureat până la douăzeci de ani făcuse doi ani de Conservator. În al doilea an dându-i-se pentru studiu un rol mare, se lăsase brusc, văzând că nu-l poate desăvârși.

Făcuse modelaj. Lucrase ca un oarecare talent. Ceva cu nuanțe mediocre. Tăiase brusc.

Se apucase să scrie, găsind în scris o delectare. Un critic îi spusese că promite. Cuvântul o înghețase. Rupse brusc. Între timp o trimesese pe Ana bolnavă, la țară să se odihnească. Ana rămăsese acolo mulțumită. Ioana n'o mai rechemase. Mergea vara s'o vadă și Ana era fericită singură în tot conacul dela Mirila în timp ce Ioana își continua goana.

Nu iubea pe nimeni. Dela Bogdan Algiu, un văr al ei care se îndrăgostise nebun de ea când avea șaptesprezece ani, până la Dobre, o parte din bărbații pe care-i întâlnea se prindeau în rețea. Determina în ei un soi de iubire ciudată ca o boală. N'o interesau însă. Îi dădea la o parte. Pornea mai departe. Dorea să se păstreze toată pentru « marele el ». Era singura notă romantică a ființei ei. Se ironiza singură, dar continua.

Apoi deodată renunțase la luptă, își omorîse cum spunea ea viața. Cu o ultimă încercare — modelajul — încheiase tot. Se socotise înfrântă, începuse să se lege de oameni care dădeau ceva. Aceasta fusese începutul prieteniei ei cu Malena. Ca o acoperire de timp începuse să facă ziaristică. Un lucru care n'o mulțumea dar îi ocupa una din valențele ei de febrilitate.

Acum la douăzeci și doi de ani, oarecum înfrântă dar neobosită încă aștepta totuși ceva. Se socotea o nesfârșită inutilitate. Într'o dimineață în cabina Malenei l-a întâlnit pe Ștefan. Și-a dat seama că toate puterile din ea și-ar putea găsi un țel « marele el » că ar fi singurul mijloc să scape de inutilitate. Că îl iubește și că i-ar putea da mai mult decât Malena. Că i s'ar da nouă și frământată — deplină. Că totuși e inutil pentru că totul este înfrânt dela început de un cuvânt: Malena.

E hotărâtă să lupte să se învingă dar nu poate fi sigură spre ce se îndreaptă sbuciumele ei. Își dă seama că dacă atunci acasă la ea Ștefan ar fi luat-o în brațe n'ar fi putut să găsească în nimic puterea să nu se lase sărutată. Deci nu e atât de bună și dreaptă

cum ar vrea să fie, Are un mare sprijin: pe Ștefan care n'o iubește. N'o poate lovi pe Malena nici prin el, nici prin ea — lipsindu-i. Trebuie continuu să fie între ei doi, să se răsucească, să se chinue. Carne vie.

Ioana își spune că în fond sacrificiul ei e singurul lucru vital din toată existența ei — prin el doi oameni se vor iubi. Concluzie oarecum romantică — își dă seama — dar valabilă. Asta n'o liniștește întru nimic dar îi dă sentimentul unei întrebuintări oarecare de forțe.

În timp ce Filarmonica sfârșește ultima mișcare din Simfonia a cincea, ochii Ioanei s'au mărit, mai negri în orbite. Un soiu de desnădejde.

Lângă ea Malena e liniștită și ciudat fericită. Ștefan o iubește. E singura notă pe care o posedă în prezent din toată gama ei variată.

Când izbucnesc aplauzele Malena și Ioana se regăsesc și își surâd. Destins și crispat.

Dela Ateneu Ștefan, Malena și Ioana pornesc câte și trei pe jos. Malena e zăpăcită la păr, cu nasul în vânt și ochii mari. Merge apăsător, cu umerii puțin înainte, e ceva în ea de nestăpănită sete de viață. Pare clară, fără ascunzișuri, cu transparențe străbătute de lumină.

Ioana e toată numai umbre.

Cerul e înnorat, atmosfera înăbușită.

Peste un ceas va fi o furtună cu ninsoare și ghiață care va goni pe covrigarul din colțul străzii Brezoianu spre mahalaua lui.

Colțul dela Brezoianu va rămâne gol.

Acum însă totul nu e decât în stadiu de amenințare, viscolul n'a început încă.

* * *

Înainte de premieră Malena e totdeauna un pachet de nervi. Senzația a ceva care se apropie cu o încetineală prea calculată, ceva de care nu se poate feri, care o țintește, aproape hipnotic. Până seara, ziua premierei are o tăragăneală extremă, toată febrilitatea intensă a Malenei nerezolvând nimic. Textul galben răsfoit nervos de mâinele Malenei ajunge aproape o cârpă. Toată dimineața așteaptă masa ca să-i taie ziua în două și la masă nu mănâncă nimic. Niciodată senzația continuu perceptibilă a timpului nu-i mai puternică pentru Malena. Ca un mic obiect concret ținut între degete și pe care totuși nu-l poate întrebuița după voie. Un mic obiect pe care nu ești stăpân. Apoi obiectul își mărește continuu sferile până când îi scapă Malenei, ajunge deasupra ei un cerc concentric care o domină, care își micșorează distanțele între el și ea cu o iuțeață minimă, înnebunitoare.

Pe Malena așteptările acestea, măsurate și lungite în timp o obosesc mai mult decât faptul premierei în sine.

O mai ostenește și senzația unei ființe din ea pe care astăseară trebuie s'o dăruiască altor oameni — această Sanda Stere, căreia i s'a fixat loc în ea din inițiativă străină și pe care trebuie s'o rupă, s'o redea.

Are gâtul uscat și un simțimânt analog sfâșierii.

Acum a ajuns aproape de sfârșitul serii. În fața Ioanei — neagră în negru — venită s'o ia, ca totdeauna, la teatru pentru momentul critic — cum îi spune ea — e toată ca un arc încordat. Se îmbracă cu gesturi multiple. Își pune haina, citind o replică, își leagă un șal pe cap, continuând să răsfoiască textul gălbuu.

Țiimpul începe să depindă de ea, începe totuși să fie descătușată, simplul fapt de-a merge cu picioarele prin zăpadă topită în băltoace până la teatru, îi oferă prilejul unei cheltuiiri de forțe.

Apoi azi mai e și Ștefan care va fi în sală, Ștefan care-i face chinul mai mare și mai mic. Prezența lui într'un fotoliu o șterge și-o întărește în același timp pe-a criticilor dramatici și-a publicului în nenumărate alte fotolii.

În serile acestea de temperatură ea și Ioana nu vorbesc nimic.

În momentele acestea, Ioana de obicei, se simțea cel mai aproape de Malena, atunci când Malena se afla în studiu dinaintea de creație.

Era ca și cum ceva mare și oarecum desăvârșit ar fi fost gata să se înfăptuiască în fața ei. Ceva de care ea nu fusese în stare, dar care totuși exista din moment ce îl putea atinge aproape concret prin Malena. Acest « ceva » era puntea cea mai puternică de legătură a ei cu Malena.

Și Malena simțea de obicei în prietena ei atâtea așteptări, atâtea înțelgure pentru un lucru pe care chiar Ioana îl ducese până la jumătate de drum prin ratările ei succesive încât Ioana ajunsese pentru ea un mediu de care nu se mai putea lipsi înainte de premiere.

Dar astă seară între ele două puntea e puțin ruptă într'un loc.

Între ele două se găsește Ștefan. Ioana o știe. Malena o simte doar din'pricina sensibilității exasperate a eului ei, o simte doar dar nu-i caută, nici atribuie cauză.

Ioana își pune și ea haina de blană neagră, își ia lanterna și poșeta. Malena ține textul galben strâns sub braț. Pleacă amândouă.

Afară e umed și murdar. Intuneric punctat de lanternele scorbite cu luminile în dreptul pașilor. Între ele două tot tim-

pul drumului spre Național, aceeași umbră — Ștefan. Fac un ocol și trec pe la Brezoianu. În colț la Brezoianu Malena atinge cu piciorul un lucru care se moaie sub talpa ei.

E un rest de covrig căzut de ieri din coșul covrigarului gonit de furtună în mahalaua lui.

Malena îl strivește sub pantof și pornește mai departe.

La teatru începe să se lumineze sala și să se împartă programe plasatorilor.

* * *

Când Mihail bate la ușa cabinei, Malena e aproape gata cu rochia albă din prima scenă încheiată până sus pe gât. O față violent fardată îi piaptână părul. Ioana stă în colț pe un scaun, tăcută, Atmosfera e asemănătoare cu cea din camera unui bolnav. Febră și microbi.

Mihail intră. Râde cu tot tremurul vocii.

— Ai trac, Malena?

Mihail etichetează simplu toate stările care se lovesc și se sbat acum în Malena. « Trac »

Malena dă din cap în gest afirmativ. Are gâtulejul uscat. Sunetele parcă se opresc undeva între esofag și laringe.

La ușa cabinei Coredu revenit din sală discută cu Galeru.

Au aerul de conspiratori în frac din filme eftine.

— Vii să vezi sala, Malena?

Galeru o cunoaște perfect pe Malena în reacțiile ei teatrale.

Sala de premieră o hipnotizează și îi întărește starea de transă.

E un ritual care trebuie îndeplinit cu ea.

Malena face același gest afirmativ. E singurul lucru de care mai e în stare. Galeru o ia de mână și trec pe scenă. Decorul e așezat pentru actul I. Un interior alb cu perdele, divane și fotoli de cretonă. Cortina lăsată. În ea gaura prin care Malena ca atâți actori la rând va privi mica ei stăpână de astăseară: sala. Iși potrivește cu gest obișnuit ochiul. O viziune oarecum halucinantă din pricina pleapelor care svâcnesc prinse între stofă și piele. Lumina prea tare și trupuri căutându-și locul în fotolii. Lojile, lumi în miniatură cu freamătul concentrat între cei trei pereți și răbufnind prin spațiul gol dinspre sală. Un zumzet și o zăpăceală care se comunică și Malenei, pe care le simte în nervi și dospite în încheeturi.

E tot ce a dorit și Galeru.

— Hai, Malena.

Cuminte ca un copil care s'a decis să-și recite poezia, la o întrunire de oameni mari, Malena se lasă dusă înapoi în culise de Galeru.

— E sala bună Malena.

E tot vocea lui. Iși dozează efectele doctoriei. Narcoticul înghițit gradat. În dreptul cabinei Tudor intervine.

— Opinia favorabilă Malenei. Critica fără animozități. Dobrovici dela Timpul, pare și el liniștit. Totul se anunță bine.

Tudor pare un căpitan de vas, care tot anunță că vede pământul. Primul gong. Malena tresare ca un animal lovit în plin.

Acum se termină jocul, se trage ancora. Se rup legăturile. Peste un moment se ridică cortina. Malena e aproape de iremediabil. Lansarea. Ioana se ridică să plece în sala unde într'un fotoliu alăturat o așteaptă Ștefan. Spune primele cuvinte din toată sala.

— Noroc Sanda.

Cuvintele Ioanei iscă în Malena transpunerea psihologică între personaje. Un soi de devenire a Malenei în Sanda. Ioana pleacă. În sală Ștefan se apleacă și îi sărută mâna. E palid și înalt.

Tudor Coredu o atinge pe Malena pe umăr.

— Noroc, Malena Cristu.

Intră și el în loja Direcției lângă Chelaru. Galeru rămâne în culise.

Mihail se așează pe scenă la o masă. aplecat pe o carte. Malena se pregătește de intrare. Al doilea gong liniștește sala. O doamnă întârziată cere cu voce pițigăiată un program. Sala se întunecă, rampa și reflectoarele se aprind. Cortina se ridică prima oară pentru piesa lui Tudor Coredu « Dincolo de noi ».

* * *

Mihail așteaptă la masă. Malena intră prin dreapta. E slabă aproape în rochia albă. N'are decât fond de teint și buze roșite. Ochii speriați. Se oprește puțin. Simte sala pe care n'o vede. Iși dă seama că oamenii aceștia așteaptă ceva dela ea. Că Ștefan așteaptă ceva dela ea. În toate fotoliile din sală nu se găsesc decât Ștefani multiplicați care doresc ceva dela ea, mii de ochi cenușii care o țintesc. Un moment șovăe. Apoi se simte deodată mare, mărită. Ștefanilor aceștoră răspânziți în sală le poate da ceva, le poate da mult, tot ce poartă în ea. E deasupra lor, ei cer, ea dă. Ea îi domină, va domina toată sala, prin primul cuvânt. O va ține strânsă în pumni ca un singur mănuchi de fapte.

Sanda Stere se îndreaptă spre Ion Costinești, care citește așezat pe un scaun, din camera ei. Știa că-l va găsi aici. Sanda se apleacă spre el și spune:

— Ion, ai venit.

Sală își concentrează atenția. Artista Malena Cristu a început să joace rolul Sandei Stere.

Sanda Stere prinde viață pentru prima oară în seara aceasta.

* * *

În prima pauză, Malena găsește în cabină flori, trandafiri roșii « multe spectacole, Sanda Stere, Galeru ». Apoi în dreapta sub o lampă alți trandafiri albi, de data aceasta: — Pentru Malena și Sanda — Ștefan. Din trandafirii albi rupe o floare sălbatec, cu gura.

Așa o găsește Ioana isbucnind pe ușa.

Sosesc și Galeru și Tudor. Galeru îi dă iar doctoria:

— Te-ai depășit.

Tudor îi sărută mâna.

— E un succes. Mențină-te așa. Dobrovici singurul de care mă temeam e câștigat.

Malena îi privește cu ochii goliți. În ei toți îl vede pe Ștefan. Costin are pentru ea voce fără rezonanță.

— După spectacol îi luăm pe toți la Continental.

Malena are trandafirul lui Ștefan în gură. Il scoate și îl strivește în pumni.

— Eu n'am să pot veni la Continental. Sunt așteptată. Intreab-o și pe Ioana.

Ioana lovită se oprește. Știe că nu e adevărat. O privește pe Malena. Intre ele două Ștefan. Înțelege sau mai curând se deschid în ea antenele. Apleacă capul.

— E adevărat.

Costin se supără. Nu vrea însă să se certe cu Malena înainte de sfârșitul piesei. Nu vrea s'o crispeze. Se face că n'o aude. Iese cu Tudor. Din prag se întoarce ca pentru o veste supremă.

Chelaru e entuziasmat.

• Când Ioana se scoală de pe scaun, Malena spune:

— Ești bună, Ioana. Mâine vin la tine de dimineață. Astă seară am să fiu prea obosită.

Amândouă știu că Malena minte.

Apoi în Malena svâcnește.

— Iartă-mă Ioana.

Malena a spus cuvinte fără să le prindă sensul.

Mihai fuge spre cabină.

— Malena, îmbracă-te. Ai intrarea zece minute după mine.

Ioana fuge în sală. Luminile s'au stins. Ajunge la fotoliul ei.

Două ființe în întuneric se supără că le scoală. Lângă ea Ștefan o privește cu ochi umezi. În ea vede pe Malena. Cortina se ridică. Niște figuranți se mișcă pe scenă. După câteva minute Crista Stere apare iar și se îndreaptă spre Ion Costinești.

Totul se cere continuat. În sală un om dintr'oloje tușește. Pe scenă Sanda plânge.

După premieră, imediat în sgomotele aplauzelor care nu încetează, în culise, Malena se ceartă cu Galeru.

Malena e obosită și nervoasă.

— Nu merg la Continental.

Galeru caută să prindă motivul încăpățănării din Malena. Pleacă enervat spre loja lui Chelaru să-l caute pe Tudor Coredu. Malena se îmbracă repede, își pune un șal pe cap, își ia florile albe și fuge până n'o caută nimeni. Pe Cămpineanu, la intrarea artiștilor, o așteaptă Ștefan. Ii ia mîna și pleacă împreună. Când Costin se întoarce cu Chelaru Dobrovici și Coredu s'o ia la Continental, cabina e goală.

Ștefan o duce pe Malena până acasă și rămâne la ea.

* * *

Piesa lui Tudor Coredu a avut un mare succes de premieră. Critica dramatică de a doua zi recunoaște valoarea literară a piesei și jocul impresionant al Malenei Cristu, care are o creație mai mare decât în Nina din « Straniul Interludiu ».

Toată lumea spunea că în seara ce a de 10 Februarie, Malena Cristu s'a depășit. Toți oamenii sunt de aceeași părere. Fiecare din unghiul lui de vedere.

MONICA LOVINESCU

POEM PENTRU CLAMOARE

L'orange te sacra suprême poésie.
Rimbaud

E poezie pasărea ce-și țipă glasul
In dimineața despletită 'n coarde,
Intotdeauna larma sprintenește pasul
Excursiei cu lanțuri și cocarde.

Să viețuiască imnul vast și răspicat
Pentru cerească pildă, secrete împliniri,
Rodiți dorinți cu dintele stricat
Și șuerați coloane, aripi și svâcniri.

Tot înainte tu fulgerător picior
Strivește smalțul nepăsării mute
S'atârne clopot râsetul sonor
De gușe triumfale și limbute.

Increzătoare pace, senină lene,
Rămâi ciuperca 'ntâiului blestem
Când chiot de-omeneschi sirene
Inalță gestul de-animal suprem!

De-acum, noi ne păzim lătratul plin
Al bucuriei limpezi de a trăi 'n sunet
Mișcarea rece a ceasului deplin
Și mângâerea ploilor cu tunet.

G. MĂRGĂRIT

POEZIA, MOD DE EXISTENȚĂ

Marii poeți ai celei de a doua jumătăți a veacului trecut, Rimbaud și Mallarmé cu deosebire au dat poeziei un prestigiu neegalat. Experiențele poetice care s'au succedat în acest timp, înmlădierea sau ciocănirea verbului, căutarea unui absolut prin mijlocirea poemului, ridicarea poeziei la un mod de cunoaștere, entuziasmele, izbutirile și renunțările brusce și premature ale unora din poeți la activitatea lor literară, au învederat o dramă spirituală care depășea hotărît capriciul și vicisitudinea unor mode literare, pentru a arăta funcția vitală pe care poemul o reprezenta în viața acelora care i s'au consacrat.

Critica literară în perioada dintre cele două războaie mondiale s'a orientat către studiul fenomenului poetic, năzuind către cuprinderea esenței lui adânci; poeți, reflectând asupra propriei lor activități, filosofi sau esești s'au adăogat acestei teoretizări a artei poemului. S'a căutat mai ales o circumscriere a actului poetic, o stabilire a relațiilor între poezie, magie și mistică, deci cu activități spirituale înrudite; s'au reluat și s'au desbătut sub diverse incidențe dramele interioare ale marilor poeți. Discuția este desigur deschisă și va rămâne astfel mereu, căci bogăția și adâncimea poemului nu vor putea fi niciodată istovite prin considerațiile uscate și adeseori pedante ale teoreticienilor, chiar când aceștia, poeți de vocație, se improvizează critici pentru a se scruta cu luare aminte în momentul creației. Dar în lipsa unor limpeziri definitive, vom putea da, totuși, câteva călăuziri, pentru a stabili coordonatele mari ale actului poetic.

* * *

Se poate, desigur, examina actul poetic în generalitatea lui. Se pot face considerații, uneori pertinente, asupra poeziei considerată ca activitate literară și fără referință specială la opera unui mare creator. Dar atari teoretizări nu pot năzui către o înțelegere de adâncime a actului poetic. Ele nu precizează decât poziții, nu definesc decât luări de contact, disocieri uneori

subtile, formulări doctrinale. Poezia nu este însă abstracție, generalitate. Dacă putem desluși în psihologia umană anumite dispoziții emoționale, pe care le numim poetice, după cum putem vorbi de un misticism, ca trăsătură psihologică general omenească, înțelegerea adâncă a fenomenului presupune în mod obligatoriu intuirea directă a unei experiențe personale. Atât poezia cât și mistica sunt experiențe individuale hotărâtoare, stări de conștiință de importanță vitală, care concentrează întreaga existență a celui interesat.

Mult mai fructuoasă va fi deci cercetarea în concret a uneia sau a mai multor opere poetice reprezentative. Criticul nu mai pornește, în acest caz, dela o schemă teoretică, de la o doctrină, ci se pune în comunicare directă cu actul poetic, așa cum a fost trăit de un mare creator. Dar această metodă de cercetare nu se poate limita la studiul analitic, pedant și adâncit al operei închegate; intuiția trebuie să treacă dincolo de faptul artistic, pentru a ajunge la actul de creație. O critică eficientă nu poate fi decât genetică, trecând dela opera constituită la dispozițiile sufletești care au prilejuit-o. Subliniem deci nevoia pentru critic de a stabili un raport de comuniune cu starea poetică pură, generatoare a poemului. Numai această comunicare intuitivă cu actul poetic original va putea conduce la o înțelegere a poeziei. Va urma, desigur, acestei intuiții centrale, o adăugare treptată a unor tehnici poetice, a unor date de meșteșug artistic, care se adaugă stării poetice pure, pentru a înfăptui poemul. Dar aceste date, deși importante, nu sunt esențiale poeziei.

O metodă asemănătoare de cercetare a fost urmărită de psihologi în adâncirea stărilor mistice. Ei au substituit considerațiilor generale asupra misticismului o cercetare în concret a vieții interioare a marilor iluminați, și după ce au ajuns la faptul sufleteș central al stărilor mistice, au fost în măsură de a defini fenomenul, în structura căruia au deosebit, desigur, datele intelectuale, dogmatice, care s'au supraadăugat stării sufletești fundamentale. Misticismul a fost, astfel, legat de starea de extaz religios, de imensa deschidere de suflet a iluminatului, îngăduind uniunea în spirit cu ființa transcendentă. Prin această raportare a faptului la starea sufletească generatoare și fundamentală, misticismul a putut fi intuit în realitatea lui intimă.

Cercetarea asupra poeziei poate fi condusă după aceleași călăuziri de metodă, deci înspre starea sufletească specifică poeziei, pe care am putea-o numi stare poetică, și care ar alcătui pentru poezie ceea ce reprezintă extazul pentru mistică. Ajungem astfel la starea de grație poetică, de « inspirație », pe care am putea-o apropia de extazul religios, fără a-i afirma analogia totală, după exemplul lui R. Müller-Freienfels.

Desigur, există un oarecare paralelism între inspirație și extaz dar stările nu pot fi identificate. Extazul religios, presupunând o identificare cu ființa transcendentă, conduce în general la o suprimare a lumii exterioare, la o absorbție a spiritului în Dumnezeu; inspirația, care poate fi un ori apropiată, ca intensitate, de extaz, nu implică aruncarea lumii exterioare, ci dimpotrivă o afirmă, stabilind o punte de legătură între ființă și lume. Dar în afara diferențelor, care se pot cuprinde și numi, între actul religios și cel poetic se află deosebiri calitative, care conduc cele două experiențe la manifestări spirituale deosebite. Diferențele sunt însă diminuate prin analogii structurale între cele două stări și, cu deosebire, răscolirea emotivă profundă, starea de pasivitate și impersonalitate, ca și caracterul brusc al apariției acestor fenomene sufletești.¹⁾

Observatorii, profanii, ca și poeții înșiși au fost, toți, impresionați de starea de adâncă transfigurare, de transă, de neapartenență de sine, în care se află poetul în anumite stări de exaltare. Era o depășire a ritmului normal al vieții, o disociere a personalității sale obișnuite și o îmbrăcare a unei stări de iluminare, profetică. Anularea sau schimbarea cadrului temporal și spațial de care vorbește Nietzsche într-o pagină mult cunoscută, ascuțimea senzorială, sentimentul de atotputernicie, de «intelecțiune», de comprehensiune nelimitată, de pătrundere, adâncime, clarviziune și vaticinare, dădeau poetului în stare de inspirație ceva din beția drogurilor. Sentimentul de alierare a propriei ființe, de convingere latentă că prin sine se exprimă o voință streină, superioară, supra personală, nu a întârziat să se impună.

«*Car je est un autre*», notează Rimbaud în mult discutata sa scrisoare, cunoscută sub numele de *Lettre du Voyant*. «Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: J'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute; je lance un coup d'archet: la symphonie fait son roulement dans les profondeurs, on vient d'un bond sur la scène.

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer des millions de squeletts qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en proclamant les auteurs!»

În antichitate, poetul era considerat ca un ghicitor, ca un profet; prin mijlocirea gândului său nu se exprimau înșiși zeii?

¹⁾ V. R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Band II, Teubner, Leipzig, Berlin, 1923, p. 132 ș. u., cf. de același *Psychologie der Religion*, Sammlung Götschen, vol. I, Berlin u. Leipzig, 1920, p. 24 ș. u.; cf. de asemenea lucrările consacrate psihologiei misticismului, *Leuba*, *Janet*, *Dela-croix*, *Montmorand*, *Pacheu*, etc. sau a psihologiei actului artistic, *E. Utitz*, în deosebi.

« Căci a fi poet este ceva aerian, întraripat, sacru; poetul creia înainte de a fi inspirat, deci de a fi ieșit din sine și de a pierde stăpânirea rațiunii. Atâta vreme cât nu a primit dar divin, orice om e incapabil de a face versuri și a pronunța oracole. » (..) «..Zeul a vrut să ne dovedească, într'un chip care să nu mai lase nici o îndoială, că aceste frumoase poeme nu sunt nici omenefți, nici făcute de oameni, ci divine și săvârșite de zei, și că poezii nu sunt decât interpreții zeilor, pentru că sunt posedați, oricare ar fi zeul particular care îi posedă »¹⁾. Platon rezumă în acest dialog caracterul divin, irațional, de posesiune și transă al « inspirației » poetice, legând poezia de starea de grație supremă, în care poetul exprimă gândul zeilor.

Caracterul transcendent al originii poeziei, izvoită din natura divină a inspirației, pune problema raportului între mistică și poezie.

* * *

Există o analogie de atitudine spirituală între cele două experiențe, în funcție, de altminteri, de asemănarea stărilor sufletești fundamentale, extazul și inspirația, ca și de o expresie directă a acestor stări. Vedele sau aforismele lui Lao-Tsé, Noul și Vechiul Testament sunt, după cum observă Rolland de Réneville, adevărate poeme. Poezia și mistica se apropie: oricâte ori misticul încearcă să exprime experiența lui interioară, se slujește în mod firesc de tehnica și limbajul poetic. Dar diferențierea nu întârzie să se învedereze: în timp ce mistica se îndreaptă către tăcere, poezia înseamnă Verb și creație. Totuși, în momentul în care experiența poetică își realizează termenul ultim, ea depășește faza expresiei și se rezolvă în tăcere; Mallarmé și, mai ales, Rimbaud. Afinitățile și întrepătrunderile celor două experiențe nu exclud însă pozițiile lor răspicat deosebite. Ne aflăm în fața unor atitudini spirituale, avându-și fiecare o tonalitate proprie, deși prezentând asemănări de structură.

Marcel de Corte întârzie, de altminteri, asupra acestui raport într'un articol din *Hermes*²⁾. El stabilește că atât poezia cât și mistica prezintă un conținut real, obiectiv. Mistica presupune în adevăr « sentimentul prezenței imediate a unei ființe transcendente », Dumnezeu, în timp ce experiența poetică, stabilește odată cu o stare sufletească specifică, un termen obiectiv, absolut, un frumos transcendent. Amândouă experiențele năzuesc deci către Absolut.

¹⁾ Platon, *Oeuvres complètes*, vol. I, *Ion*, trad. Emile Chambry, Garnier fr., p. 457 și 458.

²⁾ Marcel de Corte, *Rapports entre la mystique et de la poésie. Hermes*, Nr. III (Première série), p. 16—20.

Ontologic însă, structura celor două experiențe este diferită: poezia se instalează dela început pe linia construcției, a realizării artistice, a creației. Ea nu există decât în poem și în măsura în care este poem: «*Poemul e simultan experienței poetice*» (...) «*O experiență poetică pură este cu neputință*». Astfel, poezia, act creator, este în aceeași măsură depărtată de mistică; aceasta, act pur, «*ajunge la intuiția pozitivă și plenifiantă a Absolutului*». Misticul ajunge la cunoașterea lui Dumnezeu prin dragoste; poetul realizează simpatia cu obiectul prin intuiție; atât unul cât și altul depășesc conceptul și imaginea, dar se întâlnesc, deși în grade diferite, în năzuința de comuniune cu Absolutul.

Dar imaginea, proprie expresiei poetice, nu se sudează total stărilor mistice, sau, mai precis, nu le corespunde decât în faza ei preparatoare, de meditație. Momentul culminant al stării mistice, contemplația, depășește imaginea și se cufundă în tăcere.

Relația dintre mistică și poezie se precizează deci. Concentrându-și întreaga ființă în extaz, dăruindu-se în total pentru obținerea unei salvări, misticul își trăește experiența în adâncime, în asceză și depășirea materiei, renunțând la comunicarea deschiderii lui de suflet; poetul, deși consumându-și experiența în adâncimi, nu poate transcende lucrurile, de care e legat sensual, tinzând mereu către expresia stării poetice prin imagină, metaforă, analogie sau chiar identificare între cuvânt și lucru. Poezia este deci mai apropiată de magie, de mentalitatea primitivă, decât de mistică. Psihologia participării, a animismului, identitatea dintre nume și ființă, aparțin deopotrivă poetului, primitivului și magicianului, după cum arată de altminteri Denis Saurat, într'un studiu consacrat lui Victor Hugo și la care se referă Albert Béguin. Sprijinit pe aceste date, Béguin stabilește raportul dintre mistică, poezie și magie: «*Misticul nu-și poate săvârși experiența decât dacă se «smulge» din tot ceea ce reprezintă vrăjitoria primitivă și magia poetică, numai prin renunțare la această regiune care este deopotrivă a miturilor ca și a creațiilor poetice — de această regiune în care expresia și lucrul exprimat sunt identice. Și astfel, din moment ce se recunoaște în poezie o încercare pentru a regăsi puterile magice pe care omenirea le-a cunoscut în primele ei stadii — și poezia modernă este în bună parte o atare încercare — se recunoaște diferența de natură între poezie și mistică. Viața mistică și «primitivism» sunt termeni ireductibili»¹⁾.*

Poziția lui Albert Béguin este, desigur, excesivă. Unei opoziții ireconciliabile între mistică și poezie îi putem substitui o

¹⁾ Albert Béguin, *Poésie et mystique. Présence*, II année, Nr. 3, p. 51.

concepție mai puțin categorică, afirmând deopotrivă distincția celor două poziții, ca și analogia lor structurală. Vom încerca deci să menținem distincția, stabilindu-le fruntariile prin diferența actului fundamental, extaz și inspirație, ca și prin călăuzirea lor divergentă către Tăcere, sau către Cuvânt.

* * *

Mai intimă este legătura dintre poezie și ma

Prin apropierea de atitudine spirituală și de funcțiune acordată cuvântului, cât și, desigur, prin comunitatea de origină, poezia se leagă de practicile magice. De o parte și de alta, aceeași poziție în fața lumii, căreia omul nu i se opune mental, pe care nu caută să o înțeleagă prin categorii logice și să o explice prin cauze; atitudinea magică și poetică nu este nici logică, nici analitică; poetul și magicianul comunică direct cu lucrurile și nu desprind din univers mănunchiul legilor precise care diriguiesc fenomenele. Pentru ei natura este un întreg, alcătuiind o comunitate originară, care presupune o legătură de universală simpatie între lucruri. Om și lume, subiect și obiect, se contopesc în aceeași unitate cosmică indiviză, în care totul participă la tot. Inapoi fenomenelor nu stau legi și forțe fizice, nu se află o stringență mecanică atotstăpânitoare, ca în universul materialist al omului de știință, ci ființe, puteri oculte, cu care omul poate comunica prin simpatie și invocare. O corespondență simpatică universală leagă deci faptele lumii unele de altele, apropiind pe om de lucruri.

În acest univers magicianul operează cu mijloace specifice, conjurări, filtre, ceremonialuri, folosind diferite practici și formule esoterice pentru a obține schimbări de fapte; magia și derivatul ei inferior, vrăjitoria, sunt doctrine și practici active, tinzând către o modificare exterioară.

Poetul se limitează însă la unele din aceste practici, la formulele verbale, pe care despuindu-le de virtuțile active asupra lucrurilor, le cultivă în ele însele, pentru farmecul lor lăuntric, pentru valoarea lor evocatoare asupra vieții interioare. Magicianul consideră deci formula incantatorie ca un mijloc de acțiune, poetul ca un scop în sine, ca o operă.

Dar dincolo de această distincție, totul îi apropie și în primul rând valoarea și funcția acordată cuvântului sau numelui. Magicianul, adresându-se unui spirit aflat înapoi elementelor, nu-l poate invoca decât pronunțându-i numele. Între nume și spirit se stabilesc legături adânci, numele conținând ceva din prezența și iradierea spiritului. De asemenea, cuvântul însemnând un lucru, conține pentru poet ceva din substanța lucrului. Invocarea spiritului sau evocarea lucrului, prin nume și cuvânt,

devin acțiuni analage, de aceeași semnificație psihologică. Incantația, formula, care la magician era un mijloc pentru captarea spiritului sau sugerarea unei dispoziții priincioase față de om, devine la poet cântec verbal, verb creator. « Poetul operează cu cuvintele. Orice cuvânt întrebuințat de poet este o incantație. El nu se servește de cuvânt ca de un semn, ci ca de un sunet. El are o intuiție magică a obiectelor. Este un descântător, pentru că este adânc pasionat și pentru că orice pasiune este, propriu vorbind, un farmec » în text: *un charme*, dând, prin urmare, acestui cuvânt valoarea lui etimologică. I. B.)

Ei creiază o lume poetică. Gândul său e cuvânt și cuvântul acțiune. La începutul lumii este cuvântul; sau gândul; sau acțiunea. » (...) « Poezia este gândire magică »¹⁾.

Intregul material al sortik giului poetic derivă deci din practica magică: cuvântul, imaginea, metafora, cântecul verbal, incantația. Cuvântul participă la obiect, imaginea și metafora exprimă prin punțile ce le aruncă între lucruri imensa *analogie* între faptele lumii, iar forța de sugestie a cântecului verbal nu este altceva decât evoluarea și rafinarea incantațiilor, prin care se invocau schimbări în lume, ploi sau încetări de fenomene neprielnice.

Raportul de corelație și poate de derivare dintre magie și poezie nu implică însă o asimilare a celor două experiențe. Deși înrudit incantației, poemul nu se rezolvă într'o formulă magică, după cum aceasta din urmă nu se ridică totdeauna la expresia poetică. Domeniile se circumscriu fiecare, pe poziții proprii. Poemul este, desigur, o expresie a filtrului magic, dar este deopotrivă o elaborare; cuvântul nu-și irosește total conținutul, semnificația, ci și-o îmbogățește prin valori sugestive. Poezia împletește planurile și înfăptuește o creație complexă. O limitare la unul din planuri va știrbi bogăția de conținut a poemului: « Poetul încetează de a mai fi poet în momentul în care sacrifică în mod conștient puterea verbului poetic semnificației exclusiv *usuale* a limbajului, sau, invers, tâlcul usual al limbajului acestei puteri magice. Nu există limbaj poetic decât acolo unde substanța miraculoasă a lumii se *figurează* în conținutul dur al operei, în care verbul ia lumea în posesie dincolo de slaba putere a semnificărilor. Inchis conștient în universul logic sau în universul magic, poetul încetează de a fi poet, el compune alexandrini de școală sau descântece de vrăjitor »²⁾.

¹⁾ Jean Wahl, *Magie et romantisme. Notes sur Novalis et Blake. Hermes*, II (deuxième série), p. 8.

²⁾ Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, Gallimard, 1939, p. 15.

Inrudită cu formula magică, cu care nu trebuie confundată, poezia își are o viață proprie.

* * *

Prin starea sufletească generatoare a actului poetic, poezia se apropie și de mistica religioasă: inspirația și extazul, deși diferite, se aseamănă, mai cu deosebire prin absorbția ființei într'o puternică răvășire emotivă, prin « posesiune » și despersonalizare. Dar « inspirația » nu e o stare permanentă, ca și extazul de altminteri. Amândouă aceste experiențe interioare apar sub formă de evaziuni, din ritmul vieții cotidiene, ca adevărate crize paroxistice. Alături de stările excepționale, va trebui să ne referim de asemeni la dispozițiile sufletești permanente, alcătuind un climat interior de pe fondul căruia se desprind momentele de exaltare.

Prin orientarea sufletească și dispoziția permanentă a vieții lăuntrice, poetul se apropie de mentalitatea primitivă, intuitivă și antirațională. Este ceea ce îl apropie de altminteri de mentalitatea magică. Poetul și primitivul au în comun o depărtare de explicația logică, științifică, prin legi, a universului, și o înbrățire a unui animism, explicând faptele lumii prin ființe și forțe oculte, aflate în afara tuturor lucrurilor; vom întâlni în poezie ca și la primitivi aceiași mentalitate prelogică, presupunând « participarea » și acceptând contradicția, ceea ce nu exclude de altfel, după cum observă răspicat Lévy Brühl, coexistența dintre mentalitatea logică și cea prelogică la același individ; poetul și primitivul vor avea în măsură asemănătoare azeziune la lucruri, memorie concretă, repulsie pentru abstracție: ei individualizează, particularizează, sunt plastici și descriptivi; și, mai cu deosebire, văd în natură o aceeași circulație a unei puteri originare, legând ființele și lucrurile între ele și unificând realitatea: « sub diversitatea formelor pe care o îmbracă ființele și obiectele, pe pământ, în aer și în apă, există și circulă o aceeași realitate esențială, una și multiplă, în același timp materială și spirituală. » (Lévy B.ühl. *L'âme primitive*). Poetul, ca și primitivul, redă lucrurile în concretul și dersi atea lor, în particularitatea și unicitatea lor; el nu se ridică la abstracție, nu teoretizează, nu reflectează. El acceptă lumea cu bucurie sensuală, directă. Desigur, nu săvârșim aici o identitate, ci notăm un paralelism. Rafinamentul poetului depășește sufletul frust al primitivului; claviatura lui de sentimente nu poate fi comparată cu tonalitatea mai degrabă monocordă, oarecum panică, elementară, a omului zis primitiv. Dar dincolo de diferențieri, se învederează o adâncă analogie structurală.

Ființă esențial emotivă, instabilă, mobilă sufletește, poetul trăește cu ascuțime și intensitate; el trece cu ușurință între stări extreme, dela exaltări la depresiuni, dela elan și bogăție interioară la stări de gol și de «uscăciune», pentru a întrebuița o expresie curentă în limbajul misticilor. Poetul își trăește în primul rând viața proprie, cu exaltare, suferință, dramă; el participă la lumea exterioară cu aceiași tresărire de gând, cu aceiași bucurie naivă, cu aceiași facultate de neistovită mirare. Poetul e un om care se miră, a spus cineva, este o ființă care nu-și pierde niciodată puțința de a privi lumea cu ochi noi și cu bucurie copilărească. «Nimeni altul decât el (poetul) nu poate regăsi «limba îngerească», discursul perfect, în care simbolul vizibil și realitatea pe care o exprimă se confundă. Poezia are drept misiune recreierea limbajului primitiv, restituirea în integritatea lor, a contemplației *mirate* și a primei *prezențe a lucrurilor*» (subliniat în text).

Această permanentă tinerețe de suflet și intensitate de viață emotivă nu rămâne închisă în sine, experiență pasivă, tinzând către tăcere și contemplație, ca la mistici, și nu se manifestă în afară pe plan practic, activ, ca în practicile magice. Experiența poetului se exprimă în poem, în cânt, în operă. Aceasta este caracteristica dominantă a faptului poetic: coincidența dintre act și operă, dintre iluminare și expresie. «*Le poème est simultané à l'expérience poétique*», notează Marcel de Corte în studiul citat. «*C'est l'exécution du poème qui est le poème*», confirmă Paul Valéry²⁾, iar cercetarea lui Jean Paulhan asupra poeziei malgașe conduce la același rezultat, surprinzând în chiar momentul patetic al elaborării ei expresia poetică la o populație exotică³⁾.

Paulhan arată, în adevăr, cum poezia malgașă se elaborează în cursul unor adevărate dispute poetice, la care asistă un mare număr de oameni: «Doi Malgași, în jurul cărora asistenții se așează în cerc, se află față în față. Unul dintre ei ia cuvântul și pronunță câteva versuri, bătându-le puternic ritmul. Celălalt răspunde pe același ton brusc și tăios, sau uneori ironic. Primul răspunde. Pe măsură ce disputa înaintează, răspunsurile devin mai lungi, scandate mai puternic. Cei de față își vădesc, uneori într'o înțelegere generală, aprobarea sau rezervele: sau chiar se formează două tabere: fiecare recitant își are partizanii săi, care-l încurajază prin aclamări și râsete. Către sfârșit combatanții

1) Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Gallimard, 1938, p. 42.

2) Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marseille, Editions des Cahiers du Sud, 1937, vol. I, p. 106.

3) V. Jean Paulhan, *Sur une poésie obscure, Commerce*, XXIII, *Prin-temps*, MCMXXX, Paris.

își strigă răspunsurile; și deodată, unul dintre ei găsește deodată cuvintele decisive, căci celălalt șovăie, nu mai răspunde nimic, se consideră bătut.

Aceste dispute, prin violența și înverșunarea recitanților, dau mai degrabă impresia unei certuri de interese destul de aprige, în care fiecare replică ar fi un nou argument, decât a unei debateri poetice ¹⁾).

Participând, la rândul-i, la atari dueluri poetice, întreprindere pe care o cunoaștere adâncită a limbei i-o îngăduia, Jean Paulhan pregătise din vreme câteva motive generale, cu intenția de a le utiliza în cursul duelului poetic.

Spre surprinderea lui, această intenție i-a fost zădărnicită: starea de tensiune, de violență surescitare nervoasă, în care fusese transpus pe timpul disputei, îi alungase din gând versurile preparate, exprimându-se printr'o elaborare spontană și o expresie instantanee. Faptul dovedește oarecum experimental că expresia e simultană actului poetic și condiționată spontan de acesta.

* * *

Am putea considera poezia ca fiind un limbaj primitiv natural direct al omului, un limbaj îngemănat muzicii și dansului și derivat din mimica gestuară. Acest limbaj este, în esență, ritm. În momentul în care omul e în posesia unui sentiment puternic care-și caută expresia, cuvântul îmbracă în mod firesc măsură, imagine, cadență. Poezia e deci expresie directă a sensibilității umane, a unei mentalități magice apropiate de lucruri și căutând să opereze asupra acestora; poezia este deci expresia momentelor de început a umanității, miturilor și vorbirii ritmate:

Lume ce gândea în basme Și vorbea în poezii.

Se exprimau în versuri, deopotrivă, teogoniile și imnurile religioase, evenimentele petrecute, ciclurile legendare și eroice, legile, proverbele, profesiile, oracolele, preceptele morale; aceasta explică de altminteri precizia cu care erau transmise tradițiile sau faptele petrecute deși neconsemnate în scris, la una sau mai multe generații după ce se petrecuseră. Limbajul ritmic exprima deopotrivă o profundă răscolire sufletească, o stare de inspirație sau profetie — poeții erau numiți *vates* — dar și o « potrivire de cuvinte », o simetrie ritmică și o rigoare formală. În această expresie, structura ritmică este dominantă. Ritmul fiziologic, exprimat prin cadența gestuală, își găsește în anumite « scheme ritmice », o expresie și un termen. Stilul oral în societățile primi-

¹⁾ *Loc. cit.*, p. 214—215.

tive, arta recitatorilor și a compozitorilor orali este o ilustrare a acestei înclinări naturale.¹⁾

Actul poetic presupune deci o structură complexă, în esență binară: o stare poetică de inspirație care-și cere imediat și spontan expresia, și o aptitudine particulară de a desprinde și de a libera din limbaj toate virtuțile lui latente. La început, cele două componente erau îngemănate într'o unitate nediferențiată: expresia ritmică lua în mod firesc o formă incantatorie, cu efect imediat asupra ascultătorului. Acest efect este deopotrivă psihologic și fiziologic, avându-și rădăcini în ritmica organică, ceea ce explică de altminteri efectul muzicii și anumitor descântece asupra animalelor, în deosebi asupra șerpilor. La auzul murmurului incantatoriu șerpilor nu rămân hipnotizați? O acțiune analoagă o exercită formula magică și poetică asupra omului, explicând puterea sugestivă a descântecului și virtutea lui de expresie a unei stări sufletești de mare tensiune emotivă.

Cu timpul însă această unitate structurală a actului poetic, manifestată în expresia poemului, care se desprinde treptat de formula magică, tinde să se desfacă în datele sale alcătuitoare; poezii se împart în două mari familii, în aceia care continuă tradiția inspirației și delirului platonician, deci care exprimă spontan stări sufletești trăite la temperaturi sufletești înalte, și poezii care reduc poezia la o experimentare a cuvintelor, la o invenție verbală. Primii se părăsesc visului și stărilor de exaltare, sunt în esență romantici; cei de a doua categorie cultivă veghea, malaxarea lucidă a materialului verbal, elaborând poezia într'o stare de tensiune, din cuvinte, ritmuri, și prin vigoarea cu care-și plâsmuiesc invențiile de limbaj. Această diferențiere între poezia-emoție și vis, de o parte, și poezia-limbaj, de alta, a fost făcută relativ târziu. Dar dacă ea și-a avut reprezentanți în toate epocile literare, poziția acestei poezii nu a fost delimitată doctrinal decât în secolul trecut și cel actual, prin Mallarmé și Valéry.

De unde derivă această bifurcare a celor două familii poetice? Dintr'o diferențiere inițială a actului poetic de « inspirație », sau din însuși procesul evoluției poeziei? Presupunerea din urmă ne pare nefundată. Ea ar presupune în același timp și artificialitatea acestei diferențieri, caracterul ei factice. Explicația trebuie căutată în două categorii de temperamente poetice bine diferențiate, într'o calitate diferită a « inspirației » originare.

Intr'adevăr, Emil Utitz deosebește « o inspirație care izvoarăște din valul sentimentului arzător, fiind purtată de acesta,

¹⁾ V. pentru detalii lucrările lui Marcel Jouss și cu deosebire *Etudes de Psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, *Archives de Philosophie*, Vol. II, Gabriel Beauchesne Ed. Paris, 1925.

și — dacă putem spune — o inspirație rece, care este desigur tot o stare de înaltă creștere de viață, dar în care această creștere de viață nu se exprimă în forma mișcărilor violente de simțire, ci într'o rece clarvedere, ale cărei raze pătrund totul deopotrivă »

Această diferențiere a stării poetice inițiale explică împărțirea poezilor în exaltați, pierduți în vis, și în lucizi, ai atenției și veghei; avem deci față în față pe romanticii germani, pe iluminaiții Rimbaud sau Lautréamont și pe poezii suprarealiști, iar de altă parte, pe Mallarmé și Valéry, derivând din estetica lui Edgar Poe ²⁾.

Separarea celor două categorii nu este riguroasă. În elaborarea poemului supraveghiat, rod al atenției și intensității, se află originar o stare emotivă, iar actul expresiei stărilor de « inspirație » presupune totdeauna o prelucrare și o stăpânire a materialului verbal. Edgar Poe, teoreticianul raționalist, vădește în poemul său o inspirație mistică, Rimbaud ajunge la o înaltă rigoare verbală, iar Valéry a putut fi considerat cu drept cuvânt, ca « poet fără voie ».

Direcțiile divergente, în înfățișările lor secundare, ale poeziei, se unesc în actul poetic, considerat în esența lui, care e deopotrivă substanță emotivă, vis și intuiție, ca și limbaj, atenție, veghe și rigoare formală. Conștiința lucidă și inconștientul risipit conlucrează în actul poetic; prelucrarea savantă se adaugă expresiei spontane; oracolul și visul se disciplinează în perfecția formei. Actul poetic este sinonim creației poemului; el presupune deci o disciplină artistică, instinctivă sau elaborată.

* * *

Legătura originară dintre om și lucruri este adâncită prin nevoia omului de a imita și exprima atitudinea și poziția lui față de lumea exterioară. Ființa umană stabilește legături cu lucrurile și ființele nu numai prin raporturi utilitare, biologice, dar și prin tendințe de a le traduce esența și exprima forma prin atitudini corporale, prin gesturi.

Fiecare ființă se prezintă omului sub raporturi variabile, dar reductibile la o atitudine statornică, esențială. Omul surprinde această atitudine esențială, caracteristică ființei, după cum desprinde din structura lucrurilor linia lor principală de organizare. Omul imită instinctiv aceste atitudini caracteristice sau scheme morfologice prin *atitudini* sau gesturi. Este tendința lui de a *mima*, cu întregul corp, formele și faptele care se petrec în jur.

¹⁾ Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, F. Enke, Stuttgart, 1920, Vol. II, pag. 239.

²⁾ V. o stăruire mai amplă asupra acestei diferențieri în articolul nostru *Două familii poetice. Universul Literar*, 22 Iunie 1940.

Acest fapt, mai puțin vădit la omul civilizată care se supraveghează, este clar la copii și la societățile zise primitive. La aceste ființe, tendința mimică este afirmată și permanentă ¹⁾.

« In jurul omului spontan, Universul se joacă întocmai ca o imensă mimodramă ». Dar omul nu se limitează la atitudini și gest mimic; el elaborează limbajul, care nu este decât tot un gest, dar localizat, și care se încarcă progresiv cu sensuri și valori. Dacă atitudinea mimică exprima pe plan corporal structura formală esențială a lucrului, cuvântul care se substituie gestului, depășindu-l în exactitate, tinde să exprime ceva din realitatea exterioară. « Numele este esența lucrului ». In orice caz, există o legătură, dacă nu de echivalență, dar de corelație între cuvânt și lucru, cuvântul conținând și sugerând realitatea intimă a obiectului. Cuvânt și obiect nu sunt deci legate prin asociații întâmplătoare, convenționale, ci apar ca articulate organic. « Directorul Academiei din Freiburg, Werner, care avea să aibe ca elevi pe Baader, Steffens, Novalis și Schubert, arată chiar că « trebuie să existe o legătură profundă, deși puțin aparentă, o analogie secretă, între știința gramaticală a Verbului — această mineralogie a limbajului — și structura internă a naturii » ²⁾. Cuvânt și lucru, limbaj și univers, se unesc prin urmare pe laturi esențiale, analoge raportului magic dintre nume și ființă, în actul invocației. După cum în actul magic numele exprimă ființa supranaturală pe care magicianul o invocă, și fără cunoașterea căruia conjurarea rămâne ineficace, tot astfel cuvântul exprimă lucrul, conținându-l în latura lui esențială. Credința magică în puterea cuvântului, în virtutea intrinsecă a formulelor, era desăvârșită, de unde respectul superstițios pentru exactitudinea acestor formule.

Cuvântul isvorește din lucruri, participă la ele, le e consubstanțial. Universul poate fi exprimat, cunoscut, explorat și dominat prin cuvânt. Totul se reduce numai la găsirea cuvântului, la mânăuirea lui exactă, riguroasă.

*Und die Welt hebt an zu singen
Triffst du nur das Zauberwort.*

(Și lumea începe deodată să cânte, dar numai dacă ai rostit cuvântul magic, cuvântul cheie, Sesamul...).

Poezia se decantează din această filtrare a virtuților magice ale limbajului; poezia e deci limbaj, expresie, experimentare verbală. Vorbirea comună, utilitară, depărtată de limba pri-

¹⁾ V. R. P. Jousse. *La pensée et le geste*. Editions Spe. Paris. cf. studiul lui Fr. Lefèvre. *Une nouvelle psychologie du langage. Le Roseau d'or*, quatrième numéro. *Chroniques*, 1927.

²⁾ A. Béguin *L'âme romantique*, pag. 119.

mitivă, concretă și metaforică, este o vorbire abstractă, schematică; ea nu mai păstrează decât foarte puțin din ecurile afective și corespondențele poetice ale limbajului magic, primitiv. Poetul se întoarce la origini. El neagă toate formele sumare, algebrizate, ale verbului, toate simplificările, care sărăcesc expresia, năzuind către un limbaj suculent, personal, mustos, în care să străbată ceva din adierile lumii și ale propriilor mișcări de suflet. Poetul depășește cuvântul demonetizat, limbajul vulgar, năzuind către o îmbinare nouă de sonorități:

donner un sens plus pur aux mots de la tribu

Pentru a obține aceste filtrări verbale, care singure vor îngădui să adauge sau să substituie sensului obișnuit al cuvântului o implicație inefabilă, o presimțire, un ecou al lumii din afară. Poezia este « limbaj în stare născândă » pentru a întrebuiința expresia lui Valéry, « limbă instantanee », (Bachelard); poezia dă cuvântului rezonanța, puterea magică, virtutea de a stabili între cuvânt și lucruri o punte de legătură; poezia înseamnă experimentare a verbului, puterea de a libera din cuvânt toate forțele lui ascunse. Poetul stabilește, cu ajutorul limbajului, raporturi noi între lucruri, creiază o nouă lume, încheagă o nouă viziune a universului. Creația lui înseamnă cunoaștere prin cuvânt.

Un esseist (Zdislas Milner) scriind cu ani în urmă, în *L'Esprit nouveau*, un studiu asupra lui Gongora și Mallarmé, și-a sub-intitulat articolul: *La connaissance de l'absolu par les mots*. Formula poate fi utilizată și în definiția poemului.

În această îndrăzneță încercare, de a surprinde esența lumii prin creația verbală, poetul a urmărit întregul registru al inovațiilor formale: înmlădierea cuvântului, forțarea sensului lui noțional, varierea și locul adjectivului, încercând revoluții sintactice, contorsiuni și lunecare în obscuritate.

* * *

Ceea ce acordă poeziei specific și, ca formă artistică, autonomie, este desigur materialul expresiv: cuvântul. Dacă prin raportare la stările sufletești originare poezia prezintă înrudiri cu magia, mistica și muzica, ea se diferențiază de acestea prin expresie, continuând, totuși, a păstra corespondențe cu aceste experiențe, de care poate fi structural infiltrată. Originar, am putea vedea în descântec o formă primitivă în care au fuzionat magia, poezia și muzica: dar acestei fuziuni de început, din care se desprind treptat mai multe forme de expresie artistică, printre care și dansul, îi urmează o diversificare, Diferitele experiențe lăuntrice, împreună cu expresiile lor directe, își delimitează

fruntariile. Poezia conține, desigur, elemente magice; ea nu trebuie confundată totuși cu magia. De asemeni, ea dăinue prin valul muzical întim, care îi dă vibrație și viață, și care îi conține, poate, inefabilul, dar nu poate fi identificată muzicii; poezia are muzicalitate, ritm, învăluire și putere sugestivă, dar cuvântul care îi alcătuiește materialul de expresie prim, are și semnificația unui semn. «Limbajul... este desigur un cântec, dar captiv rațiunii», notează Jacques Boulanger. Neutilizând sunetul ca atare, ci cuvântul, cu îndoita lui valoare, de semn și sonoritate, poetul creiază o artă independentă, condiționată de viața cuvântului. Muzica și poezia se întrepătrund, dar nu se pot confunda; poetul nu poate anula total sensul cuvântului, pentru a nu opera decât cu valori exclusiv fonetice. Chiar dacă semnul logic este subordonat valorilor muzicale sugestive, poemul lui Edgar Poe de pildă, primul dăinue latent, adăugându-se muzicalității. Disocierea este factice și depășirea constrângerilor legate de materialul expresiei nu va fi niciodată desăvârșită. Poetul își va articula cântecul, își va exprima deci poemul, ascultând fără vrede de natura specifică a materialului verbal de care se servește. În această mănuire el revine, după cum am notat, la o epocă primitivă, în care cuvântul avea cu deosebire o valoare sugestivă, fiind în primul rând încărcat cu valori afective. Semnul intelectual, precis, conturat, nu s'a desprins de cât mai târziu. Poetul nu cunoaște, sau, mai precis, nu întrebunțează sensul elaborat al cuvântului, utilizând cu precădere valorile muzicale. El este opusul scriitorului intelectualizat, precis, lucid, scriind într'o limbă clară, plină de măsură și reținere.

Frunтариile se desenează prin urmare, deși nu cu delimitări stricte: poezia, esențial creație, se depărtează de magie, care năzuiește la acțiune practică, directă; ea e distinctă de starea mistică, aceasta presupunând absorbție în Dumnezeu și tâlcul suprem al tăcerii, după cum nu e nici muzică. Verbul conținând pe lângă valorile muzicale și sens logic. Dar în bogăția ei de conținut, poezia prezintă fie adiacențe, fie infiltrări cu aceste acte. Cu deosebire, muzicalitatea fluidă și bogată în sugestii, dă poeziei o iradiere care depășește sensul cuvintelor și se prelungeste în stări crepusculare, fără delimitări, în reverii turburi.

Muzicismului poetic aluziv și nuanțat, reprezentat prin Verlaine, i se opune însă poemul ritmic, contrapunctic. Valoarea melodică și semnificația noțională a cuvântului, atmosfera de incantație, cântecul verbal, nu mai alcătuiesc principii directe ale unei estetici care nu se mai inspiră din apele muzicale ale unui Chopin; pentru poetul care stilizează, tinzând către arabesc și ritm pur, melodia și risipirea încetează de a mai fi operante; el se inspiră din arta «fugilor» lui Bach, năzuind că-

tre construcție abstractă. O expresie a acestei tendințe poetice este reprezentată prin poezia Gertrudei Stein¹⁾.

Poemul Gertrudei Stein e centrat pe cuvânt, care depozitează de semnificație, de muzicalitate și virtuți sugestive, nu are valoare decât în el însuși, în densitatea lui sonoră: « Le mot avec sa valeur pure, c'est-à-dire indépendante de tout ce qui lui est extérieur et surajouté. Le mot avec sa consistance de métal, dense et clos comme un minéral, le mot qui ne signifie pas, et se contente d'être. N'étant plus chargé de transmettre une image, un fait, une idée ou un sentiment, il ne conserve plus que sa force de choc. Il est un tout enfermé en soi, se suffisant à lui-même, se parfait en lui-même, vide de tout contenu étranger, homogène, rigide et explicite » (M. Brion, *loc. cit.*).

O atare poezie, prin întrebunțarea cuvântului, ca o valoare în sine, depășește și puterea sugestivă și muzicalitatea și vehicularea de sensuri, ajungând la ritm și construcție abstractă: arabesc, algebră, schemă. Este poziția cea mai înaintată și consecința ultimă a unei experiențe poetice, bazate pe ritm, concentrare severă și abstracție.

Corespondențele dintre muzică și poezie conduc astfel la atari experiențe, fără ca specificul poemului să fie știrbit.

În limbajul poetic, atât de înrudit cu cel magic, cuvântul nu este deci un simplu semn convențional, ci are o valoare în sine, pe care i-o conferă esența lucrului pe care îl include. Cuvântul nu este întrebunțat în sensul lui utilitar, ci în bogăția lui sugestivă, prin prelungirile subiective pe care le provoacă. Distincția făcută de Fr. Paulhan este esențială. Poetul lucrează cu valorile sugestive ale cuvântului; el nu operează cu date precise, ci cu sensuri aproximative, uneori chiar arbitrare. Fiecare poet dă cuvintelor înțelesuri proprii, tangente pe sensul noțional. *De aceea poetul forțează totdeauna sensul cuvintelor, scrie impropriu, utilizează catachreza.* Astfel exprimându-se, poetul urmărește mereu firul legării dintre cuvânt și lucruri; cuvântul are pentru el nu numai semnificație utilitară, dar și virtuți de cunoaștere în sine. Menținând deci adeziunea la iradierea lucrurilor, poetul se străduiește să libereze din cuvânt toate latențele pe care le conține, toate implicațiile lui tainice. Cuvântul este pentru el un instrument de cunoaștere, desigur aproximativ, care îi îngăduie adeziunea la realitățile intime ale universului.

Cuvântul dobândește în poem o virtute magică de cunoaștere și chiar de acțiune asupra lucrurilor și oamenilor; el are nu numai o valoare emoțională, dar un potențial propriu, destoinic de a stabili punți de legătură între om și lucruri; el nu se

¹⁾ v. eseul substanțial al lui Marcel Brion. *Le contrepoint poétique de Gertrude Stein. Echanges.* N. 3. Juin. 1930. pp. 122 ș. u.

mărginește să exprime gândirea; dacă nu o poate anticipa, o împlinește, o desăvârșește printr'un fel de descărcare fulgurantă, de instantaneitate. Cearta savanților asupra anteriorității gândului asupra cuvântului își poate găsi un termen în împlinirea poemului, în care gândul, lucrurile și vibrația emoțională se unesc în cuvânt. Astfel cuvântul, ca și numărul, capătă un prestigiu, o valoare în sine, fapt recunoscut de ocultişti și folosit în practicile magice: «Tel mot que chacun prononce tient peut-être la clef du monde. Telle succession de nombres explique peut-être Dieu et l'action de Dieu. Tel signe est peut-être l'image éternelle d'une éternelle réalité. Et pour combien d'hommes, depuis deux dizaines de siècles, la prononciation exacte du mot-tétragramme Jévé n'a-t-elle pas été la grande préoccupation qui vaut de lui vouer notre existence?»

L'occultiste sait qu'il remue un fatras de choses mortes. Mais il croit qu'au centre de bien des petits cadavres, de mots, de signes, ou de nombres il reste une étincelle, une formidable étincelle de vie et de lumière ». (F. Divoire).

Poetul mânuind cuvântul, operează în realitate cu atari schintei și esențe, de realitate și viață.

* * *

Semnificația de cunoaștere a poeziei nu se reduce la utilizarea cuvântului, prin eliberarea valorilor lui de sugestie și prin legătura lui originară cu lucrurile. Cuvântul nu are o existență izolată, el se integrează într'o structură gramaticală, într'un limbaj. Poetul nu stabilește legături statice și parțiale între cuvinte și lucruri, ci intră mai adânc în realitate, stabilind relații noi între lucruri. Am putea spune chiar că, într'un sens, poezia se poate reduce la stabilirea unor noi relații între lucruri, relații negând valorile utilitare impuse de existența cotidiană. Viziunea poetului nu este cantitativă, stabilind raporturi cauzale, ci este esențial analogică, gratuită, calitativă. Gândirea primitivă și magică, fuzionând elemente aparent disparate, stabilind corelații și punți de trecere între faptele lumii, se va exprima în poezie prin imagini, comparații și metafore. «Imaginea nu este decât o formă magică a principiului identității», notează Pierre Guéguen. Prin imagine și metaforă poetul stabilește fuziuni între lucruri, echivalențe, participări între fapte după corelații intime, întrevăzute în stări crepusculare, de vis. Gândirea poetică este analogică, opusă cunoașterii raționale. Este o cunoaștere intuitivă, prin adeziune, prin «Einfühlung». Putem înțelege prin sensibilitate metafizică darul poetului de a simți spontan lucrurile, nu după raporturile pe care logica le deosebește între acestea, ci după esența și analogiile spirituale care se descoperă

imaginației și sensibilitatea metafizică (dacă putem spune) puterea ei de a cuprinde prin mijlocirea unor antene misterioase evenimentele care se urzesc în adâncul spiritului, dincoace de gândirea conștientă și chiar a formelor superioare vieții afective. Definiția pe care Brunetière a dat-o odinioară poeziei nu a căpătat sensul ei adânc decât în zilele noastre: o metafizică devenită sensibilă inimii, și care se exprimă prin imagini ¹⁾.

Poezia înseamnă deci cunoaștere și anume cunoaștere irațională. Ea se opune metodei raționaliste, clădită pe principiul cauzalității, a corelațiilor cantitative dintre lucruri, pe raționamente clare și silogisme. Gândirea poetică nu pleacă dela înlănțuiri de fapte, pentru a ajunge la legi și formule matematice; ea nu procedează analitic și parțial. Intocmai ca în vis — și visul nu este oare, la rândul-i, o formă de cunoaștere? — poetul în stare de « inspirație » și deschidere de suflet, cuprinde întregul realității, surprinde lumea în unitatea ei adâncă, în analogiile ei profunde; el identifică contrariile, sare peste aspectele parțiale, unește, stabilește punți și treceri între lucruri. Fie prin « vocile » iluminărilor lui fulgurante, care s'au impus atât de absorbant lui Rilke, fie prin malaxările laborioase și lucide ale cuvântului, poetul își elaborează poemul, expresie a sensibilității lui metafizice. Acesta se încheagă din sonorități, ritmuri și armonii, din asonanțe, aliterații, rime și melopei, din analogii, imagini, simboluri și sugestii de atmosferă. Rețeaua mijloacelor sugestive și muzicale captează o undă de eternitate, exprimă o experiență totală de viață. Ceea ce a fost cuprins prin adrare directă, nemijlocită, nu poate fi exprimat decât prin fluidități. Poemul înseamnă locul de întâlnire al unui suflet cu lumea. El se elaborează spontan în chiar momentul mării iluminări și ființa lui intimă înseamnă deopotrivă cuvânt și muzică, emoție, dramă. « Bref, la poésie est connaissance, incomparablement: connaissance et connaissance émotion, connaissance existentielle, connaissance germe d'une oeuvre (et qui ne se sait pas, et qui n'est pas pour connaître). En faire un moyen de connaissance, la faire sortir de son être pour procurer ce qu'elle est, c'est la pervertir » ²⁾.

Caracterul irațional al cunoașterii poetice nu exclude totuși versului un sens rațional, inteligibil. Indoita funcțiune a cuvântului, de semnificație și sugestie, nu poate fi disociată. Poetul operează cu amândouă aceste valențe și-și clădește poemul pe două planuri. Dar semnificația și anecdota poemului nu-i pot

¹⁾ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Essai sur le mouvement poétique contemporain, Corrèa, Paris, 1933, p. 396—397.

²⁾ Jacques Maritain. *De la Connaissance poétique*. Jacques et Raissa Maritain. *Situation de la poésie*. Desclée de Brouwer, 1938 p. 132.

istovi substanța, care trebuie căutată în valorile sugestive, ritmice, melodice, inefabile. Explicația și comentariul se limitează la o față a creației. Dar esența adâncă a poeziei trebuie căutată în decantările de esență și expresia stărilor iraționale. Această structură pe îndoit plan nu se prezintă ca o organizare simetrică: unul din niveluri poate absorbi și chiar anula pe celălalt. Vom avea, în cazul dominației suprastructurii logice, poezia cu subiect și dezvoltare epică, iar în exemplul eflorescenței iraționale, poemul zis obscur.

Consonanța cu mesajul intim al poemului nu se săvârșește însă pe cale rațională, prin înțelegere și comentariu, ci pe intuiție și participare la ritmul lui adânc și la valorile sugestive pe care le exprimă.

* * *

Poezia reprezintă deci o cunoaștere de lumi prin « identificarea personalității (poetului) cu sufletul universal » (Rolland de Renéville), ceea ce presupune o situație într-o perspectivă depărtată, dincolo de bine și de rău. Participând la lume, poetul o poate cuprinde în esența ei originară. Poemul exprimă acest act de cunoaștere. În același timp, însă, el este o expresie a propriei vieți a poetului, a vieții lui interioare, desigur, a liniei lui centrale de viață, care se împlinește cu evenimentele, dar pe care le depășește. Poemul poate răsfrânge adesea ecouri din viața cotidiană, el nu poate fi însă redus la acest plan concret, imediat; poetul exprimă dincolo de fapte un adevăr interior, o realitate permanentă de viață, un destin: poezia lui François Villon. Prin această îmbrățișare a faptului concret, al biografiei, și prin transgresarea lui, poetul ajunge la cuprinderea întregii condiții umane. Poemul se desprinde de particularități factice, de referințe la concret, ajungând la o zonă de permanențe.

Poemul este în egală măsură cunoaștere a lumii și a propriei realități de adâncime a poetului.

* * *

Între cele două tărâmurii nu există opoziție. Mai mult: inspirându-ne din doctrinele ocultiste, la care s'au format marile deschideri de gând poetice, (romanticii germani, Hugo, Rimbaud), am putea spune că om și lume nu reprezintă decât același lucru și că este îndestulător ca să ne descoperim pe noi înșine, pentru a întâlni vibrația cuceritoare a universului: « pentru că Natura și Omul sunt două emanații, două forme ale Verbului divin, este greșit să se tragă o graniță absolută între spectacolul

interior, desfășurarea lumilor imaginare, și spectacolul formelor exterioare, devenirea naturală »¹⁾).

Desigur, o linie de despărțire între om și lume nu se poate face. Putem arăta însă momentele în care unirea celor două tărâmurii se săvârșește: este saltul în afară de cotidian și trăirea în regimul libertăților absolute: « inspirația » și visul.

Poemul izvorește direct din aceste două deschideri de zare, în care sufletul înfrânge toate servituțiile. Starea poetică este, în esență, libertate, vagabondare, depășire de îngrădiri; este beatitudine, plutire, seninătate.

Poemul poate fi deopotrivă rodul extazului, al concentrării sau al visului. Al visului treaz, ca și al visului nocturn. În aceste momente gândul devine imagine și ritm, incantație, muzică, poem; visul vorbește limba poeziei, liberează din bogățiile cuvântului virtuțile lui latente și încheagă, chiar și la cei ce nu se știau poeți, miracolul creației verbale:

Le cygne aux ailes d'or étalait sa richesse
Et courait dans les fleurs au lieu de voltiger;
Moi je voulais cueillir la forme enchanteresse
De celle qui fuyait comme un sylphe léger.
L'air était parfumé de sables aux couleurs vives,
Et le sentier neigeux se perdait dans les lys,
Je glissais mollement comme une ombre qui passe,
Le coeur noyé d'amour et les yeux éblouis²⁾.

* * *

Există în poem o vibrație, care-i dă adâncime, patetic, gravitate. Această viață nu o capătă poemul nici din elaborarea savantă a formulelor verbale, nici din expresia ritmului, nici din drama poetului, care înțelege să se sacrifice cunoașterii poetice « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », poate nici prin încercările de apropiere magică de lucruri și de stabiliri oculte de corespondențe și analogii între faptele lumii. Prestigiul și tâlcul poemului vine, poate, dincolo de aceste distilări de esențe, dintr'un act simplu și pur.

S'ar putea ca poemul să fie numai un act de sinceritate. Sinceritate cu sine și cu lumea. Și poate că numai prin sinceritate poetul depășește clipa, ajunge în lumea esențelor și, înainte de Moarte, se înfrățește cu veșnicia. Sinceritatea întâlnește însă expresia directă, de încântătoare simplitate, de fapt angelic. Accentul capătă elan și poezia își regăsește funcția ei esențială,

¹⁾ A. Béguin, *loc. cit.*, vol. I, 209—210.

²⁾ Versurile, citate de Hervey de Saint Denys, au fost elaborate în timpul somnului de către un prieten al scriitorului, dar au fost considerate ca lipsite de interes de către autor...

de fapt spontan, liber, nereflectat, depărtat de artificiu, adevărat act de confesiune adolescentă.

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur
Wie glänzt die Sonne
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Die Morgenwolken
Auf jeden Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen
Wie lieb' ich dich
Wie blickt dem Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Lust,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmen Blut
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich
Wie du mich liebst.

Simplicitatea cântecului întâlnește fericirea senzației:

Par les soirs bleus d'été j'irai dans les sentiers.
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue,
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds,
Je laisserai le vent baigner ma tête nue!

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien.
 Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
 Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
 Par la Nature, heureux comme avec une femme.

sau tristețea fără leac a coplesirii:

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé
 Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
 Ma seule étoile est morte, — et mon luth const
 Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

ajungând la pribegirea gândului liberat de utilitar:

J'aime les nuages... les nuages qui passent... là bas... les merveilleux
 nuages!

* * *

Expresie de totală sinceritate a unei ființe, poemul alcătuieste în același timp o totală unitate de structură, reprezintă o perfecție formală și un echilibru care-i cheazășiuește iradierea. Teoreticienii au insistat asupra faptului că sortilegiul poetic, asemeni formulei magice, este inintengibil, și că o deplasare a accentului sau o schimbare a unui singur cuvânt pot distruge vraja poetică. Un vers alcătuieste o valoare în sine, așa cum a fost elaborat, fără putința unei remanieri, intervertiri sau schimbări a cuvintelor:

...La fille de Minos et de Pasiphae...
 ...L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle...
 ...Cette obscure clarté qui tombe des étoiles...
 ...Ariane, ma soeur, de quelle amour blessée
 Vous mourûtes aux bord où vous fûtes laissée?

alcătuesc formule poetice cu valoare absolută, în care integrarea cuvintelor, desfășurarea ritmului și vibrația orchestrării neagă orice intervenție exterioară. Poemul se prezintă cu o înfățișare organizată, rotunjită.

Din el se desprinde vraja inefabilului, acea «realitate misterioasă și unifiantă» de care vorbește Robert de Souza, comentând pe abatele Bremond, și care este independentă de sensul noțional, de conținutul logic al versului. Acest inefabil juxtapus sau împletit semnificației explicite, dă versului o unitate, o atmosferă, o iradiere, care-i explică și susține unitatea structurală. Versul înseamnă echilibru al unei formule verbale, înrudite cu formula magică; înseamnă în același timp expresia unei deschideri de zare sufletească unifiantă, în care se contopește viața poetului cu universul, sufletul cu lucrurile; această contopire se face prin mijlocirea Verbului.

Poemul se înfăptuieste în momentul, în care se operează corespondența dintre suflet și lume, când cuvântul iluminează într-o străfulgerare această contopire, consfințind-o.

ION BIBERI

ALDOUS HUXLEY

SEPTEMBRIE

Primăvara a trecut și multe zile încă de-atunci,
Primăvara și vara. Pe pomii răbdători
Frunzele toamnei lăncezesc — galbenă agonie.
Eu nu mai am nădejdi, mă'ntorc încet spre casă,
Sub fruntea mea, ca și afară, e toamnă 'ntunecată, goală.
In jurul meu, deasupra mea, se'nvârte totu 'n gol.
Primăvara a trecut și multe zile încă de-atunci,
Dar, cum privirile-mi ridic, văd în lumina unui felinar, deodată,
Frunze gingașe, străvezii, limpezi și luminoase
Ca aeriană spumă colorată — verde foc —
Nimic mai mult decât înfiripat un gând de frunză,
Și'n cercu-acela de lumină-i primăvară.
O, strălucire magică! Veștede frunze au renăscut.
Și'n suflet colorata scânteie a frumuseții, renaște totul și
reîntinerește.
O rază de noroc a strălucit și-i dintr'odată iară primăvară.

ANOTIMPURI

Al lumii sânge, timpul, nestăvilit se scurge,
E rana mea și sunt rănit de moarte.
Ce făptuiesc — nu însumi hotărâsc
Și ce aleg — e de destin ales.
Aș vrea să fug, dar porțile-s închise,
Pecetia ei murdară iarna a'ntins'o
În jurul meu și'n mine. Chiar trandafiru'n
Inima mea moare, iar stelele s'au stins.

Dar soarele vine înapoi la a priveghetorilor chemare,
Se sfarmă porțile și pot să fug, să râd,
Destinul meu e mort demult.
În flori atâtea primăveri se strâng,
Degrabă amărăciunile se scurg,
Căci roșu ca sângele-i e vinul.

CARPE NOCTEM

Nu mai e viitor, nu mai e nici trecut,
Nici rădăcini, nici rod, doar florile de acum.
Rămâi așa: stai numai liniștită și noaptea va dura
Intunecată și tăcută, nu ceasuri, ci o veșnicie.
Mă lasă să uit totul, afară de parfumul tău,
Oricare altă noapte, plânsul neroditor, regretul.
Rămâi așa: această slabă, netulburată fericire,
Va înflori pe țărnul dintre somn și veghe,
Până când altceva pe lume nu va mai fi — doar tu și eu
Într'o nemăsurată tăcere'nlănțuiți.
Totuși, asemeni celui care sortit să moară, va muri în zori,
Știu, deși noaptea pare nesfârșită,
Că zarea se va lumina cu mult'naintea soarelui de mâni. ¹⁾

Traducere de MARGARETA STERIAN

¹⁾ Din volumul « *The Cicadas* ». Chatto și Windus, Londra 1931.

CALUL DOI

Suntem aici pilaștri,
Suntem aici cascade,
Iar calul meu — poetul —
Intors peste măcel,
Iși flutură o coamă
De pure constelații
Și'n inimă poemul
E virus și flagel.
Suntem aici destine,
Suntem aici dezastre,
Iar calul meu — poetul —
Cu pulsul subteran,
S'apleacă lângă iesle
Intru ospățul lumii
Și intră iar și iese
Cu sufletul viran.
Suntem aici efluvii,
Suntem aici fiorduri,
Iar calul meu — poetul —
Sub stea fără hazard,
Nebun, peste ruine,
Iși flutură surâsul
Și mi-l aruncă'n urmă
Nebănuit stindard.
Suntem aici victorii,
Suntem aici înfrângeri,
Iar calul meu — poetul —
Mai singur decât el,
Iși poartă în buieștru
Orașele-anotimpuri
Când fața unanimă
E-un vast erizipel.

ION SOFIA MANOLESCU

SOARTA BIOLOGICA A OMENIRII

Căutând să elucideze una din problemele esențiale ale biologiei și anume aceea a corelației funcționale a diferitelor părți ale unui organism, ilustrul biolog Weismann a elaborat o concepție extrem de originală, concepție cunoscută sub denumirea de teoria liniei germinale a lui Weismann. Conform acestei concepții, organismul ar conține un grup de celule, care-și conservă integritatea funcțiunilor lor primare de-a-lungul întregii ontogeneze (dezvoltare a individului). Aceste celule având caracterele speciale sunt celulele sexuale, care urmează un destin independent de acela al celorlalte celule ale organismului. Între celulele sexuale care au dat naștere organismului și celulele sexuale aparținând organismului (ce vor da naștere mai târziu unui nou organism), există o continuitate fără soluțiune. Faptul acesta este datorit prezenței în nucleul oului fecundat a două substanțe deosebite. Pe de o parte ar exista o substanță denumită plasma germinativă, în care s'ar afla depozitate toate caracterele speciei respective. Această plasmă este distribuită ulterior, în decursul segmentării oului, tuturor celulelor sexuale ale embrionului. Restul substanței nucleare formează plasma vegetativă, apanaj al tuturor celulelor corporale (exclusiv deci a celulelor corporale). La începutul segmentării ovulare, cele două plasmă se separă, dând naștere la două serii divergente de celule. Pe de o parte avem *linia germinală*, ale cărei celule conțin plasma germinativă și care vor da naștere celulelor reproducătoare, iar pe de altă parte avem *linia somatică*, ale cărei celule conțin plasma vegetativă și care vor da naștere restului de celule corporale. Totalitatea celulelor sexuale provenite din linia germinală alcătuiesc *germenul*, iar totalitatea celulelor corporale provenite din linia somatică alcătuiesc *soma*.

Numeroase cercetări experimentale au confirmat punctul de vedere weismannian. Astfel Boveri a arătat că la *Ascaris*, celulele

reproducătoare iau dela începutul segmentării ovulare, anumite caractere distinctive, compunând o linie independentă. Haecker la crustacee, Hegner la insecte, Benoit, Swift, Reagan și Dantchakoff la paseri, Bonoure la amfibieni, au depistat gonocite primordiale între primele celule de segmentare a oului.

Din datele teoriei lui Weismann, rezultă în mod logic că germenul este păstrătorul și în felul acesta transmițătorul tuturor caracterelor vitale ale fiecărei specii de organisme. Ereditatea care formează o adevărată legătură organică între generațiile succesive, realizând un fond permanent în mijlocul variațiilor neîncetate, o similitudine și o continuitate în sânul variațiilor multiple ale materiei vii, este posibilă doar grație existenței germenului.

Forma și structura unei forme viețuitoare constituie însă numai exprimarea statică a devenirii, iar nu devenirea însăși. Devenirea își găsește obârșia doar în funcțiunile organismului și în special în funcțiunile celulelor reproducătoare, în care se poate spune că se concentrează toate proprietățile și manifestările vieții. Germenul înmagazinează deci toate proprietățile vieții, reprezentând în esență rezervorul de viață. Soma nu apare decât ca un vestmânt de protecție, de ocrotire a germenului, permițând acestuia să reziste acțiunii mediului extern, pentru ca astfel viața să se poată scurge și continua, din generație în generație. Suportul material al vieții îl constituie deci germenul, restul organismului neprezentând decât o pavază împotriva injuriilor exterioare, prin susținerea și apărarea funcțiunilor germinale. Intr'adevăr, soma nu este decât o expresie a potențialităților germinale. Ea nu poate influența germenul, rolul ei mărginindu-se la ocrotirea și susținerea funcțiunilor vitale primordiale.

Cunoscând aceste date ne putem da seama pentru ce variațiile organismului individual, produse de mediul extern, nu sunt transmise germenului. Aceste variațiuni, care nu ating decât soma, poartă numele de *somațiuni*, ele având caracterul de a nu putea fi transmise pe cale ereditară, dat fiind că nu influențează germenul, izvor de viață. Somațiunea este acea variațiune, datorită căreia avem impresia continuității tipului, dat fiind că trecând dela o formă extremă către cealaltă formă extremă a aceluiași tip, trecerea se face printr'o serie de mici fluctuațiuni intermediare. Eminamente individuală, somațiunea depinde doar de mediul extern și de modalitatea de viețuire a ființei vii. Ea nu atinge decât soma, lăsând germenul intact.

Ființele viețuitoare nu ne apar însă ca fixe, imuabile și stabile, ci din contră ca în continuă transformare. Există o opoziție bine definită între ereditate, care menține stabilitatea tipurilor și variațiune, care este baza necesară oricăror transformări. Variațiunea nu poate însă rezulta decât printr'o perturbare a patri-

moniului ereditar, ea reprezentând ruptura continuității materiei vii, deci a eredității. Această ruptură se face însă numai printr'o schimbare bruscă a patrimoniului ereditar, schimbare care nu este condiționată de acțiunea mediului extern și care poartă numele de *mutațiune*. Odată ce mutațiunea ia naștere, ea devine ereditară și devine punctul de plecare al unei noi specii elementare. Intre două specii elementare nu există o trecere lentă, întinzându-se peste mai multe generații succesive și devenind încetul cu încetul ereditară, ci o prăpastie pe care o constituie variația bruscă a mutațiunii. Mutațiile sunt deci variațiuni sporadice, spontane, independente de acțiunea mediului extern, discontinue și net ereditare, constituind forme specifice noi, care se dovedesc a fi foarte stabile. Tipurile noi provenite prin mutații sunt tipuri ce se nasc prin variațiuni discontinue și brusce.

Apariția spontană a mutațiilor se explică prin modificarea autonomă a patrimoniului ereditar. Plecând dela o modificare a germenului, aceste transformări produc o modificare ereditară concomitentă a somei, modificare care poate fi foarte mică sau din contra atât de puternică încât să determine o schimbare a tipului speciei. Aceste modificări brusce n'au un caracter definit în ceea ce privește conservarea speciei; ele pot fi utile, indifferente sau nocive.

Mutațiile se găsesc deci la baza oricărui proces evolutiv, proces care ne apare ca brusc și discontinuu, iar nu lent și continuu așa cum afirmau vechile teorii lamarckiste și darwiniste. Evoluția ne apare deci ca fiind un proces discontinuu, săvârșindu-se prin variațiuni brusce. Ori cum mutația este o variație a germenului, independentă de acțiunea mediului extern, rezultă că factorii esențiali ai transformărilor de tip fundamental rezidă în interiorul organismului, evoluția fiind datorită jocului acestor factori intrinseci.

Procesul evolutiv se prezintă ca un lanț de variațiuni efectuate în decursul timpului, într'un sens bine determinat, sens ce nu are nimic comun cu adaptarea la mediu, deci cu utilitatea sau inutilitatea variațiunilor noi născute. Evoluția săvârșindu-se în interiorul unui grup omogen, prin jocul variațiilor germinale, ne pune în evidență faptul că lumea organizată prezintă o adaptare foarte relativă. Faptele ne arată că la animale care duc același fel de existență, unele prezintă adaptări, pe când altele nu prezintă adaptări la același mediu, ceea ce nu le împiedică pe cele din urmă să trăiască tot atât de bine ca și primele. Pe de altă parte, întâlnim adeseori caractere considerate adeseori ca adaptive, caractere care de fapt nu au nicio valoare funcțională. În fine, se poate întâmpla ca un anumit număr de particularități desavantajoase să poată persista la anumite ani-

male, chiar atunci când ele au o *adaptare generală suficientă*. Toate aceste fapte pledează pentru aceea că procesul de adaptare este un proces relativ.

Desfășurarea variațiunilor evolutive într'un sens bine determinat poartă numele de *ortogeneză*. Evoluția ortogenetică este deci o evoluție discontinuă a speciilor într'un sens bine definit și impresiunea de continuitate nu rezultă decât din sensul general după care modificările sunt realizate. Evoluția ortogenetică poate urma trei drumuri: fie un drum progresiv până la un punct de oprire, fie un drum regresiv, fie un drum progresiv până la absurd ducând la așa zisele hipermorfii (hipertelii). Acest ultim drum este cel mai perfect în evoluția diferitelor clase de viețuitoare și grație lui, fiecare grup de viețuitoare prezintă un mers asemănător. Fiecare grup a apărut la ora sa și a avut perioada sa proprie de diversificare, de expansiune, de declin și de dispariție. Această alură particulară a fiecărui grup ne confirmă afirmația că evoluția depinde mai mult de proprietățile intrinsece ale organismului decât de mediul ambiant.

Declinul și dispariția fiecărui grup evolutiv ține de exagerarea, până la absurd, a mutațiilor ortogenetice care au dat naștere grupului, exagerare ce nu mai permite o adaptare generală suficientă și constituie deci o rezistență minoră la supraviețuire. Hipermorfiile ce constau în împingerea până la absurd a unui lanț de mutații ortogenetice, aduc după sine declinul și dispariția speciei respective. Le Roy spune că viața a progresat întotdeauna prin intervenția formelor incomplet specializate. În orice punct de bifurcare a arborelui evolutiv al viețuitoarelor se observă o circumstanță care se repetă invariabil și care este semnificativă. Această circumstanță constă în faptul că orice ramură având caractere morfologice mai bine precizate și deci o diminuare în labilitatea adaptivă generală, este o ramură colaterală, al cărei drum se termină întotdeauna printr'o impasă, pe care o constituie stingerea ramurii. În schimb, drumul către țeluri victorioase este rezervat ramurei rămase confuză și generală, redusă în specializări. Este cazul tipic al reptilelor erei secundare, al căror corp s'a dezvoltat, grație unor mutații ortogenetice succesive, până la absurd. În momentul când corpul acestor reptile uriașe (dinosaurienii) a ajuns atât de hipertrofiat încât a constituit o sarcină în adaptarea generală a acestor viețuitoare, această hipertelie a adus după sine stingerea speciei.

Diferite ipoteze au făcut pe oamenii de știință să situeze apariția omului în perioada geologică terțiară. Primele semne asupra prezenței omului au fost însă găsite în pleistocenul inferior (prima perioadă a quaternarului vechi) sub forma unei mandibule umane (*Homo Heidelbergensis*) și a unei porțiuni de craniu (*Eoan-*

thropus Dawsoni). Mult mai dese sunt descoperirile făcute în pleistocenul mijlociu (craniul din Gibraltar, calota dela Neanderthal, maxilarul dela Naulette, scheletul dela La Chapelle aux Saints, etc). În pleistocenul superior au fost descrise trei rase distincte și diferite: tipul Grimaldi, tipul Cro-Magnon și tipul lui Chancelade; rase care intră fără dificultate în cadrul speciei *Homo sapiens*, din care face parte omul actual. Omul și-a început evoluția lui actuală din mezolitic și la începutul neoliticului. Ori, examinând evoluția omului dela apariția sa și până în prezent, constatăm că el a parcurs o serie de stadii evolutive succesive, în decursul cărora el a schimbat aspectul său morfologic și social. Între omul din Neanderthal și omul Cro-Magnon, precum și între acesta din urmă și omul actual, există deosebir notabile care s'au făcut într'un sens determinat. Pe de altă parte între omul primitiv sau cel actual și antropomorfele superioare există o deosebire enormă. Ceea ce deosebește omul de antropomorfele superioare, este mărirea creierului și inteligența sa. Pe de altă parte, între diferitele stadii evolutive ale omului există iarăși diferențe în ceea ce privește mărirea creierului și foarte probabil în inteligență. Mutația care a desprins omul de antropomorfele superioare, realizând astfel o specie aparte, a fost deci o mutație care a privit creierul. Datorită acestei mutații, unul din organele omului și anume creierul a început să se desvolte mai mult decât restul organelor. Cum această variațiune ereditară a fost urmată la rândul ei de alte mutații ce s'au făcut în același sens, putem vorbi de o evoluție ortogenetică a creierului uman. Această ortogeneză privind în special creierul anterior (telencefalul) și scoarța sa (neopaliu) a adus după sine și o desvoltare concomitentă a inteligenței. Creierul omenesc este deci rezultatul unui lanț de mutații ortogenetice, care au adus după sine și o desvoltare a funcțiunilor psihice, deci a inteligenței.

În stadiile precedente omului actual, precum și încă în stadiul prezent, omul apare ca un rezervor de potențial evolutiv, inteligența sa prezentând o mare labilitate în adaptare. Grație însă structurării din ce în ce mai precise a creierului nostru și dezvoltării continue a creierului anterior, mutația ortogenetică a creierului uman ne apare ca o mutație hipertelică. Evoluția speciei umane nu poate ieși din legea comună evoluției tuturor grupelor de viețuitoare și anume: diversificare, declin și dispariție.

După cum spune Velluda, inteligența noastră a transformat și transformă astfel condițiile fizice foarte variate ale mediului, într'o formă aproape invariabilă, standardizând toate mijloacele de luptă împotriva agenților externi, încât sustras dela orice activitate și luptă biologică, organismul uman desechilibrează diferitele sale funcțiuni, impunând unele la o supramuncă, în

timp ce celelalte sunt lăsate într'o inactivitate totală. Viața civilizată, cu lipsa oricărei necesități de a susține funcțiunile adaptive umane, într'o activitate absolut indispensabilă existenței lor, a făcut ca funcțiunile biologice umane să diminueze treptat la un nivel foarte scăzut. Pe de altă parte, armonia funcțiunilor umane începe să fie dereglată, datorită faptului că activitatea creerului este pe de o parte insuficientă (instincte, funcțiuni reflex), iar pe de altă parte e depășită (intelligență). Datorită acestei disarmonii, organismul suferă în funcțiunile sale adaptive generale (Velluda).

Semnele acestei disarmonii și insuficiențe în adaptarea generală a organismului uman se înmulțesc vădit în ultima vreme. Ele se manifestă prin nenumărate turburări psihice, neurastenii, melancolii, tendințe la sinucidere, rezistențe micșorate ale organismului față de infecții și față de cerințele vieții zilnice.

Desvoltarea hipertelică a creerului nostru ne conduce astfel la o insuficiență în adaptarea generală. Semnele acestui început de inadaptare sunt însă mai vădite în domeniul vieții sociale. Inteligența noastră ne conduce la o uniformizare socială, la un conformism social și deci la o despersonalizare. Industrializarea, fenomen social al vremurilor de față, a adus după sine o uniformizare și o pierdere a individualității. Nicolle afirmă că omenirea se îndreaptă fatal către stabilizare și uniformizare, către mecanizare și despersonalizare, ceea ce va pune capăt progresului prin dispariția oricărei înclinări către originalitate. Orice înnoire a formelor de viață în ordinea socială, economică, politică, intelectuală și morală va deveni astfel imposibilă și progresul se va opri.

Creerul și inteligența noastră, semne distinctive ale speciei umane, sunt deci restul unui lanț de mutațiuni ortogenetice, care conform mersului general evolutiv al unei specii date, încep a deveni hipertelice. Hipermorfia acestor mutații se relevă pe de o parte prin disarmonia progresivă care se produce între creer și restul organelor corpului uman, disarmonie care conduce la un dezechilibru tot mai puternic și la o dereglare a adaptabilității generale; iar pe de altă parte prin pierderea adaptabilității sociale, în urma uniformizării și despersonalizării formelor de viață socială. În felul acesta, dezvoltarea continuă a creerului și a inteligenței umane conduce în mod implacabil și fără speranță la declinul și dispariția speciei umane de pe pământ.

Mulți oameni de știință, întrezărind acest destin biologic implacabil, au căutat să intervină în finalitatea sa, imaginând o serie de metode prin care fondul biologic uman să fie regenerat, în așa fel încât adaptarea generală a organismului omenesc să fie îmbunătățită, aceasta din urmă devenind din nou sediul unei potențialități evolutive efervescente. Aceste metode s'au

adresat în primul rând deficiențelor produse de echilibrul dintre creier și restul organelor. Prin eliminarea taraiilor și printr'o selecțiune și încrucișare a elementelor viguroase ca potențial ereditar, așa zisele metode eugenice încearcă, prin eliminarea elementelor umane degenerare, o regenerare a speciei umane și o deviere a destinului ei implacabil. De sigur că metodele eugenice au reușit să dea rezultate imediate impresionante și aceste rezultate se vor întinde, atunci când aceste metode vor fi aplicate pe o scară mult mai largă, peste mai multe generații successive, aducând după sine o îmbunătățire simțitoare a speciei umane. Totuși rezultatele sclipitoare momentane ale eugeniei nu vor reuși să schimbe destinul biologic al omenirii, ci doar vor putea întârzia sfârșitul. Legile naturii și în special acelea ale evoluției nu pot fi modificate prin simpla aplicare a metodelor eugenice. Natura posedă un echilibru care nu poate fi distrus și legile evoluției nu fac altceva decât să conlucreze la menținerea acestui echilibru. Un exemplu ne va arăta cum se menține acest echilibru în sânul naturii. În momentul ponteii, o broască dă naștere unui număr enorm de ouă. Dacă toate aceste ouă ar duce la formarea unor indivizi adulți, ar însemna ca în decurs de un an, rezultatul pontelor tuturor broaștelor de pe suprafața pământului să fie atât de mare încât tot globul terestru să fie acoperit numai de broaște. Ori natura, căutând să mențină un echilibru, va limita această expansiune de batraciene, prin mijloacele care-i stau la dispoziție. Grație variațiilor brusce de temperatură, secării bălților, animalelor care se hrănesc cu ouă de broască, vânturilor puternice, etc. nu vor ajunge la matură, din fiecare pontă, decât unul sau doi mormoloci. Natura menține deci un număr constant de broaște necesar echilibrului vieții pe pământ.

Omul a căutat însă, grație mijloacelor sale tehnice, grație civilizației sale, să ocolească metodele prin care natura încearcă să mențină echilibrul vieții. Omul a creat locuințele care-l pun la adăpost de intemperii, veștmintele care să-l apere de schimbările de temperatură, vaccinurile și serurile care-l feresc de microbi, armele ce-l apără de animalele sălbatice etc. Natura nu s'a lăsat însă înfrântă ci a găsit o altă serie de mijloace prin care să readucă echilibrul vieții, învingând astfel puterea de invențiune a omului. Căile lăturalnice prin care natura reușește să-și atingă scopurile sunt turburările psihice, degenerescențele, sinuciderile, maltusianismul, războiul etc. Chiar atunci când prin mijloace eugenice sau măsuri de ordin social, omul va căuta să învingă aceste noi procedee ale naturii, aceasta va reuși să găsească și să întrebunțeze noi modalități pentru a-și face respectate legile echilibrului ei. Metodele eugenice sau cele de ordin

social se dovedesc a fi astfel simple paleative momentane. Ele nu pot și nu vor putea niciodată să împiedice mersul evolutiv al speciei umane, al cărei destin este irevocabil și definitiv trasat de legile vieții.

Concepția că omul formează vârful piramidei evolutive, că este încoronarea filogenezei, este o concepție antropomorfică fără corespondent biologic real. De sigur că din punct de vedere antropologic se poate vorbi de o sferă umană care domină procesul evolutiv. După Le Roy, am avea deasupra biosferei animale și ca o consecință a acesteia, o biosferă umană, o sferă de reflexiune, sfera gândirii propriu zise, pe care filosoful francez o numește noosferă. Apariția acestei calități nu implică însă o ruptură de continuitate, biosfera și noosfera interpenetrându-se reciproc.

Cu toate acestea, din punct de vedere biologic, specia umană formează doar o ramură a arborelui filetic, evoluția ei urmând aceleași legi ca și evoluția celorlalte grupuri de viețuitoare. **Viața** nu prezintă decât o finalitate, un singur scop și anume conservarea ei pe pământ. Pentru aceasta, ea utilizează materia conform logicii ei proprii. Rolul omului în conservarea vieții pe pământ se va sfârși, elanul vital conținut în această ramură filetică se va epuiza și locul ei, în arborele filetic, va fi luat de altă ramură, în care potențialul evolutiv să fie sub presiune, pentru ca prin explozia sa să poată realiza scopurile vieții.

Dr. VICTOR PEDA

CÂNTEC DE BUCURIE

Vara, vara când fluviile incandescente ajungeau până la capătul
ființei mele,

te auzeam uneori de foarte departe venind
cântând prin lanurile luminoase ale zilei,
nelămurit, bolnav de așteptări, svonul tău umplea spațiile
geografice

ca o lecție definitivă, inexorabilă,
svonul, numai svonul tău, deoarece chipul
trebuia să ți-l cunosc mult mai târziu,
mai târziu decât toate țipetele mulțimii,
decât toate înfrângerile acestea condiționale.
Apropierea ta mirosea atunci a humă și a sânge
(Magdalena sărutase în zori degetele lui Isus)
în labirintele lor aproape omenești termitelor uriașe procreau
pentru bucuria unică de a fi,
pentru cea mai iluzorie dintre iluzii,
pentru cea mai frumoasă obsesie: aceea de *a rămâne*.
Astfel te auzeam de foarte departe venind,
crescând triumfător la olaltă cu spicele pământului,
până ce ai ajuns la aceste porți care nu ne-au despărțit
niciodată,

până ce trudită ai uitat de vânturile Alizee
și de tramwaiele albastre din Paramaribo,
până ce s'au stins undeva focurile bengale ale amintirii
(întotdeauna amintirea ar trebui să fie un lucru mort)
până ce ți-ai așternut la picioarele mele
făptura răvășită de lungi, interminabile călătorii.
Acum, acum ești aici sau poate ai fost mereu
— mai puțin miraculoasă decât am crezut vreodată —
ești aici adunată din propriile tale elemente anatomice
și este soare ,foarte mult soare, pretutindeni.
De-acum chipul acesta pe care-l vedeam reflectat
în apele tuturor fântânilor pe care le iubeam atât,

În apele tuturor fântânilor crucificate pe câmpii,
chipul acesta cu meandrele lui albebrice și dulci
va fi aproape, atât de aproape
încât s'ar putea să nu mai știu că există.
Îmi vei povesti atunci un basm din frații Grimm
sau vei recita un poem modernist, colorat și sugestiv,
eu probabil am să tac și am să privesc impresionat
în ochii tăi perfecți ca două metafore.
Va fi și trupul tău, corect și fecund, care va acoperi
aceste golfuri prea largi unde îți se pierde ușor respirația,
trupul tău care mă va învăța multe lucruri
unele esențiale, altele numai utile
și pe care, desigur, am să-l prețuiesc mult.
Așadar, bucuria că ești aici îmi aparține
după cum tu îmi aparții prin ceea ce ai firesc și propriu,
după cum spicele rămân ale pământului
iar puii sălbăticiunilor, ai pădurilor fără margini.
Ar mai fi multe de spus, dar vara m'a cuprins defiațiv
iar în inima mea sunt vegetații bogate care se desvoltă,
sunt fluvii nesfârșite care curg, care mă sugrumă
și din cauza cărora încep să nu te mai simt;
În orice caz, în curând va fi soare mult,
ca acum sau ca niciodată, va fi soare mult pretutindeni.

Iulie 1944

N. VERONESCU

PROFETUL

In lături! turmă înclieată în noroaie selenare.

Pe unde trec să cadă rânjetul întors și fiara
Să se întoarcă iar în șatra bălților lunare.
Eu cânt la orga marei simfonii și vocea mea e para
Incendiilor siderale unde zeii își reînnoiesc popasul.

Pe drumul dintre nori unde luminile își poartă pasul
Eu vreau să râd cu voce de aramă către infinituri.
Cu mine au să hohotească bolțile și au să crească mituri
Și au să isbucnească flori de foc vitralii împletind o catedrală,

Spre cer cântând va crește marea magica spirală.

Eu sunt pontiful veacului de dincolo de mâine,
Hilar profet al timpurilor arzătoare,
Năvalnic voi cânta cireada fluviilor tunătoare,
Din sorii supracosmici voi dospî în piept o nouă albă pâine.

INTOARCEREA LUI DON QUICHOTTE

Eu sunt desmoștenitul paladin al serii,
Tovarășul colinelor însângerate.
Mă'ntorc din țara tainic'a tăcerii
Și în desagă port noroiul cerurilor spulberate.

În pașii mei răsună versul morții
Și ochiul meu ascunde nordul și ghețarii,
Aștept de veacuri înclinat în fața Porții
Să-și îplinească somnul Avatarii.

Smeriții frați mi-au istovit din astre
Menirea cântecului nou și pâinea de azururi.
În mână mi se sparge cupa viselor albastre
Și se îndoiaie raza bolților de-a-pururi.

Eu port blestemul muntelui cărunt
Și ceața lentă'n juru-mi se așterne,
De așchiile luminii încă sângerat, eu sunt
Străvechiul Mag al avalanșelor eterne.

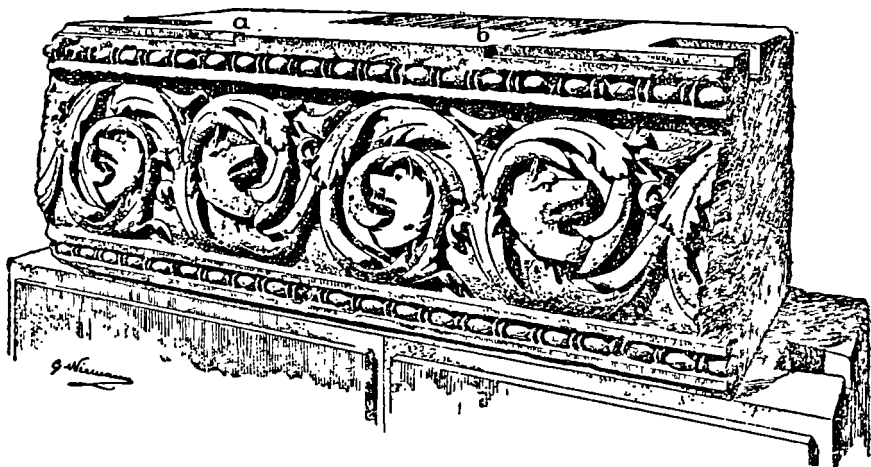
Și ce-ai văzut în țara fără nume,
Bătrâne cavaler al tristei fețe?
Acum destul — răspunse, către lume
Chivăra scoborînd — e ora negrelor ospețe.

J. POPPER

INTRISTARE

Preamărește bine orice întristare,
Fie ea ușoară, fie cât de mare,
Ce-ți trimite solul Domnului cel Sfânt;
Iar pe el primește-l cu 'ngânări ușoare!
Te înclină 'n fața-i până la pământ,
N'aștepta să treacă pragul casei tale
Fără să-î ceri voia să-l speli pe picioare!
Tot ce ai mai mândru așterne-i în cale!
De pe fruntea-ți norul de mânie-alungă!
Ospitalitatea să nu-ți pară lungă!
Niciun zvon de-afară să nu strice 'n suflet
Liniștea adâncă și al ei răsuflet.
Să fie mâhnirea ca și bucuria
Blândă și tihnită, cum e sărăcia,
Ca să întărească și să purifici
Suferinți de-o clipă, grijile mai mici
Și să poți cu fală ca să proslăvești
Mari gândiri eterne spre cele cerești.

Din englezește de N. MIHĂESCU-NIGRIM



Fragment din friza zoomorfă, arbitrar utilizată în restaurarea Trofeului.
Desen de Niemann.

TROFEUL DELA ADAM-KLISSI

S'a împlinit o jumătate de veac de la apariția monumentalei lucrări asupra, atunci, denumitului «*Tropaeum Traiani*» dela Adam-Klissi, publicată, în colaborare cu doi arheologi vienezi, de Grigore Tocilescu, profesor de epigrafie și de istoria antică, membru al Academiei Române ¹⁾.

Cu toată vâlva produsă de scoaterea la lumină a acestui important monument, fără pereche în felul său, și cu toate discuțiile iscate asupra sa, nelămurindu-i-se până azi nici originea, nici înfățișarea originală, am crezut nimerit, cu prilejul semi-centenarului publicației, să împrăpătez diversele păreri ulterioare, în bună parte contrarii celor ale autorilor din 1895.

În atmosfera sfârșitului de veac trecut, când, odată cu revendicările de eliberare ale fraților de peste munți, Impăratul Traian apărea, mai mult ca oricând, drept idolul național al tuturor Românilor, era scuzabil, ba chiar firesc, ca descinderea noastră dela vestitul învingător al Dacilor să fie cât mai accen-

¹⁾ *Monumentul dela Adam-Klissi — Tropaeum Traiani* — publicat în colaborare cu Otto Benndorf și George Niemann de Grigore Tocilescu, I vol. în folio, 172 pag. cu 3 tabele și 134 figuri în text; Viena, 1895, A. Hölder editor. A apărut, în același timp cu ediția română, și una germană, în care tonul prea personal al introducerii editorului român este pe alocurea atenuat.

tuată. Astăzi, însă, când asemenea considerente naționale nu mai au precădere, adevărul istoric singur se impune.

Înainte de examinarea controverselor referitoare la datarea și la felul de reconstrucție a monumentului, să ne dăm seamă de împrejurările descoperirii și de metoda restaurării, la care au recurs arheologul Benndorf și arhitectul Niemann, ambii reputați profesori vienezi, editorului român revenindu-i, în deosebi, partea epigrafică și istorică a atribuirii monumentului lui Traian.

Marea greșală, din care decurg controversele ulterioare, constă într-o prea pripită și nu îndestul controlată adunare și apoi transportare la București a întreg materialului sculptat găsit în jurul monumentului, cât și a celui din localități mai îndepărtate. Regretabilă este această nesocotită ridicare mai ales în privința metopelor, a căror orânduire după locul ce-l ocupau, nu se mai poate face azi, deși ușor s'ar fi putut preciza la început situația lor, marile mase de piatră neschimbându-și direcția în prăbușire: cele dela N. căzând tot în aceeași direcție ș. a. m. d. O simplă numerotare, în ordinea aflării înainte de ridicare, ar fi elucidat mult rostul lor, azi încă de nepătruns. O altă eroare, tot atât de gravă, s'a comis neținându-se seama că, în afară de așa zisul trofeu, se mai aflau în apropierea lui și ruinele altor monumente: ale unui mausoleu pătrat cu laturi de vreo 10 m. și ale unei construcții circulare, de 26—27 m. diametru, în afără de marea cetate din vale, unde s'au făcut ulterior săpături.

Sculpturile tuturor acestor monumente se aflau răspândite la zeci de klm., bună parte din ele fiind întrebuințate de locuitori. Figura 4 din publicație reprezintă îndepărtata «cișmea dela Adam-Klisi», alcătuită din 5 bucăți de triglife, cu sculpturi diferite, «prefăcute în jghiaburi pentru adăparea viteilor»; iar metopa Nr. 36 din carte, având la mijloc o perforare de 64 cm. în diametru, a servit drept colac de puț, fiind găsită într'un cimitir îndepărtat, unde multe alte pietre mormântale provin tot dela monumentele romane. O altă metopă a ajuns până în Muzeul din Istanbul, iar alte pietre au căzut în Dunăre cu ocazia transportului lor dela Rassoava la București.

La fața locului a rămas, dominând întreaga regiune la distanță de zeci de kilometri, pe înălțimea sa de 150 m. deasupra nivelului mării, nucleul circular, clădit masiv din bucăți de piatră solid legate cu ciment, având 27 m. în diametru și înălțime de 18 m.; iar la bază, de jur împrejur, o scară de piatră cu 7 trepte, în parte stricate prin prăbușirea părților superioare. De reținut este că în mijlocul acestui nucleu se înalță un pătrat de piatră regulat cioplită având laturile de 9 metri și o bază solidă, ce se prelungește chiar sub nivelul treptelor. În forma sa ciuntită

și golașă, fără de orice ornament, această movilă de piatră, prin grandoearea ei, se impune vizitatorului într'această regiune sălbătecită și lipsită de locuințe de jur împrejur. Turcii, impresionăți de măreția ruinei și de figurile cioplite, ce o înconjurau, au denumit-o Adamklissi, adică biserica omului.

Din materialele sculptate aduse la București, prea ingeniosul, deși nu tot atât de scrupulosul, arhitect Niemann a îmbrăcat — pe hârtie numai — nucleul existent, după cum se vede în reproducerea de sub fig. 1, admirabilă nu numai ca execuție grafică dar și ca reconstrucție ideală a monumentului, ce pare că nu se poate să fi fost altfel în realitatea inițială. Inscrisă într'un triunghi, cu laturi egale de 30 m., clădirea corespunde și principiilor clasicului Vitruviu, iar elementele componente păreau a se îmbrăca așa de perfect, pe graficul arhitectului, încât s'ar fi părut că nici o îndoială nu-și mai poate avea loc. Incepând deasupra platformei de scări, se ridică îmbrăcămintea compusă din blocurile de piatră regulat cioplită, din care s'au găsit numai câteva bucăți la locul lor. În afară de acest brâu circular de piatră cioplită, întreaga alcătuire următoare este opera arhitectului. Frizele, între care sunt încadrate metopele, separate între ele prin triglife diferite ornamentate, precum și rândurile de creneluri prin care se termină corpul cilindric sunt perfect orânduite de știința restauratorului. Din acoperișul aparent în formă de solzi s'au găsit crâmpes cu urme de scoabe metalice ce le țineau legate. Și dintre leii, prin gura cărora se scurgea apa din dosul parapetului crenelat, s'au păstrat exemplare, confirmând exactitatea restaurării acestei părți a monumentului. Din exagonul, ce se ridică asupra menționatei construcții centrale, s'au găsit urme, ca și din pilaștrii unghiulari. Baza exagonală, pe care se ridică trofeul propriu zis, a fost concepută de arhitectul modern așa de joasă, încât inscripția, ce trebuia să-și găsească locul aci, a trebuit să fie împărțite în două, în ciuda literilor care, prin succesiva lor reducere de sus în jos, potrivit apropierii lor de ochiul cetitorului, nu îngăduiau arbitrara scindare. Imposibilitatea acestei înjumătățiri a plăcei cu inscripție se evidențiază prin constatarea că cea de a doua jumătate începea cu literele reduse din continuarea primei părți.

Baza exagonală servea drept suport al trofeului, care constituie motivul și elementul principal al monumentului. În afară de coiful, care de sigur încununa trofeul, s'au păstrat destule fragmente originale pentru a permite perfecta lui reconstrucție, redată în fig. Nr. 1, 3 și 4.

Inscripția, din domeniul special al colaboratorului român, a fost completată potrivit formulelor curente ale tipicelor titlaturi oficiale romane, numele Impăratului bizuindu-se numai

pe cele trei frânturi de litere ce se văd în rândul al treilea al reproduserii fragmentului din stânga din fig. Nr. 3. Stăruința cu care editorul monumentului căuta să convingă că cele 3 fragmente designau pe Nerva Traian nu prea avea succes. Odobescu, de pildă, afirma că, chiar de ar fi numele întreg al presupusului Împărat, el totuși nu putea să atribue epoci acestuia sculpturile așa de barbare ale metopelor. A mai încercat Tocilescu, prin reconstituirea întregii inscripții în ghips pe podeala uneia din sălile Muzeului, să demonstreze paternitatea lui Traian și Regelui Carol I, care, față de infimele fărimituri de piatră pierdute în masa pe patru, s'a mulțumit să exclame « mult ghips, piatră puțină »! Sentința regală, într'adevăr lapidară, mi-a rămas înțipărită din ședința la care, ca student și asistent al Muzeului de antichități, mi-a fost dat să asist, împreună cu tânărul Dr. M. Dreger, delegat de savanții vienezi ca ajutor științific și corespondent al editorului român cu colaboratorii săi streini.

După apariția cărții, Monumentul dela Adamklissi, sub aparent impecabila înfățișare grafică a reconstrucției, a fost popularizat de Tocilescu în nenumărate comunicări la societățile savante și la congresele din țară și din străinătate.

Bunei primiri, de care lucrarea s'a bucurat îndată după apariție, i-au urmat și critici severe.

Arheologul Adolf Furtwängler, cel dintâiu, pe baza unei rapide cercetări la fața locului, în 1896, a modificat restaurarea vieneză, descoperind alte fragmente de pilaștri și chiar părți din arcurile ce le uneau; el a înălțat clădirea exagonală, încadrând astfel pe o singură placă inscripția ce, în chip cu totul arbitrar, fusese trunchiată, după cum s'a arătat. Prin acest adaos la baza trofeului, întreg monumentul capătă o înfățișare sveltă și altfel impunătoare decât turtita reconstrucție a lui Niemann. Fig. Nr. 3 ne arată în amănunt aporturile așa de importante ale lui Furtwängler: sus, la stânga, noua înfățișare a monumentului, a cărui secțiune, cu indicarea nucleului rămas la fața locului, se vede în partea dreaptă a figurei. În mijlocul planșei se află noua reconstituire a exagonului cu inscripție, pe care se ridică trofeul înconjurat, la bază, de barbarii ale căror figuri în piatră s'au mai păstrat. Tot aci se mai văd reproduse și fragmentele originale ale inscripției.

Pe baza analizei stilistice a sculpturilor, Furtwängler, ca și Odobescu dintru început, neadmițând metopele ca fiind din epoca lui Traian, contestă atribuirea monumentului acestui împărat. Fapt cert este că barbarii reprezentați pe sculpturile monumentului nu se aseamănă întru nimic cu Dacii depe columna traiană, după cum, de altfel, nici legionarii romani nu sunt la fel cu cei de pe monumentul din Roma. Compararea

amănunțită atât a tipului figurilor cât și a îmbrăcămînții barbarilor și a uniformelor rom: ne sunt concludente în această privință și unanim admise de toți cercetătorii inclusiv Cichorius, ultimul interpretator al columnei¹⁾. Pe baza unui bogat material ilustrativ, Furtwängler indentifică pe barbarii dela Adam-klissi cu Bastarnii, Roxolanii și Sarmații, cari au luptat contra Romanilor sub Licinius Crassus, în anul 28 a. Hr., deci cu vreo 135 de ani înainte de războaiele lui Traian contra Dacilor, și presupune că Crassus, neavând vreme să aștepte textul inscripției din partea Împăratului August, a lăsat placa liberă, pe care apoi Traian și-a înscris numele, conform obiceiului său de a-și însuși clădirile altora, de unde i se trăgea și porecla de *herba parietalis*.

Părerile fostului meu profesor de arheologie au găsit partizani dar și potrivnici, toți însă admitând modificările aduse primei reconstituiri. Moartea prematură, în insula Aegina, a lui Furtwängler l-a împiedicat să reia, după cum intenționa, săpături intense la Adamklissi, pentru care arătase mare interes, chiar înainte de apariția publicației vieneze, în urma comunicării ce am ținut la seminariul său, cu ajutorul fotografiilor dela Muzeul din București.

O nouă contribuție serioasă la lămurirea enigmei dobrogene a adus, pe baza cercetărilor la fața locului, italianul Ferri în cele două lucrări ale sale, în care el admite că la trofeul inițial — pe care-l regăsim pe monede și pe care-l atribue lui Traian — s'au adăugat părți arhitectonice din alte monumente ulterioare. Adaosurile, adică metopele și crenelurile, pot fi ale lui Constantin sau chiar ale lui Valens; iar triglifii, cari la Niemann despart metopele, el le apropie, ca stil, de micul trofeu al Împăratului Constantin, găsit în cetatea din vale.

Reconstruirea unui monument cu elemente din epoci diferite este cu atât mai admisibilă în pustia dobrogeană, cu cât știm că, la Roma chiar, însuși renumitul arc de triumf al lui Constantin este alcătuit din fragmente dela alte monumente mai vechi.

Cu totul stranie este părerea lui Jänecke, anterioară aceleia a lui Ferri, prin care se atribue lui Crassus nucleul interior

¹⁾ Inutil să mai enumerăm, în această expunere rezumativă, că soldații romani dela Adam-Klissi poartă pulpare (ocrae), ce lipsesc la cei de pe columnă, iar că loricile segmentate ale acestora nu se găsesc la cei din Dobrogea ș. a. m. d. Barbarii dela Adam-Klissi luptă cu corpul jumătate gol și cu ȋțari strimți, deosebiți de Dacii cu pantaloni largi. Dintre barbarii din creneluri, unii sunt legați de pomi ce nu cresc în regiunile fostei Dacii, deci sunt veniți din părți îndepărtate dinspre Sud. Pretinșii împărați, reprezentați călare pe câteva metope, și pe cari autorii lucrării îi indentificau cu Traian, alți cercetători îi asemuie cu Împărații Constantin, Valens sau chiar Valentinian.



Fig. 1. — Reconstrucția Monumentului de la Adam Klissi.
Desen de G. Niemann

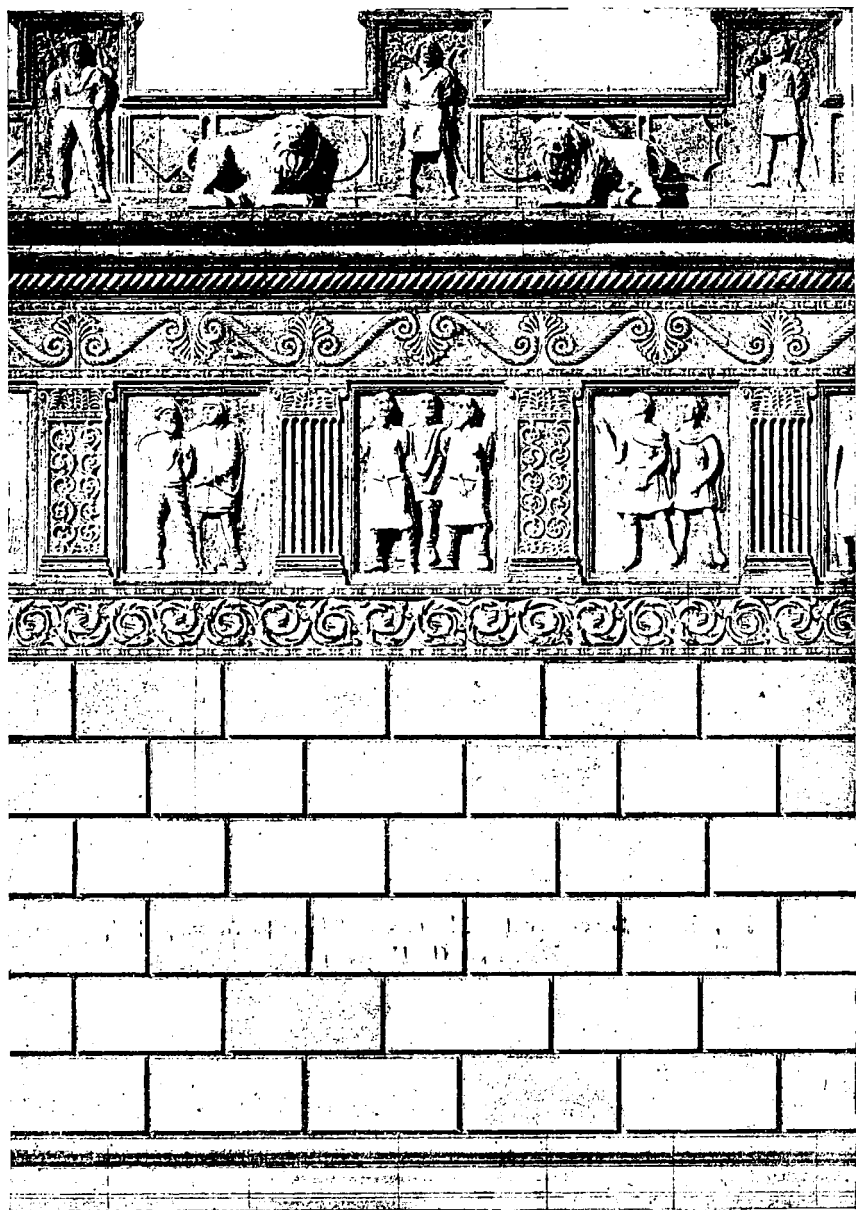


Fig. 2. — Amănunte din reconstrucția Monumentului. După Niemann

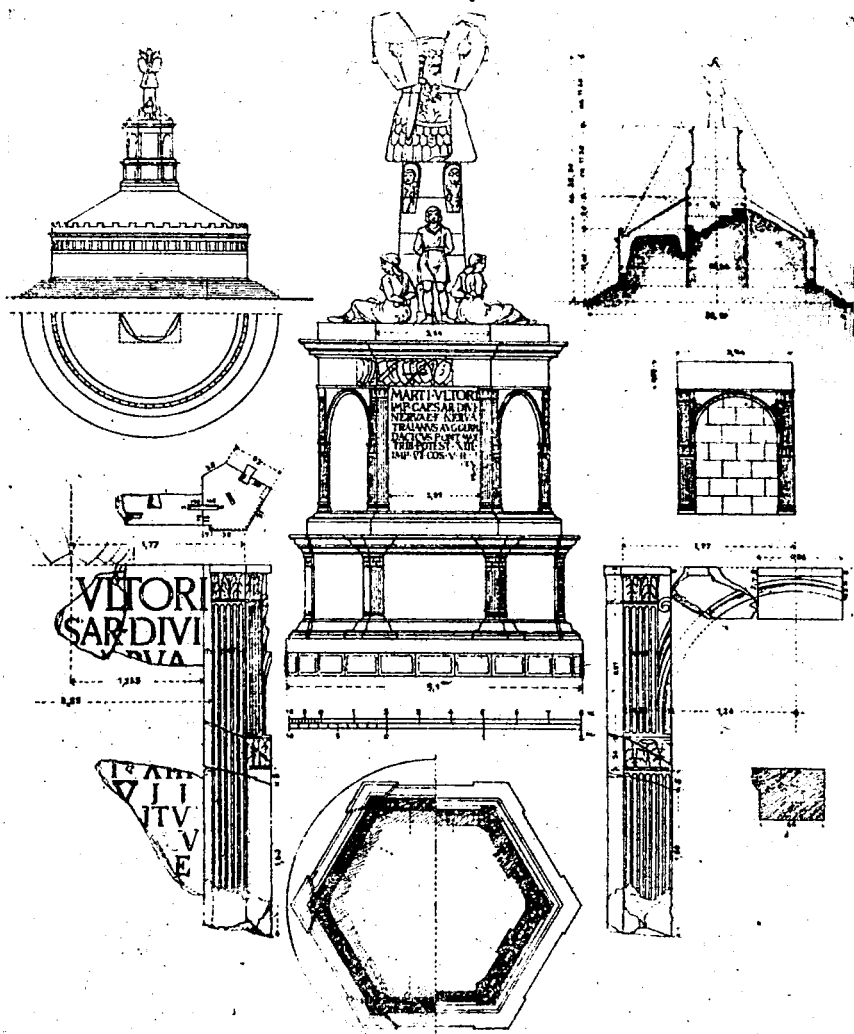


Fig. 3. —Modificările aduse reconstrucției de către A. Furtwängler

suportând trofeul, iar lui Traian îmbrăcămintea exterioară cu metopele dela bază.

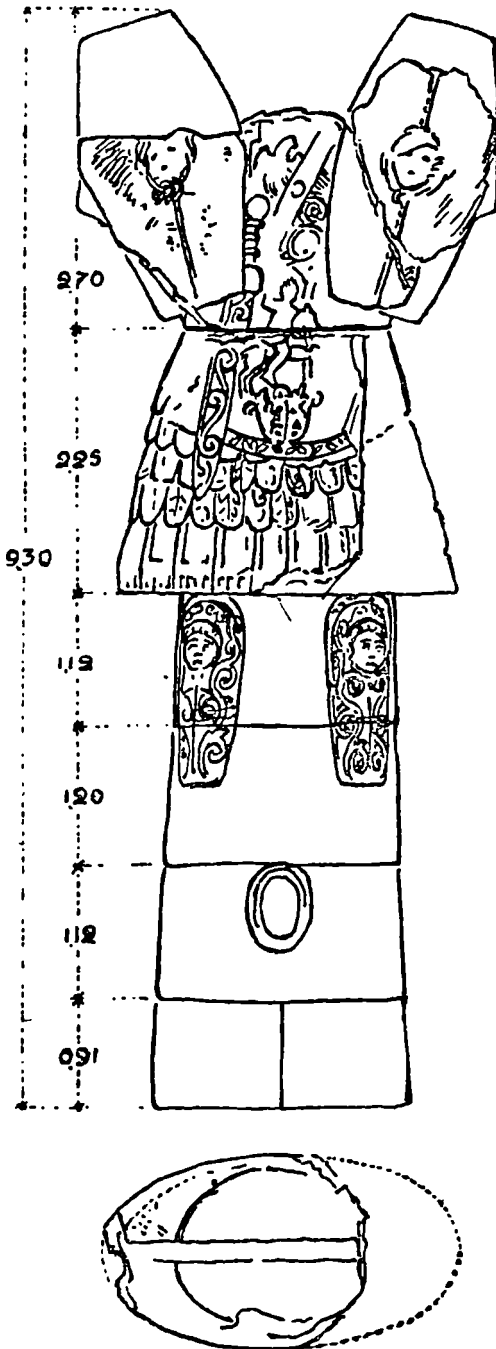
Dintre români, d-l prof. P. Nicorescu din Iași este ultimul care s'a ocupat de Adamklissi, expunând părerile sale cu prilejul celui al VI-lea Congres internațional de arheologie dela Berlin, în August 1939.

După o înșirare, în stil telegrafic, a străinilor cari au studiat monumentul nostru, d-sa ne dă, în câteva rânduri numai, părerile sale. Nu admite că ar fi existat, ca monument independent, clădirea centrală suportând trofeul. Mai semnalează descoperirea unui fragment de piatră cu 12 litere, ce ar completa inscripția existentă și mai susține, ca foarte probabilă, așezarea unei a doua inscripții pe partea opusă primei, fără însă a da argumente valabile în favoarea părerilor sale. Placa cu cele 12 litere, ale căror text nu ni se dă, poate să provie și dela unul din celelalte două monumente necercetate încă și de care referentul român nu se ocupă.

După expunerea sumară de până aci a principalelor păreri asupra monumentului nostru, să revizuim ce a rămas valabil din lucrarea menționatului triumvirat, căruia se datorează publicația, azi semicentenară.

Pornind dela analiza stilistică a reconstruirii, așa de ademenitoare a arhitectului Niemann, constatăm marea nepotrivire între elementele sculpturale atât de abil combinate pe hârtia atot răbdătoare. Sub conducerea reprezentantului savanților vienezi, la București, a doctorului M. Dreger, s'a realizat, în ghips, o reconstituire a monumentului, într'o reușită miniatură, de circa 1 m. în diametru. În afară de soclul prea scund al trofeului, modelul plastic este tot atât de amăgitor ca și vrăjitorul desen al maestrului Niemann, ce a servit drept model. Asemenea reduceri în ghips se găsesc una la Muzeul de Antichități, iar alta, trimisă dela Palatul Regal, la Fundația Carol I, unde a suferit mici degradări, în urma bombardamentelor din August trecut.

Privind reproducerea de sub fig. Nr. 2, cu toată reducerea motivelor, se poate lesne constata lipsa de unitate stilistică a părților componente și deosebirea în felul de executare a acestor elemente. Peste cele 6 straturi de pietre cioplite urmează o friză bogat sculptată: între două șiruri de astragale sunt cuprinse spirale de vreji de pălămidă încolăcite, terminându-se prin capete de lupi, ce se privesc față în față. În spațiul superior liber, d'asupra îmbinării vrejilor, apare câte o pasăre, probabil un porumbel. Această friză cu ornamente zoomorfe se distinge prin executarea ei foarte îngrijită: dalta sculptorului săpând cu mare îndemânare și nu mai puțină vervă cele mai mici amănunte atât vegetale cât și animale. Prin înfățișarea sa irepro-



șabilă și într'adevăr artistică, friza se deosebește de celelalte sculpturi cu care este pusă în legătură. De altfel și materialul frizei, un calcar tare, lucios și de nuanță gălbuie, se deosebește de piatra cenușie, mult mai grosolană, mai friabilă a metopelor și a celorlalte părți suprapuse. Ca material, ca stil, ca proporție și ca execuție, prezentând amănunte sfredeluite în adâncimi, cu jocuri de umbre și lumini, această friză, nefrunduindu-se cu celelalte sculpturi, impune concluzia că e streină de ele. Ea provine, foarte probabil, dela un alt monument, dintr'o epocă mult mai bună, poate chiar din vremea lui Traian, și anume dela monumentul funerar din preajma trofeului cu comorarea legionarilor căzuți.

Friza superioară, încadrând metopele, se distinge de cea inferioară atât ca proporție, ca material cât și mai ales prin stilul ei. Ornamentarea acestei frize constă în spirale întinse între palmete,

Fig. 4. — Părțile originale ale Trofeului.

și unele și altele puțin îngrijit executate față de sculpturile frizei inferioare, cu care nu se poate compara.

Pilaștrii, din care unii prezintă clasicele caneluri cu capitel, iar altele două rânduri de spirale împerechiate vertical, au același ornament drept capitel, indicând norma lor succesiune ca elemente de încadrare.

Metopele sunt, din punct de vedere al materialului și deci și al execuției, inferioare părților ornamentale. Nu vom da aici o descriere aparte a celor 47 de metope, din numărul de 52, cât se pare că au fost la origină, asemănătoare ca execuție și material, dar cu subiecte așa de variate.

Păreră comentatorilor, care atribue inferioara execuție a metopelor nedibăciei legionarilor însărcinați cu lucrarea, nu e valabilă, fiind desmințită de superioritatea frizei cu capete de lupi, în primul rând, și de sculpturile trofeului, executate, probabil, tot de legionarii stabiliți în regiune. Deosebirea trebuie atribuită nu executanților, ci inferiorității stilului decadent al epocii constantiniene față de clasicitatea flavienilor. Ciudat, cât de puțin se ține seamă de diferențele de stil, în judecarea operelor de artă, azi încă.

Cornișa masivă suportă parapetul cu creneluri figurate, reprezentând barbari, divers constumați, cu mâinile legate la spate, în fața copacilor, dintre care unii exotici. La distanță de mai multe creneluri sunt așezați câte doi lei, față în față, prin gura cărora se scurgea apa de pe acoperișul alcătuit din solzi de piatră.

Partea importantă a monumentului este trofeul, ce se înalță pe exagonul cu inscripție. El reprezintă motivul propriu zis al monumentului. Prin proporțiile sale colosale (peste 9 m. fără coiful, ce nu s'a găsit), el se impunea din depărtare, vestind pe eventualii năvălitori că până aici se întindea dominația romană. Ornamentarea lui e cea clasică, așa cum se vede și pe monezile găsite în această regiune. Din fericire, deși în parte deteriorate prin căderea lor dela înălțime de 30 m., părțile principale ale trofeului au putut fi reconstituite. Blocul, în parte zdrobit, pe care e sculptată o parte numai a loriceii, are o înălțime de peste doi metri. Materialul trofeului este mai bun decât al metopelor și de aceea sculpturile sunt mult mai îngrijit executate. Fg. 4.

Pe baza diferenței materialelor întrebuințate în compunerea restaurării monumentului și mai ales din deosebirea stilurilor dintre părțile componente, în opera arhitectului zilelor noastre, se poate trage concluzia că acesta a utilizat elemente provenind dela mai multe clădiri deosebite și din epoci îndepărtate unele de altele, cu mai multe secole chiar.

Cu certitudine se desprinde concluzia că trofeul propriu zis, așezat pe baza din mijlocul conglomeratului circular, a fost

independent de îmbrăcămintea ulterioară cu metopele și crenelurile adăose prin restaurare. Certă mai este și lipsa de omogenitate ca material și stil între diferitele frize.

Cărei epoce, cărui împărat și căruia dintre cele trei monumente, alcătuind grupul de pe colina dela Adamklisi, au aparținut fiecare din elementele așa arbitrar reunite de restauratorul vienez, constituie o problemă, ce nu și-ar putea găsi rezolvirea decât prin noi și amănunțite săpături locale și cercetări mai intense prin regiunile învecinate, după cum a recomandat și W. Doerpfeld, cel mai iscusit dintre descoperitorii de monumente al vremurilor noastre.

Publicația celor trei zeloși, dar prea pripiți, editori este perimată la împlinirea semicentenarului ei. Problema Adamklissi rămânând deschisă, să sperăm că noua pleiadă de arheologi români o va rezolvi, pornind de la temeinice considerațiuni și fără amestec străin, de astădată ținându-se seamă de stilul, care este cea mai sigură stampilă a diferitelor epoci.

AL. TZIGARA-SAMURCAȘ

COMENTARII CRITICE

FIGURI ȘI FORME LITERARE

O ISTORIE A DOCTRINELOR LITERARE ÎN ANTICHITATE

Umanismul românesc s'a îmbogățit de curând cu o lucrare de un deosebit interes, prin « schița istorică » a d-lui D. M. Pippidi: *Formarea ideilor literare în Antichitate* (Casa Școalelor, 1944). Autorul este un prețuit lucrător al domeniului clasic, din care socotește a putea extrage norme generale ale vieții și culturii, nu numai canoanele *formei ideale*, singurele pe care le întrezăresc și le recomandă atâți dintre scriitorii și chiar dintre filologii zilelor noastre. În această privință m'au reținut, nu de multă vreme, considerațiile atât de bine venite *In jurul clasicismului*, apărute în *Studii literare*, II, 1943, publicate la Sibiu de d. D. Popovici. Până a prezenta clasicismul greco-roman în acele directive valabile ale lui, vrednice să reintre în circulația morală a timpului nostru — o operă pe care o așteptăm neapărat dela d-sa — d. D. M. Pippidi zăbovește acum în fața chipului în care s'au desvoltat ideile literare ale Antichității, începând din veacul al VII-lea al erei păgâne și până în primul secol al erei noastre, adică dela poemele lui Hesiod și până la autorul anonim al *Tratatului despre Sublim*, pe care mai anii trecuți îl reciteam în traducerea d-lui C. Balmuș. Întreprinderea prezintă un interes cu atât mai mare cu cât știm în ce măsură estetica literară modernă este debitoarea vechilor teorii ale Grecilor și Latinilor. De când Renașterea descoperea *Poetica* lui Aristoteles și *Tratatul despre Sublim*, atribuit multă vreme lui Longin, căștigurile antice au intrat cu un rol hotărîtor în formarea ideilor literare moderne, așa încât nu este cu puțință a înțelege nici clasicismul francez în secolul al XVII-lea, nici neoumanismul german cu un veac sau un veac și jumătate mai târziu, fără o referire continuă la ideile literare ale celor vechi,

pe care modernii le urmează sau le amendează, dar nu le nescotesc niciodată. Boileau, Chapelain și Saint-Evremond, Lessing și W. v. Humboldt sunt discipolii mai mult sau mai puțin independenți ai lui Aristoteles și ai lui Pseudo-Longin. Fără cunoașterea acestora din urmă nu-i putem bine înțelege pe cei dintâi. Când mai târziu învățăturile aristotelismului au apărut perimate, doctrina modernă a creației luând locul vechei învățături a *imitației*, în timp ce fantazia își recunoștea drepturi care puteau călca în picioare opreliștile aristotelice ale *verosimilului* și *necesarului* (un proces pe care d. Pippidi îl sublinează cu toată claritatea), când în fine distincția tradițională dintre *formă* și *fond*, moștenită tot din Antichitate, eră depășită prin formula unității formei și fondului, elaborată de estetica idealistă, filologii clasici nu s'au lăsat derutați. Sâmburele acestor noi îndrumări se găsea tot în Antichitate. De când erudiții au publicat fragmentele lui Filodem, culese din cenușa orașului Herculaneum, câteva din cele mai de seamă idei literare moderne și-au dovedit rădăcinile lor în Antichitate. Filodem este partizanul unei adevărate *arte pentru artă*: «Adevăratele poezii, scrie el, chiar de aduc vreun folos, nu-l aduc întru cât sunt poezii». El recunoaște drepturile imprescriptibile ale fantaziei. În operele poezilor, observă Filodem «întâlnim nu numai întâmplări mincinoase, dar din cale afară de absurde, înfățișate cu cea mai mare vivacitate». Cât despre deosebirea dintre formă și conținut, Filodem este de sigur cel dintâi — cum cu bună dreptate observă d. D. M. Pippidi — care înțelege unitatea acestor două categorii, atunci când remarcă, într'un spirit atât de surprinzător modern, că «felul formei atârnă tocmai de felul conținutului». Peste aceste noi câștiguri nu mai erau necesare decât adaosurile *Tratatului despre Sublim*, pentru ca aristotelismul să fie cu adevărat depășit. Căci în timp ce estetica literară a elenismului aștea într'un formalism steril, Anonimul căruiia îi atribuim amintitul *Tratat*, înțelege opera literară ca pe produsul unei stări de entuziasm, al unui «instinct al grandiosului», pe care d. Pippidi îl pune cu avânt în lumină când, după citarea unei pagini a textului original, adaugă: «Ca în fiecare din judecățile lui, se oglindește în această pagină un sentiment al frumosului literar despre care nu-i exagerat să se spună că nu-și are perechea la niciunul din criticii Antichității. Ca să reiau o expresie folosită, un sigur instinct al mărețului călăuzește aprecierile Anonimului, o firească aplecare spre operele de suflu larg și de ambiții înalte, spre frunțile atinse de aripa geniului. Împreună cu prețuirea arătată fantaziei ori inexplicabilei puteri care face ca unele creații să exercite asupra simțirii noastre o înrăurire răscolitoare, acest instinct deter-

mină întreaga concepție despre literatură ce se poate desprinde din paginile mutilate. Nu vinovată amăgire, ca pentru Platon, nici rece joc al inteligenței, cum voise Aristotel, ci fecundă activitate a sufletului întreg, ci forță isvorită din taina ființei creatorului pentru a împărtăși cititorului ceva din exaltarea din care porcede: aceasta e literatura pentru autorul anonim». Istoria acestui proces de idei, dela începuturile mitice ale lui Hesiod, până la Platon și Aristoteles și până la depășirea aristotelismului prin Filodem și teoreticianul Sublimului o înfățișează d. D. M. Pippidi în noua sa lucrare. De-a-lungul atâtor secole de reflecție estetică, autorul distinge trei etape mai însemnate: una, cuprinzând veacul al V-lea și al IV-lea a. Chr., se consacră mai cu seamă speculației asupra locului poeziei în educație și în Stat. Platon stă în centrul acestei perioade. Către finele ei, Aristoteles își clădește *Poetica*. A doua perioadă, conținând secolele III și II a. Chr., este aceea a criticilor și gramaticilor eleniști, în care preocupările formale și filologice predomină. Este perioada la care d. Pippidi se oprește mai puțin. În cea de-a treia epocă, greco-romană, cuprinzând câte un secol înainte și după Cristos, apare intenția normativă, prezentă de-atunci în toate încercările de *Poetică*, dar și toate acele accente moderne, pe care le-am amintit. Această lungă desfășurare, astfel articulată, este înfățișată de d. Pippidi cu o impecabilă cunoaștere a textelor, dar și într'o expunere în care cititorul găsind asociate adeseori mărturia antică și cea modernă, apropieri dintre punctele vechi de vedere și cele care au curs printre noi, are prilejul să constate unitatea reflecției estetice de-a-lungul veacurilor și să vadă astfel deschizându-i-se perspectivele către lumea de altă dată din unghiul pozițiilor spirituale ale lumii noastre. În sfârșit, deși autorul este un cercetător riguros și exact, care nu sacrifică niciodată improvizației ușoare, cititorul său este mereu bucuros să constate o expunere plină de vivacitate și inteligență, prin grija de a nuanța ideea și de a însoți neconținut referatul prin comentarul personal: o particularitate care apare în construcția stilistică a largilor perioade bogate în incidente, rămase totuși cristaline și frumos echilibrate.

Am spus că lucrarea d-lui Pippidi se oprește odată cu secolul I al erei noastre. «Din ceea ce urmează, ni se spune, aportul lui Plotin interesează mai mult știința frumosului decât literele, iar învățătura Fericitului Augustin e atât de puțin originală, și atât de puțin creștină, încât, cu drept cuvânt, a putut fi numită «o sinteză» a esteticii mai vechi, păgâne». Augustin a dat totuși contribuții interesante la analiza sentimentului tragic și anume din unghiul creștin. Teoria catarsisului aristotelic (a purificării prin sentimentele de milă și teroare inspirate de soarta

eroului tragic) anulase învinuirile aduse poeziei de către Platon, ca una care ar stârni pasiunile și ar întuneca rațiunea. Conceptul aristotelic al catarsisului, interpretează d. Pippidi, arată că dacă «emoția prilejuită de opera dramatică, tragică ori comică, e prin ea însăși o cheltuire a capacității de simțire a spectatorului, —rezultă în chipul cel mai evident că, departe de a avea ca rezultat o exasperare a pasiunilor de ea stârnite, participarea la acțiunea închipuită de poet aduce cu sine o istovire a lor, o domolire, o împăcare». Dar dela această viziune a tragicului, astfel interpretată, nimeni, mai mult ca Augustin, n'a îmbogățit ideile noastre cu privire la sentimentul tragic, stabilind o etapă însemnată în doctrina antichității creștine. Cum este posibil, se întreabă Augustin în (*Confesiuni*, III), ca omul să caute spectacolul durerii, în tragedii, și chiar să se bucure de el? Durerea împreună cu alții este afectul plăcut al milei. Spectatorul caută să resimtă mila în tragedii. El caută spectacolul durerii, pentru a putea resimți mai apoi mila. Mila este un sentiment pe care creștinul Augustin îl aprobă. Dar creștinul se lasă cucerit de milă, fără să dorească spectacolul durerii care ar putea-o provoca. Aceasta este însă ceea ce făcea amatorul antic de spectacole tragice. El dorea mila și, prin urmare, durerile altora. Și cel puțin dacă ar fi iubirea ascetică a durerii. Dar nu! Durerile înfățișate de poeți ne ating numai în chip superficial. Cu această din urmă observație, amintind doctrina modernă a sentimentelor estetice *iluzorii*, ca și cu explicarea interesului pentru tragedie prin nevoia de pasiuni a sufletului, o idee care va reveni neconținut în istoria estetice, Augustin este un adevărat deschizător de drumuri. Atitudinea augustiniană față de tragedie și de spectacol va deveni apoi izvorul unor îndelungate debateri estetice, la unii din Părinții Bisericii și până la *Lettre sur les spectacles* a lui J.-J. Rousseau. Amintirea contribuției lui Augustin ar fi completat fericit expunerea d-lui Pippidi, prin reliefarea chipului în care creștinismul elimina vechile sensuri ale culturii tragice grecești.

Centrul expunerii d-lui Pippidi este ocupat de analiza *Poetice* lui Aristoteles, a cărei excelentă traducere a publicat-o în 1940. Deși împrejurarea este discret subliniată de autor, cititorul extrage din cartea d-lui Pippidi o limpede linie unitară care ne învață că toate învățăturile literare anterioare lui Aristoteles îl pregătesc oarecum pe acesta, fie chiar numai prin stabilirea unor poziții destinate a fi întrecute prin opoziție dialectică, după cum toate doctrinele ulterioare aristotelismului au avut rolul să-l depășească, în sfera unor noi reprezentări asupra naturii poeziei. Dar cu toate că *Poetica* lui Aristoteles este cea mai îndelung studiată în opera d-lui Pippidi, există cel puțin

un punct al doctrinei literare aristotelice, pe care ne-am fi așteptat a-l găsi pus într'o lumină mai vie. E vorba de celebrele recomandări ale lui Aristoteles în legătură cu unitatea subiectului în tragedie: « Subiectul nu-i unul, citim în *Poetica*, VIII, întru cât privește un singur personaj. Doar multe și nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca din unele din ele, să reiasă o unitate; și tot astfel faptele sunt multe, fără ca, laolaltă, să alcătuiască o singură acțiune. . . Așa precum în celelalte arte imitative, imitația e una ori de câte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întru câte imitația unei acțiuni, câtă să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel îmbinate ca, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori turburat ». Aristoteles cere deci ca pluralitatea de întâmplări ale unei tragedii să compună o unitate și anume una din care nici-unul din elementele alcătuitoare să nu poată fi clintit, fără ca armonia întregului să nu sufere. Reflecțiile acestea au fost sortite unei lungi și fructuoase descendențe. Căci de fapt, făcându-le, Aristoteles stabilește nu numai norma unității, dar aceea a *unității în varietate*, o formulă pe care, chiar dacă nu o numește ca atare, a lăsat-o moștenire numeroșilor esteticieni care, aflându-o în textul *Poeticeii*, au pus-o la baza speculațiilor lor asupra frumosului. În considerarea lungii serii a esteticelor întemeiate pe înțelegerea frumosului ca unitate în varietate, mai mulți istorici ai doctrinelor au văzut, în textul amintit mai sus, un adevărat început (așa d. p. R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik*, 1858, p. 59, M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 1872, p. 126). Reliefarea acestui motiv ar fi fost la locul ei în cartea de care ne-am ocupat și care, prin mulțimea și claritatea ideilor bine ordonate, va fi de un mare folos cititorilor ei.

TUDOR VIANU

UN DRAMATURG CU «MORALITY PLAYS»: G. MAGHERU

Ca și poezia sa, opera dramatică a d-lui George Magheru este plurală în preocupări și tehnici. Din cele șase piese de teatru ¹⁾ două sunt drame de idei, scrise cu vădite calități scenice, în vederea reprezentării lor (*Tudor Ardeleanu* și *O Legendă*); alte două sunt comedii, și ele reprezentabile, dar cerând o regie nu realistă ca primele, ci mai curând de *commedia dell'arte*; (*Domnul Decan* și *Egoistul*); în fine, ultimele două sunt menite mai mult imaginației cititorului, meditației și fantaziei lui, decât scenei, prezentând enorme dificultăți de reprezentare (*Piele de Cerb* și *Oglinda Fermecată*) Acestea din urmă n'ar putea deveni spectacol decât cu ajutorul unei dificile combinații de teatru și cinematograf.

Urmărind procedee literare diferite, dela realism la suprarealism și dela povestea cu tâlc filosofic la caricatura semnificativă a *commediei dell'arte*, croind după diverse tipare nemuritoare și cutezând construirea de personaje pe care aproape că nu le întâlnim la niciun alt autor dramatic român — personalitatea d-lui G. Magheru a putut lesne părea bizară și diletantă, așa cum au caracterizat-o unii din pușinii noștri critici care s'au ocupat de unele dintre lucrările scriitorului. Totuși, noi credem că «bizareria» creațiilor d-lui Magheru este mai mult o aparență a faptului că autorul încearcă tehnici plurale și îndrăznește, răscolește idei și comunică intuiții, adesea orânduite pe planuri neuzitate sau în stiluri diferite. Impresia de diletantism provine tot de aici: pluralitatea căutărilor tehnice, sforțarea către modalități de expresie atât de diferite, jocul aparent instabil și când schematic, când de-o barocă abundență, al formelor dramatice — toate acestea depăr-

¹⁾ Iată opera dramatică a d-lui G. Magheru: 1. *Tudor Ardeleanu*, dramă în 4 acte, din ciclul *Latinii la Dunăre*, 1927, editura Cultura Națională; 2. *O Legendă*, dramă în 4 acte, din același ciclu, 1927, Cultura Națională; 3. *Piele de Cerb*, «pretext dramatic pentru meditațiune», 1937, Cartea Românească; 4 și 5. (în același volum) *Domnul Decan*, comedie în 4 acte și *Egoistul*, comedie în 4 acte, după un roman de George Meredith, 1939, Cartea Românească; 6. *Oglinda Fermecată*, tragedie în 3 acte, 1944, Scrisul Românesc.

tează pe critic și cititor dela impresia că ei s'ar afla în fața unei concepții și unui efort tehnic egal, sigur, caracteristic, unitar.

Dramele ciclului *Latinii la Dunăre* sunt tratate oarecum realist, deși acțiunea le e mănătată de înalte idei și desvăluște o tristă concepție finală. Comediile sunt, dimpotrivă, tratate mai mult simbolic, cu personaje simplificate și acțiune schematizată, deci în linii psihologice caricaturale. În fine, cele două fantazii dramatice *Piele de Cerb* și *Oglinda Fermecată* cresc dintr'o imaginație prea abundentă și insistentă, cu umflări baroce și căutări umane prea bogate.

Autorul dramatic are o formație de medic, cercetător de laborator, dar și de poet cu concepții și intuiții majore. Chiar dacă mai toate lucrările sale posedă un netăgăduit sens filosofic, viziunea și tehnica dramaturgului sunt realizate printr'o neobișnuită combinație alcătuită din metalul cunoașterii științifice, ce se întručujează nu din cugetare generală cât din observații treptate, din înșiruire relevantă de intuiții, tratat de apele unui dar de viziune poetică. Realitatea este mereu scăldată și tratată de iscodirile minții și de apele unei sensibilități vii, nostalgice, căutând empiric înțelegerea substanțială și noile relații. Dacă n'ar fi și om de știință, poetul s'ar exprima printr'o succesiune de idei mai simple, dar mai puțin adânci. Dacă n'ar fi poet, scriitorul ar rămâne un dramatic iscoditor de întrebări, fără mișcare și alegorie.

Dincolo de aceste diferențieri și varietăți, noi vom căuta să descoperim totuși operii dramatice a d-lui G. Magheru firul unității ei și atitudinea caracteristică. Dar aceasta, pe măsură ce vom înfățișa piesele-i de teatru, în ceea ce au ele propriu și semnificativ.

I

Tudor Ardeleanu este drama nestatorniciei gândului, care face pe oameni să-și schimbe, sub impulsul unor sentimente superioare sau inferioare, pozițiile intelectuale și politice. Tudor Ardeleanu este un politician cu idei înalte și cu o ținută morală fără greș. Și totuși această poziție își are viermele ce-o va măcina: sentimentul sau pasiunea îl vor face să admită și ideologia politică contrară, trecând, în momentul triumfului său politic, în partidul opus. O femeie pasionată, adeptă a unei alte credințe politice, având o inteligență fanatică, gesturi de aventurieră superioară și fascinația cărnii, Agnes, pasiunea tinereței lui Tudor, îl va recâștiga cu totul, la revenirea ei din îndepărtata străinătate. Tudor va trece de cealaltă parte, spre uimirea partizanilor săi. Trădarea față de propria-i conștiință, de gândul unic de până atunci, îl vor duce, în cele din urmă, la nebunie. Cât contrast între instabilitatea acestui om, totuși superior — dar nu în deajuns de oțelită în credința lui — și credința stabilă, dar profitoare, necinstită, meschină a unui Boboc sau Soare, secretarii partidelor dela care și la care vine, sub înrăurirea frumoasei Agnes, Tudor.

Drama are înălțimi de gândire ibseniană, Tudor apărând la început un el de Brand, pentru ca la urmă să se năruiască asemeni unui biet «frip-

turist », care susține că între partidele politice nu e diferență decât de... firmă. Personajele sunt pline, dense, exprimând o psihologie definită. Acțiunea are dinamism, conflicte mereu în creștere, nuanțe vii. E drama cea mai concretă și mai izbutită scenic din toate cele scrise de d. Magheru.

Tâlcul ei s'a și putut desprinde: e critica vieții politice și intelectuale românești, în care oamenii trăiesc prea superficial ideile și credințele, schimbându-le sub impulsul sentimentelor. *Latinii la Dunăre* nu au intransigența Dacilor și a Romanilor, ci un nefericit dezechilibru psihic. Chiar cei mai buni dintre noi sunt « clerici » sau cărturari care se trădează pe ei înșiși, pasiunile fiindu-le mai tari decât rațiunea. Scrisă în liniștiții ani de după primul război mondial, când țara pierdea prilejul unei refaceri mărețe, piesa d-lui G. Magheru putea să însemne un moment moral și un succes teatral. Dar și politica și teatrul de atunci continuau să se complacă în atitudini mai comode și irresponsabile, precum și în acea superficialitate existențială care doboară pe un om, totuși curat și cu înaltă conștiință, ca Tudor, așa că piesa a trecut aproape neobservată.

Leit-motivul nestatorniciei gândului este treptat amplificat. Când un partizan venal îi cere să facă unele concesii, Tudor meditează și îi răspunde:

Tudor: Ah, nemernică viață, amară până în fundul inimii! La ce trăiesc? Ca să văd cum rând pe rând toți sunteți la fel... Dar sunteți ca femeile: inima pofteste, mâna se întinde... Minte? Nu are niciun control. Nu-mi spune nimic... Știu dinainte... La fiecare pasiune și patimă vor corespunde alte idei generale și altă viziune a vieții... Iar teoriile se vor învârti ca morișca, după cum bate vântul. Oh, pentru ce n'am curajul să-mi curm zilele!

Boboc: Nu te supăra, fă o concesie.

Tudor: O concesie! Smulge o stea din cer! Ai stricat tot echilibrul ceresc. Cu o concesie prăbușești cerul și pământul ».

Altă meditație a lui *Tudor*: « Sufletul nostru e bun. Minte Românilor e puternică. Dar nu dă rod. Tot răul ne vine din nestatornicia gândurilor. Vorbesc de cei mai buni... Cât de mișcătoare sunt gândurile lor... De aici neputința. Trecem toți prin viață fără urmă ».

Și totuși aceasta este și soarta lui Tudor, om superior și desinteresat. Agnes va da foc închisorii orașului și, prin acest gest, îl va neliniști și captiva pe Tudor. Din patima pentru ea, el va face acea concesie, prăbușindu-și conștiința, demnitatea, rodnicia. Ideile vor deveni astfel la el « doar stări sufletești ». Acceptând pozițiile cele mai opuse, Tudor neagă, de fapt, totul. El, fostul Brand, vorbește în actul al IV-lea, ca un oportunist oarecare: « lumea e bătrână și toate ideile sunt adevărate ». Dar conștiința îl mustră atât de puternic pe acest om care și-a vândut idealul pentru o pasiune încât, după palide încercări de justificare și după încercarea de a se crede că el este dincolo de calapoadele lumii obișnuite, va înnebuni. În băguelile semi-lucide. Tudor va recunoaște că pentru fiecare om adevărul trebuie să fie unic.

N'am exemplificat decât din ideile piesei, din drama interioară a acestui om de bună credință, care trădează inconștient, târât de apele pasiunii. Drama are, însă, și conflicte între erou și lume; are personaje secundare

prinse și surprinse în curățenia sau prostia lor, în sinceritatea și viclenia lor; are scene remarcabil lucrate, de mare efect, ca aceea când Tudor află că Agnes a dat foc închisorii, realizând curajos o idee politică a ei, sau ca scena când, trecând în celălalt partid, i se cer lui Tudor noi trădări și concesiuni, drama lui crescând spre finala luciditate, care are ceva shakespearian, nebunia rostind mai multe adevăruri decât trezia roasă de subconștient și rațiunea minată de sentiment.

Nu numai iubirii, dar și vieții lui Tudor i se potrivește această reflecție rostită de erou: «Iubirea e ca o margaretă... o întrebi rupându-i petalele... răspunsul îl știi când floarea e risipită». Acest Faust român este ademenit de drăceasca instabilitate a rațiunii, ce cedează prea lesne sentimentului, și este purificat printr'o nebunie finală clarvăzătoare. Diavolul s'ar putea să fie însuși orientalismul nostru, care adesea ne sfarmă dârzenia gândului și idealului. Piesa ar merita mai dezvoltate comentarii sociale. Le sugerăm viitorului sociolog al literaturii noastre.

II

A doua piesă din ciclul *Latinii la Dunăre* și care ne-a impus mai mult în 1927, când am scris despre ea, dar care și acum trebuie prețuită din anumite puncte de vedere — este *O Legendă*.

Ea reia o temă frecventă literaturii noastre: prăbușirea vechii boierimi și ridicarea unei țărăniimi chiabure. Publicată în 1927, piesa se deosebește, totuși, de vechile rezolvări ce le cunoaștem dela N. Filimon și Duiliu Zamfirescu și chiar de felul mai înțelegător în care este privit arivismul micii burghezii, în recentul roman *Sfârșit de veac în București* — care corespunde pe plan literar concepției economice și sociale a lui Șt. Zeletin, *Burghezia Română*. În genere, scriitorii noștri n'au privit cu simpatie arivismul și nu au avut înțelegere pentru marea și mica burghezie, ce au luat locul vechii boierimi. Printre puținele excepții, romanul *Sfârșit de veac în București* ne aduce o înțelegere umană față de Iancu Urmatecu, arivistul ridicat pe averea, nepriceperea și indolența boierului Barbu și a fiului său. Energia omului nou este înfățișată acolo în motivele-i proprii, în actele-i pozitive, în complexa-i omenie (de tip balzacian), nu numai în procedeele viclene și nedemne.

D. George Magheru privește vechiul conflict pe deasupra celor două părți sau clase sociale, ca o continuă lege a vieții sociale, clasa cea nou ridicată urmând a avea cu timpul același destin al decăderii, ca și aceea, mai veche, căreia i-a luat, pentru câtva timp, locul. E un punct de vedere superior și care se menține adevărat numai în cadrul sistemului capitalist, în care puterea și averea odată acumulate permit posesorilor lor inactivitatea și un trai adeseori superficial. Poate că și biologic, viziunea d-lui Magheru să fie justă, independent de economic: în cadrul umanității, popoarele și neamurile, generațiile și familiile — chiar când nu renunță la energia muncii, — încă au parte de-o dezvoltare limitată de un fatal declin.

Strămoșii boierului Barbu Cazimir — unul din eroii dramei *O Legendă* — au profitat și ei de decăderea altui neam, Buzeștii, ridicându-se pe mizeria acestora. Mai mult: istoria se va repeta la fel și cu Cazimir, așa cum odinioară se petrecuse cu Buzescu-bătrânul, dat afară din propria-i casă de strămoșii Cazimirului. Fiii nemernici plăsmuesc semnăturile părinților lor, vânzându-le averea și lăsându-i pe drumuri. Legenda parvenirii Cazimireștilor se va adevăra: și bătrânul Barbu Cazimir, cărturar și om drept, istoric și senator, va fi alungat din casă de Dălman, un țăran chiabur, care cumpără dela bătrân mai întâi moșiile, pentru ca banii delapidăți de tânărul Cazimir să fie puși la loc, iar apoi îi ia și casa, printr'un act cu semnătură plăsmuită de boierul cel tânăr. În tânărul Mihai Cazimir moleșeala Orientului, rafinamentul Occidentului, educația superficială, sentimentalitatea excesivă, lipsa de voință se întrunesc spre a aduce prăbușirea familiei.

În contrast cu el, fostul profesor al lui Mihai, Teofil Răzmeriță, este un amestec de revoltat și de impostor, uneltind cu Dălman distrugerea latifundiilor boierești. Personajul este cam artificial construit, neavând o structură definitivă. De altfel, întreaga acțiune are multe scene inutile, dialoguri nerelevante, varietate de locuri care destramă economia piesei. Bine construit ne pare tipul bătrânului boier, pe când inegală ne pare și înfățișarea fiului său, Mihai, deși comportarea lui nu este lipsită de numeroase nuanțe psihologice fin lucrate și sugestive, sau de gesturi semnificative. Se vede lesne că autorul nu urmărește atâta conflictul social, de clasă, cât semnificația lui peste clase și interesele trecătoare, pentru a arăta opera destinului și încă a unui destin specific Latinilor dela Dunăre.

Așa cum în *Tudor Ardeleanu* ideologiile politice sunt întrebuințate doar pentru a arăta drama unui om, mai precis a unui Român, superior și totuși incapabil de a răspunde credinței în gândul unic, la fel în drama *O Legendă* tema (și aici poate și teza) este pusă dincolo de oameni și chiar de clase. El drept sunt scene tari, cu vădit conflict social, premergător anului 1907 (acțiunea piesei se petrece la București, în 1904), ca aceea cu nora boierului Barbu, Bălașa, care, furioasă, lovește pe țăranul Dobriță, socotit pricina rezelor și care rămâne nemișcat sau ca scenele în care Teofil reflectează asupra nedreptăților sociale, nesuferind « mila » boierilor față de țărani și nevoiași. Dar, în genere, construcția piesei urmărește destinul permanent al familiilor românești, ce se ridică și se prăbușesc, din legende de necrezut în cumplite realități.

Mihai Cazimir e privit în complexu-i de bine și rău. Lipsa-i de energie și voință sunt subtil arătate, uneori cu mijloace literare comparabile cu acelea din *Craii de Curtea Veche* a lui Matei Caragiale:

Mihai (cătore prietenul său Costin): Am avut o spaimă mare, odată deii mult, în Franța, la liceu. Profesorul a simțit că copiezi. Loviturile inimi aveau o rezonanță inexprimabilă... În urmă, profesorul a plecat... Am scos din nou foia ascunsă... N'am mai văzut nimic. O plăcere enormă mi-a cuprins tot corpul... O moleșală imensă... Cu abolirea completă a voinței am apropiat coapsele străns, străns... Și restul timpului am rămas

cu ochii rătăciți pe cifre într'o dureroasă și intensivă voluptate... Trupul omenesc are o capacitate fixă de a percepe durerea. Cantitatea care depășește această limită, la unii se transformă în acțiune... în ură... la mine totdeauna într'o voluptate molesitoare... Crinii arieni. Parcă evadez din realitate...

Astfel de excepționale adânciri, explicații și corelații psihologice sunt curente în teatrul și în poezia d-lui G. Magheru, care niciodată nu cade în banalitate, chiar când reia teme relativ banalizate, dar pe care le ridică la noi interpretări. Dialogul poate fi câteodată inutil, prea abundent, prea intelectualizat, dar niciodată nu este banal și lipsit de sens, dacă nu pentru acțiunea piesei, măcar pentru gândul și sensibilitatea cetitorului în general.

Tema piesei, sensul ei substanțial, le înfățișează bătrânul boier Furtună, prietenul lui Barbu Cazimir, și acesta tipul boierului demn, priceput, cinstit, dar pe care viața și lumea îl depășesc. Bătrânii boieri, amândoi cărturari și istorici, comentează rușinea adusă familiei de către tânărul Mihai, delapidatorul și care apoi va pierde și banii obținuți dela tatăl său, prin vânzarea moșilor, jucându-i la cărți, în loc să-i redea instituției de unde i-a luat.

Furtună (către Barbu Cazimir): Îți vorbeam de familiile mari ale Apusului. Cată acum la noi. Avem și noi familii care s'au ridicat deodată. Din primul trunchi au ieșit oameni luminați. A doua generație, șovăe ca un copil, a treia pâlپae ca o lumânare și e mult dacă ține până aici. În plină glorie, în plină înflorire, năpădește vestejirea... (Ceva mai târziu, după replicile lui Barbu): Da, un vânt cald de baltă, de mlaștină, un vânt care oprește viața în loc. Explicația am găsit-o în isfōrie. Când s'au așezat Romani la Dunăre, de abia au prins să înflorească și i-au pustiit barbarii. Vijelia a trecut și au prins din nou să înflorească. Au venit alți barbari și rând pe rând toți păgânii... Fiecare din noi retrăim istoria. Cât suntem tineri biruim năvălirile barbarilor, dar puterile secătuesc și sufletul se pierde.

Tudor Ardeleanu pomenea că «fluviul vieții curge noroios în această țară», cuprinzându-l și pe el. Dincoace, Furtună vorbește de mlaștină, de vântul cald de baltă. E destinul, cu care noi nu luptăm îndeajuns, nelegându-ne de ideal, de gândul unic, de munca energetică și regulată.

Dincolo de mijloacele estetice, critica socială adusă de d. G. Magheru are o înălțime ce ne duce cu gândul la Maiorescu și Caragiale. Sunt unele din cele mai substanțiale obiecții aduse vieții noastre și — să reținem — obiecțiile sunt adresate celor mai buni și mai norocoși dintre noi, nu celor umili și nerealizați, din diferite pricini. Critica își are de sigur explicația în condițiile grele, neprielnice, în care s'a format neamul nostru și pe care însuși autorul le pomenește. Astfel de critice constituiesc un semn de evoluție spirituală, dovada unui autentic dor de desăvârșire pe care numai popoarele mari și deplin așezate îl au totdeauna. Numai cei tari își pot permite astfel de critice și în anul 1927 România și le putea permite, chiar dacă fără prea mare răsunset.

III

Comedia *Domnul Decan*, publicată, și probabil scrisă după un interval mai lung, în care scriitorul și-a tipărit cele cinci volume de poezii, este iarăși o lucrare deosebită de ceea ce s'a scris la noi. E o farsă, schematic lucrată, cu multă vorbărie ostentativ desvoltată, cu situații vădit « trase de păr », cu caricări voit șarjate, elemente care laolaltă produc un netăgăduit și atractiv efect comic. E comicul tipic *commediei dell'arte*, în care însă Colombina este o soție de decan al Facultății de Medicină, Arlequinul e un candidat la catedră, amant și favorit al doamnei decan, iar Pierrot este însuși decanul, care însă în loc de a privi lucrurile tragic, se mulțumește să se lase « dus de nas » de soția, care de altfel l-a făcut și pe el profesor și care ea conduce facultatea. Acțiunea, însă, se petrece la București, în zilele noastre și farsa cuprinde firește mult adevăr din viața noastră universitară. Sunt de sigur și ipostaze molierești, căoi eroii sunt șarlatani științifici, în afară de doctorul State, contracandidatul doctorului Gorciu la o catedră vacantă. Gorciu e favoritul și amantul Doamnei Decan.

Intriga e relativ simplă, dar este tratată cu o remarcabilă vervă, pe schemă de *commedia dell'arte*, autorul desvoltând nu numai denunțări molierești, dar și viziuni suprarrealiste, de tipul Fraților Marx și Ritz sau chiar un humor sfâșietor în sensul lui Charlie Chaplin.

Doamna Decan e o femeie energetică, pe care teatrul românesc o cunoaște sub diferite forme dela Doamna Clara și Coana Joița. Ea conduce pe toți, îi ademenește, îi amenință, îi face ridicoli. Nu se sperie de opozițiile soțului și întrebunțează cele mai grosolane procedee pentru a reuși. Decanul e șarlatanul ignorant, care pozează în savant, în binefăcătorul națiunii și al omenirii, ascunzându-și cu ifos lipsurile și făcând combinații cu oameni de-aceeași teapă ca el. Decanul ne este înfățișate în diferitele-i atitudini de cercetător în laborator, de profesor, de medic cu clientelă. Grupurile de profesori și laboranți, de asemenea, sunt înfățișați în slăbiciunile lor sentimentale, în prostia nativă sau în diformația profesională, fiecare cu specialitatea și ticul lui. În contrast cu toți este doar nefericitul candidat State, care se otrăvește și care, înainte de a muri, are o explicație mai umană cu Decanul, care-și mărturisește poziția-i de păpușă într'o societate închegată din farsă științifică, demagogie naționalistă, viclenie arivistă.

Alte scene greu de uitat sunt aceea în care Decanul făgăduiește catedra vacantă la amândoi candidații, lui Gorciu, amantul și favoritul soției, și cinstului State, pentru a se gândi la un al treilea, care e ruda lui; scena în care doamna decan pune pe membrii consiliului profesoral să-i caute o perlă ce i-ar fi căzut pe jos, stratagemă pentru a câștiga timp, în vederea reușitei manoperelor ei; în fine, scenele în care înfrânge pe soț pentru a-și numi amantul. Personajele nu au densitate psihologică realistă, ca la Molière, rămânând un fel de păpuși caricaturale, care, prin dialogurile abundente, țipătoare, expresioniste, își definesc nu numai situația socială, poza în fața celorlalți, dar, fapt însemnat, își mărturisesc în gura mare gândurile lăuntrice, mascându-se și demascându-se în fața spectatorilor.

Comedia nu e menționată a face parte din ciclul *Latinilor la Dunăre*, dar ea se poate integra atitudinii critice a autorului, care aici demască neseriozitatea științifică, demagogia medicilor care, ca Gorciu, sunt președinți de asociații « creștine pentru științele experimentale » sau de societăți « de medicină națională », « sacrificându-se pentru munca pe teren social, adică clientela ».

IV

Cu mijloace mai sobre, fără comic buf și ață de farsă, d. George Magheru a dramatizat romanul lui George Meredith *Egoistul*. Din monumentală definire a egoismului, făcută de acest neîntrecut psiholog care este romanțierul, dramaturgul român a creat, firește, o comedie psihologică, un fel de *morality play*, pe linia vechii tradiții teatrale engleze. A reliefat ipostazele caracteristice eroului lui Meredith, acel Willoughby Patterne, stăpânul domeniului Patterne Hall, modificând din celelalte elemente. Indemânatică dramatizare e plină de calități, știindu-se cât de greu izbutesc, în genere, transpunerile pe scenă ale romanelor.

Se cunoaște intriga romanului: bogatului și nobilului stăpânitor al domeniului Patterne i se refuză, în ciuda acestor însușiri atât de căutate, luarea în căsătorie, rând pe rând, de către trei fete. Motivul este firea lui profund egoistă. Willoughby se izolează de lume pentru a face din singurătate o superioritate necontestată, pretinzând că urmărește a avea conștiința unității lui proprii. Willoughby se crede perfect și se vrea iubit, ca un faraon egiptean, și dincolo de viață. Ii cere tinerei Clara să-i jure credință de soție, pe deasupra morții. Sensibilitatea-i egoistă nu admite contrazicerea, iar libertatea altora o vede numai în funcție de el. Datoria față de tradiție, de familie, de urmași o vede, firește, tot în funcție de el, vroind ca celelalte persoane din juru-i să-i fie umbre adoratoare. Nu numai independenta Clara refuză căsătoria cu monstrul egoismului, demascându-l, dar până și umila Laetiția, care până atunci îl admirase fidel și necondiționat. Chiar această fiică de om nevoiaș își dă seama ce nefericită va fi ca soție a bogatului, nobilului și invidiatului Willoughby, pus în contrast cu arheologul Vernon Whittford, vărul său, om generos și desinteresat. În cele din urmă, egoistul este îngenunchiat de Laetiția, care-l ia de soț, satisfăcându-i orgoliul rănit de refuzul celorlalte două fete, dar având grija de a-l face să se cunoască pe sine.

Dramatizarea are destulă acțiune pentru a reliefa psihologia lui Willoughby; destule situații și conflicte; destule personaje contrastante, precum și o serie de rude bătrâne ale eroilor, care au grija să comenteze situațiile, tălmăcindu-le și răstălmăcindu-le.

Egoistul d-lui Magheru rămâne o izbutită comedie psihologică și de moravuri, lucrată cu finețe și pătrundere, precum și cu îndemănare tehnică, îmbinând psihologia individuală a eroului cu psihologia întregului mediu, prin interacțiuni relevante.

V

Dacă toate aceste patru piese trebuiau de mult jucate pe scenele noastre, având semnificații înalte și o bună tratare tehnică pentru scenă — *Piele de Cerb* și *Oglinda Fermecată* fac parte mai curând din categoria teatrului pentru lectură, pentru « imaginația cititorului », cum își denumește Eugene O'Neill singura piesă nemerită scenei, dar pare-ni-se totuși jucată de un grup avangardist american, *Răsul lui Lazăr*. Soarta unor astfel de piese la noi este deocșdit de anevoioasă, existând bine înrădăcinată prejudecata, chiar și la esteticieni și critici literari, că piesele sunt scrise doar pentru scenă și, prin urmare, nu trebuiesc citite. Pe când în străinătate, lectura pieselor este tot atât de frecventă ca a epicei și poeziei și mai intensă decât a eselui, la noi autorii dramaticei — și tocmai aceia cu superioare însușiri literare și filosofice — răzbat greu pe scenă, iar editorii, publicul și critica îi ocolesc. Poate aceasta să fie una din explicațiile nivelului relativ redus literar și științific al producției noastre teatrale.

Piele de Cerb putea fi un dialog valéryan, dacă autorul n'ar fi preferat în locul calmei discuții filosofice, prin metafore și idei simple, mișcarea și imaginația unui carnaval fabulos, regizat deopotrivă de idee, imaginație și humor. Acest « pretext dramatic pentru meditațiune », cum își denumește singur autorul lucrarea, este, în fond, un basm simbolic, în care imaginația se revarsă dintr'un prea plin fond, în diferite tablouri și scene alegorice, care urmăresc totuși, firul unei semnificații precise. Vom vedea, chiar din înșurirea acțiunii, că *Piele de Cerb* poate fi comparată cu teatrul simbolic al lui Maeterlinck (*L'Oiseau Bleu*), Hauptmann (*Clopotul Scufundat*) și chiar cu unele aspecte din *Visul unei nopți de vară* și *Faust*. Dar mai aproape de adevăr socotim că ar fi comparația acestui basm de acțiune dezvoltată și imaginație abundentă cu acele *morality plays*, ce înflorează, ca și *interludiile*, în Anglia din timpul domniei lui Henry VI și până la începuturile domniei Reginei Elisabeta, înfățișând, abstract și alegoric, tâlcul lumii adesea prin personaje ce simbolizează o virtute sau un păcat, dând spectacolului un aspect de festival și urmărind un scop didactic, ca și poveștile folclorului, misterele religioase și mai ales fabulele, intrupate din fauna și flora cea mai variată pentru a tâlmăci viața și soarta omului.

D. George Magheru e mai aproape de aceste *morality plays*, care de altfel sunt și izvoare ale teatrului modern. Și credem că dacă în *Piele de Cerb* și *Oglinda Fermecată* autorul ar fi procedat cu mai multă simplitate și fără rafinamentul contemporan al expresiei poetice — d-sa ar fi isbutit să dea un exemplu de teatru, în care să se regăsească poporul nostru, marile mulțimi țărănești, care greu pot trece — cu imaginația și înțelegerea lor — la teatrul actual. Nu prin basme dramatizate, în stil de dramă istorică sau lăsate ca simple povești pentru copii, ci prin alegorii cu tâlc filosofic, pe linia înțelepciunii și imaginației populare, ducând mai departe deprinderile folclorului, s'ar fi putut face trecerea satului la marile creații ale orașului. D. Magheru e mai aproape de vechiul ethos teatral în aceste două piese fantastice decât

de creațiile mai concrete și mai organizate ale simbolice și simbolismului contemporan, chiar dacă rafinamentul său estetic și intelectual are atâtea în comun cu ele.

Piele de Cerb semnifică destinul omului, căruia îi este dat să-și schimbe mereu pielea, ieșind din el însuși, din închisoarea ființei lui, prin cunoaștere și acțiune. Fiul de împărat primește — în prologul piesei — bune ursiri — în număr de unsprezece — dar nu se știe ce va face cu aceste însușiri, ce pot fi cârmuite spre bine sau spre rău. A douăsprezecea ursitoare lipsește încă, spre a susține ca o cariatidă destinul fiului de împărat și edificiul stăpânirii. Și-l cer deopotrivă Piază-Rea și Piază-Bună, și primul îl va stăpâni până către sfârșitul piesei-poveste, ajutat de agenții lui Văpăilă și Gerilă, care, rând pe rând, apar ca forțe externe, dar și ca forțe interne. Piază-Rea l-a prefăcut pe fiul de împărat în cerb și când acesta împlinește douăzeci de ani, Piază-Rea vrea să-l piardă în chipul următor:

Piază-Rea: Piele de Cerb e din țara unde oamenii se inflcărează și se răcesc repede, unde pentru muncă puțină, răsplata e mare... (Către Văpăilă și Gerilă): Ii vei aprinde toate pornirile pentru gândire, simțire, și fapte, tu, Văpăilă, iar după ce s'a inflcărat, după ce a potrivit totul în vederea atingerii țelului, chiar în clipa când trebuie să culeagă rodul sforțărilor lui, vei veni, tu, Gerilă, îl vei întrista, îi vei îngheța avântul, astfel ca tot ce a clădit să se prăbușească dintr'odată. Așa se vor măcina darurile ursitoarelor, așa sufletul i se va fărâmița și pielea i se va îngroșa până ce va fi al nostru. Creatorul mântue totdeauna pe cei buni, uneori pe cei răi, niciodată pe cei cari îi risipesc darurile în zădar.

Ethosul piesei este precizat: vom urmări destinul omului, dar al unui om dintr'o țară « unde oamenii se inflcărează și se răcesc repede ». Intr'o formă alegorică, revine tematica *Latinilor la Dunăre*. Piele de Cerb e omul din România, iar povestea lui va fi destinul specific acestui om, ce ne simbolizează, într'o perspectivă criticistă.

Numeroase tablouri vor infățișa acest destin de avânt și anulare al bietului Piele de Cerb, care mereu cearcă să iasă din pielea lui, dar mereu este jucat și dejucat de Văpăilă și Gerilă, cele două genii, cele două naturi ale lui. Prima ursitoare i-a prezis « patima de a cunoaște lumea » și i-a nișul pădurii — după ce vrea să se spânzure — se entusiasmează de cosmos, este gata să iubească pe zâna-domniță, apoi pleacă la faurul pământului, vrând să lucreze cu el. Văpăilă, faurul, îl pune la munci colosale și drăcești: « să desfaci muntele din față, să-l pui în piuliță, ca să cunosc alcătuirea unui fir de pai... Apoi, trebuie să uciși o mie de oameni ca să pricepem alcătuirea unui fir de păr ». Dar după ce îndeplinește imposibilul, Piele de Cerb află dela Gerilă că forța « pe care o cucerim devine stăpâna noastră ». El cunoaște tragedia științei, află cum natura e totuși mai tare decât omul, răsându-și de el, prin noi mistere, prin noi neștiințe. Tabloul acestei uriașe uzine în inima naturii cuprinde, de asemenea, ironicul destin al acelor ce se jertfesc prin muncă.

Alte trei tablouri vor arăta anularea menirii ca Piele de Cerb să simtă frumusețea lumii. Apar Pygmalion și Galatea, eroul nostru află cum Galatea îl părăsește pe creatorul ei, pentru a căuta lumea obișnuită. Ma aflăi Piele de Cerb în Țara Păsărilor, cum cântecul constituie o suferință, iar frumusețea o enigmă, ce nu aduce cunoaștere. E unul dintre ele mai interesante tablouri, cuprinzând și o ironizare a tiraniei autoritare. Păsărilor li se interzice cântatul. Împăratul păsărilor le trimite o veste:

« Cântecul este blestemat, el smulge păsările dela lucru, rătăcindu-le din căile firești ale minții. Cântecul nu aduce niciun folos... Nu putem cunoaște mai bine lucrurile învăluite... Se interzic: cântecul la răsăritul soarelui, cântecele la lună și cântecele sub toate formele. Să admită numai fluieratul simplu, fără podoabă, ca semnal pentru răufăcători și ca reprobare a faptelor rele. Iar contravenienților la această ordonanță li se confiscă instrumentul muzical, chiar dacă ridicarea acestui instrument aduce cu sine pierderea vieții ».

Convorbirile bietului Piele de Cerb cu păsările sunt pline de tâlc cât o sută de fabule. Este o apologie a artei, a poeziei, a trăirii estetice aici, câtă vreme eroul nu-și pierde entuziasmul și avântul.

Piele de Cerb: Intr'o clipă, cunosc prin cântec cât într'un veac de știință. Mă cufund în mine adânc și parcă la începutul meu întâlnesc începutul lumii. De acolo, ca prin bolți întortochiate și umede, refăcând în mine drumul creațiunii, urmez lucrurile, rostogolirea lor în mine, grozava și tainica lor prefacere, până-și încheagă forma în clipa de față... Și, astfel, pătrunzând în inima ființei mele, pătrund în însăși inima lucrurilor... Și de aceea ele-ți par în visul meu mai reale ca în realitate...

Vrabia: Cum poate da întunerecul mai multă cunoștință decât lumina?

Piele de Cerb: Omul de știință ridică de pe lucruri sufletul și dintr'odată bătrânele lucruri sfătoase devin rele și de nepătruns. Poetul le învăluiește în sufletul lui și le cunoaște.

Vrabia: Pentru ce cunoaștem lucrurile învăluite mai bine ca pe cele nefvăluite?

Piele de Cerb: Poezia e asemeni luminii de lună. Lucrurile în bătaia soarelui par protivnice; seara, în vraja lui îndepărtându-se de ochi, se apropie de suflet ».

Gerilă intervine și Piele de Cerb părăsește păsările care vor să și-l facă stăpân, spunându-le:

« Adineaura, în plină laudă a cântecului, am simțit neputința lui. Trebuie să cânti fără să 'nțelegi și poate de aceea Domnul v'a dat glasul, luându-vă mintea ».

La fel, sfâșiat în această dialectică a vieții, neînstare de a se dărui unui gând unic și unei sforțări absolute, eroul în piele de animal nu va putea să se bucure nici de celelalte ursiri. Va căuta, printre altele, să se întreacă prin acțiuni, gata să realizeze victoria unui război, pentru a dobândi « prin luptă, căderea pielii ». Tabloul cu tabăra în război e dintre cele mai izbutite. Aici, tratarea e suprarealistă, cu accente de humor și situații de farsă,

războiul apărând în opuse viziuni. Piele de Cerb vrea să se realizeze prin acțiune, ajutat de Generalul Văpăilă, pentru ca, apoi, mânat de Gerilă, să reflecteze că «acțiunea împrușcă mîntea», iar «fapta împlinită mărginește omul».

Alte tablouri vor ironiza dialectic pe oamenii justiției, ai medicinei chirurgicale și ai bisericii, în numele valorilor ce le slujesc. Află dela Gerilă că «pământul e al celui cu mai multe cuvinte», asistând și noi la o ridicolă pledoarie a doi împričinați la judecată. Medicina salvatoare incurcă socotelile oamenilor, care urăsc pe salvatori. La fel, Piele de Cerb dejoacă, fără să vrea, socotelile săracilor profitori și ale călugărilor la fel. Piele de Cerb luptă cu ceea ce-l anulează, dar nu îndeajuns. De aceea, el nu izbuteste să slujească valorile și idealurile, de care totuși se apropie prin voia ursitoarelor, stăvilite de Piază-Rea. Disperat, ca un erou de pantomimă sau de balet rusesc de odinioară, Piele de Cerb vrea să se pedepsească, omorîndu-se:

(Către sine însuși, n. r.): Te osândesc, fiindcă, purtat pe unda poftelor, ai rătăcit prin toate orânduielile lumii fără să le înavuțești cu nimic. Te osândesc fiindcă n'ai înăbușit în tine viermele schimbării și n'ai stăruit într'o singură faptă. Poate că zămisliind răul, dar neîntrerupt, tot ar fi ieșit o operă măreață din mâinile tale... Piară ziua nașterii tale, fiindcă în fiecare muncă, în însăși aprinderea pe care ți-o trezea, găseai partea ei de silnicie — și această nemulțumire este stema micimii tale.

Piază-Bună, însă, îl scapă, în cele din urmă, prin dragostea ce i-o inspiră Domnița, ascultând numai de propria lui inimă. Pielea de Cerb îl părăsește pe fiul de împărat, căpătând libertatea. Epilogul din grădina cerului încearcă creștinește, dar și goethean o explicare a suferinței și salvării lui Piele de Cerb:

Creatorul: Fericirea e luptă și biruință.

Piază-Rea: Doamne, mi-am dăruit crima și fără-de-legile să pierd pe cei netrebnici. În rătăcirile lui, Piele de Cerb a săvârșit crime. Dar s'au călcat legile și nu l-am putut pierde.

Creatorul: În plină acțiune, e mântuirea.

Piază-Bună: Doamne, viața lui era numai acțiune și totuși pielea nu-l părăsea.

Creatorul: Acțiunea fără iubire e zădarnică.

Piază-Bună: Doamne, a iubit și iubirea lui...

Creatorul: Iubirea fără acțiune e zădarnică.

Piază-Bună și *Piază-Rea*: De unde i-a venit descătușarea, Doamne?

Creatorul: Nu prin voi, ci prin el. N'ați prins că 'n fiecare muncă ome-nească stau, laolaltă, sămânța plăcerii și a durerii, sămânța liberării și a încătușării? Muncește pentru fericirea ta și vei găsi scrășnirea dinților. În munca pentru binele celorlalți e înseninare și lumină... Și puneți mai puțin preț pe voi... Tu ești împrejurarea pentru bine... și de câte ori ai slujit răul?... Tu ești împrejurarea pentru fapte rele și de câte ori n'ai slujit binele?... În alegere e marea taină... Inima (omului) creează timpul. Plec. Nefiind nicăieri, pretutindeni prezența mută a Dumnezeuirii...»

Din însăși expunerea noastră, a reieșit caracterul de *morality play* al acestei piese-basm cu atâta tâlc și cu tehnice variate, dela filosofare la alegorie, dela stilul direct la figurațiile paralogice, la imaginile de înaltă poezie pură, sau la paradoxe și la ironii de țarsă metafizică.

VI

Aceste caracteristici sunt prezente și în *Oglinda Fermecată*, publicată la un interval de șapte ani, după *Piele de Cerb*, adică în 1944, fiind o tragedie în 3 acte și numeroase tablouri. *Oglinda Fermecată* are subtitlul *Divina Re-creațiune*, două rânduri de personaje, « personajele tragediei » și « personajele feeriei », cum le denumește autorul, iar scena este împărțită în două secții, în cea din față petrecându-se acțiunea reală, iar în cealaltă, din fund, acțiunea feerică sau alegorică. Față de *Piele de Cerb* noua piesă este și mai stufoasă ca imaginație și situații, aparițiile alegorice și jocul diferitelor planuri poetice părăndu-ne chiar obositoare și adesea confuze. Construcția piesei are certe afinități cu gustul Renașterii engleze dinaintea lui Shakespeare, când barocul dădea jocurilor simbolice și alaiurilor alegorice o bogată, dar nearmonioasă țesătură, fără a ajunge decât rarori la substanța umană și la metafiza metafizică.

Oglinda Fermecată este o continuă juxtapunere de planuri poetice, de apariții fantaziste, de conflicte ce s'ar putea reduce, ca semnificație, la dualismul eu-lume sau poet-re-creațiune a lumii, deși disecția planurilor dramatice și a grupelor de personaje nu este lesne de întreprins — din pricina abundenței materialului și poate și din pricină că însuși autorul pare a lăsa înadins anumite confuzii și enigme, poate și întrebări inefabile privind ființa artei, pe care cunoașterea nu o cuprinde în totul, așa cum se întâmplă și în piesele lui Pirandello, mai ales în *Șase personaje în căutarea unui autor*. Chiar personajele reale ale tragediei apar tot proiecții ale eului poetului, perspectiva întregii lucrări părăndu-ne vădit idealistă, mai mult joc al imaginației și visului decât concepție metafizică. Astfel, nu numai partea de feerie, ce se închiagă în planul al doilea al scenei, când eroul piesei, poetul Luciu privește prin oglinda fermecată, adică prin imaginația lui — dar chiar și partea aparent realistă, cu oameni obișnuiți ni se arată la fel de reală sau ireală. Toată lumea din piesă apare ca ideea poetului sau ca imaginea lui — între ființele obișnuite și acelea ale miturilor grecești, proiectate feeric — fiind doar deosebire de grad, dar nu de natură.

Poetul Luciu are de soție pe Aura, are soră și frați, are socru și soacră și are aface cu un industriaș omnipotent Negură, care asigură sau năruște, prin angajări sau concedieri, fericirea (materială) a familiei. Va mai avea contact poetul și cu oamenii de afaceri Dem. A. Gogeanu (întrușiți cuvintele), Bogatu și Căpățână, ca și cu agentul fiscal Mărgescu. Creația poetică a lui Luciu îi va fi mereu stânjenită de familie și de cei cu care ca intră în legătură. Printr'o oglindă orientală, moștenită dela o rudă, Luciu va avea adevăratele viziuni ale poetului. I se prevestește chiar că « în oglindă vei

vedea că lumea este un vis nestatornic al omului, omul o părere nestatornică a Lumii!».

Luciu vrea să cunoască și să creeze, personajele din juru-i proiectându-se în plinătatea ademenitoare a imaginației. Soția-i Aura va deveni Aurora: lumea din jur va păli, apărându-i mai reală; va trăi în lumea lui Zeus și a Herei; va visa cu Lucifer și Aurora, Aripă de Plumb, Mână Moartă, Svârlă Stele, cu vocea Spiritului Pur și cu alte apariții, lume mai bogată, mai plină, mai vie pentru poet decât cealaltă. Când își pierde soția, poetul va învia pe Aurora și atunci e sigur că va învia și Aura. Svârlă Stele îi explică destinul:

«Vei trece ca orice scriitor din durere în durere. Întâi, te lepezi de viață pentru o operă mare. E întâia ta dramă. În timpul renunțării, îți vei scrie opera. Smulgându-te din firele vieții, nu vei mai putea scrie. Va fi drama ta cea de a doua. Apoi, vei încerca să intri din nou în viață: dar ea nu te va mai primi. Va fi a treia ta dramă. Moartea va urma curând: pe lângă suferințele dinainte, îți va părea ca o adâncă alinare».

Sora lui Luciu simte că poetul are pe cineva îndărătul faptelor lui și acesta nu-i decât destinul poetic, care-l distanțează de ceilalți, închizându-l în sine și făcându-l aparent nepăsător la suferințele și nevoile familiei și semenilor.

Luciu: Prin câte șiruri de cadavre va trebui să fac pe nesimțitorul ca să-mi împlinesc opera? Nepăsător la tot ce e în afară, cu ochiul țintă înăuntru, fără milă pentru mine, fără milă pentru ai mei, ca un conducător de oaste la război... Nu-i nimeni să mă ajute. Necunoscutul mort la război, chiar necunoscut, e erou. Scriitorul mort în drum, înainte de a-și împlini opera, oricâtă jertfă de sine ar fi făcut, e un om vrednic de hulă. Un neisprăvit... Când ți-ai isprăvit opera ți-e scârbă de laudă. Nicio plăcere înainte de scris, niciuna în timpul scrisului, niciuna după ce ai scris. Dar ești o fiară. Te jertfești din porunca nu știi cui, pentru nu știi cine».

Luciu: Pentru ce visele mele de artă sunt împletite cu visele mele de iubire?

Aripă de Plumb: Fiindcă amândouă sunt același fapt: creațiune, dorință de a fi nemuritor... După cum iubirea nu prețuiește nimic dacă nu amesteci în plăcerile omenesti ceva din visul suprapământesc și din ideea dumnezeirii, tot astfel opera de artă este un nimic dacă nu împreună laolaltă ideea divină cu suferințele, pasiunile și sensualitatea luate din viață».

Astfel de substanțiale înțelegeri ale ființei artei, de sigur cunoscute, dar exprimate cu destul relief personal, răzbat prin situațiile și aparițiile stufoase ale alegoriei, care îngreunează semnificația. Prin natura ei, alegoria e relativă, aproximativă, convențională, trebuind ajutată. Simbolica poetică întâlnește și alte poziții și idei la fel de relevante, cum de pildă este aceea când personajele se consideră nu în deajuns de întrupate, din pricină că imaginația poetului nu le dă destulă viață, «substanța vie, nervii, sângele» de care au nevoie, ca Aurorei, atunci când poetul este tras de greutatea vieții în contingentul țesut de Negură și Dem. A. Gogeanu.

Jocul idealist al gradelor de realitate spirituală este, într'un loc, remarcabil simbolizat:

Aura: ... Când am pierit din vis, am pierit și din realitate. Reapărând în vis, nu era oare natural să vin din nou a ceea?...

Luciu: Pierdută pentru trup, găsită pentru spirit.

Aura: Oricâteori te vei gândi la Aurora din poem voi apărea eu. Ori de câte ori te vei gândi la mine va apărea Aurora poemului. E eternă prin mine, sunt eternă prin ea. Suntem, într'altfel, unul și același lucru. Și nici tu, când te gândești la noi, nu mai ești același... Suntem eroi de legendă... ».

Aura, soția moartă — Aurora din poem sau realitate legendară devenind legendă realizată, aceasta-i tâlcul re-creațiunii poetului, pentru care lumea înconjurătoare și lumea imaginației pure se întrepătrund și se contopesc, ca la filosofii idealisti. Incheiate din idei înalte, intuiții subtile, gingășii sufletești, ce se înrudesesc mai ales cu epica și teatrul englezesc, cele de odinioară, ca și cele mai noi din *Dragoste, dincolo de mormânt* a lui Allan Langston sau din *Dacă...* a Lordului Dunsany — fantaziile acestea dramatice ale d-lui George Magheru reprezintă un înalt nivel al conștiinței artistice dela noi, întrupând un ethos cu adevărat humanist.

VII

Dacă lucrările nu au o deosebită forță vitală, o construcție ponderată, o articulație realist organică — în schimb, ideile, simbolurile, imaginația lor le ridică peste nivelul obișnuit de producției dramatice românești, în genere rămasă, cu excepții bine cunoscute, la copia fotografică a realității înconjurătoare, la decalcuri naturaliste și naturiste sau, cel mult, la romanțări mai mult exterioare. Varietatea tehnicilor și procedeeelor — credem că am dovedit — este departe de a fi aceea a unui diletant. Reînviind procedee de *commedia dell'arte*, sau *interludii*, de *morality plays* și teatru fantastic, jucând mereu pe întretărirea realității comune cu concepțiile gândului și viziunile unei imaginații largi și adesea prea bogate, caricând personaje, schematizând conflicte, forțând situații, sau, dimpotrivă, umflându-le baroc și atribuindu-le zeci de fețe și ipostaze, dramaturgul român — nejucaț încă pe nicio scenă — a adus originale și interesante contribuții literaturii dramatice românești. I-a dăruit două piese oarecum realiste, două comedii psihologice și de moravuri și două poeme fantastice mai mult pentru meditația și imaginația cititorului decât pentru scenă. Toate cu un profund ethos humanist.

De asemenea, cu toată diversitatea tehnicilor și stilurilor, credem că am dovedit, totodată, că întreaga operă dramatică a d-lui George Magheru are totuși o unitate și o atitudine tipică: el este un moralist, care critică, iubeste, cântă valorile universului și ale patriei, un moralist care nădăjduște îmbunătățirea lumii, în sensul acelor *morality plays* englezești și poate și în sensul secolului al XVIII-lea francez. *Verva* sa nu est elipsită

de humor și caricare, chiar dacă omul de știință universală intervine cu finale explicații, simboluri, alegorii pentru a-și tălmăci gândurile și pentru a-și lega, printr'o largă și nobilă imaginație, intuițiile sufletului și inimii sale, de-o netăgăduită finețe și de-o discretă gingășie. Criticismul său față de năpraznicul destin al Latinilor dela Dunăre și, în genere, față de orice om chemat să creeze artă universală, viață socială, relații de cunoaștere, este un criticism venit din dragoste și speranță, iar nu din ură și dispreț. E criticismul unui poet de-o superioară intelectualitate și de-o fină sensibilitate, întreprins pe plan humanist.

PETRU COMARNESCU

PICTURA PE STICLĂ LA ROMÂNII

Arta populară este unul din titlurile de nobleță sufletească ale popoului român. Produsele artei țărănești, în special portul, țesăturile și creștăturile în lemn, au trezit încă de mult timp admirația străinilor, care au avut ocazie să le cunoască. La fel au fost deosebit de apreciate, mai ales în ultima vreme, bisericile de lemn și pictura pe sticlă a Românilor din Ardeal.

Pe marginea studiilor de artă populară românească se desprinde însă o constatare dureroasă. În timp ce admirația străinătății, și chiar a unor intelectuali români, merge crescând față de aceste produse, țăranul român, autorul însuși al artei populare, începe, în majoritatea lui, să-și piardă simțul artistic, sau să-l pervertească prin forme de o valoare artistică îndoielnică. Unele din produsele artei populare, cum sunt și icoanele pe sticlă, au căzut într'o adevărată disgrație rurală, fiind înlocuite cu produsele ieftine ale orașului: cromolitografii și tinichea zugrăvită.

În fața acestei constatări, firește că mulți și-au pus întrebarea, dacă nu s'ar putea opri acest proces de transformare al gustului artistic, sau dacă nu s'ar putea reînvia anumite tehnice dispărute. Problema s'a discutat și în chestiunea picturii pe sticlă. În alte țări, ca de pildă în Elveția, această pictură a fost reînviată în cadrul artei culte. Noi Români, care mai dispunem de un remarcabil capital țărănesc, am putea încerca o renaștere a picturii pe sticlă în mediul sătesc. Intențiile n'au lipsit, dar până acum nu s'a realizat nimic remarcabil.

Dar pentru a se ajunge la o eventuală renaștere a picturii pe sticlă se cere o cunoaștere amănunțită a tehnicei artistice, precum și a condițiilor, care au dus la dispariția acestui meșteșug interesant. Se cere deci studierea cât mai rapidă a picturii pe sticlă, atât pentru a ne da seama de soarta ce o așteaptă, cât și pentru a cunoaște o contribuție importantă a poporului român în domeniul artei. Astăzi aceste studii se mai pot face pe baza exemplarelor păstrate și după informațiile ultimilor iconari. Măine nu vom mai avea nici atât.

De sigur, avem și până acum câteva studii despre pictura pe sticlă a Românilor ardeleni. Ele însă sunt răspândite prin reviste, cunoscute numai de specialiști, și mai ales greu de găsit. Nu e deci de mirare că s'a afirmat

nu de mult într'o revistă din București, că asupra picturii pe sticlă la Români nu există niciun studiu. Lucrarea de față are, în primul rând, tocmai acest scop: de a pune la dispoziția marelui public și amatorilor de artă populară, datele sumare, pe care le avem până în prezent, despre pictura pe sticlă, utilizând atât cercetările altora cât și cele personale. Ea vrea să mai atragă atenția cercetătorilor de artă populară că mai există încă multe centre de pictură pe sticlă în Transilvania identificate, dar nestudiate și poate altele nevăzute. Cercetarea lor ar aduce contribuții prețioase la cunoașterea patrimoniului artistic popular.

CE S'A SCRIS LA NOI DESPRE PICTURA PE STICLĂ

Cine vizitează bisericile satelor ardelenе, și chiar casele particulare, va remarca întotdeauna prezența unor icoane deosebite prin colorile vii și reflexe de lumini în care se prezintă. Dintr'o privire sumară vizitatorul își dă seama ca nu mai are în fața sa obișnuitele icoane de lemn, pânză, tînichia sau hârtie. Sunt «icoanele pe sticlă», numite astfel pentru că zugrăveala se execută direct pe dosul sticlei, care la prima vedere pare destinată numai să așere pictura. Ele nu se găsesc numai în Ardeal, ci în aproape toate ținuturile central-europene muntoase: Tirol, Bavaria, Elveția, Boemia, Moravia, Slovacia și Polonia. La noi au fost numite mult timp, în mod greșit, și «icoane dela Nicula», sat în apropierea Gherlei, pentru că se credea că e singura localitate unde se fac astfel de icoane.

Dar cu toată marea lor răspândire, icoanele pe sticlă din Ardeal n'au atras atenția specialiștilor de artă populară decât foarte târziu, deși însemnări sporadice găsim cu o sută de ani în urmă. Printre cele dintâi mențiuni din literatura românească putem cita o scrisoare din 1839 a călătorului ardelean Ion Codru Drăgușanu, care în legătură cu vizitarea unei pinacoteci din Milano amintește și de «paretaria dela Necola» (IX, 3). Ceva mai târziu, la 1847, George Barițiu scrie în «Foaia pentru minte» tot despre icoanele dela Nicula, «pe care bieții zugrăvi săteni, dintre care mulți nu știu nici citi, le fac cu o ușurință atât de minunată, pe cât sunt aceleași mai prejos de orice critică, apoi le poartă în spinare din sat în sat, iar bunii creștini le cumpără cu mare evlavie» (IX, 4). De asemenea sunt amintite de Andrei Murășanu la 1853 și de Mihai Eminescu la 1888, ambii subliniind primitivismul execuției.

Astfel de însemnări sumare, în general nefavorabile, sunt tot mai numeroase spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui actual. Abia de vreo douăzeci de ani încoace icoanele pe sticlă au început să se bucure de mai mare atenție. Nicolae Iorga și Gheorghe Oprescu sunt cei dintâi, care au subliniat valoarea acestor icoane în studiile lor de artă populară. Aprecierile sunt însă și de data aceasta mai mult considerații generale făcute asupra colecțiilor publice sau particulare, fără să se facă cercetări amănunțite în această direcție.

Meritul întâiilor cercetări științifice în domeniul picturii pe sticlă îi revine lui Ion Mușlea, care în toamna anului 1928 face o comunicare despre

Pictura pe sticlă la Români din Transilvania la « Congresul internațional de artă populară ținut la Praga » (X). În același an, publică un articol în revista « Șezătoarea », în care arată că aceste icoane au fost atribuite în mod greșit exclusiv meșterilor dela Nicula. În anul următor, tot Ion Mușlea publică un studiu despre *Pictura pe sticlă din Șcheii Brașovului*, menit să arate că « și la Brașov s'au zugrăvit icoane pe sticlă, să descrie felul în care se făceau ele, să încerce o lămurire a începutului meșteșugului în Șchei și a legăturilor probabile cu Nicula » (IX, 1). Prin cercetările lui Ion Mușlea s'a dovedit că pictura pe sticlă s'a executat și în alte părți ale Transilvaniei. Trebuiau numai identificate localitățile și să se facă cercetări amănunțite în fiecare centru.

Cei care au contribuit la completarea datelor despre pictura pe sticlă au fost câțiva elevi din școala sociologică a profesorului D. Gusti, care au făcut cercetări în Drăguș și satele din jur, descoperind o serie de zugrăvi, care au practicat pictura pe sticlă, în Arpașul de Sus și Cârțișoara. În urma acestor cercetări Lena Constante a publicat: *Pictura pe sticlă în satul Drăguș* (1939), iar C. Brăiloiu și H. H. Stahl au organizat o expoziție cu astfel de icoane la Ministerul Propagandei Naționale (1943). Tot la acest Minister se organizase cu un an înainte o expoziție similară de către I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, care sunt și autorii unui studiu intitulat *Icoana pe sticlă* (1943), prezentare de ansamblu a problemei.

La îndemnul profesorului Romul Vuia, subsemnatul a început în 1936 studierea centrelor de pictură din județul Alba, prezentând rezultatele într-o comunicare la « Congresul internațional de Antropologie », ținut la București în 1937, publicând mai târziu un rezumat: *Contribuții la cunoașterea picturii pe sticlă la Români din Transilvania* (1942). Cercetările noastre au dus la descoperirea mai multor sate din județul Alba, în care s'au pictat icoane pe sticlă dintre cele mai interesante. Sperăm să publicăm în curând un studiu mai amănunțit în legătură cu aceste cercetări.

Aceasta este situația până în prezent. Trebuie însă să spunem că studiile ce le avem nu sunt suficiente pentru cunoașterea integrală a acestei arte populare. Trebuie continuată cercetările pe teren cât mai intens și cât mai curând, căci materialul se pierde prin deteriorare, ne mai fiind păstrat cu sfințenia din trecut. La dispariția materialului mai contribuie, într-o oarecare măsură și achizițiile particulare ale amatorilor de artă populară, și chiar ale profitorilor, care au început să le comercializeze, mai ales în străinătate, uneori chiar în calități oficiale. Acest pericol nu poate fi împiedecat decât printr-o lege a « patrimoniului artistic național », care ar interzice achizițiile particulare sau le-ar impune anumite condiții.

În totul utile sunt însă colecțiile oficiale ale Muzeelor, care pot fi vizitate și apreciate de oricine. Cea mai bogată colecție o posedă Muzeul Etnografic al Ardealului și care va forma obiectul unui studiu ce-l va publica în curând directorul Muzeului, profesorul Romul Vuia. Un număr remarcabil de icoane pe sticlă se mai află în Muzeul « Astreii » din Sibiu, precum și în Muzeele de artă bisericească, sau simple muzee regionale și școlare.

Soarta și valoarea acestor colecții, pentru publicul interesat, nu diferă mult de a celor particulare.

ORIGINEA PICTURII PE STICLĂ LA ROMĂNI

Inceputurile picturii la Români din Ardeal n'au putut fi încă precizate în mod sigur, deși toți autorii s'au ocupat cu această problemă. În general, originea acestei picturi s'a pus în legătură cu satul Nicula, unde se crede că ar fi apărut întâile exemplare pe la începutul secolului al XVIII-lea. După cercetările făcute de Ion Mușlea tehnica picturii pe sticlă ar fi fost adusă de pelerinii catolici, care veneau la mănăstirea din localitate, unde la începutul anului 1694 se petrecuse o minune: Icoana de lemn a Maicii Domnului lăcrămase mai multe zile în șir. Autorul scrie că după această minune țara fu literalmente inundată de copii ale icoanei miraculoase. Aceasta va fi exaltat pe țărani Niculeni și nu e nicio mirare dacă vor fi căutat și ei să aibă în casă chipul Preceștii făcătoare de minuni. Curând, poate în întâii ani ai secolului XVIII-lea, icoanele pe sticlă își vor fi făcut apariția (VIII, 144). Ioanidu și Rădulescu, luând în discuție această ipoteză, caută să o elimine prin faptul că obișnuitele Madone pe sticlă, au cu totul altă reprezentare, decât copia de pe icoana miraculoasă dela Nicula (V, 4). Obiecțiunea însă nu e valabilă pentru infirmarea ipotezei că pelerinii ar fi adus tehnica acestei picturi, întrucât nu se știe care a fost prima icoană pe sticlă dela Nicula. Firește că această discuție are o semnificație deosebită numai atât timp, cât se susține prioritatea Niculei față de alte centre. Ceea ce după ultimele cercetări nu e tocmai ușor de susținut. Există exemplare și mai ales stiluri de pictură cu aspect de vechime mai mare decât începutul secolului al XVII-lea. Chiar Nicolae Iorga, vorbind despre o astfel de icoană, o datează, după caracterul literelor, între anii 1670—1680, dar care, de sigur, a fost precedată de alte exemplare. Bazați pe această afirmație Ioanidu și Rădulescu înclină să situeze apariția picturii pe sticlă la noi, cel puțin în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Această dată coincide și cu apropierea picturii pe sticlă de ținuturile învecinate Ardealului.

După cum reiese din datele publicate de Ioanidu și Rădulescu, primele exemplare pe pictură pe sticlă apar în Italia pe la sfârșitul veacului al XIV-lea. Tehnica a fost introdusă la Veneția de către meșteșugari greci din Bizanț. Tot cam în același timp apare și în Germania. E de reținut faptul că până în secolul al XVII-lea pictura pe sticlă nu reprezintă tablouri religioase, ci simple motive decorative, uneori și tablouri independente, dar întotdeauna profane. Explicația se poate găsi în interzicerea imaginilor religioase de către religia protestantă. De aceea răspândirea picturii pe sticlă s'a făcut în special în ținuturile catolice. Procesul de răspândire se poate urmări ușor în Boemia, Moravia, Silezia, Slovacia, Bavaria și Polonia, apropiindu-se, începând cu sec. al XVII-lea, tot mai mult de hotarele Transilvaniei.

Răspândirea picturii în anumite regiuni trebuie pusă în legătură și cu fabricile de sticlă, ce furnizau materialul prim în condițiuni avantajoase. Ioanidu și Rădulescu susțin că însăși apariția acestei tehnice în Transil-

vania s'ar datora Românilor, care s'au dus să lucreze în fabricile de sticlă din Boemia, Moravia și Slovacia, aducând de acolo meșteșugul picturii.

Natural că icoanele pe sticlă nefiind date decât dela sfârșitul secolului al 18-lea, când apar în forme perfecționate, toate încercările pentru a deslega originea acestei picturi rămân, în stadiul actual al cercetărilor, simple ipoteze. Ceea ce se poate susține cu siguranță este originea ei din țările germanice și perfecționarea ei de către țărani români, care au realizat uneori adevărate capodopere ale geniului.

La fel de puțin lămurită este legătura între diferitele centre de pictură din Transilvania. Dacă între Brașov, Făgăraș și Nicula au putut fi găsite unele filiații, între pictura din Valea Sebeșului, Poiana Sibiului, Săliște și Nicula, pare a nu fi nicio legătură. La fel nu putem spune nimic despre alte centre de pictură asupra cărora nu avem încă cercetări amănunțite. În cele ce urmează vom căuta să prezentăm în mod succint rezultatul cercetărilor din cele câteva centre studiate.

CENTRELE DE PICTURĂ

După cum am mai spus, cea mai cunoscută pictură pe sticlă a fost cea dela *Nicula*. Ceea ce caracterizează această pictură este producția în serie extrem de bogată, colportajul în ținuturi îndepărtate și primitivismul execuției. *Nicula* se pare că e singurul sat dela noi unde icoanele se lucrau în serie, în adevărate ateliere, în care erau angajate familii întregi. «După spusele bătrânilor, scrise I. Mușlea, pe vremuri s'ar fi pictat în aproape toate casele din sat. Astfel *Nicula* oferă rara particularitate de a fi fost un sat de pictori. Țărani zugravi erau în același timp și vânzătorii icoanelor» (IX, 3). Cea mai mare parte o desfăceau credincioșilor, cari veneau în pelerinaj de Sfânta Mărie, la icoana făcătoare de minuni. Celelalte erau încărcate pe măgari, sau le luau ei înșiși în spate, și le desfăceau în întreg Ardealul trecând chiar în Bucovina și Principate, iar în Apus ajungând până în Banat, și Segedin.

Iconarii dela *Nicula* nu aveau obiceiul să-și semneze, nici să-și dateze lucrările, încât nu s'a putut alcătui o listă a lor, nici chiar a celor din epoca mai recentă. În mod cu totul întâmplător avem o însemnare privind anii 1870—1899 în care se spune: «La *Nicula* sunt zugravi: Dionisie Iuga și Teodor Tocariu, străini: Em. Weis, Mor. Hackman, Carol Müller și Al. Matok» (VII, 14). Prezența zugravilor străini care lucrau icoanele în scop pur mercantil, fără prea multe considerații estetice și etice pentru clienții români, ar putea explica în bună parte primitivismul execuției în serie.

Unii din acești iconari *Niculeni* s'au stabilit în alte locuri, ducând cu ei meșteșugul. G. Barișiu scria încă de acum o sută de ani despre «*Niculeni*, care se colonizează și aiurea și aici în Brașov» (IX, 4). Tot dela *Nicula* se pare că a fost dusă tehnica și la Făgăraș. Astăzi această ocupație a fost părăsită de *Niculeni*, mai ales din cauza nerentabilității. În 1929 o singură emeie mai făcea icoane pe sticlă.

Cauzele care au dus la dispariția acestui meșteșug sunt, după I. Mușlea, mai multe. Concurența icoanelor de hârtie, urșenia din ce în ce mai accentuată a icoanelor pe sticlă și în sfârșit un ordin ministerial din 1891, care a interzis colportajul lor (VIII, 144).

Al doilea centru de pictură pe sticlă, în ordinea studierii, este *Brașovul*. Cercetările făcute de Ion Mușlea în Șcheii Brașovului au scos la iveală o serie de date culese dela ultimii zugravi, sau dela descendenții lor. Faptul că iconarii din Șchei erau numiți și « Gherleni », e o dovadă că originea lor trebuie căutată la Gherla, sau în imediata ei apropiere, adică la Nicula. Despre colonizarea Niculenilor la Brașov am văzut că amintește și Barițiu. De asemenea înrudirea, uneori chiar identitatea, anumitor procedee întrebuințate în tehnica picturii pe sticlă precum și terminologia dovedesc strânsă legătură între cele două localități.

La Brașov, ca și la Nicula, se lucra mai mult iarna. Intr'o zi se făceau într'o casă cu 3—4 lucrători până la 20 icoane. Icoanele erau vândute Vlădărenilor și Tântărenilor, din apropierea Brașovului, care le transportau cu căruțele în Țara Oltului. Erau și iconari brașoveni, care își desfășeau singuri icoanele, fără să ajungă mai departe de jurul Sibiului (IX, 9).

Icoanele din Șchei, ca și cele dela Nicula, sunt nedatate și nesemnate. Totuși, după informațiile culese de I. Mușlea, unele icoane ating vârsta de 100—130 de ani, unele putând fi chiar din secolul al 18-lea. Dintre iconarii Brașovului amintirea urmașilor a păstrat numele lui Ghimbășan Iconaru, Rudolf Zainichi, poreclit « Dolfi » și Trâmbițaș. Astăzi acest meșteșug a dispărut și în Șcheii Brașovului.

În ceea ce privește al treilea centru de pictură pe sticlă, *Făgărașul*, cercetările făcute de Lena Constante, au scos la iveală o serie de iconari cu nume precis și ale căror icoane adesea sunt datate. Unul dintre cei mai însemnați este Savu Moga (1816—1899), venit dela Gherla și stabilit în Arpașul de Sus pe la 1843. La venirea în Arpaș, Moga cunoștea tehnica picturii pe sticlă, întru cât se găsesc în casa lui din Arpaș două icoane datate 1844. Ultima lui icoană, începută dar neterminată, e datată 1898.

Un alt zugrav vestit a fost Matei Țâmforea din Cârțașoara, care semnează prima icoană la 1859. « Ceea ce caracterizează pictura lui Țâmforea, după Ioanidu și Rădulescu, este în primul rând mulțimea personajelor, pe care le utilizează în alcătuirea marilor sale icoane, fundamental deosebite de ceea ce se făcuse până atunci, adevărate panouri decorative, atât prin porțiunile lor cât și prin noutatea temelor propuse » (V, 10).

Tot în acest timp lucrează la Făgăraș Ion Pop, dela care ne-au rămas câteva exemplare prețioase. « Caracterizat de o bogată fantezie în însuflețirea scenelor biblice, pe care le populează cu personaje numeroase, redându-le viu și pitoresc în tonuri incandescente de roșu și aur aplicate pe un fond albastru, Ion Pop se distinge între ceilalți iconari prin seriozitatea meșteșugului său, întemeiat pe un desen foarte îngrijit și totuși spontan și sincer » (V, 10). Ceea ce ar putea fi socotit ca o scădere pentru pictura tradițională este o relativă influență catolică în icoanele lui Ion Pop.

La Făgăraș au mai pictat pe sticlă Petru Tămaș, mort în 1915, care avea « obiceiul de a ornamenta spațiile goale cu o puderie de stele albe, de un frumos efect decorativ » (V, 15). De asemenea Ana Dej, ultima iconăreasă din regiunea Făgărașului.

Mult mai puțin norocoase în cercetări au fost centrele de pictură din județul *Sibiu*, deși se pare că sunt destul de numeroase. Astfel tradiția ne vorbește despre un zugrav, venit nu se știe de unde și stabilit în Poiana Sibiului, acum vreo 150 de ani. Săliștea de asemenea a avut zugravi pe sticlă și până acum câțiva ani chiar și două « zugrăvițe », Elisabeta și Emilia Morar. În satul vecin, Vale, a pictat icoane pe sticlă Nicolae Oancea din VII. Probabil că și la Mercurea să fi existat zugravi. La Boița e atestat la 1802 un zugrav, care a pictat și icoane pe sticlă, venit din altă localitate, iar mai târziu, la 1873, Ioan Măn. În orice caz, indiferent de localitatea în care s'au zugrăvit, regiunea Sibiului e bogată și astăzi în astfel de icoane, prezentând note distinctivă față de pictura provenită din alte localități. În special icoanele făcute în Poiana Sibiului, cu o vechime de peste un veac, sunt dintre cele mai frumoase, prin tonul dulce în care apar colorile roșu și verde. Acești zugravi de asemenea nu au semnat icoanele, decât în cazuri foarte rare, cel mult dacă le datau.

În ceea ce privește cercetările noastre din județul *Alba*, am studiat centrele de pictură: *Maieri*, cartier al *Albei Iulia*, *Lancrăm* lângă *Sebeș-Alba*, *Laz* și *Săsciori* de pe *Valea Sebeșului*. Datele pe care le-am obținut sunt destul de reduse, întru cât acest meșteșug nu s'a mai practicat în ultimul timp, cu excepția *Lazului*, unde s'au mai lucrat până în 1938. Tehnica din aceste localități nu diferă de cea dela *Nicula* și *Brașov*, există doar unele deosebiri de terminologie. Inceputurile și influențele datorate de zugravii din județul *Alba* n'au putut fi încă precizate sigur.

În ceea ce privește primul centru *Maieri* din *Alba Iulia*, nu cunoaștem decât două zugrăvițe, mama și fiica, cunoscute sub numele de *Prodănoaie*, care au murit pe la începutul războiului mondial. Icoane zugrăvite de ele se găsesc în întreg cartierul precum și în satele vecine, cu toate că în cea mai mare parte au fost aruncate. Ele nu sunt semnate, nici datate dar e destul ca cineva să-ți arate o iconă spunându-ți că e făcută de *Prodănoaie*, pentru a le putea determina pe celelalte. Au întotdeauna colori tari, fără nuanțe și contururi precise. Numărul lor e foarte redus: roșu, negru și aur. Originea picturii pe sticlă în *Maieri*, credem că se datorește *Niculei*, mai ales că zugravii dela *Nicula* veneau în zi de târg cu icoane la *Alba Iulia*.

Al doilea centru, cel din *Lancrăm*, după icoanele datate, se dovedește a fi foarte vechi. Aici am găsit o familie, *Costea*, care a dat mai mulți zugravi de icoane pe sticlă. În biserica din *Lancrăm* se păstrează câteva icoane vechi semnate și datate. Cea mai veche este « Adormirea Precestei » de *Nicolae Zugravu*, 1787 (Fig. 16). Aceasta e totodată și cea mai veche iconă pe sticlă, datată și semnată, din *Ardeal*, cunoscută până acum. O iconă a lui « *Isus Cristos* » e semnată de *Ion Costea*, 1841 și alta « *Adormirea Maicii*

Domnului » 1877, de Ilie Costea, ultimul zugrav din Lancrăm, mort în 1921, în vârstă de 80 de ani. Alte icoane datate, dar nesemnate, sunt în biserica din Lancrăm: Tăierea capului Sf. Ioan, 1822; Sf. Trei Ierarhi, 1833; Sf. Nicolae, 1835; Maica Preceastă, 1836, etc. Acești zugravi, ca și alții de altfel, pictau și icoane pe lemn.

Pictura din Lancrăm se deosebește foarte mult de cea dela Nicula. Are colori mai sfinse și fondul în general alb la cea mai veche și mai mult albastru la cea nouă. S'ar putea să fie un centru de pictură tot atât de vechi ca cel dela Nicula, sau chiar mai vechiu. Dar în orice caz indiferent de origine, dezvoltarea picturii pe sticlă din Lancrăm, s'a făcut mai mult sub influența celei din Laz și jurul Sibiului și chiar din Principate.

Al treilea centru de pictură, cel din Laz, e totodată și cel mai important din secolul al XIX-lea, în partea sud-vestică a Transilvaniei. Aci am descoperit o serie de vreo 14 zugravi, începând cu anul 1740, Ion Zugravu, despre care nu știm sigur dacă era sau nu din Laz, până la ultimul zugrav: Aurel Rodean și Ilie Poenaru. Dintre cei mai vechi amintim pe zugravul Savu semnat pe o icoană a Maicii Domnului, 1806, Simion Zugrav, 1830, și Toma Poenaru, 1861. Numele Poenaru arată că familia este de origine din Poiana-Sibiului, dar de aci nu trebuie să conchidem numaidecât că și meșteșugul zugrăvirii pe sticlă ar fi fost adus din Poiană în Laz. Totuși pictura din Laz a stat în strânsă legătură și a fost influențată de cea pe lemn din jurul Sibiului și din Principate. Unul din zugravii din Laz, Ion Moraru, numit Ionu Tomii, după ce a zugrăvit tâmpla bisericii din Laz la 1860, a trecut în Săliște, unde a zugrăvit la 1873 biserica din Gruiu. El a pictat și icoane pe sticlă împreună cu cele două fiice ale sale, Elisabeta și Emilia Moraru, care semnează « zugrăviță în Săliște ».

Completând cercetările noastre în vara anului 1938, am putut stabili cronologia exactă a următorilor zugravi din Laz: Savu Zugrav, atestat la 1806 și al cărui nume de familie pare să fi fost tot Poenaru. Familia Poenaru a dat 7 zugravi: Simion Zugrav (Poenaru), 1802—1872. El a avut 3 feciori zugravi: Toma, Ion și Ilie. Toma Poenaru, 1832—1874 ne-a dat pictura cea mai artistică, având și un talent excepțional în sculptarea crucilor și a ramelor de lemn, din nefericire mort prea tânăr. Fratele său Ion, 1838—1903, a zugrăvit mai mult cruci de lemn. În schimb Ilie Poenaru, 1839—1917, a dezvoltat o bogată activitate atât în domeniul picturii pe sticlă, cât și al celei pe lemn, tinichea și pânză. Ion Poenaru a avut un fiu, pe Aron, 1861—1921, care era orb de un ochi și dela care a învățat să picteze Aurel Rodean, 1884—1938, care a fost ultimul zugrav de meserie din Laz. Ilie Poenaru a avut doi fii zugravi: Partenie, 1871—1921, și Ilie Poenaru, n. 1882, care mai pictează foarte rar. Un alt zugrav a fost Ioan Morar, 1815—1890, cu fiicele sale Emilia, 1861—1931, și Elisabeta, 1866—. Azi Elisabeta Morar nu mai pictează pe sticlă. Dela Ion Morar și dela Simion Zugravu a învățat meșteșugul Pavel Zamfir, 1840—1918. Acest zugrav ne-a dat o frumoasă pictură, în colori mai deschise decât ceilalți zugravi. Spre bătrânețe, pierzându-și vederea, a lucrat în locul lui fiul său Savu, 1892—, dar numai

n epoca dintre 1908—1914. Mai amintesc pe zugravul Gheorghe Raica atestat la 1877, originar din comuna vecină Săsciori, care probabil tot în Laz a învățat să picteze.

În ceea ce privește răspândirea icoanelor din Laz, departe de a avea pe cea a icoanelor dela Nicula, ele erau totuși cele mai răspândite în acest colț al Ardealului. Numele zugravilor din Laz se găsește aproape în fiecare biserică din satele județelor Alba și Sibiu. Savu Zamfir îmi spunea că icoanele dela Răhău, Cut până la Drașov și Săliște, tot de tatăl său sunt făcute. Icoanele din Laz fiind mult mai artistic lucrate decât cele dela Nicula, acestea din urmă n'au pătruns decât sporadic în această regiune.

Firește că numărul centrelor de pictură pe sticlă trebuie să fie mult mai mare decât cel dat în această lucrare. Noi înșine ne-am găsit adeseori în diferite părți ale Ardealului, în fața unor icoane a căror origine trebuie căutată mai degrabă în apropiere decât în centrele cunoscute dar mai îndepărtate. Astfel se pare că au existat astfel de centre la Zlatna și Brad, precum și în Banat. Și poate și în alte părți. E datoria intelectualilor localnici să le semnaleze, sau chiar să le studieze.

După informațiile publicate de Ioanidu și Rădulescu ar fi apărut prin secolul al XVIII-lea ateliere pentru facerea icoanelor pe sticlă și la Cernăuți, Jucica, Rădăuți, Voroneț, independente de cele din Ardeal și sub directă influență galițiană.

TEHNICA ICOANELOR PE STICLĂ

Trei sunt materiile necesare zugrăvirii unei icoane pe sticlă: sticla, colorile și lemnul pentru ramă. Sticla se cumpăra de obicei din prăvălii, dar și direct dela fabrici. Astfel zugravii din Făgăraș cumpărau sticla dela « glăjeriile » din Cârțișoara. Colorile se cumpărau din prăvălii sub formă de « colorii » (Alba) sau de « grunjulețe » (Brașov). Ele erau preparate de zugravi în cioburi de vase, sau diferite cutii. La fel și penelele, numite la Brașov și Făgăraș « condeie », erau făcute din păr de pisică.

Pentru desenarea subiectului zugravii foloseau de obicei modele de hârtie numite « izvoade » (Nicula), « tipare » (Brașov), « mătării » (Făgăraș) sau « forme » (Alba). Modelele se moșteneau, sau se copiau după alte icoane, unele chiar moderne. Unii zugravi, ca Savu Moga din Arpaș și Ilie Costea din Lancrăm, lucrau cu mâna liberă, fără a întrebuița modele. Hârtia ca să fie mai transparentă se unge cu petrol.

Modelul e așezat sub bucata de sticlă menită să devină icoană și pictorul trage cu cerneala specială, « răzâluește », conturile. Cerneala numită « de clei » se prepară din « chinuruș » (negru) cu puțin gălbenuș de ou și zeamă de clei de lemn. Apoi se pun colorile amestecate cu ulei. Cele mai obișnuite sunt: roșu (minium), galben (krungelb), albastru (vinețală), verde (vangrin, grișpan), alb (șincvais), bronz, etc. Dintre uleiuri se întrebuițează: « firnais, terpentin, șarlac, coparlac », etc. Mai de mult, pictura cea mai durabilă se făcea cu albuș de ou.



Fig. 1. — Sf. Ilie, probabil dela Nicula (Biserica din Răchita jud. Alba).



Fig. 2. — Sfânta Treime, icoană făcută la Făgăraș.
(Biserica din Arpașul de jos).



Fig. 3. — Maica Domnului. (Bis. din Arpaş).



Fig. 4. — Bunavestire (Bis. din Arpașul de jos).



Fig. 5.— Sfânta Treime, icoană găsită în Biserica Sibiului (col. Muzeul Etnografic din Cluj).



Fig. 6.— Sft. Ilie de Prodănoaia din Alba Iulia (colecție particulară).



Fig. 7. — Isus cu vița de vie de Prodănoaia din
Alba Iulia (colecție particulară).



Fig. 8.— Invierea lui Isus de Prodănoaia din Alba Iulia
(colecție particulară).



Fig. 9. — Stretenia lui Isus, zugrăvită de Nicolae Costia (Biserica din Lancrăm).



Fig. 10. — Maica Precista de Pavel Zamfir din Laz, 1876 (Biserica din Cacovița).



Fig. 11. — Adormirea Precestei de Pavel Zamfir din Laz, 1898 (colecție particulară Laz).



Fig. 12. — Învierea făcută de Savu Zamfir din Laz (Bis. din Căpâlna).



Fig. 13. — Înălțarea lui Isus zugrăvită în Laz (Biserica din Căpâlna).



Fig. 14.— Sf. Ion Botezătorul, 1845 (Biserica din Căpâlna).



Fig. 15. — Sfânta Treime zugrăvită în Laz.



Fig. 16. — Sfânta Troiță de Aurel Rodean din Laz,
1909 (Colecție particulară Laz.).

Iată ordinea în care se pun colorile. întâi se pune culoare albă dela « des-părțământul hainelor ». După aceea « umbrești » cu o culoare închisă (faci faldurile hainelor). Faci apoi « fețele cu alb și cu ceva roșu ». După ce se usucă colorile cu care s'au făcut umbrele « se face umplutul hainelor » cu o culoare de firnais. Tot cu culoare de firnais de face și « câmpul » (fondul) icoanelor. « Coroana » se face din bronz alb sau galben, iar la cele mai scumpe din « fișbold », care se cumpăra numai dela Sibiu.

În ultimul timp la Făgăraș și Săliște s'au executat icoane, care s'ar putea spune că fac tranziția între icoanele pe sticlă și cele pe hârtie. « Ia o icoană pe hârtie (litografie în colori), pe care o pune sub o sticlă cu o palmă mai mare decât icoana. Locul acesta care rămâne e zugrăvit pe dos cu flori sau figuri de foarte prost gust. Se ajunge astfel la un compromis de icoană pe sticlă și icoană pe hârtie cu o ramă de lemn zugrăvită și ea cu flori » (I. Mușlea, IX, 16).

În atelierelor mari dela Necula și Brașov această muncă nu era executată de unul singur, ci se făcea o diviziune a muncii. Unul « urzea » conturul, altul pune colorile, altul scria inscripțiile. Iar la sfârșit șeful atelierului, de obicei zugravul mai bătrân, făcea un ultim control pentru ca icoana să iasă prezentabilă din atelier. Urma apoi încadrarea în rame de lemn, făcute tot de zugravi, și care adesea erau și ele vopsite, total sau în parte.

SUBIECTELE ICOANELOR PE STICLĂ

Am afirmat mai sus că pictura pe sticlă la Români prezintă exclusiv subiecte religioase. Ele sunt însă de o varietate foarte mare: dela Adam și Eva până la Isus Cristos, prezentat în toate ipostazele, sau Maica Domnului, precum și diferiți sfinți: Nicolae, Gheorghe, Arhanghelii, Constantin și Elena, Ilie, Haralambie, etc.

În varietatea aceasta de icoane există însă o ierarhie. Se manifestă simțul de preferință din partea poporului, față de anumite scene, sau sfinți, care îl interesează mai mult. Și astfel unele icoane devin mai populare iar altele mai puțin populare. Această popularizare variază adesea după regiuni și după epoci, trădând de sigur mentalități diferite ale poporului. Dacă materialul iconografic colecționat, sau cel puțin catalogat, ar fi infinit mai mare, am putea să arătăm că într'o anumită epocă se întâlnește foarte des de ex. « Icoana judecății » sau într'o anumită regiune e foarte popular Sf. Nicolae. Manifestarea acestui simț de preferință denotă profunzimi sufletești destul de complicate și interesante pentru psihologia poporului român.

În lipsă de material mai bogat, ne mărginim numai la sugestii. Când se va aduna suficient material se va putea stabili pentru fiecare subiect un coeficient de popularizare pe întreg teritoriul Ardealului și pentru toate epocile din care s'au păstrat icoane pe sticlă. Natural că aceste cifre nu trebuie să rămână simple date statistice, ci trebuie interpretate și scoase concluziile necesare. Ca exemplu dăm o încercare pentru pictura pe sticlă studiată în comunele din Valea Sebeșului.

Din numărul de cca. 200 de icoane pe sticlă, văzute de noi, subiectele se repartizează în felul următor: Isus Cristos e reprezentat de 60 ori în 14 ipostaze; Maica Precistă de 26 ori, în 5 ipostaze; Ioan Botezătorul de 11 ori, Sf. Nicolae de 21 ori, Sf. Ilie și Haralambie de 9 ori, Arhanghelii de 7 ori, Sf. Gheorghe de 6 ori, etc. O statistică similară a făcut Lena Constante pentru pictura din Drăguș, ajungând la concluzia că cele mai frecvente subiecte sunt: Maica Domnului, Mântuitorul, Sf. Nicolae, Sf. Gheorghe și Sf. Haralambie. Urmează apoi Mihail și Gavril, Constantin și Elena, Sf. Petru, Sf. Dumitru, Adam și Eva, Masa Raiului și Sf. Treime.

Trebuind să ne reținem dela comentarii prea largi, ne mulțumim să spunem numai concluziile la care am ajuns și anume că popularizarea anumitor icoane nu e o chestiune de hazard și nici nu trebuie pusă prea mult în legătură cu numele sau patronul familiei, ci mai degrabă trebuie să o raportăm la calitățile remarcabile, pe care poporul le atribuie anumitor sfinți, presimțind în surdina credința despre puterea magică a icoanelor.

Nu trebuie să uităm că pictura pe sticlă este absolut concepută și prețuită de țărani și folklorul este cel mai indicat să ne dea explicații în acest domeniu. Astfel vom afla că icoana Sf. Nicolae e aducătoare de noroc, Sf. Haralambie ne apără de ciumă și alte boale. De mari calități se bucură la poporul nostru Maica Domnului, mai ales în descântece, de aceea icoana ei e foarte des întâlnită.

În cultul arătat icoanei Nașterea lui Cristos, care în Maieri se numește « Nășterită » și care mai demult făcea parte din zestrea fetelor, întrezărim simbolul fecundității. Tot așa icoana Sf. Ilie, care la poporul român a moștenit atributele lui « Jupiter tonans » apără de trănnete, Sf. Gheorghe și Sf. Ioan apără vitele. Interesante sunt iarăși icoanele, care au de subiect Raiul și Iadul, foarte răspândite odinioară: Adam și Eva, Masa raiului, dar mai ales Judecata din urmă, care « a aprins cu putere de obsesie permanentă, imaginația poporului » (L. Blaga). Alte icoane denotă foarte multă simplitate de gândire, ex. icoana găsită în Poiana Sibiului, azi în Muzeul Etnografic din Cluj, în care se reprezintă Sf. Treime printr'o figură cu trei fețe. Apoi alta care concretizează cuvintele lui Cristos: « Beți dintru acesta toți, acesta este sângele meu », cu reminiscențe atonite și bahice. Altele excelează prin expresivitate: Cina cea de taină sau Maica Domnului jalnică.

În legătură cu tratarea subiectelor se observă în pictura pe sticlă o strânsă legătură cu folklorul religios al cărților apocrif, precum și prezența unor elemente etnografice autohtone. Influența apocrifelor se poate vedea foarte bine în icoana judecării, sau în Isus cu vița de vie. Contactul legendelor apocrif « deschide iconarului o nouă perspectivă, spre un domeniu atât de proaspăt și interesant, încât intervenția lui în arta icoanelor pe sticlă la Românii din Ardeal avea să ducă la unul dintre cele mai interesante și totuși mai puțin cercetate fenomene de interpretare folklorică », după cum se exprimă Ioanidu și Rădulescu (V, 8).

De asemenea nu poate scăpa neobservată o anumită « autohtonizare » a motivelor. « Zugravul țaran, scriu autorii citați, contopește în aceeași viziune datele evanghelice împreună cu legendele care îl înconjoară, proiectându-le pe fundalul peisajului autohton, presărat cu scene din viața de toate zilele. Elementele românești răsar ici și colo, încorporate în întregul decorativ » (V, 14). Astfel întâlnim în icoanele pe sticlă motive luate de-a-dreptul din viața imediată: Cioban cu glugă și fluer, țărănci legănând sau torcând, costume regionale, căruțe țărănești, etc.

Nu mai puțin importante sunt elementele mitologiei populare întâlnite în unele icoane: balaurul, fata de împărat, apa vie, și altele.

FRUMUȘETEĂ ICOANELOR PE STICLĂ

Alături de problema originii, răspândirii, tehnicei și motivelor din pictura pe sticlă, se pune în mod firesc și problema valorii estetice. În această privință am văzut că, după ce mult timp au fost desprețuite, aceste icoane au început să-și câștige tot mai mulți admiratori. Fără să se pot face aprecieri în general, într-o cât valoarea icoanelor variază după posibilitățile artistice ale zugravilor. Atât timp cât se cunoșteau doar exemplarele dela Nicula, lucrute în serie și din interese pur mercantile, uneori chiar de către străini, aprecierile nu puteau fi prea favorabile.

Icoanele dela Făgăraș, Sibiu și Sebeș sunt fără discuție superioare celor dela Nicula și Brașov. Aceasta din motivul că au fost lucrute cu mai multă grijă și cu mai mult simț artistic, dovedind că zugravul a pus ceva și din inima lui. « Desenul e de o fineță remarcabilă, spune Ion Mușlea, colorile alese cu gust sigur », încât aceste icoane sunt uneori « de o armonie uimitoare » (IX, 10).

Aceleași aprecieri sunt făcute și de Nicolae Iorga: « Uneori, poporul, cu sufletul duios, mistic, introduce în icoana populară un farmec cu nepuțință de definit ». Iar în altă parte: « Dacă pictura pe sticlă e mai puțin gravă, mai puțin solemnă, mai puțin impozantă, mai puțin perfectă în ceea ce privește tehnica, în ea se amestecă sufletul adevărat al poporului » (VI, 25, 50).

După Lena Constante, farmecul acestei picturi primitive e alcătuit tot mai din « stângăcia liniei, bogăția colorilor, lipsa de perspectivă, planurile simple, logica copilăroasă și ornamentele bogate » (III, 59). Aceste « stângăcii și devieri dela norma perfecțiunii » dau icoanelor pe sticlă, după Lucian Blaga, « un aer organic și viu. Farmecul cu totul particular al acestor icoane se datorește unor interferențe de tendințe polare: năzuința stihială, hieratică, nu e rece dusă până la capăt, ci e atenuată prin contraponderea tehnicii organice... Pe acest plan de semnificații « stângăcia » încetează de a mai fi stângăcie, fiind ridicată la rang de noimă » (*Spațiul mioritic*, 1936, p. 193—195).

Trebuie de asemenea să amintim că, în comparație cu icoanele pe sticlă ale vecinilor noștri din Polonia, Cehoslovacia, sau din ținuturile germanice, icoanele românești, cel puțin o parte din ele, sunt în mod vădit superioare.

CONCLUZII

Cu toată incontestabila lor frumusețe, icoanele pe sticlă au început să dispară. În centrele cunoscute până acum nu se mai pictează astăzi nicio icoană. Dispariția acestui meșteșug se datorește în primul rând nerentabilității, iar în al doilea rând disprețului, și chiar interzicerii colportajului, din partea reprezentanților Bisericii. Acest dispreț a început în a doua jumătate a veacului trecut, în urma influenței picturii catolice, pătrunsă în Transilvania prin pictorii « academici », față de care icoanele pe sticlă apăreau într'adevăr primitive. Mai târziu, această pictură a suferit și desaprobarrea canoanelor artei bizantine, față de care apărea ca « reacționară ».

În același timp și publicul credincios și-a schimbat preferințele. Satele românești, ce constituiau altădată piața de desfacere a icoanelor pe sticlă, sunt inundate de cromolitografiile și tinichelele orașelor, cu sfinți plini de robustețe burgheză, ce corespund mai bine structurii psiho-sociale a satului de azi. Icoanele pe sticlă nu mai sunt apreciate, iar artă pentru artă se pare că nu s'a făcut niciodată decât în teorie.

De aceea descendenții vechilor zugravi, care în decurs de mai multe generații, au ajuns la un adevărat instinct artistic, trebuie astăzi să renunțe la această înclinare, încercând să recurgă la diferite compensații. Posesorul unui astfel de talent va zugrăvi din când în când câte o icoană pentru uzul personal, pentru rude sau prieteni, ori va măzgăli cu desene și schițe, foile libere ale vreunui calendar sau cărți de rugăciuni. Unii dintre ei au alcătuit chiar caiete speciale de pictură, cum a făcut Ion Costea din Lancrăm, despre care am scris cu altă ocazie (XII). Acest surogat artistic este oarecum o creație hibridă. Ea pornește dintr'un instinct artistic puternic, ce nu poate fi stăvilat de indiferența mediului social, dar nu poate fi nici cultivat — din lipsa unui mediu adecvat — pentru realizări artistice superioare.

Cazul ni se pare destul de interesant prin unicitatea sa. Satul românesc din Transilvania a cunoscut în ultimele trei secole o mare atracție pentru pictura pe sticlă, venită probabil din regiunile germanice. Țăranul român, cu aptitudinile-i cunoscute, a învățat această tehnică, a perfecționat-o și în decurs de mai multe generații a ajuns la lucrări de adevărată artă. Astăzi dinspre același Apus sosesc alte icoane, iar cele pe sticlă sunt părăsite. Faptul nu are altă semnificație decât un simplu capriciu de modă. Toată lumea cumpără ceea ce corespunde gustului său. Exemple se pot culege și din alte domenii.

Totuși trebuie să spunem că dispariția icoanelor pe sticlă reprezintă o mare pierdere pentru patrimoniul artistic al neamului. În primul rând cei care au moștenit talentul picturii dela generațiile anterioare sunt puși în imposibilitate de a-l mai exercita. Iar în al doilea rând posibilitățile latente ale țăranului român în domeniul picturii vor rămânea pentru totdeauna pecetluite. Căci nu trebuie să uităm că țăranul român a dovedit prin singura sa manifestare picturală — icoanele pe sticlă — același simț artistic ca și

în arta creștăturilor, a broderiilor, a ceramicii, sau în poezia și muzica populară. Prin dispariția acestei picturi s'a închis pentru poporul român un capitol de valorificare artistică. Rănașterea ei în mediul rural apare astfel ca o datorie de ordin totodată național și universal.

GH. PAVELESCU

BIBLIOGRAFIE

- I. C. Brăiloiu, *Icoane pe sticlă ale zugravului făgărășan Savu Moga*. « Cuvânt înainte la expoziția Ministerului Propagandei Naționale », București, 1943, în — 8°, p. 4.
- II. Lena Constante, *Iconarul Savu Moga*, « Boabe de grâu », An. III (1932), p. 586—588.
- III. Lena Constante, *Pictura pe sticlă în satul Drăguș*, « Artă și tehnica grafică », 1939, p. 59—74, cu 29 reproduceri (9 în color).
- IV. I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *Cuvânt înainte la catalogul « Expoziției de icoane vechi românești pe sticlă »*, Ministerul Propagandei Naționale, 1942.
- V. I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *Icoana pe sticlă*. Extras din « Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice », 1944, în — 4°, 16 p.
- VI. Nicolae Iorga, *Vechea artă bisericească la Români*, Vălenii-de-Munte, 1934, în — 8°, 144 p.
- VII. Ștefan Meteș, *Note despre zugrăviile bisericilor române în veac. XV—XIX*. Extras din « Revista teologică », Sibiu, 1932, 15 p.
- VIII. Ion Mușlea, *Icoanele pe sticlă la Români din Ardeal*, « Șezătoarea », 1928, p. 143—146.
- IX. Ion Mușlea, *Pictura pe sticlă la Români din Scheii Brașovului*. Extras din « Țara Bârsei », 1929, 17 p.
- X. Ion Mușlea, *La peintures sur verre chez les Roumains de Transylvanie*, în « Art populaire. Travaux de I-er congrès international des Arts Populaires », Prague, 1928, Paris, 1931, Tome II, p. 113—116, pl. 77—78.
- XI. Gh. Pavelescu, *Contribuții pentru cunoașterea picturii pe sticlă la Români din Transilvania*. Extras din « Apulum », Buletinul Muzeului Regional Alba-Iulia », vol. I, 1942, 15 p. + 33 fig.
- XII. Gh. Pavelescu, *Un caz de ereditate artistică în mediul rural*, « Sociologie Românească », An. V (1943), p. 206—210.

SĂNĂTATEA NAȚIUNII ÎN STATELE UNITE

Spre deosebire de cele mai multe țări, în Statele Unite opinia publică și-a concentrat atențiunea asupra unei singure noțiuni, aceea de *sănătate*, în contrast cu noțiunile de medicină, de igienă, de medicină preventivă, de igienă socială, etc.

Dacă cercetăm problema numai din punct de vedere formal, am putea ușor avea impresia că în cascada de termeni variați apare doar încă un termen, pentru a marca aceeași noțiune.

Și totuși, deosebirea este fundamentală. Pentru că ea marchează nu numai noțiuni de nuanță diferită, ci concepții diametral opuse. Împărtășind concepția americană, nu înțeleg a o propaga, ci mă mulțumesc să o expun cât voi putea mai clar, atât pentru lumea medicală, cât mai ales pentru cei care, prin activitatea lor publică, în special în legătură cu administrațiile comunale, au contact cu câmpul sănătății publice.

De sigur în America la fel ca la noi, problema sănătății națiunii este examinată atât sub raport individual, ca o problemă personală a fiecărui cetățean, cât ca și o problemă privind aparatul de Stat.

Este necesar să subliniem faptul că atunci când vorbim de sănătate publică, nu înțelegem prin aceasta suma problemelor de sănătate individuală. Sumând problemele individuale, nu obținem ca rezultat problema sănătății publice. Termenul de «sănătate publică» este rezervat pentru acțiunile cu caracter colectiv și de ansamblu general. Un exemplu va ilustra noțiunea, care nu apare prea clară. Luminatul fiecărei gospodării este o problemă individuală. A aproviziona cu petrol masele de populație, pentru a-și lumina propria gospodărie, este o problemă de Stat. Totuși, suma lămpilor particulare nu însemnează luminatul public, care are un aspect de ansamblu. De prima problemă se ocupă Ministerul Aprovizionării, de a doua municipalitatea și Ministerul Lucrărilor Publice.

Cum vedem noi această problemă? Adică cum văd Românii această problemă?

Am dori să vedem pe stradă circulând numai oameni cât mai sănătoși, să avem spitale și dispensare moderne și bine întreținute și în general Statul să dispună de un aparat cât mai complet și cât mai modern pentru combaterea bolilor. Cei care au în grija lor această problemă, sunt medicii care trebuie să fie cât mai bine pregătiți și selecționați prin concursuri severe.

Cum văd Americanii aceeași problemă?

Boala este un accident, care dacă *poate* fi evitat *trebuie* să fie evitat. Acest lucru însă nu este posibil, decât atunci când cunoaștem discuțiunile de risc de boală. Metodele actuale de lucru nu ne permit să cunoaștem mărimea riscului. Din acest motiv, idealul de a apăra nevătmată sănătatea nu se poate realiza. Națiunea nu poate fi apărată de riscuri, decât într'o măsură limitată. Iar pentru individ, a fi sau a nu fi sănătos este o problemă și un veșnic semn de întrebare.

Pentru a sesiza esența problemei sănătății națiunii, s'a procedat metodic, pornind dela ideea înregistrărilor individuale și familiale, a tuturor evenimentelor în legătură cu viața umană.

În primul loc s'a înregistrat exact, fiecare caz de naștere și deces. Puțini apreciază importanța acestor înregistrări pentru sănătatea publică, deși ele constituiesc însăși temelia științei sanitare. Analiza cifrelor de deces ne arată condițiile morții indivizilor dintr'o națiune. Am reținut câteva nu-

mere de ziare americane din orașele New-York, Baltimore și Detroit, în care se publică lista morților din ziua precedentă a apariției ziarelor, arătându-se vârsta lor. Am cercetat apoi aceleași date în București pe aceleași zile. Am constatat o deosebire izbitoare. În orașele americane marea majoritate a morților erau *treceți de 50 de ani*. În București, marea proporție de decedați o găsim la vârsta de *sub 50 de ani*. Prin această simplă constatare, se poate caracteriza starea sănătății din cele două colțuri ale lumii, din Statele Unite și din România.

Ce capacitate de producție poate avea o societate, ai cărei membri au o perioadă de producție atât de scurtă și care face risipă enormă de viață omenească, care cheltuiește sume mari cu creșterea și cu educația tinerețului, dintre care o mare parte moare înainte de a deveni productivi. Fără să mai o vorbim de efortul biologic pentru nașterea și creșterea sutelor de mii de copii, care mor anual, înainte chiar de a apuca să frecventeze școala?

Apoi dacă examinăm cauzele de deces, constatăm o frecvență caracteristică pentru fiecare boală și fiecare țară. Analiza cifrelor duce la concluziuni precise, aproape matematice.

Din examinarea morții, putem de sigur să conchidem asupra factorilor care periclitează viața. Dar despre condițiunile în care se scurge viața știm prea puțin. Viața se petrece în interiorul locuințelor umane, în condiții care pot fi cunoscute numai individual și numai în cazuri izolate. Această constatare e valabilă pentru toate țările. Și dacă știm puțin despre viața oamenilor, ce șanse am putea avea dacă am dori să ghidăm toate acțiunile? Cum s'ar putea influența mersul vieții care decurge într'un cadru familial ascuns, aproape secret? Ceea ce știm despre viața oamenilor, o știm din aparență și din date indirecte și colective, cum sunt de ex. plafonul salariilor și aparența fizică a cetățenilor. Cum ne apar ei, atât de obiectiv cât și subiectiv, nu este suficient pentru a ne servi ca bază pentru o politică de Stat.

Statele Unite au fost prima țară care a încercat să treacă peste această dificultate, organizând diferite cercetări cu caracter științific și urmărind cu tenacitate ideea cunoașterii exacte a vieții din sânul familiei americane.

Astfel, ca să vorbim numai de cercetările mai recente, vom aminti de lucrările din orașul Hagerstown, conduse de eminentul om de sănătate publică, Edgar Sydenstricker, și de cele ale Institutului Național de Sănătate.

Un obiectiv principal al cercetărilor dela Hagerstown a fost stabilirea stării sănătății individuale a populației, adică bolile de care a suferit pe o perioadă anumită de vreme și în același timp constatarea felului cum au fost rezolvate problemele medicale ale populației.

Din această primă cercetare a rezultat concluzia că populația Statelor Unite nu are o îngrijire medicală potrivită, fapt care a fost cercetat cu deosebită atenție de o Comisiune Națională în anul 1936 și care a dat naștere Institutului Național de Sănătate și anchetei Sănătății Națiunii din 1938.

Ceea ce interesează din punctul nostru de vedere, este în primul loc faptul că aceste cercetări au prilejuit elaborarea unei metode de lucru te-

meinică, de valoare internațională, care nu mai îngăduie nimănui de a întreprinde lucrări similare, fără a consulta metoda americană. În al doilea rând, ne interesează constatarea la care au ajuns cercetătorii americani și anume că, din diferite motive, numai o fracțiune din bolnavi primesc îngrijire medicală adecvată. Și aceasta chiar într'un stat din Statele Unite, de pe coasta Atlanticului.

Cercetările de genul american sunt foarte anevoioase pentru că implică întrebuițarea unui personal specializat, care este pretutindeni redus ca număr și de altfel el nu poate acoperi o suprafață prea mare din țară, din cauza caracterului migălos al lucrării, care obligă la o examinare prea îndelungată a fiecărei familii. Deci nu putem cerceta în acest fel o țară, ci numai anumite localități mici sau părți de localități mari și din rezultate încercăm apoi să tragem concluziuni generale.

Am încercat și eu să întreprind o astfel de cercetare, cu ajutorul asistentelor sociale și a surorilor de ocrotire, în localitatea Fibiș din Banat, examinând la un număr de aproximativ 1.000 familii țărănești boalele care au existat în ultimele 12 luni în familie, precum și soluția medicală care s'a dat acestor boli. Din rezultatele obținute am conchis că abia 10% din bolile care ar fi trebuit să fie văzute de medic, au fost văzute de medic. Iar cazurile care sunt văzute, nu sunt tratate decât incomplet și chiar dacă se prescriu recete, nu în toate cazurile se execută receta și în fine în cazurile când se execută receta, nu se aplică complet și conform prescripției.

Din experiența americană, verificată și la noi, se poate deduce că din totalul consultațiilor medicale necesare, nu se fac decât o mică parte și că deci, cea mai mare problemă medicală a epocii noastre este înmulțirea consultațiilor medicale. Abia după realizarea acestui deziderat, urmează să se îmbunătățească calitatea consultațiilor, prin specializarea medicinei și prin crearea de instituțiuni medicale moderne.

Experiențele din America au situat în centrul preocupării Guvernului problema consultației medicale a bolnavilor.

Serviciul sanitar al Statelor Unite a luat îndeaproape cercetarea problemei boalelor. El a inaugurat o inventariere largă atât a boalelor cât și a aparatului medical de care dispune Națiunea pentru combaterea bolilor. A creat un aparat special în acest scop, care a colaborat strâns cu administrația locală.

În afară de ființa biologică a boalei, cercetătorii au urmărit corelația ce există între boală și între starea socială și starea economică a bolnavului și au examinat și condițiile lui familiale. Astfel au fost adunate informații cu privire la vârstă, profesiune, locuință și confortul sanitar al familiei, apoi zilele de boală ale fiecărui membru, zilele de absență dela lucru, sau dela școală, bolile cronice, insuficiențele fizice și invaliditatea. S'a înregistrat de asemenea numărul zilelor de spitalizare, nașteri, vizite medicale, etc.

Ceea ce ne surprinde în cercetările americane, este studiul corelației dintre boală și mediul social al bolnavului. Boala nu este cercetată ca o temă în sine, ci ca un atribut al bolnavului. Cercetătorul nu *perde* din

vedere niciun moment ființa bolnavului. Bolnavul și mediul lui social și familial sunt examinați în toate amănunțele. Pentru că factorul decisiv în vindecarea boalei este bolnavul și nu boala lui.

La Universitatea Vanderbilt, decanul facultății de medicină, profesorul Leathers, a demonstrat d-lui profesor Gusti metoda de investigații sociale a studenților în medicină. Încă din anul I, când studentul ia contact cu bolnavul, el este trimis în casa bolnavului spre a studia fondul social al bolnavului. Ancheta socială se face după o tehnică bine studiată, a cărei cunoaștere a făcut o deosebită plăcere creatorului școlii sociologice românești. De sigur, că d-sa a descoperit nenumărate puncte comune între metoda americană și metoda monografică gustistă. Dar ceea ce a găsit nou în metoda americană, a fost ideea de a învăța pe viitorul medic să cerceteze influența mediului social asupra boalei. La noi o astfel de preocupare nu există. Medicul va lua contact cu mediul social al bolnavului atunci când va fi chemat la domiciliul primului său client, fiind lăsat la propriile lui resurse în privința cercetării capitolului atât de important al mediului social al bolnavului.

De altfel Americanii urmăresc consecvent ideea cunoașterii personalității individului și a mediului social pentru toate domeniile științei sociale. Astfel de exemplu în criminologie ei nu așează pe primul plan crima pentru a o încadra în articole de legi. Ei cercetează pe criminal, nu ca la noi unde se cercetează crima. În statistica criminalității la noi individul dispare și apare numai crima săvârșită de el. La Americani apare criminalul. La noi un individ care a furat de șase ori într'un an, statisticește apare de șase ori învinuit de câte un singur furt. La Americani apare un singur hoț cu șase furturi. Evident, este mai ușor să judeci crima decât pe criminal. Se aplică textul legii și nu se pun probleme. Dar rezultatul unui sistem represiv simplist, în special în privința delieventurilor minori, constituie o tragedie națională.

Rezultatele anchetei americane, cu o preocupare socială atât de largă, au fost expuse în nenumărate publicațiuni, care sunt de o valoare inestimabilă.

Din examinarea lor, rezultă că deși îngrijirea boalei este o problemă de medicină, deci de atribuția medicilor, totuși sănătatea publică nu poate ignora problema îngrijirii boalelor. Îngrijirea trebuie să fie instituțională și familială deopotrivă, și în afară de medici trebuie să aibă personal de îngrijire și instalații. Oricare factor ar lipsi, serviciul medical este incomplet. Fiecare factor este egal de important.

Spre a profita pe plan românesc de această constatare, vom recunoaște că la noi există personal medical și există și instituții care, ce e drept, sunt în număr insuficient, dar sunt în mare majoritate de calitate bună. Numărul medicilor însă este alarmant de mic. Se caută în acest moment soluții pentru dublarea numărului medicilor. Aceasta explică stăruința Ministerului Educației Naționale de a înființa noi Facultăți de Medicină. Instituțiile medicale sunt puține și slab utilizate. Dar insuficiența cea mai mare se vă-

dește nu în privința personalului medical, ci a celui de îngrijire. Chiar în spitale, această problemă este în gravă suferință. Spitale cu medici buni și cu utilaj acceptabil sunt din acest punct de vedere cu totul insuficiente. Personalul nu este nici pregătit, nici inspirat pentru munca ce trebuie să depună în contact necontentit cu bolnavii. În ultimul timp, reportajii de ziare au remarcat grava insuficiență a îngrijirii bolnavilor chiar în spitalele noastre fruntașe.

Trebue să se arate și la noi că nu este suficient ca un bolnav să fie operat de un chirurg savant într'un spital a cărui curățenie se exprimă prin sclipirea pardoselii și a faianței culoarelor. Bolnavul are nevoie de îngrijire necontentită, de interes pentru cauza lui, nu mai puțin de simpatie. Acestea nu pot fi oferite decât de o îngrijitoare, care prin pregătirea ei să facă suferința cât mai ușor de suportat și boala cât mai ușoară. La noi în țară lipsește din aparatul sanitar un număr de cel puțin 20.000 femei, care să îndeplinească funcțiunile de surori de caritate și surori de ocrotire. Dacă organizarea sanitară a Statelor Unite este la un nivel foarte ridicat, aceasta se datorește în primul loc recunoașterii importanței ideii de îngrijire, alături de ideea de consultare medicală, și prezenței unei armate numeroase și de calitate superioară de nurse de spital și de igienă. Fără ele, serviciul sanitar al Americii nu ar putea funcționa nicio oră.

Nu trebue să uităm că în populația generală există un număr considerabil de bolnavi cronici și infirmi. Cercetările din America au arătat, că proporția bolnavilor cronici este cca. 1/6 din toată populația, dintre care 10% sunt invalizi. La noi aceste cifre sunt de sigur mai grele. Putem socoti ca fiind bolnavi cronici 1/5 din populație. În această cifră intră nu numai bolnavii de tuberculoză, malarie, pelagră, etc. ci și estropiații, invalizii și în general cei care suferă de consecințele unei boli acute: cardiicii, nefriticii, etc.

Cercetările americane ne-au arătat că frecvența bolilor cronice este mult mai mare la clasele sărace, decât la cele bogate: Familiile sărace dau o proporție dublă de bolnavi cronici, decât clasele bogate. Iar cei fără ocupație, care trăiesc în mizerie, dau o proporție de trei ori mai mare¹⁾.

Experiența americană ne arată clar că problema îngrijirii bolilor este condiționată:

1. de standardul social al populației și deci de mijloacele financiare și de starea culturală a bolnavului;
2. de numărul suficient al medicilor;
3. de existența personalului de îngrijire competentă și de fiecare moment al bolnavului; și
4. de existența echipamentului medical necesar.

Deci problema este în dependență de mai mulți factori și nu poate fi rezolvată radical printr'o măsură unică. În deosebi problema personalului

¹⁾ The Magnitude of the Chronic Disease Problem in the U. S. A. 1938. Dr. David Hailman, *The National Health Survey*.

nu se poate rezolva în câțiva ani, pregătirea unui personal numeros reclamând neapărat câteva decenii.

Am stăruit asupra aspectului de medicină al problemei sănătății națiunii în Statele Unite și nu asupra aspectului de sănătate, pentru că acest aspect este mai familiar pentru publicul nostru. Fiecare din noi a experimentat pe cont propriu problema îngrijirii unei boli și a luptat împotriva riscului de a muri. Acest risc este permanent și ne urmărește necontenit. Cu cât cifra mortalității este mai mare într'o țară, cu atât este probabilitatea, deci riscul de a muri, mai mare.

Iar aparatul nostru de Stat, care se ocupă de apărarea vieții, s'a concentrat cu deosebire asupra capitolului tratamentului bolnavilor — capitol neapărat mai urgent și mai impresionant. De altfel, acest aparat care se compune el însuși din medici, era firesc să se preocupe de boli.

Ori, în concepția americană a apărut o nouă preocupare, care nu a însemnat abandonarea medicinei, pentru că ea s'a născut chiar din practica medicinei. Această preocupare este cea a conservării sănătății.

Aș dori să subliniez această concepție, care la noi este neglijată, dacă nu ignorată. Pare atât de simplă ideea, și atât de naturală, încât ea devine banală și deci cu totul eclipsată din preocuparea noastră. Sănătatea este un bun dela natură. O avem. E natural să o avem. Deci, ne bucurăm de ea, dar nu ne oprim pe loc să o îngrijim. Cum avem și tinerețea. Este dela natură. Este bunul fiecăruia. Și trece deopotrivă și iremediabil, fie că o îngrijim fie că o neglijăm.

Aici se deosebește concepția americană de concepția noastră. După ei, sănătatea nu este un bun găsit în drum. Ea poate deveni un bun perfect, dacă este întreținută cu grijă. Ca o mașină nouă, care poate fi ținută timp mult mai mult în condiții bune, dacă este îngrijită și expusă numai la uzura inevitabilă, fără a fi supusă unor eforturi excepționale și fără a fi lăsată neîngrijită.

Deci, sănătatea trebuie îngrijită. Această îngrijire are o tehnică specială atât pentru îngrijirea individului, igiena personală, cât și pentru îngrijirea colectivă, sănătatea publică. Această tehnică nu are nimic comun cu tehnica medicală, și nu se învață în facultățile de medicină ci în școli tehnice speciale. Iar medicii, oricât de buni practicieni ar fi în specialitatea lor și oricât de desăvârșită competență ar avea, pentru a ne îngriji bolile și a ne salva viața, nu au competența tehnică pentru problemele de sănătate publică, unde și cei cu prestigiul bine meritat de savanți în medicină, nu pot înlocui pe tehnicieni, în sănătatea publică. Evident, vorbim de funcțiunile tehnice și nu de cele politice, unde hotărîtor este elementul politic, nu cel tehnic.

Sănătatea publică înseamnă practica regulilor colective pentru a ne apăra de boli. Într'un oraș este problema de sănătate publică problema apei, a canalului, a curățeniei publice, a localurilor publice, a circulației pe străzi, a laptelui pe care lăptarul nostru ni-l smântânește și murdărește zilnic, a igienei școlii, a muncii în ateliere, a respectării regulilor de curățenie, a aprovizionării orașelor cu alimente, a construcției igienice de locuințe și în fine a tuturor factorilor, care pot consolida sau periclita sănătatea noastră.

Nu este greu de imaginat, ce repercursiuni grave au asupra sănătății maselor starea primitivă a locuințelor, aprovizionarea insuficientă și neigienică, munca necontrolată și neigienică și expunerea populației la riscurile de îmbolnăvire în masă. Voi cita câteva elemente caracteristice asupra igienei locuințelor din Capitală, culese la ultimul recensământ general.

Populația Capitalei, care se ridică la cifra de un milion, locuiește în 300.000 apartamente. Nici 20% din locuințe nu au parchet, în schimb 12% din locuințe au podea de pământ; 50% din locuințe nu au canal de scurgere. Trei sferturi din locuințele din capitală nu dispun de latrină proprie la canal. Nici jumătate din apartamente nu sunt luminate cu electricitate, iar încălzire cu calorifer au mai puțin de 10% din locuințe.

Iată de ce cred, că orice om public și deci orice om politic este prin definiție un arbitru al sănătății publice. Oricine își va face merite realizând un desiderat sanitar, va primi recunoștința cetățenilor. Nu imediat. Dar va veni momentul, când se va stabili precis, că problema rezolvării apei potabile în Capitală este meritul cutărui primar. Că problema laptelui a fost rezolvată de cutare primar. Sau problema locuințelor, a aprovizionării ș. a. m. d.

Actualul primar al New-York-ului, La Guardia, a rezolvat problema terenurilor de joc pentru copii în New-York. Problema parcurilor a fost rezolvată la Londra prin stăruințele Octaviei Hill. Nu voi aminti problema apei și a canalizării Capitalei noastre, fiindcă autorii sunt în viață și lauda publică le poate atinge modestia, după cum și injuria jignește sensibilitatea omenească.

Sydenstricker ¹⁾, eminentul tehnician american, spune în unul din studiile sale, că opinia publică americană este mai conștientă de valoarea sănătății, decât erau Spartanii în zilele lor. Constată însă, că legislatorii și oamenii politici nu sunt la înălțimea preocupării opiniei publice.

Exact contrariul se poate spune despre noi. Oamenii noștri publici sunt dornici de a face reforme radicale, dar opinia publică este prea puțin preocupată de problemele de ordin sanitar. De aceea, cheia problemei la noi este nu în mâna aparatului sanitar, ci în cea a educatorilor. Preocuparea de ordin sanitar a opiniei publice americane se datorește în cea mai mare măsură școlii și numai recent și în măsură mai mică presei și educației prin radio.

Ce însemnează pentru existența unui popor educația sanitară, ne-a dovedit-o războiul actual.

Cine nu-și amintește de afirmațiunile lui Hitler că războiul se va decide cu mult înainte de a se putea instrui și transporta o armată americană în Europa. Nu se îndoia nici el, că America poate echipa o armată de milioane în timp scurt.

Că Hitler s'a înșelat, o știe și el și o regretă și lumea politică din Tokio. Tineretul american a dat în timp scurt o armată, care astăzi impune rea-

¹⁾ E. Sydenstricker, *Health in the New Deal*, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1934.

pect lumii și care a trecut peste zidul Atlanticului, ocupând Franța în câteva luni iar acum pătrunzând temeinic în Germania, după ce a curățit Africa, Sicilia și Italia de Germani și Italieni.

Acest lucru a fost cu puțință, pentru motivul că tineretul american nu a avut nevoie de luni de zile, pentru a se desprinde cu eforturi fizice, pentru a face mișcări de ordine sau a manipula mașini de orice fel.

Sănătatea și vigoarea tineretului american și-au spus cuvântul hotărîtor. Este un exemplu admirabil și demn de imitat.

SABIN MANUIȚĂ

ENTUZIASMUL ȘTIINȚIFIC ÎN LITERATURA SOVIETICĂ

Devenind fapt istoric, marea Revoluție Sovietică ne permite încă de pe acum unele definiții și caracterizări rodnice dintr'un punct de vedere general, și mai ales din acel punct de vedere în care sensul umanității noastre civilizate, de tip științific, se înscrie pe un orizont evolutiv, indefinit. Lupta împotriva spiritului reacționar — care caracterizează omenirea europeană dela Renaștere încoace — și-a găsit în Rusia un imens rezervor de forțe vitale, puse în slujba progresului fără sgărânie, printr'o revoluție de sens universal, de care istoria are de luat act cu mirare și cu recunoștință.

Vizionarii trecutului, un Tolstoi, un Dostoiewski, deși greșit orientați politicește, simțeau acest « destin » al « sfintei Rusii » realizat însă nu egoist, și nu imperialist cum credeau ei. E vorba de marile revoluții pe care Rusia Sovietică le-a împlinit, în decurs numai de douăzeci și cinci de ani — una de ordin intern, alta de ordin universal. Pentru exemplificare, să ne fie permis a face un citat: « Dintr'o țară înapoiată, Uniunea Sovietică a ajuns una din țările cele mai înaintate. Din Rusia de dinainte de primul război mondial, țară în care poporul era asuprit, Uniunea Sovietică a ajuns țara în care poporul are constituția stalinistă, țara cea mai democratică din lume. Neprimind ajutor din afară, cu muncă anevoioasă, extrem de anevoioasă înăuntrul țării, Uniunea Sovietică a ajuns, cu popoarele ei, să trăiască în belșug, la un nivel economic și cultural înalt. Popoarele sovietice au reușit să facă din Uniunea Sovietică acea putere de neînving pe care o admiră astăzi prietenii, în fața căreia tremură dușmanii ». (D-na Ana Pauker, discurs pronunțat cu ocazia aniversării Mareșalului Stalin, publicat în Nr. 4 al revistei *Veac Nou*).

Acesta este, așa dar, primul aspect, al realizărilor interne. După cum Revoluția Franceză a modificat structura medievală în folosul burgheziei iluministe, făcând un pas înainte pe calea progresului, — devenind abia în al doilea rând un exemplu universal — tot așa Rusia Sovietică a avut nevoie să-și schimbe radical stările din interior, făcând dintr'o țară înapoiată, « eminentemente agricolă », în care domnea despotismul de cel mai crâncen tip medieval, al țarismului, cea mai democratică țară din

lume, țară în care socialismul nu-i un cuvânt, iar democrația stă la avangarda realităților populare. Cum s'a putut întâmpla acest uriaș fenomen? Tocmai prin legea contrastelor, lege ajutată însă și de «predestinarea» structurală a Rusiei, ca popor și ca neam, care purta în germene necesitatea de a deveni o țară mare nu numai ca întindere și număr, ci și ca prezență spirituală, ca sens universal uman. Două țări au avut vocația revoluționară în eonul nostru modern — spune un mare eseist spaniol: Franța și Rusia. În schimb, Germania n'a fost în stare niciodată să realizeze o revoluție de sens universal, adică un act «național» care să nu servească numai naționalul ci întreaga umanitate, în mersul ei istoric. Există țări, ca și indivizi: aceleași coordonate temperamentale le fixează pe fișa umanității.

* * *

Nu e mult de când, și la noi, disputa dintre spiritul mistic și spiritul științific era în floare. Nu e o întâmplare că valul de obscurantism mistic, îmbrăcat în haina strălucită a teoriilor idealiste, venea din Germania. Bine înțeles nu din Germania lui Goethe și a lui Schiller, spirite prin excelență europene — și de aceea refuzate de pedagogia nazistă — ci din Germania lui Wagner — și acum ne dăm seama câtă dreptate avea Nietzsche, când îl numea pe acesta «decadent»! — din acea Germanie al cărei «iluminism» n'a reușit niciodată să se ridice decât până la interese egoist naționale, în numele unei grandorii și superiorități mitice, în afara realității. Ce voiau reacționarii noștri? Lipsa de valabilitate a teoriilor ancestraliste se vedește cum nu se poate mai bine tocmai prin ineficiența lor pe planul valorilor universale. Exasperarea mitului ancestral nu putea fi susținută, cel mult, decât în folosul unui singur popor — cel german, în cazul recent — toate celelalte valori locale rămânând simple fragmente minore ale unei realități europene văduvită tocmai de înțelesul ei european. Fiecare popor, cât de mic, nu putea face decât să se numească «cel mai mare popor» în numele tradițiilor locale, iubite și laudate în mod exagerat. Aceasta însemna să nu ții cont de marea revoluție pe care spiritul științific a introdus-o în Europa, din momentul în care apare, adică din zorile Renașterii. Umanitatea nu poate merge spre pulverizare, ci ea merge — inexorabil — spre unificare. Și această unificare o îndeplinește spiritul științific, care și caracterizează, în linie mare, rasa albă.

Așa dar, orice invitație la ancestralism este o invitație la forma de experiență medievală, fragmentală, — din toate punctele de vedere. Așa se explică marea simpatie pe care reacționarii o au pentru Evul Mediu, în care ei își găsesc izvoare nostalgice și supape eliberatoare.

Revenind pe planul actual, vedem că Revoluția Sovietică nu constituie numai o problemă socială, ci ea implică întreaga structură a omului european, al cărui mers spre științifizare este invincibil condiționat de însăși structura lui. A fost dat ca un popor înapoiat din Europa să salte peste așa zise «realitățile istorice» evolutive și să ia torța spiritului științific, pentru a o purta în fruntea popoarelor. Dacă am face o mică analiză

evoluției științifice din Europa de până la trecutul război mondial, am vedea că «spiritul științific» suferise o oarecare degenerare, în acțiunea lui de manifestare. Știința are și ea nevoie de oameni pentru a se manifesta, și depinde de tăria și caracterul acestor oameni intensitatea la care ea poate ajunge. Se poate spune, chiar, că după primul război mondial, spiritul științific a început să decadă în Apus, prin lipsa de entuziasm a savanților, prin lipsa lor de vitalitate, deoarece știința a luat un drum neașteptat, în tărâmurii mai mult de ordinul filosofic, prin analize infinitesimale în universul mic și în universul mare. Relativitatea lui Einstein și teoria incertitudinii a lui Heisenberg n'au fost numai — și nu sunt — descoperiri de ordin tehnic, ci și *stări morale*. Am trăit cu toții fazele «relativității» și ale «incertitudinii» în spiritul nostru. Bătrânele democrații din occident — într'adevăr bătrâne (deși nu înțelegem bătrânețea numai în sensul ei negativ, ci și în sensul de bogății ale spiritului, acumulate) — nu mai ofereau spiritului științific indivizi cu vitalitatea bogată, pentru care valorile vieții să rămână deasupra tuturor incertitudinilor filosofice, indiferent de descoperirile macro și micro-fizice, fără viabilitate în lumea imediatului. Păcatul acestor teorii constă în primul rând într'aceea că îndepărtează omul de existența sa socială, izolându-l într'un «turn de fildeș» tot atât de absolut pe cât era cel al scolasticele medievale. În timp ce noi nu putem stabili un punct fix în univers, sau nu putem determina natura intimă a fenomenului viață, indivizii și societatea își desfășoară cursul lor natural, adică istoric, având nevoie de stabile valori morale, care să le dea sens existenței. Iată cum știința era cât pe aci să omoare chiar spiritul științific — acel spirit care a fost inventat de omul alb pentru a *stăpâni* natura, pentru a *se servi* de ea — și nu pentru a cădea în vechile incertitudini metafizice, eterne cât lumea.

Că există un conflict din ce în ce mai adânc între știința teoretică modernă și cea practică, o semnalează aproape toți oamenii de știință actuali. Și că acest conflict are relațiuni directe cu structura morală a omului contemporan, nu o afirmă doar ei, ci și filosofii. Concluziile prea pripite uneori, după viziunea fiecăruia, nu ne interesează decât tangențial. Este cert, însă, că știința — și ea — nu poate fi făcută decât pentru oameni. Iar oamenii care «priveșc prea mult abisul» naturii, prin ultimele consecințe ale științei teoretice moderne, devin inutilizabili din punctul de vedere al științei practice. «Starea morală» este aceea care conduce și în lumea imponderabilă a cunoașterii și această lume a cunoașterii nu e poate tocmai atât de grătită pe cât o pretind idealisții absoluți, care văd spiritul uman, prin determinismul mistic.

Iată ce spune, de ex. un om de știință idealist ca Lecomte du Noüy în *L'homme devant la science* (Colecția «Flammarion», 1934):

«Criza care s'gduie lumea este adâncă. Origina ei nu e prea greu de descoperit: ea constă în decalajul dintre dezvoltarea cunoașterii și aceea a calităților morale ale omului» (p. 233).

Ceea ce ignorează astfel de oameni de știință este *efectul* acestor relativități științifice asupra necesităților de viață ale maselor. Pentru că ori

știința, atingând domeniul metafizicului și dând dreptate misticilor, trebuie să renunțe la prerogativele raționale, devenind inefficientă; — ori, îndreptându-se spre valorile de viață ale omului, ea trebuie să ia drumul utilului, părăsindu-l pe cel — demoralizant — al « absolutului », în care s'a împotmolit. Bine înțeles, că va exista întotdeauna o « cută » științifică a « cunoașterii pure », care să menție echilibrul între extensiunea roadelor ei și adâncimea sensului general; dar asta e o altă poveste...

Iar dacă oamenii de știință constată că știința a ajuns la același impas pe care-l preconizau reprezentanții spiritului mistic, nu înseamnă că cei dintâi trebuie să depue armele, dând dreptate celor din urmă? Ne-am reîntoarce, atunci, la părerea taberii mistice, care pretinde că dezvoltarea « enormă » a științei practice ar fi egală cu . . . apocalipsul (adică, cu o degenerescență a umanității). Tocmai aici e nodul gordian al problemei — pe care trebuie să-l despicăm energic, printr'o lovitură de sabie, dacă nu vrem să ne încurcăm în nesfârșite discuții teoretice. Știința practică evoluiază și are virtutea de-a evolua; știința teoretică, deși patronează dela distanță știința practică, s'a oprit (prin ultimele descoperiri, ale lui Einstein, Heisenberg, De Broglie, etc.) ancorând în spiritualismul cel mai pur. Ce le rămâne maselor de făcut, înșelate în speranțele lor? Să participe și ele la dezolările idealiste ale oamenilor de știință supra-rafinați, care recurg la texte literare și mistice pentru a sublinia insuficiența naturii noastre în a descoperi adevărul? Nu, masele, fiind conduse de valorile vieții, continuă acest drum misterios al evoluției pe planetă, conduse de acea parte din știință care le acordă consolări imediate și certe. Viața însăși are grijă de aceasta, în forțele ei ascunse și tot atât de sacre pe cât sunt adevărurile absolute, veșnic de neatins. Viața are grijă să ridice alte popoare la ospătul științific, care să continue o altă etapă a descoperirilor, pentru binele tuturor. Și astfel, echilibrul dintre viață și « absolut » se reinstaurează în dauna descurajaților.

Știința era primejduită să devie un fel de « artă pură », pentru uzul celor aleși. Ori, nu acesta era rostul științei — visat de un Bacon, de un Descartes, de un Leibniz, și chiar de un Pasteur și de un Marx. Știința avea nevoie — și ea — de oameni noi, de entuziasme noi. Și ea a găsit acești oameni tocmai în Rusia neevoluată de altădată, în care necesitatea unei pedagogii științifice, bazată pe libertatea și egalitatea oamenilor — în sensul Revoluției Franceze — era extraordinar de puternică, tocmai prin contrastul oprimărilor reacționare. Iată momentul în care — filosofic vorbind — omul rus devine, pentru epoca noastră, « omul nou », pus în slujba — conștient și predestinat — spiritului științific european, cu noi și imense resurse de înfăptuire a nostalgiilor noastre milenare de eliberare de sub tiraniile materiei adică ale naturii brute. Odată cu realizările cu caracter social, omul sovietic vine cu o putere de entuziasm științific, adică realist, neegalată decât de vastitatea și complexitatea naturii sale de Rus. Numai așa omul nu se împiedică de subtilitățile științei teoretice moderne, care-l descuraja dela împlinirile practice, — acelea care-i sunt date ca să învingă natura — și

reinstauraază, în demnitățile ei adevărate, știința — în sensul ei strict utilitar, știința care ne ajută — dacă nu să găsim « absolutul » — cel puțin să dispunem de natura care ne înconjoară, planetară, așa cum ne e dat, printr'o investire al cărei rost ne rămâne ascunsă. Omul trebuie să înlăture toate inegalitățile născute din partea meschină a naturii sale — abuzul de proprietate, inegalitatea de rasă și de stare civilă, complexul de inferioritate psihologică dintre indivizi, etc. — pentru a ajunge așa cum spune Jean Jaurès în « Socialism și Libertate »: « Nu există în istoria omenescă nici rutină, nici ruptură. Omenirea e ca un mare artist, totdeauna în progres: ea nu zăbovește la primele și copilăreștile sale schițe: dar nici nu le uită, și le reia după îndelungate treceri de timp cu o putere crescândă ».

* * *

Iată cum trebuie înțeleasă întreaga mișcare literară sovietică post-revoluționară, iată în ce fel analiza noastră nu trebuie să rămână doar estetică, ci trebuie să se integreze în complexiunea fenomenului social și spiritual, din care culturalul va ieși — fortuit — cu alte lumini. Și iată, totodată, în ce sens se vorbește mereu de o revoluție structurală a « omului nou », de o schimbare de nivel în însăși expresia artistică a creatorilor de frumos și de valori culturale. Ceea ce s'a făcut în Rusia Sovietică — pe tărâm cultural — nu este o simplă modificare de ordin politic a unor valențe mai vechi, pentru ca din acestea să reiasă câteva nuanțe noi de expresie, în fond tot atât de vechi ca și cele anterioare. Intr'o discuție pe care am avut cu un fruntaș cultural sovietic, în jurul lui Dostoiewski, mi s'a precizat că Rusia Sovietică de astăzi, departe de a ignora sau de a refuza niște valori artistice incontestabile, dar create pe fundamentul unei structuri reacționare, nu face decât să pue accentul pe *valorile vieții*, adică pe tot ceea ce privește viața în primul rând, pe expresia sinceră, realistă, a bogățiilor naturale din om și din natura înconjurătoare. Credința în știință, ca *valoare de viață*, se reflectă — și trebuie să se reflecte — și în literatură, deoarece entuziasmul singur este creator și omul nou, ca să birue incertitudinile decadente, — care l-ar putea duce la o epocă asemănătoare cu cea a sofistilor din Grecia antică — trebuie să revie la pământ, ca Anteu, care își regăsea forțele vitale în contactul cu solul generator de viață. În Rusia Sovietică a mai fost și o uriașă problemă de tehnicizare a economiei, lucru care a facilitat drumul spre entuziasmul științific. Departe de a voi să rămână — așa cum visau demagogic ancestraliștii noștri — « o țară eminentamente agricolă », conducătorii Rusiei de azi au înțeles care este drumul viitorului și nu au precupețit nicio jertfă pentru a ajunge la industrializarea care singură creează condițiile preconizate de Karl Marx. Știința și tehnica nu mai ezită să se pue în slujba egalizării claselor, devenind un splendid mijloc de propagare și de educație a noii alcătuirii umane — visată în fond de toți utopiștii Europei. Putea rămâne literatura indiferentă în fața unor schimbări atât de colosale? Și putem noi socoti mărimea acestor modificări de structură omenesci prin realizările literare de până astăzi? Nu. Oricât de interesanți și de mari ar fi scriitorii de literatură sovietică de astăzi, ei nu sunt de-

cât pionierii unei noi viziuni de viață, care-și cere încă poezii, prozatorii și filosofii de anvergură, pentru a exprima în toată desfășurarea ei surprinzătoare. De altfel, în declarațiile lor, și conducătorii de astăzi ai Rusiei Sovietice repetă acest lucru, conștienți că expresia unor situații istorice nu poate surveni decât treptat, pe măsură ce ele devin sedimente, adică bunuri ale memoriei istorice. În acest fel este interesant de trasat drumul scriitorului Ilia Ehrenburg, care în toate romanele sale revoluționare nu face decât să « preconizeze » omul nou, cu sentimentul că e un simplu înaintaș.

Am putea exemplifica toate cele de mai sus prin majoritatea literaturii sovietice — dar e suficient să ne oprim la trei romane mai familiare cititorului român: *Așa s'a călit oțelul*, de N. Ostrowschi, *Și a fost ziua a doua*, de Ilia Ehrenburg (apărută recent în editura « Forum », și în excelența traducere a d-lui I. Ludo) și *Se preface lumea*, de M. Ilin (apărută tot în editura « Forum »).

Ca și în *Cimentul* lui Gladkow, găsim în aceste cărți o temă centrală: dragostea, așa zice aproape mistică, pentru mașină — mașină care nu constituie o teroare pentru om, așa cum ea apare în toate scrierile autorilor apuseni, prea îmbibați — în ultimele decade — de humanism, de livresc în fond; mașina este pentru eroii romanelor sovietice o realitate *supusă* omului, de care nu i-e teamă, și pe care o mănuește cum mănuaia altădată omul patriarhal plugul cu tracțiune animală. În fond, de ce atâta spaimă și atâtea teorii în jurul acestei mașini « teribile », care în mintea filosofilor decadenți, gen Berdiaef sau Mereșcowski devine un fel de monstru apocaliptic, sub grumazul căruia umanitatea modernă își va da duhul într'un fiasco cumplit?! Să judecăm mai simplu și mai liniștit: nu cumva, într'adevăr, aceste spaime și aceste subtilități teoretice ascund o slăbiciune ea însăși de ordin spiritual, din neputința de a se adapta la noile realități — așa zice, la noile *surprize* — pe care natura omului, cea mai intimă, ni le oferă? Asemănătoare trebuie să fi fost — și au fost — strigătele și văicărelile filosofilor scolastici dela sfârșitul Evului Mediu — filosofi și gânditori inconștient puși în slujba intereselor feudale — când vedeau înaintând valul impetuos al prefacerilor sociale, al căror ghid era marele curent al spiritului științific ce avea să « cotropească » lumea, în folosul « burghezilor », adică al prostimii!

Eroii din *Cimentul*, din *Așa s'a călit oțelul*, din *Și a fost ziua a doua*, sunt oameni « noi » fără să facă prea mult caz de aceasta, entuziaști cu natura lor gălgăitoare, bogată, în slujba eternului triumf al Vieții împotriva Morții. Ei sunt în același timp ruși și universal; ei știu că pământurile imense ale Rusiei trebuiesc exploatate, că aceasta nu se poate face decât prin mașină, prin tehnică — și ei iubesc unealta care le dă prilejul să-și aservească natura, cu bucuria specială — aproape de natură divină — a muncitorului care găsește mulțumirea în munca sa, ca act dinamic în sine, indiferent de consecințele « metafizice ». Literatura aceasta nu trebuie judecată după normele strănte ale esteticei noastre de oameni limitați la anumite forme « permanente ». Estetica însăși evoluează, nu există nimic fix în natură ca și în lu-

mea valorilor, și reușitele consemnează — chiar pe tărâmul ei — noile specii de expresie și de tonalitate, de care nu poate face abstracție niciun cultural timorat. Să citim de exemplu *Se preface lumea* a lui M. Ilin. Este o carte am în felul aceluia pe care le scrie Hendrik van Loon, de știință popularizată — dar de o anume știință, cu un anume suflu interior al ei. Se vede aici că știința sovietică — despre care nu știam nimic, sau foarte puțin, până mai deunăzi — nu e numai avansată, ci și utilizată după toate datele de ultimă oră ale științei mondiale, pentru realizări concrete pe teren. Un gen nou de literatură? De ce nu? Ar fi oare mai puțin nobilă arta dacă ar reveni la vechiul dicton al «utilului și plăcutului» totodată? Este ușor dușmanilor Uniunii Sovietice să spue că știința pe acele tărâmurile nu servește decât utilității mărunte și egoiste a omului. Dar dacă ei ar citi o carte ca *Se preface lumea*, ar trebui să concedă că aici e vorba de o viziune științifică grandioasă, care depășește în îndrăzneală toate previziunile oamenilor de știință moderni, rivalizând numai cu cele mai avansate planuri ale științei americane. Rușii au un sens planetar al științei, inițiativele lor sunt demiurgice, ei văd totul în mare, în cosmic așa zice. Canalizări de necrezut, experiențe agrare și de plantații fără egal, stăvilare uriașe, modificări de soluri în stil marșian, etc., etc. — iată ceea ce ne prezintă, prin *Se preface lumea*, știința sovietică. Și acestea, toate, în contrast cu măruntele interese individuale sau locale, în contrast cu mentalitatea aceea retrogradă a omului speriat de propriile sale forțe, în contact cu natura — în contrast cu opreliștile biologice și mentale pe care și le creează omul, în egoismul lui pitic, de ființă supusă misticismelor. Un vast caracter de generozitate stă la baza acestei viziuni a științei sovietice. Este caracterul de generozitate al științei care vrea să emancipeze pe om de insuficiențele sale, în lupta cu natura. M. Ilin ne oferă și exemple edificatoare, de toate genurile. Să alegem unul care privește «individualismul»: oamenii ezită să se unească pentru a realiza în comunitate ceea ce nu se poate realiza separat. «Unde-s mulți puterea crește»... Niciodată nu ne dăm seama mai mult de aceasta, decât în marea experiență a popoarelor sovietice. Numai popoarele mari îndrăznesc să fie anti-autohtone, avântându-se în experiențe științifice de sens universal fără să se teamă de atenuarea «specificului». Dimpotrivă: specificul lor crește tocmai prin această potențare a vitalităților proprii sub egida științei așa zis «nivelatoare», care ar ucide trăsătura de caracter «națională». Experiențele care ne sunt înfățișate în *Se preface lumea*, cartea lui M. Ilin, sunt și specific rusești și general omenști. În marea comunitate de popoare care va alcătui mâine omenirea, foloasele pe care le-a avut omul pe nesfârșitele tărâmurile ale Siberiei neexplorate, vor servi întregii umanități, într'un schimb de bunuri fatal și echilibrat, care nu va isca veșnice perturbații ale capitalurilor personale și locale, așa cum se întâmplă — din nefericire — astăzi.

Eroii lui Ilia Ehrenburg sunt alcătuiți din aceeași materie a entuziasmului științific. Ei au o valoare totodată umană și documentară. Ei nu sunt lipsiți de spiritul critic, fără de care ar rămâne niște simpli roboți. Ne aflăm

în plină formație a « omului nou ». Riscurile nu sunt mici, nici căderile, eșecurile — dar experiența este uriașă. Romancierul — ca bun romancier — nu se sfiește să ne arate toate elementele în contra-timp, din perspective diferite, — și iată încă unul din argumentele care ar putea rușina pe detractorii culturii revoluționare sovietice. Revoluția este atât de mare, realitatea ei este atât de covârșitoare, încât nu-i pasă de micile sale aspecte negative, în care în chip firesc se înneacă neputincioșii. Acesta este și înțelesul romanului lui Ilia Ehrenburg. Sunt eroi ce reușesc să devină « oameni noi », și sunt eroi care se poticnesc, prăbușindu-se în neant. Vremurile de tranziție sunt întotdeauna teribile și fascinante. Privită la orizontul istoriei, o revoluție este întotdeauna ca un incendiu din care unii ies mai căliți, iar alții sunt topiți în dogoarea focului. Toate contrastele se manifestă, cu egală putere, în romanul lui Ilia Ehrenburg. Și aceasta — mai cu seamă în sensul documentar, decât în cel creator. Se află aici procesul spiritual și psihologic al Revoluției, în toate aspectele sale permanente și trecătoare. Și, ca un leit-motiv, entuziasmul științific străbate printre întâmplări și situații, așa încât până la urmă putem spune că el însuși este eroul principal al cărții. Realitatea sufletească și realitatea tehnică, față în față, ajung la un moment dat să producă un nou echilibru: « Volodenca, nu-i adevărat. Acuma, omul mai poate încă iubi, mai bine chiar decât altădată. Firește, nu pentru că poți divorța mai ușor, sau pentru că fetele sunt mai « îngăduitoare », cum cred unii. E o ticăloșie s'o spui măcar! Viața, acuma, este atât de grea, atât de încordată, atât de grandioasă, încât și dragostea însăși devine grandioasă. E greu, foarte greu să iubești acuma. Mult mai greu ca înainte. Dar în schimb amorul de azi e mai grandios... » spune o eroină.

Și mai departe:

« Tu spunei: « Acuma nu-i dragoste, e fontă » și repetai: « fontă, fontă » Ți se părea, nu știu pentru ce, caraghios. Dar nu-i caraghios de loc. Spune-mi tu însuși ce-i mai folositor, în ceasul acesta: să citești pe Anatole France al tău — sau să torni șine pentru ca țara să aibe în sfârșit ceva mai multă pâine și mai multă bumbăcărie? Dar în clipa aceasta, oamenii nu fac decât să toarne fontă, sau mai de grabă, nu! Ei se mărginesc, într'adevăr, să toarne fonta, dar în fonta aceasta nu-i numai cocs și minereu, ci mai e și altceva. Ca Senka de pildă, care: « scapă din mâna mamei, pentru a se avânta în întunecimile melodiilor ». Toată lumea se avântă mai sus. Sunt turnătorii, versurile, dragostea. Nu știu dacă am isbutit să fiu limpede, dar le simt toate acestea până în adâncul inimii. Mi se pare că dacă mă apuc de o muncă grosolană, nu trădez dragostea. Nu! Te iubesc mai mult încă ».

Sau acest pasaj de vizionarism științific, la dimensiunea Rusiei și cu avântul entuziasmului sovietic de astăzi (e vorba de canalizarea unui imens deșert din regiunea Volgii):

« Seceta e un dușman. Și împotriva acestui dușman, în Uniunea Sovietelor s'a dat un ordin, care e ca o declarație de război.

După orice ordin, în Uniunea Sovietelor, urmează un plan. Și după orice plan, urmează înfăptuirea lui. În regiunea dela stânga Volgăi, au și

început lucrările de irigare a stepei. Peste zece sau cincisprezece ani, se va putea spune că în regiunea Volgăi nu va mai fi niciodată secetă.

Cum se va întâmpla asta?

Ca să aruncăm o privire în viitor și să ne dăm seama cum va arăta peste cincisprezece ani regiunea de dincolo de Volga, ajunge să privim proiectul pe care l-a întocmit « Gosplan »-ul, comisiunea de planuri a statului sovietic.

Canale de irigare vor împărți stepa în patrate uriașe. De-a-lungul canalelor se vor planta fâșii de păduri, ca să apere ogoarele împotriva vântului cald din deșert. Fiecare ogor va fi ca o încăpere uriașă cuprinsă între patru pereți verzi și vii.

De-a-lungul malurilor de beton ale canalelor, vor aluneca vagoane electrice, înzestrate cu pompe și țevi de stropit. La un semnal al brigadierului, o ploaie artificială deasă va uda ogoarele.

Dar de unde apă? Apa se va lua din Volga.

Albia Volgăi e cu câțiva metri mai joasă decât stepele de pe malul ei stâng. Apa se va scoate din fluviu cu ajutorul unor pompe. Stațiuni puternice de pompare vor îndrepta apa din Volga — prin niște* tuburi uriașe — spre iazuri. Apa va fi mânătată pe alt drum: din fluviu, înapoi în stepă. Și va trebui să se supună.

Astfel se va ivi pe șesuri un adevărat păienjenis de iazuri, canale și plantații.

Și oamenilor care vor privi pământul de sus, din avioane, li se va părea că dedesubtul lor nu e pământ, ci vreo altă planetă, cum ar fi Marte, cu liniile și cercurile lui întunecate.

Pământul se va înnoi, și oameni noi vor trăi pe fața lui.

Va semăna oare inginerul-agronom, biruitorul secetei, cu robul acela pe care l-a cunoscut « Rusia » cea de sub vulturul cu două capete și drapelul tricolor? ».

* * *

Istoria nu se face cu romane, nici cu estetică; ea se face cu oameni — și acei care nu își pot însuși o perspectivă realistă a vieții — chiar dacă sunt mari scriitori — cad învinși de istorie și de realitate. Poate că însăși critica se va modifica, pe măsură ce se schimbă perspectiva noastră asupra omului? Nu știm nimic precis — știm doar că totul e în mers — oamenii, valorile, istoria ca și societatea — așa că nici « permanențele » nu încetează să-și schimbe fața, după tiparul actualității. Putem totuși face unele delimitări, în măsura legii de repetiție a naturii noastre; întotdeauna « întoarcerea la viață » a însemnat un nou romantism. Un nou și uriaș romantism se ivește la orizontul culturii moderne, și aceasta — tocmai — prin marele impuls al spiritului științific, al cărui emisar este omul sovietic. Putem spune, fără să greșim, că ne aflăm în pragul unui nou ev, cel cu adevărat științific, în care plenitudinea mijloacelor tehnice va rivaliza cu plenitudinea expresiei artistice naturale, adaptată după necesitățile de situație în care se va găsi omul...

În vârstă de treizeci și doi de ani, Ostrovski concepe și scrie « *Așa s'a călît ofelul* », carte de entuziasm științific scrisă de un infirm, un bolnav pe patul de moarte. Ostrovski e un muncitor și un autodidact, în care bucuria de a trăi nu s'a secat în lungile nopți de studii, când « a devenit un intelectual » — după cum singur spune, într'o scrișoare. Un fals optimism, o supralicitare a valurilor vieții — tocmai pentru că înainte am avut de-a face cu un exagerat pesimism? Nu. Totul e firesc, limpede și adânc, așa cum largi și adânci sunt fluviile Rusiei, lăsând nămolurile la fund cu nepăsare și purificându-și valurile tocmai prin abundența lor. Morala nu e numai a cărții, ci și a autorului — mort curând după scrierea ei: la ce ne folosesc descurajarea și pesimismul « metafizic », dacă — din punct de vedere « absolut » — tot nu reușim să schimbăm nimic din « destinul » nostru pămîntesc? Orice optimism se naște chiar dela limita desnădejzii; forța de propulsiune a vieții ne asvârlă la mal tocmai când e furtuna mai mare. Ostrovski este cea mai vie pildă a acestui entuziasm științific sovietic, care nu « modifică » valorile, ci — printr'un brânci viguros — având ceva din nepăsarea fenomenelor naturii — le răstoarnă, pentru a facilita omului mersul lui spre viitor.

Ne amintim cu această ocazie un articol scris de M. Blecher, — autorul acelei cărți de neuitat « *Întâmplări în irealitatea imediată* » — nu cu mult înainte de moarte. Vorbea omul acolo de . . . suferință. Era pe vremea misticismului în floare, când « voluptatea suferinței » nu lipsea din niciun articol literar, publicat prin revistele noastre. Și ce spunea suferințul M. Blecher, pe patul de moarte, minat de o boală teribilă, care-l chinuia zi de zi, ceas de ceas? El se ridica — tocmai — împotriva suferinței! El făcea apologia bucuriei de a trăi! Era un optimist — dar nu la « marginea disperării » ci fiindcă înțelesese că singura realitate este viața — viața fără margini, a omului și a umanității, prin tot ceea ce crează ei pe pământ. Ciudată aporie, se va zice, între un scriitor ca Ostrovski și M. Blecher. În realitate, indiferent de stilul în care își exprimau bucuria de a fi, optimismul, — sensul lor e același. Cu deosebire că la cel dintâi, lupta împotriva suferinței nu era individuală, ci integrată în entuziasmul științific colectiv de care vorbeam. Și rezultatele sunt cu atât mai mari, și pe planul moral, când funcționează comunitatea și nu individul. Forța de creație a popoarelor moare și ea prin lipsă de entuziasm. Prea multe valori acumulate îngreuiază drumul spre progres. Atunci vin alte popoare, cu forțele vitale intacte, luând în treaga moștenire a predecesorilor pe seama lor și ducând-o mai departe. În cazul de față, procesul nu e numai între popoare, ci între epoci — pe fundalul științei umane. Un scriitor ca Ostrovski nu reprezintă, de aceea, un simplu caz individual — cum ar fi dacă el s'ar petrece într'una din culturile Apusului (cazul André Gide cuvîntează à rebours) — ci spiritul însuși al unei colectivități. O cultură tânără își expune, pe viu, problemele sale. . .

Umanitate, bogăție de suflet, entuziasm al concretului, lupta împotriva idealismului îmbăcsit — cu toate riscurile pe care le incumbă aceste valori ale sincerității — iată ceea ce ne înfățișază, prin eroi și prin situații, prin

suflet și prin tehnică, întreaga literatură sovietică de astăzi, în linia mare a entuziasmului științific moștenit — peste ezitățile livrești ale unei anumite culturi apusene, direct dela realismul, cu accent romantic, al spiritului european.

DAN PETRAȘINCU

PAVEL ANTOKOLSKY

Sunt realități care vin să sfărme vechi tipare de atitudini estetice, tipare în care ori ne plasăm sincer, ori ne complacem să pozăm. Astfel stă cazul cu tendința de izolare a poetului, izolare față de lume, de frământarea omenescă, de realitățile cele mai strigătoare. Concepția turnului de fildeș a poetului ca expresie a izolării, a fost depășită de vreme. Pentru că există emotivitate estetică în toate laturile de manifestare ale vieții, fie ca luptă revoluționară, încețare războinică sau travaliu energetic. În haosul creator al vieții, poetul va transmite fiorul sensibilității poetice la tot ceea ce va prinde sub retină. Și nu se poate să nu fie așa. Poetul trebuie să-și piardă pașii prin toate realitățile, cu ochi de observator atent, pentru marile prefaceri prin condei. Și-acest adevăr poezii ruși l-au înțeles înaintea altora. Poezia lui Pavel Antokolsky vorbește dela sine în această privință. Luptător în linia întâia a frontului, Antokolsky, poet de rare sensibilități, își situează domeniul de inspirație în cumplita încețare războinică. Volumul de poezii intitulat simplu de tot *Fiu* și apărut la Moscova în 1943, editura « Scriitor sovietic », este decorat cu premiul pentru literatură *Stalin*. Volumul este dedicat fiului său, căzut pe câmpul de luptă sub ochii tatălui, la 6 Iulie 1942. Poeziile de război sunt scrise sub pecetea unui realism dur, scaldat uneori într'o baie de sensibilitate intimă. Ca exteriorizare modernist, poate prea mult descriptiv, el păstrează totuși rima care, alternată ingenios, dă o muzicalitate estompată poeziei.

Pentru a putea oferi cetitorilor bucuria cunoașterii unui poet de astăzi al mării noastre prietene vecine, am tâlmăcit prima parte din poemul de 47 pagini cu care se deschide volumul:

F I U

Vladimir, n'am întârziat? Mă auzi?
 Noi astăzi vom sta alături în rând.
 De ce nu mai scrii scrisori? Așteptând
 Stă și tata și mama, și anii tăi cruzi.

Vladimir! Nu poți mișca o mână măcar,
 Nu ai puterea s'alungi plâns de pe față,
 Nu ai puterea să 'ntorci capul, prin ceață,
 Să respiri din tot pieptul, adânc și arar.

De ce 'n ochii tăi, veșnic numai culoarea
De-azururi, albastră, albastră, albastră?
De ce printr'a pleoapelor tristă fereastră
Nu răzbate lumina ce 'nvăluie zarea?

Vezi, — iată prin iarba șerpuitoare
Casa lucind în umbră de vise
Și poduri svârlite peste abise
Să le ridici tu visai, fiecare.

Nu simți tu că astăzi, cu zorii ce cresc,
Umăr la umăr, lângă ea ai să stai,
Lângă cea mai cuminte, cu părul bălai,
Acea pe care nu vreau s'o numesc?

Ascultă, auzi canonada? De-acum,
Cu-aceasta ai noștri-au plecat spre Apus.
Inseamnă atac. Inseamnă că sus,
Te-i scula din pământ, cu-al toamnelor fum.

Din depărtări nevăzute, atunci
Din îndepărtata frontului depătare
Răspunde-mi, fiul meu nevăzut, la chemare,
Cu rănile-arzânde — amurg peste lunci — :

« — Nu mă chema, tată, — nu plânge,
Nu mă atinge, o, nu mă chema! De-astădat'
Noi mergem pe drumul de-azur, neumbat,
Noi sburăm prin incendii și sânge.

Ne 'nălțăm mângâind norii cu-aripile,
Noi, prieteni de luptă ce-acum am căzut
Inaripatele rânduri așa s'au născut
Rânduri ce nu s'or întoarce cu veacuri, cu clipele.

Nu știu de va fi revedere. Știu doar
Că lupta nu-i terminată!... Iar noi,
— Fir de nisip în neant — amândoi
Nu ne-om vedea nicicând sub pajiștea cerului iar!...

RADU HORIA

VALER BRIUSOV

Iată un autentic poet care nu a apărut, ci, mai just, a intrat ca o avalanșă în istoria literaturii rusești. Este de nebănuț multilateralitatea acestui viguros al condeiului.

Autor al volumelor de versuri: *Me meum esse, Tertia vigilia, Stéphanos, Toate cântecele, Urbi et Orbi, Oglinda umbrelor*; autor de nuvele și romane ca: *Axa terestră, Ingerul de foc și Altarul victoriei*; critic al lui Gogol, autor al studiilor despre Auson și Pușkin; essay-ist pătimaș în *Despre Artă*; traducător măiestrit al lui Verhaeren (*Poèmes și Hélène de Sparte*), al unui volum de poeme din Verlaine, al teatrului și poeziilor lui Maeterlinck, al *Eneidei*, al lui Gabriele D'Annunzio și Oscar Wilde, e lungă încă enumerarea scrierilor lui. Valer Briusov este mai presus de toate un mare talent și un dibaci meșter al formei. Cel care la treisprezece ani se recunoștea poet, poet al ideii, încă cu primul volum se plasează pe aceeași linie cu C. Balmont. Și dela primul volum critica îi remarcă strădania ce o poartă imaginii, diversitatea, ritmul subtil înlănțuit și minuțiozitatea tehnicii poetice.

În poezie ca și în proză, Briusov se dovedește multilateral. Ca novelist amintește maniera lui Edgar Poë și Hoffmann. Conducea revistei literare; susținea polemici; instituia societăți artistice; era un adevărat om al culturii.

Ceea ce i s'a reproșat lui Valer Briusov, de altfel un reproș foarte just, este faptul că în anii pregătirii revoluției s'a încbis în turnul de fildeș, în timp ce Maiakovsky și întreaga pleiadă a poeților luptători i-au înțeles mărirea și i s'au dedicat ei.

În timp ce același Maiakovsky scria poemul *150.000.000*, vijelios ca un uragan, delicatul și nebătutul de vânt Briusov scria versuri exotice.

Și dacă reproșul era just, tot așa de juste sunt și recunoașterile aceleiași critice, care îi dă locul cuvenit în istoria literaturii.

RADU HORIA

ANTON DUMITRIU: PARADOXELE LOGICE

În biblioteca de filosofie a Fundațiunii Regele Mihai I, s'a tipărit o lucrare a cărei apariție poate fi numită cu drept cuvânt, pentru problemele de logică, un eveniment. « Paradoxele Logice » — acesta este titlul lucrării d-lui Anton Dumitriu — prezintă, cercetează și rezolvă antinomiile logico-matematice, care constituiau nu numai un punct nelămurit și prin aceasta extrem de nevralgic al logicei, ci totdeodată un permanent izvor de neîncredere și scepticism în valoarea logicei ca metodă de cunoaștere. Lucrarea d-lui Dumitriu — Paradoxele Logice — prin rezolvarea matematică pe care le-o dă, repune noțiunea în demnitatea ei de metodă care poate funcționa fără greș, dacă sunt respectate principiile după care ea poate funcționa.

De antinomiile rațiunii se mai ocupă d. Dumitriu, în afară de « Paradoxele Logice », și în lucrarea d-sale: « Valoarea metafizică a rațiunii », apărută cu 11 ani înainte. S'ar putea spune că întreaga d-sale activitate filosofică dinăuntrul celor 11 ani, s'a mărginit la rezolvarea acestei probleme capitale de logică. Deși lucrul acesta pare adevărat, totuși prin cercetarea atentă a acestei activități se mai desprind lămurit și înțelesuri ale unei filosofii personale.

Logica — această știință fără definiție — a fost fundată de Aristotel pe baze exclusiv metafizice. Pentru marele filosof grec, în propozițiunea: *apa curge*, apa era subiectul fiindcă ea conținea substanța iar *curge* era predicatul care aducea ceva nou în cunoașterea subiectului. Nu e cazul să insistăm prea mult asupra acestui lucru. Suficient este să spunem că întreaga metafizică a căutat să-și găsească conceptul de substanță din analiza sau sinteza subiectului în care ea trebuia să se afle. Metodă fără îndoială greșită pentrucă subiectul este un *concept*, care nu cuprinde în sine substanța, ci accidentele substanței. Prin urmare oricâte analize sau sinteze am face, din *concept* nu am putea scoate niciodată decât cunoștințe fenomenale — cum a spus-o Kant mai pe urmă. În această formă, metafizica nu se poate constitui ¹⁾.

Toate încercările logicienilor și filosofilor au mers însă pe linia indicată de Aristotel — linie în care logica, prin preocupările ei metafizice, cerceta în exclusivitate conceptul. Judecățile în cadrul logicii aristotelice erau niște relații metafizice reieșite din studiul raportului dintre noțiuni.

Dintre rarele excepții (Chrysippos, Raymundus Lullus, Petrus Hispanus, Boethius, Petrus Abaelardus) asupra lui Leibniz ne vom opri o clipă. Filosoful german poate fi socotit ca precursor al unei legi noi.

Pentru Leibniz, (din motive metafizice), de asemenea problema era ca și pentru Descartes a găsi un limbaj universal (prin matematică) pentru a ordona întreagă cunoștința omenească (un fel de *mathesis universalis*). În felul acesta pentru gânditorul german logica devenea un instrument de calcul matematic. Ideea aceasta a raportului dintre logică și matematică, a rămas mult timp infructuoasă.

În secolul XIX^A însă, ea se reactualizează prin cercetările lui E. Schröder și George Boole, care căutând să exprime legile gândirii alcătuește o algebră a logicii.

Întrebuințând această lucrare, cât și încercările lui Inge și Peano, logicienii englezi Whitehead și Russell au scris «Principia mathematica», un fel de biblie a logicii simbolice.

Ulterior s'au raliat acestor cercetări o seamă de logicieni, printre care notăm: Couturat, Fraenkel, școala din Göttingen cu Hilbert, Ackermann, Bernays, Bahmann, școala din Varșovia cu Lukasiewicz, Lesniewski, Tarski, Chwistek etc., Ramsay în Anglia și în America Lewis și Sheffer.

Cercetările au gravitat în special în jurul găsirii unui nou fundament matematicii. Știința adusese în câmpul cercetărilor ei o serie întregă de noi cunoștințe. Acestea toate trebuiau încadrate în legi precise, iar legile precise erau exclusiv de natură matematică. Vechile legi matematice (Galilei, Newton) nu mai puteau să dea seama și să explice noile fapte. O recercetare a matematicii se impunea, dar cu aceasta și o recercetare a concepțiilor noastre despre logică. În privința legilor matematici, acestea nu găsesc

¹⁾ Noi am indicat o metodă de fundamentare a metafizicii, înlocuind conceptul (o serie de obiecte) din judecată prin *obiect*. A se vedea: *Idealism transcendental și idealism critic*, Colecția Caietelor de Filosofie, Nr. 8.

o nouă explicare, prin faptul că ele sunt analitice, nu sintetice cum le crezuse Kant.

În ceea ce privește concepția noastră despre logică, lucrurile nu sunt ajunse la o deslegare completă. Încercările însă nu au conținut să apară. În primul rând s'a încercat să se golească judecata de orice conținut empiric sau metafizic. În felul acesta subiectul și predicatul judecății deveneau niște simboluri: x și y . Desgolate astfel de înțelesul lor metafizic, raportul dintre ele nu mai era necesar prin copula « este ». De aceea logica simbolică se lipsește de această parte a judecății aristotelice. Prin aceasta însă, relația dintre subiect și predicat, devenea variabilă. Din raportul subiectului cu predicatul se vede diferența: pe când în judecata aristotelică relația era totdeauna « este » iar valoarea de adevăr a propozițiunii decurgea din raportul dintre sfera sau conținutul subiectului față de predicat, în logica nouă relația este variabilă și ea este aceea care dă valoarea de adevăr propozițiunii. În propozițiunea logiceii noi nu există un raport între sfera și conținutul conceptelor, în același sens în care exista în logica aristotelică. Dacă subiectul are o extensiune și predicatul o alta, atunci subiectul devine un ansamblu matematic, iar predicatul un alt ansamblu matematic [$S(x)$, $S(y)$]. Relația dintre ele — propozițiunea logică — căpătă o valoare de adevăr, reieșită din funcțiunea matematică a celor două ansambluri. Când însă se face eroarea ca într'unul din ansamblurile propozițiunii — spre pildă în subiect — să se introducă elemente ce nu aparțin aceluiași ansamblu, propoziția logică ia aspectul unui paradox matematic, pentrucă adevărul ca funcțiune între cele două ansambluri este logic imposibil.

*

Acestea sunt preocupările de logică ale savanților apuseni, pe care d. Anton Dumitriu le atasează culturii românești prin activitatea publicistică a d-sale. În *Valoarea metafizică a rațiunii*, d. Dumitriu discută problema valorii în sine a rațiunii omenești. Așa cum a fost confruntată cu realitatea de eleași și de Kant, urmau două posibilități pentru filosofii amintiți:

a) pentru eleași realitatea era iluzorie, dând naștere la paradoxe atunci când acestei iluzii fenomenale i se aplică rațiunea, care are în sine o valabilitate certă;

b) pentru Kant rațiunea se află în imposibilitate de a aborda anume probleme care, fiind metafizice, o depășesc.

D. Anton Dumitriu găsește o a treia posibilitate: nici realitatea nu e o iluzie, nici rațiunea nu e depășită de problemele pe care singură și le pune, ci e vorba aici de o greșită aplicare a principiilor rațiunii la lumea fenomenală. Rațiunea are o valoare în sine pentru cunoaștere, dar valoare are și realitatea. Ciocnirea între aceste două planuri, trebuie analizată cu meticulozitate și atenție, pentrucă a nu observa principiile după care rațiunea se conduce, înseamnă a da posibilitate să se nască paradoxele și antinomiile. În această lucrare sunt însă studiate numai paradoxele eleașilor și antinomiile kantiene.

Existau însă în câmpul științei o seamă de alte paradoxe — numite logico-matematice — care au prins atenția d-lui Dumitriu. Pentru a-și putea susține concluzia la care a ajuns în « Valoarea metafizică a rațiunii », era necesar să rezolve și aceste paradoxe.

Metoda cu care încearcă să ajungă la rezolvarea acestora, o expune d. Dumitriu într'o serie de lucrări dintre care pomenim: « Marea Ignoranță », « Destin și istorie », « Evoluția legilor naturii », « Misticismul lui Descartes », « Disciplina Spiritului », « Știință și precizie », « Cunoaștere și microfizică », « Sur le principe d'Incertitude », « Logica lui David Hilbert », « Știință și incertitudine », « Hasard et Science », studii scurte în care se trasează limitele între care se va desfășura întreaga d-sale activitate.

Intr'adevăr lucrările mari ca: « Bazele filosofice ale științei », « Logica nouă », « Logica Polivalentă » — exceptând pentru o clipă « Orient și Occident » — vin să întregescă înțelesul ultimei lucrări: « Paradoxele Logice ».

În « Bazele Filosofice ale Științei », se cercetează măsura în care știința exactă face metafizică. Constatarea la care ajunge d. Dumitriu este că toate științele, inclusiv cele fizico-matematice, fac într'o mare măsură metafizică, atât încât dacă s'ar încerca o purificare a lor, aceasta ar echivala cu nimicirea lor. Logica însăși — cea aristotelică — este îngreuiată de un mare balast metafizic, astfel încât se află într'o vădită imposibilitate de a explica lămurit caracterele cunoașterii științifice.

« Logica Nouă » este lucrarea în care se cercetează încercările pe care noi le-am amintit, de a se desprinde logica de metafizică. Această lucrare aduce în cultura românească expunerea eforturilor făcute în Apus în această direcție.

« Logica Polivalentă » merge mai departe. Din moment ce prin « Logica Nouă » ne familiarizaserăm cu o logică simbolică, d. Dumitriu își expune în « Logica Polivalentă », un sistem original de Logică simbolică. Socotim această lucrare ca expunerea cea mai originală și caracteristică a d-lui Dumitriu.

Prin cele trei valori de adevăr (A. F. T.), autorul își deschide un drum logic-matematic pentru studierea problemelor de cunoaștere ontologică a lumii. Cum va înțelege să rezolve această problemă, iată ce așteptăm dela d-sa. Pentru un moment remarcăm numai faptul că d. Dumitriu se plasează prin această lucrare, cu cinste, alături de cele mai ilustre nume din Apus.

În orice caz logica T, dacă nu are o valoare demonstrată încă, pentru problema cunoașterii, are o evidentă valoare teoretică pentru logica matematică.

Nu mai puțin interesantă este însă și ultima lucrare « Paradoxele Logice ». Metoda cercetării filosofice, era pentru d. Dumitriu *logica* aplicată experienței. Dar cum? Paradoxele eleaților și antinomiile kantiene erau de natură să clatine încrederea într'o astfel de metodă. De aceea d. Dumitriu cercetează logica eleaților și pe cea a lui Kant. Le găsește impurificate prin elemente metafizice. Se atașează atunci de logica simbolică, pentru a scăpa de metafizica logicii aristotelice. Lucru bizar însă, în logica simbolică para-

doxele continuă să existe sub o formă mult mai impunătoare. Pentru a-și salva deci *metoda*, d. Dumitriu pornește în această ultimă lucrare la analiza și rezolvarea paradoxelor logice, pentru ca să elibereze astfel logica de prejudecata neputinței ei.

În introducerea și în primul capitol al amintitei lucrări, ni se înfățișează problema generală a paradoxelor sub diferitele lor aspecte. În secțiuni separate sunt expuse paradoxele filosofice ale: eleaților, megaricilor, antinomiile lui Kant și în sfârșit paradoxele logico-matematice.

În capitolul următor se expun câteva elemente ale logicii simbolice, de care se va servi autorul pentru a prezenta structura simbolică a unui paradox, și mai ales se va servi pentru a demonstra eroarea din care se naște un paradox.

Înainte însă de a trece la rezolvarea paradoxelor, autorul ne pune în curent cu încercările de rezolvare a lor făcute până acum. Astfel sunt trecute în revistă soluțiile date de Bertrand Russell prin teoria tipurilor, Brouwer prin logica intuiționistă, soluția lui Behmann, lui Perelmann, lui Alonzo Church, sistemul lui W. Ackermann, etc.

Din analiza teoriei tipurilor a lui B. Russell, d. Dumitriu constată că această teorie « servește, de fapt, la evitarea antinomiilor decât la soluționarea lor. După amintita teorie conceptele sunt ordonate într'o ierarhie perfectă. Așa spre pildă conceptele care reprezintă indivizi sunt de tipul zero; conceptele care reprezintă proprietățile indivizilor sunt de tipul unu; proprietățile proprietăților, de tipul doi ș. a. m. d. « Pentru a se avea o propoziție cu sens, nu se poate atribui la întâmplare un concept altui concept, ci numai un concept de tipul nr. 1 conceptului de tipul n . De pildă. conceptul sferă este de tipul 0; rotund de tipul 1; proprietatea spațială de tipul 2. Propozițiile: « sfera este rotundă », « rotund este o proprietate spațială » sunt propoziții cu sens, întru cât s'a respectat teoria tipurilor. . . Dacă spun însă: « sfera este o proprietate spațială, spun o propoziție fără sens. Dar în cadrul acestei teorii se evită paradoxele nu se rezolvă. În cadrul teoriei tipurilor expresia $F(F)$ sau $\sim F(F)$ care constituie elemente ale paradoxului (: $F. \sim F$. care se citește F și non- F sunt amândouă adevărate în același timp) nu sunt expresiuni care se pot forma, ele neavând niciun sens.

Teoria tipurilor sare peste rezolvarea paradoxelor enunțând numai reguli pentru evitarea paradoxelor.

Din încercările de soluționare, numai cele ale lui Behmann și cele ale lui Perelmann iau în considerare și aduc oarecare lumină în problema paradoxelor. Așa spre pildă primul observă că paradoxele se nasc din anume substituții care se fac pe baza introducerii, prin definiție, a unor semne abreviative și care pe urmă nu mai pot fi eliminate, iar cel de al doilea are meritul că « a deplasat atenția dela membrii echivalenței, la echivalența însăși ». Dar niciunul nici celălalt nu trag concluziile până la capăt din observațiile pe care le-au făcut.

În capitolul următor d. Dumitriu cercetează simbolic antinomia « impredicabil ». Antinomia este aceasta: « să considerăm un predicat oarecare:

el se va numi *predicabil*, dacă își aplică propria lui proprietate. De pildă: predicatul abstract (proprietatea de a fi abstract) este el însuși abstract, deci e predicabil. În caz contrar, un predicat se va numi *impredicabil*: concret este impredicabil, fiindcă predicatul concret nu convine lui « concret » (concret e abstract). Așa dar putem spune că, dându-se un predicat, ori i se aplică proprietatea pe care o exprimă, ori nu i se aplică. Adică sau e predicabil sau e impredicabil, tertium non datur.

Să considerăm acum însuși predicatul « impredicabil ». După ceea ce am spus mai înainte, *impredicabil* sau e predicabil sau impredicabil, a treia posibilitate nu există. Dacă impredicabil este impredicabil, atunci se aplică lui însuși, deci e predicabil; dacă impredicabil este predicabil, atunci trebuie să-și aplice propria lui proprietate, deci e impredicabil ».

Sau simbolic:

$$\text{Imp } (F) = \sim F(F)$$

care se citește: *F este impredicabil*, înseamnă același lucru cu *F nu are predicatul F*.

Însă aceasta este definiția echivalenței, deci:

$$\text{Imp } (F) \equiv \sim F(F)$$

care este adevărată pentru oricare *F*. Lucrul acesta se poate exprima:

$$(F). \text{Im } (F) \equiv \sim F(F)$$

Deoarece echivalența e adevărată pentru oricare *F*, urmează că putem substitui, în particular, lui *F*, valoarea *Imp* (conform definiției: $F(F)$) astfel avem:

$$\text{Im } (\text{Imp}) \equiv \sim \text{Imp}(\text{Imp})$$

care este evident o contradicție.

Eroarea acestui paradox, ca și a celorlalte de altfel, o constată d. Dumitriu că se introduce printr'o subtilă implicare, nu prin *argument*, ci prin *funcțiune*. Se dau inițial niște condițiuni, care nu se respectă, prin introducerea unor elemente contrare celor presupuse în primele condițiuni.

« Russel a crezut că paradoxul se naște din faptul că expresia $\varphi\varphi$ e imposibilă; se vede că același paradox poate fi obținut fără intervenția unei expresii de acest fel. Aceasta arată, în mod definitiv, unde stă viciul, anume în propoziția: *dacă x nu are predicatul φ , atunci are pe F*, unde φ a devenit, nesimțit, însuși *F* ».

Odată găsit viciul, se pot fabrica, cum de altfel ne dovedește autorul, nenumărate paradexe.

În sfârșit paradoxul ansamblurilor care nu se conțin ca element, antinomia lui Richard, pe care autorul o reduce la tipul « impredicabil », paradoxul lui Gödel, paradoxul « Califul și filosoful », paradoxul mincinosului, capătă toate o deslegare matematică justă și extrem de interesantă.

Am expus aici foarte sumar efortul logic al autorului de a găsi viciul paradoxelor logico-matematice. Ținând seama de extraordinara importanță care li s'a acordat în logica contemporană, atât de matematicieni, cât și

de logicieni, rezolvarea adusă de d. Dumitriu capătă o importanță echivalentă. Această lucrare merită, pe bună dreptate, a fi cunoscută de acei savanți din Apus, pe care i-am pomenit, că au construit paradoxe, dar care n'au putut să le și rezolve. Este o mândrie pentru noi, că lucrul acesta a fost izbutit de d. Dumitriu.

Dar, cu această rezolvare, înseamnă pentru Dumitriu că logica, ca metodă de cunoaștere, nu are să-și impute nicio slăbiciune. Erorile fie ele noi sau vechi, filosofice sau matematice, sunt datorite nu logicei, ci nerespectării principiilor de logică. Activitatea filosofică a d-lui Dumitriu, timp de 11 ani, s'a silit și constatăm că a izbutit să repună rațiunea în demnitatea ei umană. Înseamnă prin aceasta că s'a sfârșit activitatea filosofică a d-lui Dumitriu? Credem că nu. Dimpotrivă, avem credință, ținând seamă și de eseul « Orient și Occident » că ea de abia de acum încolo va începe să dea roade. Până acum d. Dumitriu și-a stabilit metoda, dovedind-o infailibilă. Ce cale va înțelege d-sa să apuce cu această metodă și cât va putea merge cu ea, este o problemă pe care numai d-sa ne-o va lămuri. Fără să anticipăm, dar din materialul pe care îl avem până acum la dispoziție, credem că d. Dumitriu va căuta să aprofundeze problema spiritului științific, ca atitudine morală a omului, pentru ca din acest punct de vedere să poată discuta, fără prejudecăți, problema fundamentală a filosofiei, problema ontologică.

VIRGIL STANCOVICI

„CONFLUENCES” DESPRE PROBLEMELE ROMANULUI

Destinul cărții franceze, în anii unor nefaste paranteze politice, se confundă cu însăși acțiunea și reacțiunea spiritului francez. Pentru că peste orice contradicții și însinuări sceptice, existența acestui spirit s'a dovedit reală, integră, definitivă. Spiritul francez nu e o formulă și niciun consemn. El e o dată de valoare, un bun comun de cultură și de viață, permanentă conștiință. Franța are această calitate imensă de a se dărui încontinuu, spre binele și regăsirea acelor care învață prea ușor să primejduiască valorile. Spiritul francez știe să țină contactul. Contactul acesta pe care un tânăr eseist francez îl observă cu atâta luciditate frumoasă că se stabilește « în război cu adversarul, în meditație cu adevărul, în acțiune cu oamenii ».

Despre revista *Confluences*¹⁾ nu scriem pentru prima oară. Am făcut-o și altădată, arătând că scopul ei era acela de a suplini vestita *La Nouvelle Revue Française* care, sub direcția colaboraționistului Drieu la Rochelle,

¹⁾ *Problèmes du roman* (număr închinat romanului de revista *Confluences*, Nr. 21—24, Lyon, 1943).

devenise un buletin de literatură improprie. *Confluences* a reușit — în momente grave pentru literele franceze — să continue o tradiție de artă dintre cele mai serioase și mai neactuale pentru contemporanii de acțiune spirituală, ai lui Drieu la Rochelle. În paginile ei au putut fi regăsiți scriitorii care reprezintă azi tot ceea ce literatura franceză conține mai valabil: Aragon, Paul Eluard, Jean-Paul Sartre, Henri Michaux, Tristan Tzara, Pierre Unik, Max Jacob, Elsa Triolet, Clara-Malraux, pentru ca să nu mai înmulțim citatele.

Printre alte inițiative, *Confluences* a luat și pe aceea de a închina un număr « problemelor romanului ». Au colaborat la această manifestație ingenioasă și utilă scriitori și esești dintre cei mai încercați. Numărul — impunător și masiv — a apărut sub îngrijirea scriitorului și criticului Jean Prévost, autorul aceluși serios studiu despre Stendhal, apărut în 1942 (« La Création chez Stendhal » — Sagittaire).

Numărul acesta din *Confluences* este o adevărată « défense et illustration » a romanului francez, în tot ce acesta suportă drept criză, explicații, scopuri, mărturii sau comentarii. Părerile cele mai diverse și mai nepotrivite, dela acelea ale lui Paul Valéry, până la acelea ale lui Simenon sau Ribemont-Dessaignes, se întâlnesc, se întretaie și se contrazic, pentru ca din această comuniune a contrariilor să reiasă concluzii cât mai valabile.

Inceputul îl face — după regulile consfințite ale bunului simț, — directorul revistei, René Tavernier, cu o prefață care îmbrățișează problema retrospectiv și cu bunăvoință. René Tavernier e un spirit echilibrat, și chiar dacă vederile lui nu sunt excepționale, ele rezumă totuși înțelegere suficient de evaluată față de probleme și lucruri. Izbeste în prefața lui, tonul unui entuziasm deosebit de viu pentru destinul romanului. Considerându-l drept o « probă de vitalitate », René Tavernier nu acordă celor mari trei detractori ai romanului (Valéry, Breton, Roger Caillois) decât atenții incidentale și mici. Dimpotrivă, romanul înseamnă pentru el o cucerire de cunoaștere și expresie, extrem de valabilă, de potrivită; conceput ca un « acord al omului cu el însuși și cu lumea », romanul depășește — după Tavernier — prin mișcare, însăși poezia, care nu înseamnă; după același decât « fotografia timpului oprit pe loc ».

René Tavernier insistă apoi asupra influenței pe care au avut-o Dostoievski, Kafka, Dos Passos și mai ales James Joyce asupra tehnicii romanului și chiar asupra structurii lui interne. Diminuarea intrigii — spre exemplu — constituie pentru autor o particularitate modernă a romanului, care îl eliberează de prejudiciul « ortodoxiei » de orice fel, ortodoxie stigmatizată de Gide și ofensată de James Joyce. Tavernier acordă elementului de « divertisment », în intrigă sensul lui prim, acela etimologic, după care *distraindre = révéler*.

Mai interesantă ni se pare încrederea pe care René Tavernier o acordă invaziei fantasticului în economia genului românesc.

Convins de aserțiunea lui Breton că *ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel*, René Taver-

nier crede — în numele unui strașnic succes de libertate — că fantasticul dublează realitatea, făcând-o într'adevăr să existe.

De aici, revoluția aceluia « caracter extraordinar al cotidianului » la Hemingway, de aici convingerea lui René Tavernier că și romanele « negre » ale lui Sartre sau Blanchot, precum și acelea apăsător de realiste ale lui Aragon nu probează decât « intenția de a plasa bine pe om în viață, silindu-l să-și depășească în același timp însă și iluzia aceasta ».

Considerațiile lui René Tavernier atestă o bună disponibilitate de discuție asupra romanului și pentru aceasta, locul lor de uvertură a fost destul de bine ales.

Sumarul — bogat și încărcat de sugestii — cuprinde apoi studii grupate în trei mari cicluri: *Aspectele romanului modern* — *Criza romanului* — *Vii-torul romanului*.

Primul ciclu — de altfel și cel mai consistent — se deschide cu probleme generale asupra romanului. După o « introducere » justă, puțin schematică însă, a lui Jean Prévost, un articol suficient de inexpressiv despre « Evoluția romanului francez 1919—1939 » al lui Edmond Jaloux, un altul al lui Georges Mounin despre « Mitologia adolescenței în romanul contemporan ». Acesta din urmă e remarcabil prin tonul lui cald, de participare. Autorul acordă adolescenței aceeași considerație ca vestitei *l'âge d'or* pe care romanticii autentici o utilizau drept modalitate de cunoaștere și poezie.

După ce constată carența adolescenței în operele clasicilor, Georges Mounin trece direct la romancierii moderni. Insistă — mai mult decât trebuie — asupra lui Mauriac, unde adolescența rămâne un miraj inaccesibil, pomenește de adolescența-etapă la Duhamel, se entuziasmează suficient de acest permanent manual de adolescență care e « Le Grand Meaulnes », nu-l uită nici pe Jules Romains, Roger Martin du Gard și Cocteau și ajunge, în sfârșit, la Gide, unde adolescența devine un atribut pentru apărarea și recucerirea salvată a condiției omenești. Autorul nu se sfiște — în entuziasmele lui devenite aproape adolescente — să creadă în ziua în care « Les Faux-Monnayeurs » vor fi comparați cu « Faust ».

Variațiile eului se intitulează al doilea capitol care prezintă un prim aspect al romanului modern. Louis Martin-Chauffier adaugă la critica despre Proust considerații subtile asupra dualității « eului » proustian. Jean Thomas descifrează onest tribulațiile dificile pe care inteligența lui Gide le consumă pentru constituirea romanului pur. Marc Beigbelder acordă atenții prea avansate lui Montherlant, iar Elsa Triolet încheie capitolul cu un studiu despre Colette, în care comentariul se risipește și se agită excesiv de feminin.

În capitolul *Sintezele epocii* este înfățișată în toată configurația lui masivă romanul-roman, romanul care pe linia Tolstoi-Balzac rivalizează cu însăși istoria. Incomplet — lipsește Malraux — capitolul acesta strânge doar pe Roger Martin du Gard, Georges Duhamel și Louis Aragon.

Jean Prévost consultă și definește obiectivitatea intransigentă din « Les Thibault », André Rousseaux insistă asupra umanismului resemnat din

opera lui Duhamel, iar Auguste Angles ne amintește — cu destule adevăruri de spirit — că *Aragon e de asemenea romancier*.

Autorul acestui studiu spune câteva lucruri valabile și noi pentru romanul lui Aragon. Insistă, în deosebi, asupra rapidității, asupra acelei stări de viteză continuă în care se desfășoară acțiunea romanului. Ce e mai interesant e că, deși evenimentele se succed cu o frenezie aproape cinematografică — și aici Aragon moștenește o notă suprarealistă — el nu-și constrânge materialul în linii drepte, în ceea ce Auguste Angles numește « un jansénisme du récit ». Dimpotrivă, evenimentele rămân răspândite, stufoase, pentru că vocația lui Aragon este, în primul rând, aceea de a povesti. Atât de puternică este această vocație, încât autorul crede că Aragon « își povestește personajele, însă nu și le creează ». Accentul de viteză, de rapiditate, e permanent, meteoric. « Pentru prima dată însă — constată Auguste Angles — rapiditatea nu înseamnă conciziune ». Pentru ca apoi el să constate cu atât adevăr, că ceea ce reprezintă pe romancierul Aragon este faptul de a fi « accelerat » romanul-fluviu.

Noul capitol, care tratează despre imixtiunea poetului în roman, cultivă pe Mauriac, C. F. Ramuz, Giraudoux, André Chamson și Jean Giono. Despre « Mauriac, romancier și moralist » scrie René Fernandot, apologetul cunoscut al lui Paul Valéry. Reținem din considerațiile lui pe aceea în care constată că dragostea de natură și de poezie, îl apropie pe Mauriac de Thomas Hardy, « un Hardy însă care crede în Providență și aude pe Dumnezeu, căruia îi oferă victimele sale cele mai iubite ».

Didactic, suficient și egal, Jean Marie-Dunoyer scrie despre « clasicul perfect » C. F. Ramuz, fără să atragă atenția asupra vreunei situații deosebite.

Giraudoux e prezentat sigur și cu multă înțelegere de către acest pasionat prieten al cărților dificile, care e Joe Bousquet. Remarca acestuia că Giraudoux lasă impresia unui artist care pare că vrea « să scrie cu mâinile amândouă, întru atâta transparența mitică a viziunii e pe cale de evaporare », constituie mult mai mult decât un adevăr spus frumos.

Peste opera lui André Chamson și Giono, Jean Prévost trece cu o grabă, în parte justificată, în deosebi în ceea ce privește pe autorul « Femeii brutarului ».

Un nou capitol despre *Innoirea exotismului*, completează un alt aspect distinct al romanului modern. Jean Prévost — neobosit și mereu prezent în această exegeză a romanului, înfățișează această « innoire » prin Valéry Larbaud. Reținem din studiul întreg, considerațiile speciale și originale pe care criticul le face cu privire la structura curioasă a lui Barnabooth. Jean Prévost nu mai speculează ca alți comentatori ai lui Barnabooth curiozitățile pitorești și singulare ale acestuia. El substituie pitorescul unei note morale. Ceilalți au văzut la Barnabooth numai fericirea tradusă în bilete de bancă. Jean Prévost îi descoperă singurătatea teribilă. Bogăția a făcut din acest personaj — tot atât de legendar ca și Hamlet — un exilat, un ins umilit, ofensat, de sigur revoltat. Bogăția l-a făcut stăpân pe lucruri,

pentru ca să-l lipsească de apropierea umană, singura valabilă. Paginile în care Jean Prévost vorbește despre « singurătatea asediată » a lui Barnabooth sunt prețioase.

Despre exotismul lui Julien Green, distins într'un lirism dureros care nu exclude nici intervenția visului — reziduu suprarealist — scrie, cu abuz de superlative, poetul Alain-Borne, autorul volumului « Contre-Feu », apărut anul trecut în « Cahiers du Rhône ».

Exotismul pe care Blaise Cendrars îl confruntă cu mușchii și Cocteau ou nervii e înfățișat de René Tavernier cu aceeași îndemânare pe care i-am cunoscut-o.

Aspectele noi în romanul francez constituie un alt capitol de judecată și comentariu. Inceputul îl face Jean José Marchand cu un studiu substanțial despre « Timpul și tehnica romanescă după Jean Paul Sartre ». Se știe că autorul « Zidului » pledează pentru existența unui roman pur, posibil doar prin acțiunea unei « dialectice circulare », în care toate lucrurile din exterior să participe egal, să fie solicitate dintr'odată, într'un fel de coeziune albă, indiferentă. Realizarea felului acesta de roman nu e posibilă decât în măsura în care datele lui structurale înlătură orice caracter narat. Intre narație și roman se stabilesc diferențe specifice: *le roman a lieu, le récit a eu lieu ; le roman nous livre peu à peu un caractère, le récit l'explique ; le roman regarde naitre les événements, le récit les fait connaître ; le roman est constitué par de suites vivantes, le récit par des liaisons causales ; le roman au présent, le récit éclaire le passé.*

Toate aceste serii de diferențe susținute demonstrează că, pe când narația rezumă o criză (pe care de altfel o și explică), romanul nu are nevoie absolută de subiect pentru existența lui pasivă.

În felul acesta — pe care îl preconizează și-l ilustrează Jean Paul Sartre — romanul comunică mai liber cu viața, pe care o primește toată, păstrând doar calitatea lui distinctivă, aceea de a respecta ordinul temporalului.

Studiul lui Jean-José Marchand e la altitudinea subiectului pe care și-l propune. Se știe doar ce însemnează Jean Paul Sartre ca aspect nou în romanul modern francez.

Despre Maurice Blanchot, una dintre cele mai interesante apariții în literatura nouă franceză, autorul romanelor « Aminadah » și « Thomas l'Obscur », precum și al unui excepțional volum de critică « Faux pas » referă, cu adecvată competență Joë Bousquet, fără însă ca opera lui Blanchot să fie epuizată de criticul dela « Cahiers du Sud ».

Noile psihologii care privesc pe Elsa Triolet, pe Albert Camus și Raymond Oueneau, sunt mult prea insuficient pregătite de Pierre Lafue. E regretabilă, în deosebi, graba cu care autorul articolului trece peste « L'Étranger » al lui Albert Camus, roman de bază în orientarea nouă a romanului francez. Al doilea mare ciclu de probleme îmbrățișează *criza romanului*. Îl deschide o « scrisoare » echivocă a lui Paul Valéry, detractorul de prime rezonanțe al romanului. Mai departe, Georges Leiris oferă câteva judecăți disparate despre « limitele romanului » din care nu se poate cita nicio

ca excepțională. Un articol despre Kléber Haedens și Roger Caillois, cele două extreme de valorificare a romanului, semnează cu onestitate Paul Rives. Claude Jacquier, Henri Rode și chiar Marcel Arland de data aceasta, discută degajați, fără probleme. Ciclul în genere, e insuficient susținut.

Ultimul, *Permanența romanului*, întrunește realizări de prestigiu. În prima parte, aceea care tratează despre « practică și teorie », Albert Camus, romanțierul atât de discutat în ultimul timp, semnează un studiu de bune perspective « Inteligența și eșafodul ». Albert Camus observă că romanul francez prezintă o permanentă dovadă a inteligenței elegante și egale. E bun romanțierul care-și sacrifică eforturile confuze unui limbaj inteligibil și care face din puterea lui de expresie un « stil » care « se supune ». Aceasta nu înseamnă însă că inteligența care reprezintă și domină, trebuie să devină inertă, un fel de « monotonie pasionată ». Camus fixează apoi caracterul romanului francez într'o notă de omenesc mijlociu și permanent. Romanul francez — constată Camus — nu se naște prin străfulgerările inspirației, ci prin aceea ce el numește, atât de just, « o fidelitate cotidiană ». Romanul francez — continuă scriitorul — se naște « pe terenul ideal unde forțele destinului se întâlnesc cu decizia omenească ».

Despre « Metafizica romanului » scrie spaniolul José Bergamin, pe care îl întâlneam altădată în « Commerce » și « Les Cahiers du Sud ». Considerațiile lui sunt vivificate de o justiție posibilă și de cabotinisme dialectice, care promovează — în deosebi paradoxul serie. José Bergamin este un cerebral, pasionat de date esențiale, însă nu de puține ori, pasiunea aceasta cedează însăși jocului ei de a se desfășura la temperaturi răvășite. Există o febră a paradoxului la José Bergamin care reușește — și nu de puține ori — să metamorfozeze adevărurile în jocuri întâmplătoare, sterile.

Acest capitol — de altfel cel mai larg — în care se pun probleme de teorie și practică a romanului, e continuat de Henri Rambaud, René Tavernier, André Severac, Philippe Hériat, Jacques Robert, René Massat, Pierre Van der Meulen, C. F. Ramuz, Marc Barbezat, Robert Desnos (marele poet care devine nesusținut în postura de romanțier sau teoretician al romanului) și, în sfârșit, tânărul Paul Gadenne cu un eseu remarcabil despre « Eficacitatea romanului ».

Paul Gadenne stabilește în eseuul său « nevoia de indiscreție » a romanului, devenită apoi « nevoie de cunoaștere » și insistă asupra vocației acestui gen de literatură de a răspunde curiozității omului pentru om. « A face operă de romanțier — remarcă eseistul — înseamnă a face operă de dragoste ». Romanul se naște în concret, la intersecția dintre viață și gândire. El e cum — o spune Gadenne — « o gândire situată ». Considerațiile acestea întrec — prin precizia lor frumoasă — pe toate cele ce se alătură acestui capitol de multiple interpretări.

Capitolul *Variațiile romanului* îl deschide Stanislas Fumet cu un studiu corect despre « Savoarea poetică a romanului ». Din restul de colaboratori care completează acest capitol menționăm o « scrisoare » foarte puțin teribilă a lui Cocteau și studiul apreciabil al lui Parrot despre « Roman și poezie ».

Gaston Baissette, Jean Fougère, Henri-François Laby și chiar J. M. A. Paroutaud sunt prea puțin antrenați pentru intențiile ce și le propun. Problemele romanului polițist, ale celui istoric sau popular sunt debătute sumar. După considerațiile lui Roger Caillois despre romanul polițist, J. M. H. Paroutaud intervine la un mod oarecare. Tot astfel se întâmplă cu Henry-François Laby, care nu depășește comentariile lui André Maurois în acest sens.

Un ultim capitol, acela care tratează despre *Viitorul romanului*, încheie acest bogat și festiv număr al revistei *Confluences*. Georges Simenon crede într'o vârstă apropiată a romanului pur, Léon Bopp într'o «totalitate liberă» a structurii acestuia. Clara Malraux oferă o splendidă analiză a «metamorfozei romanului». Georges Ribemont Dessaignes — pe care îl recunoaștem definitiv în câteva accente — scrie cu o conștiință paralelă despre viitor și despre roman. Convinși că menirea romanului este aceea de a îmbrățișa viața ca adevăr definitiv, Georges Ribemont-Dessaignes nu uită totuși că «romanul nu va mai fi, decât atunci când spiritul însuși va înceta să existe».

Poetul Roger Lannes crede în posibilitatea eficace a romanului de a întări spiritul uman împotriva forțelor care lucrează spre propria lui subminare. Tot o viziune optimistă asupra viitorului românesc are și Henry Malherbe, însă pe un plan mult mai limitat esteticeste. Acesta socotește că cinematograful reușește să smulgă romanului, toată emfaza convențională, tot aportul de construcție fortuită, pasageră. «Personajele pomădate, convenționale, întocmai ca acelea care ies dintr'un Institut de Frumusețe sau ca niște manechine pur și simplu, se întâlnesc din ce în ce mai puțin în operele scriitorilor de valoare. Ele se refugiază în filme».

Tot atât de întrevăzători în soarta romanului sunt și Claude Morgan și Jacques Debu-Bridel și chiar Claude Roy, peste care realitatea se așează totdeauna posibilă, ipotetică.

Cel mai valabil pronostic asupra «viitorului romanului» ni se pare însă acela al romancierului C. F. Landry. Cu o claritate ostentativă și binefăcătoare, C. F. Landry pledează pentru un romancier care să fie, înainte de toate, «uman». Împotriva «anatolfrancismului» ca modă și criteriu, romancierul francez atrage atenția tuturor celor care vor veni să scrie, că «oamenii trăiesc și-și «murdăresc mâinile». Romancierul trebuie să acorde vieții o înțelegere de camaraderie aplicată. Apoi oamenii vorbesc. Romanul trebuie să rezolve această permanentă «nevoie de conversație». În general, ancheta, documentul, omenescul sunt notele romanului pe care îl proclamă C. F. Landry și pe care le găsește în măsuri aproape integrale la Antoine de Saint-Exupéry. Landry nu uită apoi faptul că romanul trebuie să fie moralist, dar nu moralizator («romanul francez va înceta să rămână o istorie de alcov și de lingerie a femeilor»). Toate acestea comportă o linie de comuniune specială, un limbaj nou. Landry promovează o limbă familiară și continuu omenească. «Parler aux vivants de façon vivante», iată formula care rezumă și această dificilă și delicată problemă.

Incheierea acestui omagiu adus romanului francez și problemelor lui, o constituie esul lui Paul Wattelet intitulat « Grandeur et misère des romanciers ». E o încheiere care nu limitează, nu rezolvă, nu închide.

Peste ea se așează și pot interveni alte probleme, care să spună și să dispună despre condiția romanului francez.

Gestul revistei *Confluences* de a fi consacrat problemelor romanului foarte multe sute de pagini, într'o vreme când literatura era confiscată și neîntregă, mărturisește vocația spiritului francez de a nu-și desminți niciodată voința de rezistență.

VIRGIL IERUNCA

FLAUBERT SAU ROMANCIERUL

Cu cât timpul trece, cu atât arta lui Flaubert se înfățișează mai definitivă. Aparent ușoară, pentrucă oricine poate pune prozei sale ca subtitlu cuvântul magic *roman*, în fapt teribil de grea prin condițiile severe pe care le presupune împlinite, forma majoră a genului epic a prilejuit câtorva mari scriitori opere pe drept cuvânt socotite nemuritoare. Dar niciuna nu mi se pare că atinge *Doamna Bovary*. Știu cât de puternic e Stendhal, dar în *Roșu și Negru* ironia rece omoară elanul; nimeni nu e mai fermecat decât mine de bunătața comunicativă a lui Dickens, dar insistențele lui sunt uneori oboitoare; Dostoiewski merge cu prezentarea sinceră a sufletului mai departe decât oricare altul, îl complică însă, scăzându-l, voitele precizări; Proust, oricât de mare, n'a dat romanul perfect, deoarece nu s'a limitat, *Căutarea timpului pierdut* — de altfel neterminată — fiind o vastitate ale cărei meandre trebuiau să tindă spre haos; iar la Balzac viziunea poetică și elanul sufleteasc nu țin niciodată pasul observației sociale și ritmului detaliilor. Pe când *Doamna Bovary* e romanul însuși. Cu *Doamna Bovary* Flaubert a dat romanul în stare pură, așa cum Mozart a realizat muzica însăși, superioară sentimentalismului unui Beethoven sau miscismului unui Wagner.

Dacă toată lumea își permite să scrie ce vrea sub numele de roman, dar se ferește ca de foc de cele paisprezece versuri ale sonetului și de rimele lui fixe, Flaubert a lucrat cu aceeași meticulozitate cu care ar fi desăvârșit forma cea mai neschimbată de poezie. Munca lui, neobosită și neplictisită, însoțită de un fel de a înțelege viața, sincer și adânc, l-a dus la capodoperă. *Doamna Bovary* ține cititorul tot atât de încordat, cu răsufierea tot atât de oprită, ca o scurtă tragedie clasică; romanul acesta prinde ca într'un vârtej, exaltă, taie orice legătură cu lumea exterioară, concentrează privirea, gândul și simțirea asupra focului care într'însul pâlpâie atât de înalt și se mistue atât de jalnic, repetă, chiar pentru cei care-l cunosc pe dinafară, misterul desfășurării și durerea desnodământului la fiecare lectură, chiamă, îngrozește, zădărnicește și, prin mici deschizături asupra

măreției și ferestre largi deschise asupra umilinței, lasă o senzație a vieții eum mai crudă, mai neliniștitoare, mai trainică nu poate fi.

*

Cât de fragil lucru e o capodoperă și ce ușor poate devia o dovedește tot Flaubert. *Educația sentimentală*, pe lângă *Doamna Bovary*, e doar o caricatură. Și totuși metoda e aceeași: aceeași grijă a notării amănuntelor exacte; aceeași atitudine reținută a romancierului, aceeași nefinduplicare înapoia căreia freamătă o nespusă înțelegere. Unde a greșit de data aceasta vrăjitorul în folosirea formulelor magice? Care e părțica infimă de cuvânt care a stricat totul și a făcut taumaturgia inoperantă? Sau simțul autorului, de data aceasta, a depășit fracțiunea de grad dincolo de care precizia devine pedanterie, disprețul pentru iluzii se transformă în răutate, realismul grav apare ca mediocritate.

*

Thibaudet spune că Flaubert e mare când observă caractere inferioare lui; Homais e reușit tocmai pentru că e tratat de sus, soții Bovary sunt realizați la maximum fiindcă nu trec niciodată de un nivel la care autorul coboară oricând cu ușurința cea mai fără de efort. Dar un personaj ca doctorul Larivière e șters; aci Flaubert ar fi trebuit să suie sau, în cel mai bun caz, să vorbească de un egal. Și lucrul acesta, artisticește vorbind, nu i-a fost cu putință. Prostia a prins-o și a prelucrat-o; meritele omului nu i-au dat fiorul necesar creației, impulsul, « șocul » acela fără de care nu se poate.

Domeniul propriu al artistului Flaubert rămâne prostia omenească. Dar e astfel și în *Educația Sentimentală*: Frédéric și doamna Arnoux nu sunt mai inteligenți sau mai înălțați decât Emma Bovary, soțul sau amanții ei. Unde, dar, se ascunde secretul deosebirii dintre capodoperă și caricatura ei? Probabil în posibilitatea de asimilare și de integrare a romancierului. Pe când în *Doamna Bovary* Flaubert intră fără ezitări în sufletul mario-netei sale, suferă și plânge cu ea, și dacă vede cât de prostuță e nu înce-tează de a o simpatiza și a se sbate cu ea printre desamăgirile și urfienile de toate zilele și participă la visările ei stupide și la dorul ei vag și o ucide cu melancolie, în *Educația Sentimentală* rămâne mereu înafară: zâmbetul ia, prin fixitate, caracter de rictus.

Dovada cea mai bună sunt finalurile: Emma, în cele din urmă, își sal-vează banalitatea și poate însuflețirea, în orice caz calitatea omenească, printr'un gest suprem și maestos. Pe când Frédéric și Deslauriers, în lipsă de altceva, se îndreaptă spre casa de toleranță. Disprețul e aci prea direct, ironia prea evidentă. Când autorul pune o distanță prea mare între el și personaje, când le privește fără cruțare timp prea îndelungat și nu voiește să ia parte cu nimic la sbuciumul lor, fie el cât de vulgar, creația artistică, lipsită de sprijinul simțirii, se învârtă în gol, ca acele roți mari de moară de care vorbește Morréas, care brăzdează într'una spațiul inutil.

Prostia e tema pe care Flaubert construiește cu cel mai înaripat avă. Prin ea devine violent și duios. Din ea extrage desnădejdea și farmecul. Lucrul acesta l-a înțeles și Proust, al cărui pastiş după Flaubert, înglobat în ciclul de imitații intitulat *Afacerea Lemoine*, e nu numai cel mai bun al lui Proust sau cel mai reușit după Flaubert sau în general cel mai uluitor pastiş, făcut vreodată, dar și pagina cea mai explicit flaubertiană ce s'a putut scrie. Nici Flaubert nu mersese atât de departe. Proust, la a cărui închegare literară Flaubert jucase un rol precumpănitor, a prins, cu extraordinara lui facultate de a deosebi importantul de secundar, esența geniului lui Flaubert. Există romancierii ai ambiției (Stendhal, Balzac), ai buneii dispoziții (Dickens), ai contrariilor (Dostoievski); Flaubert e romanțierul acelei părți a sufletului în care aspirațiile neclarificate, pretențiile nelimitate și eșecurile exasperate iau naștere din prostie. În imitația lui Proust, publicul care asistă la procesul escrocului Lemoine, falsul făuritor de aur, e alcătuit din oamenii care speraseră să ajungă la mare bogăție printr'nsul. Darea în vileag a întregii afaceri arată totala ineptie a credulilor. Acum, în sala de ședințe a tribunalului, stau frânți. Dar tot visează, prostia lor fi mai leagănă, fi mai încântă. Unii ar fi vrut, prin milioane, să ajungă ambasadori la Constantinopol sau președinți ai republicii (în care caz și-ar fi capitonat pereții ca să nu audă șgomotul vecinilor), alții filantropi gen Carnegie (dar la ce bun să-ți împarți averea dacă s'a scotit că un miliard nu poate îndestula populația unei țări), sau conți (ar fi cumpărat un titlu nobiliar dela Vatican, condamnând totdeauna acest obicei). « Dar alții, gândind că bogăția ar fi putut să fie a lor, simțeau că leșină; căci ar fi pus-o la picioarele unei femei care le rezistase până acum și care, în sfârșit, le-ar fi desvăluit taina sărutului și farmecul trupului ei. Și se vedeau cu ea, la țară, pentru totdeauna, într'o casă văruiță toată în alb, pe marginile unei ape mari și triste. Ar fi gustat strigătul păsărilor marine, ceața care se lasă ușor, clătinarea vapoarelor, desfășurarea înceată a norilor și ar fi tot stat așa, zile întregi, cu corpul ei pe genunchi, privind jocul fluxului și a refluxului, otgoanele care se izbesc, de pe terasa lor, dintr'un fotoliu de nuiele de răchită, de sub o umbrelă cu dungi albastre, dintre globuri colorate de metal. Și în cele din urmă nu mai vedeau decât două tufe de flori violete coborînd spre apa iute pe care o ating parcă, în lumina aspră al unei după amiezi fără de soare, de-a-lungul unui zid roșiatic ce sta să cadă la pământ. Acestora tăria chinului le lua până și puțința de a blestema pe acuzat; dar îl urau toți, socotind că-i păgubise, că le furase de sub nas desfrăul, titlurile onorifice, faima, geniul; ba și himere mai nelămurite, acele închipuiri vagi și dulci, tănuite de fiecare, din copilărie, în adâncul visării lui neroade ».

Mai precis decât Proust despre Flaubert n'a fost nimeni. Iar dacă Flaubert a putut atinge culmea, culmea incontestabilă în genul romanului, e pentru că între firea lui și tema pe care și-a plămădit capodopera exista o legătură. Când autorul se referă la fapte și sentimente față de care *descrierea*

e singurul mijloc de care dispune, opera lui e condamnată. Când relație există, dar sunt de natură intelectuală și psihologică doar, rezultatul e oarecare. Numai când intuiția, prin legile misterioase ale simpatiei, îi permite să vorbească *oarecum de el însuși* prin alții, există condițiile prealabile ale unei creații adevărate. Prostia, Flaubert a simțit-o, ispitelor ei le-a rezistat. Revanșei strălucite ce a știut să ia asupra ei, subjugând-o, ridicând-o la rangul marilor teme umane demne de compasiune și producătoare de fiori, să-i fie adăogată reciproca, rămășița din mintea și i sufletul lui, care făcea, în același sens, să adopte cu nesaț în politică încăpățânările cele mai absurde și să greșească, în literatură, tocmai când voia să fie mai atent (în scena vaporasului pe Sena, la începutul *Educației Sentimentale*, bunăoară), în prezentarea detaliilor celor mai simple. Toate derivă din același loc: ura lui Flaubert pentru Homais și lipsa lui de îndurare pentru bietele încercări progresiste ale Doamnei Bovary și dorința acurateței perfecte în tablouri.

Tendințele politice ale lui Flaubert, atât de nedrepte, de absolute, înapoia cărora se baricadează la cel dintâi prilej, evidențiază teama: spectrul prostiei îl chinuie mereu. Când a fost vorba de alții, Flaubert a privit realitatea în față: a înțeles că frica nu indică niciodată o soluție. Emmei Bovary i-a dat posibilitatea să-și desvâlue, oricât de caraghioasă o considera, imboldul spre viață, dragostea pentru fericire, setea. Pe el s'a condamnat la o politică moartă, de rea credință, sistematică. Teama să nu lungeze pe panta prostiei l-a ținut ținut, aproape mumificat.

« Emma Bovary sunt eu », spunea Flaubert criticilor surprinși și extaziați. Se lăuda. Emma Bovary care adora prosteste viața și voia, prosteste, s'o trăiască, era vie. Flaubert, baricadat în muncă (« munca e cel mai sigur mijloc de a scăpa de viață »), agățat de negative politice, se sortea la piere. Așa a și fost: Flaubert e mort, Emma Bovary trăiește. E regula neîndurătoare a artei, citată din Ioan, 12, 24, de Gide: « Dacă grăuntele de grâu, care a căzut pe pământ, nu moare, rămâne singur; dar dacă moare, aduce multă roadă ».

N. STEINHARDT

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA PENICILINEI

După ce sulfamidele au reținut câțva timp atenția oamenilor de știință și chiar a profanilor, iată că dela o vreme se vorbește din ce în ce mai mult despre o altă importantă descoperire științifică, ale cărei consecințe par a lua proporții neobișnuite, deoarece ele vin să revoluționeze terapeutică unui foarte mare număr de maladii microbiene. Penicilina a fost descoperită încă din anul 1929, de către profesorul Fleming în Anglia. Ulterior descoperirea a fost amplificată, dusă la bun sfârșit, de către Howard Florey de la Universitatea din Oxford. Totuși nu în Europa ci în America,

după vaste studii și experiențe, s'a făcut producerea și introducerea acestui medicament în practica medicală curentă.

Penicilina face parte din grupul antibioticilor extrași din ciuperci, alături de care există un al doilea grup — al antibioticilor extrași din bacterii.

Numele și-l datorește ciupercii din care se extrage și care se numește *Penicilium Notatum*, un mucegai. Ea se obține prin creșterea acestei ciuperci în culturi pe medii lichide și mai ales în bulion de carne — și nu poate fi obținută prin creșterea acestui microorganism pe medii sintetice conținând numai glucoză și săruri anorganice.

Extragerea penicilinei din mediile de cultură în care se formează se face cu acetat de amid și apoi prin purificări succesive. Ea este foarte dificilă și extrem de costisitoare, deoarece din cantități foarte mari de zeci de kilograme de substanță brută se obțin abia câteva grame de penicilină. În mediile de cultură ale ciupercii *Penicilium Notatum*, pe lângă penicilină se mai dezvoltă și alte substanțe cu proprietăți antibiotice: Notatina și Penatina.

Din alte varietăți de *Penicilium Patulum* se obține o substanță numită Patulina iar din alte varietăți de mucegaiuri *Aspergillus*, *Actinomyces* se obțin alte substanțe cu proprietăți inhibitoare sau lytice pentru anumiți germeni. Experimentările cu aceste substanțe continuă. Până în prezent penicilina este singura care a intrat în terapeutică antiinfecțioasă a unui foarte mare număr de maladii. Ce surprize ne va mai rezerva viitorul cu privire la celelalte substanțe similare vom vedea.

Penicilina este o substanță foarte labilă, care devine foarte ușor inactivă prin procese de oxidațiune, evaporațiune în vacuo la 40—50°C. în soluții acide la p. H. 2—3,5 sau alcaline la p. H. 8. Este moderat stabilă între p. H. 5 și p. H. 6. Puterea sa antiinfecțioasă este titrată în unități Oxford. Constituția sa chimică se cercetează încă, și numai atunci când se va cunoaște se va putea prepara în cantități mai mari și probabil mai ieftin.

«In vitro» diluțiuni foarte mari de penicilină care merg în cazul stafilococului până la 1/150.000.000 ea împiedecă dezvoltarea unui mare număr de microbi.

Astfel penicilina este activă pentru a împiedica dezvoltarea unui mare număr de coci: streptococul, stafilococul, gonococul (cu excepția enterococului) a unui mare număr de bacili sau a altor ciuperci patogene: actinomycesul, etc.

Cercetările se fac astfel: pe o placă de cultură înșămânțată ca de obicei, se presară numai pe o jumătate a sa 5—6 picături de penicilină — care prin manevre adecvate se întind în toată jumătatea respectivă. Se pune cultura la termostat. După 24 de ore se constată acțiunea de inhibiție a penicilinei pentru dezvoltarea germenului respectiv pe toată jumătatea de placă acoperită cu penicilină. În medii lichide p. H.-ul trebuie să fie menținut în jurul lui H. 6.

Unii germeni sunt însă numai parțial sensibili sau chiar rezistenți la penicilină (ca de pildă enterococul, citat mai sus). Acest fapt servește pen-

tru a izola din mixturi germenii sensibili la penicilină de cei parțial sensibili, sau insensibili, de exemplu: izolarea baccilului influenței și al bacteriei hemofilice. Asupra microbilor penicilino-sensibili exercită 2 influențe; 1) adăogată la mediile de cultură le inhibă dezvoltarea; 2) adăogată la culturi deja dezvoltate le lezează.

Constatându-se această putere de a inhiba dezvoltarea anumitor germeni «in vitro» problema se pune de a ști care vor fi rezultatele administrației ei într'un organism infectat. Injectată la animale de laborator, s'a constatat că le protejează contra infectării cu germenii piogeni sensibili la penicilină cum ar fi streptococul, stafilococul, chiar în doze care reprezintă de mai multe ori doza letală.

Rezultatele fiind excelente și reacțiunile toxice mici sau nule, s'a pășit la administrarea ei la om.

Modul de administrare este pe gură, intravenos, intramușchiular sau sub formă de aplicațiuni locale.

Administrarea pe gură prezintă defectul de a nu fi suficient de activă fiind ușor distrusă de sucurile digestive.

Astăzi s'au putut prepara compuși de penicilină care o fac mai stabilă față de aceste sucuri digestive. Totuși modul de administrare cel mai frecvent utilizat rămâne cel al injecțiunilor intravenoase și mai ales intramușchiulare.

În America este livrată sub forma unei sări de sodiu, penicilin-sodium, care se prezintă sub formă de pudră de culoare galbenă cafenie într'un flacon de 20—30 cm. Fiecare flacon conține 100.000 unități Oxford. Aceste flacoane sunt operculate cu cauciuc. În momentul întrebuițării, se introduce cu acul dela o seringă sterilizată în prealabil, prin opercul, ser fiziologic sau glucozat sau apă distilată, sterile, pentru a se obține o diluație de 10.000 unități Oxford pe centimetru cub.

Soluția aceasta trebuie păstrată la rece și trebuie neapărat întrebuițată în 24 de ore, pentrucă treptat, treptat îi scade activitatea.

De obicei se administrează astfel: o primă injecție de 20.000—25.000 u. Oxford intramușchiular — injecție care se repetă din 3 în 3 ore până la ajungerea dozei de 100.000 de unități Oxford.

În gonocociile acute, cu o singură zi de tratament așa cum am enunțat mai sus, se obțin rezultate excelente, vindecări totale.

Penicilina se administrează în tot felul de infecții, locale sau generale, cu germenii dovediți ca sensibili la penicilină. Rezultate frumoase se obțin în osteo-mielitele acute, sub-acute și cronice, în pioemii, în septicemii, în infecții orbitale, sinusale, în tromboze ale sinusului cavernos, în meningitele streptococice, în endocarditele infecțioase, în infecțiile cu streptothryx, actinomicoze, flegmoane, furuncule antracoide, plăgi grav infectate, peritonite, complicații septice ale arsurilor etc.

În aceste cazuri se administrează în injecțiuni intravenoase sau intramușchiulare începute cu dozele indicate mai sus. Durata tratamentului și

numărul de injecțiuni necesare cât și dozele totale necesare variază de la caz la caz și sunt în funcție evident de evoluția maladiei.

Introdusă în mod curent în uzul armatelor aliate, penicilina a făcut dovadă de excelente proprietăți curative în terapeutică plăgilor de război grav infectate. Un mare succes se înregistrează în tratamentul afecțiunilor pulmonare, mai ales datorite pneumococului.

Sub formă de aplicațiuni locale, penicilina se administrează în mastoidite operate, unde se fac instalațiuni din 5 în 5 ore, cam 5 zile consecutive apoi mai rar, după evoluție.

Tot local se administrează penicilina în diferite afecțiuni oculare, blefarite, dacryocistite, conjunctivite, fie sub formă de picături care conțin 800—1200 unități Oxford pe centimetru cub, fie sub formă de unguent vaselinat, care conține 600—800 unități Oxford pe centimetru cub sau gram.

Bazele tratamentului sunt, după cum s'a văzut mai sus, o administrare rapidă și masivă, pentru a nu da posibilitatea germenilor să-și desvolte generații insensibile la penicilină. Reacțiunile toxice sau tulburările datorite tratamentului cu penicilină sunt de cele mai multe ori nule. Unii indivizi prezintă reacțiuni alergice, dermatite exfoliative, dureri de cap, dureri lombare — reacțiuni fără gravitate de obicei.

Pe lângă cele expuse până acum, ceea ce constituie o revoluție în terapeutică este vindecarea ce se obține în sifilisul primar și secundar. Aci se obțin rezultate excelente, vindecări chiar cu doze de la 100.000 unități Oxford—2.400.000 unități Oxford.

Fără de sulfamide mai prezintă avantajul că se poate administra chiar bolnavilor care prezintă intoleranțe sau intoxicații grave cu aceste medicamente.

Prin administrarea penicilinei se produce uneori chiar după câteva ore o sensibilă ameliorare a stării generale și locale. Febra scade, bolnavii încep să se desintoxice, apetitul reapare.

Nu s'au obținut succese ale penicilinei în tratamentul febrei tifoide, tuberculozei și cancerului.

Din cele arătate mai sus se poate constata de ce amploare este această descoperire științifică, asupra căreia se apleacă cu grije privirile cercetătoare ale savanților din întreaga lume, adunând mereu noi studii, noi rezultate, noi ameliorări tehnice pentru salvarea sănătății și vieții omenesti.

Dr. RODICA ZAHARIADE

CONCERTELE GEORGE ENESCU ȘI ȘTEFĂNESCU - GOANGĂ

Concert simfonic dirijat de George Enescu. — Concerte de vioară George Enescu. — Concertul de muzică aliată Ștefănescu-Goangă.

După strălucita serie de concerte simfonice ale *Filarmonicii*, în cadrul căreia maestrul George Enescu a prezentat toate simfoniile lui Beethoven,

oferind prilejul unei rare încântări pentru cunoscători, precum și acela a unei temeinice educări pentru cei care abia acum se familiarizează cu marile creații ale muzicii — în Ianuarie 1945 am ascultat un alt concert simfonic dirijat de George Enescu, cu lucrări de J. S. Bach, W. A. Mozart, M. Andricu, A. Glazunov și P. Dukas.

Maestrul George Enescu, generosul susținător al muzicii românești, a slujit cu prisosință *Divertismentul op. 31 pentru orchestră mică* al d-lui Mihail G. Andricu, lucrare în totul interesantă.

Lucrat după canoanele simfoniei și alcătuit o îmbinare din rare elemente orchestrale, cum este, de pildă, contrapunctul de suflători din partea a doua (*scherzando*), *Divertismentul* acesta este o realizare valoroasă a tendințelor școalei moderne românești, care, în ultima vreme, a divagat în marginile muzicii atonale sau a utilizat exagerat peisajul folcloric. Lucrarea d-lui Andricu este o încercare de sinteză a posibilităților de exprimare atonală cu melosul popular. Neobișnuită se arată necesitatea d-lui Andricu de a reduce amploarea formelor și formațiilor orchestrale. D-sa se restrânge voit la compoziții de proporții reduse și cu caracter intimist: schițe, capricii, suite *pitorești*, novelete, quartete, ba chiar și o simfonie scrisă tot pentru formație de cameră. De aici rezultă predilecția d-sale de a cerceta vibrația intimă a tonurilor și exotismul contrapunctului modern, spre a le reda cu expresivitate nouă și nu necesar minoră grupurilor orchestrale.

Cele patru părți ale *Divertismentului op. 31* încep cu instrumente de suflat, întocmind cadrul ritmic și îmbinându-se apoi cu jocul viu și colorat al coardelor. În ciuda formației reduse, compoziția atât de modernă a d-lui M. Andricu are ritmul captivant al unei trepidații de joc popular. De asemenea, *Divertismentul* este, în bună parte, ferit de obiecția ce se aduce în genere muzicii atonale, anume abstracția, d-sa trecând spre abstract, dar stilizând folcloric, dând relief pictural și accentuând humorul și grotescul sonorității. Sunt indicii, chiar în acest *Divertisment*, că limbajul d-lui Andricu, alcătuit din combinații contrapunctice și armonice îndrăznețe, se va desvolta în lucrări de amploare, depășind actualul caracter de schiță.

Maestrul George Enescu a accentuat varietatea ritmului și viziunea plastică a lucrării d-lui M. Andricu.

În interpretarea *Concertului Brandemburgic Nr. 3* — această capodoperă a stilului contrapunctic, utilizând toate posibilitățile coardelor, dincolo de preocupările melodice, evidente la alte concerte în același stil — dirijorul român a depus deosebită grijă pentru realizarea arhitecturalului baroc, atât de luminos și, totodată, precis în pura-i liniaritate.

De asemenea, maestrul Enescu a redat cu o riguroasă finețe clasică *Simfonia Concertantă pentru vioară și violă solo cu orchestră* a lui Mozart — lucrare atât de simetrică încât ar putea părea o adevărată schemă, dacă n'ar prezenta și aspectul inedit al temperamentului mozartian, prin tratarea temei din «*Andante*» în tonalitate minoră. Acest «*Andante*», de o nuanță romanțios elegiacă, contrastează cu luminozitatea cadrului, anticipând astfel modul romantic de a exprima sentimentalismul. D-na Margareta Capeleanu (vioară) și d. Al. Rădulescu (violă), protagoniști în fiecare

stagiune ai acestei simfonii concertante, au cântat cu multă precizie, nerealizând, poate, uneori, corespondența în frazare, atât de semnificativă, a acestei lucrări, de-o rară transparență.

Conducerea muzicală a marelui inspirat și liric care este George Enescu a dăruit poemului simfonic al lui Glazunov, *Stenka Razin*, magia rară a puterii de evocare. E un poem de colorit impresionist, cu ample creșteri cromatice, subliniind tema eroică a trompetelor pentru legendara-i viziune, după ce începe și crește obsedant cu melopeea Volgăi *Ej jukhnem*.

Concertul s'a încheiat cu acea lucrare de mare efect *Ucenicul Vrăjitor* a lui Paul Dukas, viziunea muzicală a baladei lui Goethe, al cărei fantastic pare atât de firesc și muzicii lui Dukas, plină de forță, ampoare și cea știință comună tuturor celor dela Schola Cantorum și, în primul rând, maestrului său Vincent d'Indy. Deși creator al unor onomatopei, care lesne ar fi putut fi facile, mai ales din pricina întrebuițării clinchetului de clopoței, Dukas rămâne, în ciuda aparentelor exaltări și contraste tonale, un clasic și sugestiv gânditor muzical. E o întrebare dacă gândirea și inspirația lui depășesc pe acelea ale lui D'Indy, multă vreme socotit un compozitor intelectualist și voluntar și pe care, recent, Paul Landormy, în a sa lucrare *La Musique Française de Franck à Debussy*, caută să-l înfățișeze și ca un inspirat.

George Enescu a trecut cu mobilitatea stilistică a marilor artiști la toate aceste variate lucrări, conferind fiecăreia unitatea-i de stil și imprimând orhestrei, uneori atât de disparate, un superior suflu armonic.

Un deosebit eveniment l-au constituit *concertele de violină George Enescu*, care au prezentat o bună parte din compozițiile pentru vioară și pian, lucrări substanțiale de indiscutabilă valoare, dar și o sumedenie de «piese instrumentale», banalizate, care îndeobște fac deliciul intimiștilor auditori la gramofon ai plăcilor cu mari virtuoși. Punctul esențial al primelor trei concerte a fost execuțiile din J. S. Bach (*Sonata în sol major, Partita în si minor, Sonata în mi minor* și *Adagio din Sonata întâia* — aceasta din urmă dată ca supliment la cel de al doilea concert).

Interpretarea maestrului George Enescu poate fi, cu drept cuvânt, considerată o adevărată identificare cu spiritul și tehnica lucrărilor profundului și purului Bach, mai ales în interpretarea *Partițelilor*, care cer nu numai tensiune spirituală și elevație spre trăirea formelor abstracte, dar și o cunoaștere fără greș a condițiilor tehnice instrumentale. Un comentator muzical găsea înrudiri între Bach și Enescu în izolare, în fuga de onoruri, în resemnare și în tenacitate. Portretul ar fi insuficient, iar în parte inexact. Secretul marilor interpretări din Bach rezidă în identitatea clasicismului de substanță.

Odată, Enescu spunea: «*Oedip* înseamnă pentru mine treizeci de ani de reflexiune». Maturitatea și puterea gândului sunt, deopotrivă, evidente și compozitorului, și dirijorului, și instrumentistului Enescu, stăpân pe cea mai desăvârșită tehnică a mâinii și sunetului. Maestrul se află la apogeul artei desăvârșite și n'am putea trece, fără să exprimăm aici regretul tuturor

tinerilor instrumentiști că nu organizează și la noi un curs de interpretare, ca acela pe care l-a ținut la Paris incomparabilul profesor al lui Yehudi Menuhin.

La primul concert, s'au mai cântat *Sonata* de Vivaldi, *Romanța în sol* de Beethoven, care ne amintește, prin partea pianului, cealaltă romanță, în Fa, *Fantazia* de Schumann, studiu de virtuozitate și colorit romantic, construcție amplă, dar lipsită de expresivitate adâncă. Preferințele publicului au mers, din nefericire, tot către lucrările cele mai nesemnificative, simple construcții de tehnică și de colorit idilic, ca *Le Chevrier* de Woollett și *L'Abeille* de Schubert. D. Ion Filionescu a acompaniat cu discreție.

După succesul *Kadishului* de Ravel și al *Sonatei* de Nardini, executate la cel de al doilea concert, acompaniat cu devoțiune de d. Ion Gherea, s'au cântat la cel de al treilea concert *Le trille de Diable* de Tartini, cu o execuție extraordinară a cadențelor, caracteristice acestei compoziții de strictă virtuozitate, *Nigum Improvisation* de Bloch, cu o obsedantă linie melodică, *La Fille au cheveux de lin* și *Minstrels* de Debussy, în care partea pianului, ținută de d. Ion Filionescu, a dublat cu prea multă vigurozitate și aritmică suavitatea arpeggiilor debussyste.

Baritonul Petru Ștefănescu-Goangă, unul dintre puținii cântăreți de valoare mondială ai Operei Române din București, a dat, în sala Dalles în luna Ianuarie 1945, un concert din muzica Națiunilor-Unite. Toți cronicarii concertelor bucureștene au ținut să însemneze uimitoarea virtuozitate de cosmopolit a baritonului român, aplaudat într'o caldă ambianță a unui public democrat. D-sa a cântat diferite compoziții în patru limbi, dar cu o pronunție nu totdeauna corectă, după cât ne-am putut da seama ascultând textele englezești.

Alcătuirea programului a fost dintre cele mai fericite, regretând și noi absența cântecelor românești dela un concert, unde s'a pus accentul pe specificitatea diferitelor creațiuni naționale.

D. P. Ștefănescu-Goangă posedă nu numai virtutea înnăscută a unui glas mare și puternic, a unei dicțiuni clare și a unei lăudabile tehnici, dar arta d-sale stă, mai înainte de orice, într'o reală știință a interpretării. Fraza melodică se pleacă la d-sa sub voința gândului.

Ne-a plăcut cu deosebire tehnica de a lucra melodia amplă romantică, ferindu-se însă de emfază, atât de des practică la noi de cântăreții liedurilor.

Mobilitatea interpretării i-a ajutat să treacă dela simplitatea melodică a cântecelor englezești — unele din ele foarte vechi, ca *So sweet is she* (1614) și *The Song of Momus to Mars* (1750) — la cântecele palestiniene recente, de Shula Donnach, *Lullaby* și *The Swing*, atât de specifice melancoliei orientale.

Din muzica rusească s'au cântat *Trepak* de Mussorgsky, *Stepă* de Gretchaninov, *Liliacul* de Rachmaninoff, lucrare cu fast melodic, și o arie din *Principele Igor* de Borodin, în care cântărețul a pus toată știința muzicii cu caracter dramatic.

Preferințele auditorului s'au îndreptat către cântecele cu amplitudine melodică și sentimentală. Preferințele noastre au mers însă către lucrările mai lăuntrice, majoritatea franceze, ca *Procession* de Cesar Franck, atât de cerebrală ca exprimare, și *L'Invitation au voyage* de Duparc, poate prea grandilocventă pentru versurile baudelairene... « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté... ».

Cântecele negre — *Negro Spirituals* — ne-au desvăluit încă o latură a posibilităților interpretative ale d-lui Goangă. *Sometimes I feel like a motherless child* și *Swing low, sweet chariot* au fost cântate cu o religioasă adorație și o lirică știință a nuanțării, care ne-au amintit de Paul Robeson, negrul îndrăgostit de melopee.

EDUARD RĂDEANU

REVISTA REVISTELOR

« LUMEA DE MÂINE » VĂZUTĂ DE D-NII D. GUSTI, P. P. NEGULESCU, GR. T. POPA, M. SADOVEANU, T. ARGHEZI, M. BALEĂ, TUDOR VIANU, G. CĂLINESCU și F. ADERCA

Democrația — N-rile 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 și 19 (1944—1945)

Săptămânalul *Democrația* a publicat în ultimele-i numere câte un interviu al d-lui Ion Biberi cu personalitățile mai sus numite, tema centrală fiind *Lumea de Măine*. Interviewurile sunt precedate de caracterizările și observațiile d-lui Biberi, iar oamenii de știință, scriitorii și criticii întrebați își înfățișează în mare măsură activitatea pentru a sugera mai deplin răspunsurile lor finale, care, astfel, sunt concluzii firești ale unei vieți de om dedicată unei credințe și unei misiuni. Noi ne vom opri la părerile privind viitorul lumii.

D-l Prof. *Dimitrie Gusti*, după ce arată necesitatea unei noi educații pentru tineretul universitar și pentru țărănime — școlile țărănești și căminele culturale, care funcționează, de mult, pe lângă Fundația Regele Mihai I trebuind a fi generalizate — ajungându-se astfel la organizarea democrației și « implicit la organizarea Statului pe unități sociale », vede lumea de mâine ca: « o împletire intimă și indisolubilă între știință și viața națiunii; un tineret realist și idealist în plină vigoare; un țăran, luminat cetățean și vrednic producător gospodar; un sat, un oraș și o regiune dezvoltată maximal, din punct de vedere social, economic și cultural și încadrate direct, solidar și sintetic în Națiune; o națiune și un stat făcând parte activ și cu demnitate din organizarea internațională a lumii, pe care o pregătește eroica luptă a marilor Națiuni-Unite ».

D-l Prof. *P. P. Negulescu*, arată că problema de tăpetenie, ce se va pune mâine, va fi aceea a organizării libertății dobândite, așa încât să nu pună în primejdie ordinea. . . « iar forma pe care o va lua această organizare nu va putea fi decât aceea a echilibrului social. . . Formele particulare pe care le va lua echilibrul social, la diferite popoare, nu vor putea fi hotărâte decât de condițiile lor naturale de existență ».

D-l Prof. *Gr. T. Popa*, decanul Facultății de Medicină, după ce face o seamă de considerații biologice și diferențiază evoluția de progres, arată că « democrația reprezintă, într'adevăr, o formă de echilibru social și anume cea mai bună găsită până azi. Ea este însă expresia echilibrului social, de oarece din principiu este împotriva oricărui exces și nu admite niciun fel de

extremism... E vorba de acea democrație care se sprijină pe expresia liberă a oamenilor, neînșelată și neforțată ».

D-l *Mihail Sadoveanu*, după ce dă prețioase amănunte asupra creației sale și a felului său de lucru, spune următoarele: « Sunt un om de stânga, aflat pe linia unui fel de poporanism, în spiritul *Vieții Românești*, adaptat însă la împrejurări nouă... Greutatea este de a soluționa în lumea democrației de mâine, problemele speciale ale neamului românesc. Noi suntem un stat acevoluat, aproape fără burghezie. Suntem 83% plugari... În România, problema muncitorească poate fi soluționată fără efort... Cred că totul se poate îndrepta și orându-i între oameni de înțelegere, căci cred cu hotărâre într'o lume mai bună, mai dreaptă ».

D-l *Tudor Arghezi*, în concluzii, după ce se ferește de a face previziuni și arată că antagonismele vor juca rol totdeauna, crede: « chezașia unei societăți fericite este puțința de perfecționare indefinită a individului... Socotesc că totul va trebui să concure, în societate, pentru mulțumirea, ca să nu zic fericirea individului. Viața nu poate da mai mult, dacă o dă și pe aceea ».

După ce deținește poziția umanismului socialist — în care omul participă activ, printr'o adeviere spirituală, la viața colectivității — d. *Mihail Kalea* crede că lumea de mâine va avea o organizare socialistă, în care situația omului va fi indicată de această doctrină a umanismului socialist.

D-l *Prof. Tudor Vianu*, crede că civilizația de mâine va fi « o civilizație a muncii. Poate că pentru prima oară în istorie entuziasmul pentru muncă, convingerea adâncă a omului în valoarea etică a muncii și dezvoltarea forței de muncă a omului ajung acum la treapta lor cea mai înaltă... Omul nu trebuie să fie robul, ci domnul muncii... Vom avea nevoie în țara noastră de muncitori onestți, consacrați cu austeritate și competență unor domenii în care facultățile lor personale să se poată exercita creator ».

D-l *G. Călinescu*, vede « lumea de mâine... întemeiată pe interesul acut de umanități, pe un cosmopolitism de tipul grec, așa cum a existat pîntre oamenii Renașterii și ai perioadei Voltaire-Goethe, pe un dispreț total de particular. Acum toată străduința noastră trebuie de a face dreptate mulțimii, de a îndeplini condițiile materiale juste, fără de care termenii înaintați ai progresului nu sînt posibili. Unui țăran înfometat și bolnav nu-i arde de catedrale. Inșă în cele din urmă ținta e tot spiritul. Decît să mănînc șuncă într'o țară fără statui prefer să mă hrănesc cu mășline pe Acropole. »

D-l *F. Aderca*, își afirmă încrederea în universalism, în cultul valorilor și în respectarea caracteristicilor individuale.

VEAC NOU

Organul săptămînal al Asociației Române pentru strîngerea legăturilor cu U.R.S.S., *Veac Nou*, a închinat n-rul din 21 Ianuarie 1945 memoriei lui Vladimir Ilici Lenin, cu prilejul împlinirii a 21 ani dela moarte.

Articole de academicianul Veaceslav Volghin, Maxim Gorki, Henri Barbusse, P. Constantinescu-Iași, P. Pandrea, Dr. S. Oeriu, N. Moraru, I. Bălțescu și L. Sereanu înfățișează diferitele aspecte ale vieții, operei și creației lui Lenin, marele doctrinar, filosof, conducător și om de știință.

N-rul dela 11 Februarie a. c. a fost închinat științei sovietice, colaborând la el d-nii Prof. C. Parhon (Activitatea științifică a Profesorului Pavlov), Prof. Dr. S. Nicolau (Cercetarea științifică în Rusia sovietică), Prof. P. Constantinescu-Iași (Solicitundinea statului sovietic pentru știință și savanți), D. Pompei (Arlus și știința în U.R.S.S.), Dr. S. Lieblich (Savantul sovietic), Atanasie Joja (Dela Lobacevski la Miciurin), Arh. H. Ștern (Arhitectura și Urbanismul în Uniunea Sovietică),

S'au tradus, de asemenea, articolele d-lui V. Polianovski (C. A. Timirazey, tribun al științei și democrației) și d-nei Natalia Vlassova (Chirurgia sovietică: Nicolae Bodgoroz). Vom reveni asupra acestui interesant număr din *Veac Nou*.

THE ROUMANIAN ECONOMIC JOURNAL

După numărul special închinat Statelor-Unite, săptămânalul românesc în limba engleză *The Roumanian Economic Journal*, de sub conducerea d-lui Ing. Paul Zotta, a închinat Rusiei Sovietice n-rul special din 14 Ianuarie și Marii Britanii n-rul din 11 Februarie a. c.

Numerele acestea speciale sunt, în genere, bogate și variate; cuprinzând articole competente și un interesant material fotografic. De sigur, ele nu pot fi prea sistematic alcătuite, din lipsa materialului necesar, dar aduc destul de multe informații și rememorează destule fapte semnificative, pentru ca cetitorul să le păstreze în biblioteca sa, așa cum trebuie să procedeze și cu numerele revistei *Veac Nou*, ele oferind informații suficiente pentru o cunoaștere mai temeinică a U.R.S.S., Statelor-Unite și Marii Britanii.

AMERICANII SAU GENIUL RECUNOȘTINȚEI

L'Indépendance Roumaine — Anul 71 — Nr. 19.895 — 28 Ianuarie 1945

Cotidianul român în limba franceză publică, sub titlul de mai sus, un articol al Princesei Martha Bibescu, în care scriitoarea, atât de prețuită în străinătate și editată în Franța și peste ocean, arată ce s'a făcut la noi pentru aviatorii americani, răniți sau prizonieri, înainte de 23 August 1944, publicând unele scrisori și declarații din care reiese încă odată acel geniu al recunoștinței, tipic american, și care mărește și mai mult înaltele virtuți morale ale unui popor mare și puternic, atât de generos și binevoitor față de toate popoarele, chiar și față de cele mici și chiar când acestea au fost silite de împrejurări protivnice voinței lor să apuce — pentru o bucată de vreme — un drum greșit.

Se arată nu numai acte de curaj și devoțiune din partea păturii culte românești, dar mai ales din partea țăranilor noștri, care veneau în ajutorul aviatorilor căzuți pe teritoriile satelor și câmpiilor învecinate.

STUDII SOCIOLOGICE

*Revista Institutului Social Banat-Crișana — Anul XIII — Septembrie —
Decembrie 1944*

Revista timișoreană condusă cu atâta pricepere și însuflețire de d-l Dr. Cornel Groșoran continuă a publica cercetări de folklor și monografii sociale, necesare cunoașterii precise a realităților noastre. În ultimul număr se publică date monografice despre Sântești și Chișoda, primele datorite Preotului Partenie Gruescu, celelalte d-lui N. Fîru. D. Gh. Atanasiu publică o seamă de culegeri de folklor literar din Pojăjena de Jos. Bogată, rubrica de însemnări și recenzii, datorată mai ales d-lor C. Groșoran și Aurel Bugariu.

O CRITICĂ A ISTORIEI ARTEI DE HENDRIK VAN LOON

Luceafărul — Anul IV — Decembrie 1944

În genere, traduceri din literaturii și criticii străini nu sunt cercetate la noi de către critici, astfel că cititorii sunt lăsați la voia editorilor și a unor traducători întâmplători. De aceea, salutăm cu satisfacție gestul d-lui Coriolan Petranu de a cerceta critic o lucrare care s'a bucurat de succes comercial în străinătate și pe care d-l Ion Totoiu a tradus-o destul de inegal: *Istoria Artelor* de Hendrik van Loon.

D-l Coriolan Petranu, specialistul dela Cluj-Sibiu, arată că această lucrare este doar una de popularizare, destinată aceluia care nu s'au ocupat niciodată cu arta, dar este scrisă viu și cu un bun fond cultural. Rezultatul cunoștințelor promovate de această lucrare nu este, însă, în raport direct cu cele 771 de pagini ale cărții.

Se arată, apoi, o seamă de greșeli și inexactități, Van Loon crezând în teoria degenerescenței stilului bizantin și gotic, precum și omisiuni destul de grave, ca aceea a lui Delacroix sau Bruneleschi. Sunt arătate, de asemenea, greșelile de traducere: stil roman în loc de romanic și multe altele.

CORESPONDENȚA PICTORULUI N. GRIGORESCU

Annalecta — II — 1944

Publicația Institutului de Istoria Artei al Universității din București cuprinde, prezentate de d-l G. Oprescu, o seamă de scrisori primite de pictorul Grigorescu dela diferite persoane, printre care criticul elvețian William Ritter și pictorul francez Charles de Laforce. De asemenea, scrisori dela Ion Ghica, Al. Vlahuță, Nicolae și George Petrașcu apar în această corespondență, pusă la dispoziția d-lui G. Oprescu de către fiul pictorului. Sunt și câteva scrisori scurte dela Grigorescu însuși, care nu prea scria, stânjenit fiind de ortografia română și franceză, chiar dacă vorbea bine cele două limbi.

La un moment dat, scârbit de neînțelegerea din țară, pictorul, ca și Caraigiale mai târziu, se gândește să se stabilească în Franța, după cum reiese din scrisoarea lui Laforce, din 16 Aprilie 1889. Corespondența, care nu este,

în totul, deosebit de interesantă decât pentru biografia și stabilirea expozițiilor pictorului, neconstruind o viziune a epocii, netrasând o concepție de viață și nici măcar dovada contemporaneității cu atâția mari artiști, care, în timpul acela revoluționau pictura, îl arată, totuși, pe venerabilul pictor român mai darnic, mai prietenos și mai altruist decât se știa până astăzi, fără a trebui să exagerăm nici acum.

Din scrisoarea Generalului Zamfir (Focșani, 1897) reiese că pictorul n'a știut în decursul vieții sale « să-și îndoaie grumajii la dorințele societății noastre ».

Interesantă, scrisoarea lui N. Petrașcu, arătând lui Grigorescu că « actualul ministru al Cultelor fiind un om cu bune intenții, dar foarte străin de artă, a dat burse pentru străinătate... la un număr de tineri, din care unii n'au scânteie de talent; a făcut-o însă fiindcă a avut, probabil, multe insistențe din partea deputaților și senatorilor ». Grigorescu este rugat a interveni la ministrul Haret pentru a acorda o bursă tânărului George Petrașcu, care o și obține, faptul cinstind, astfel, memoria lui Haret și Grigorescu, căci tânărul George Petrașcu de atunci nu-i altul decât cel mai mare pictor român ce-l avem în viață. Amândoi se răscumpără, prin acest gest, de atâtea greșeli, care în parte au dus la rezultatul că, timp de decenii, atâția artiști de seamă nu au fost ajutați, că la noi nu s'a creat o școală și o atmosferă artistică în deajuns de eficientă, că, lipsite de încurajarea și ajutorul material necesar, atâtea energii s'au irosit.

Haret mai apare și ca admirator al lui Grigorescu, căruia îi cumpără tablouri, dar pe care nu le poate plăti imediat, neprimind dela datornici banii pe care conta. Cinstea și corectitudinea lui Haret impun când vedem că el cumpăra tablouri, fără să dispună de o avere mare. De altfel, și Ion Ghica, având recoltă proastă, îi scrie dela Ghergani pictorului că îi va plăti « întârziere banii pentru marele tablou *Tiganca* (1872).

VIATA PĂSTRĂVILOR

Carpații — Sibiu — Anul XII — Nr. 8 — 1944

Revista de vânatoare, pescuit și chinologie, *Carpații*, de sub conducerea d-lui Ionel Pop, continuă publicarea remarcabilelor și viilor contribuții ale vânătorilor și pescuitorilor care-și descriu propriile experiențe. Am mai reproduș altădată din articolele acestei reviste, mai toate pline de sugestii și pentru literați, care au multe de învățat dela acești specialiști, precum uniori pot găsi și episoade de autentică literatură.

În acest număr, d-l C. Rosetti-Bălănescu publică amintiri personale, *La goanele lui Conu Iorgu — unde, între altele, apare și iepurele diabolic*, amintiri pline de farmec și inteligent prezentate. Interesant articolul semnat Nemo, *Unde sunt păstrăvii mari?* în care găsim diferențieri din lumea acestor pești, care, când sunt mai bătrâni, nu se lasă lesne prinși de pescuitori, precum și analize ale comportării lor în funcție de vârste, medii, pescuitori, etc. E un act de vie voluptate și de surpriză științifică adăncirea vieții păstrăvilor, și ca un mic cosmos cu legi și metode proprii.

GEORGE MOROIANU

De câte ori voiam să văd cum arăta un pribeag dela 1848, care plecase în Europa ca să convingă lumea cu condeiul despre dreptatea cauzei noastre, de unde a ieșit pentru unii din ei acel cuvânt ciudat, căuzași, păstrat până astăzi în numele unei străzi din București, sau de câte ori mi-era dor să știu ce-a putut să fie aceea un memorandist, îl căutam pe George Moroiianu. Nici nu mai mi-aduc aminte de când îl cunosco și nici nu-mi puteam închipui lumea fără el. Zilele trecute iată însă că s'a hotărât să plece dintre noi! Treceodată pe dinaintea ochilor mei casa lui bătrânească din Săcele sau locuința de-acum din urmă din Brașov, în care am stat la sfat. Nu mai sunt pline decât de duhul lui neastâmpărat și de un trecut viu încă de viața pe care s'a priceput ca printre alții să i-o dea. Bătrânul George Moroiianu a cotit după un colț și n'are să se mai întoarcă niciodată. Oamenii de condeiu trebuie să se înșire la marginea drumului, pe care se duce, și să-l privească de rămas bun: era unul de-ai lor.

Multă vreme l-am socotit numai un scriitor politic. A fost încă din anii de studiu sau de însărcinări oficiale în străinătate un om de legături cu toate personajele și institu-

țiile care puteau fi de ajutor Transilvaniei. Era gata oricând cu o informație sau cu un serviciu. Scrisorile lui primite sau trimise ar fi putut să alcătuiască un volum. Unele au fost tipărite. Sunt păstrate în ele păreri, care altminteri ar fi rămas necunoscute, mai ales de oamenii politici englezi despre rosturile noastre ca neam și dreptul să le apărăm. M'am pomenit fără să mă gândesc, amestecat în pregătirea poate a celui mai bun volum pe care îl avem de propagandă luminată românească în Apus. Li cerusem un studiu pentru Monografia Transilvaniei, scoasă la împlinirea a zece ani dela Unire, și am răsfoit și eu prin materialul de documente din care urma să și-l alcătuiască. Fiecare hârtie, păstrată cu iubire de douăzeci și de treizeci de ani, avea o istorie. Mi-o povestea cu o adevărată desfătare. Ar fi putut să scrie o carte de amintiri, cu chipuri și fapte rare. Nu îndrăzneau să i-o cer. Credea că lucrurile cele mai multe nu trebuie date publicității. Era vorba de diplomați și ei ar fi privit ca un flecar, care le-a înșelat buna credință, pe cine s'ar fi lăsat dus de condei ca să povestească fapte petrecute și minite să rămână fără alți martori. Această discreție a fost de vină că am pierdut un volum prețios. Noi, care l-am ascultat, suntem datori să

arătăm însă astăzi că în biblioteca amintirii noastre avem această carte de George Moroianu, neștiută de alții pentru că n'a fost pusă în circulație decât în felul nepipăit de trecător odată cu noi, al povestirii la o masă în grădină sau la gura sobei. Ar fi nedrept ca din opera lui să lipsească o asemenea carte, pe care, mai mult decât pe celelalte, n'o putea plămădi decât el.

Dar omul era și un scriitor propriu zis, un literat cu un scris numai al său. Am descoperit această nou-tate foarte curând și am avut norocul s'o fac un bun al tuturor. Altminteri mă tem că unele bucăți tipărite prin reviste uitate, ar fi rămas pentru totdeauna acolo și numai pentru cercetătorii vechilor publicații. A fost primejdie mare să se întâmple un asemenea lucru și ar fi fost păcat, pentru că în acest scris nu bătea numai sufletul unui om, cu dorința lui de creație, dar sufletul unei părți de țară, cu bunuri adunate timp de sute de ani și vrednice de păstrare. *Chipuri din Săcele*, volumul apărut în 1938 în colecția «Cartea Satului» editată de Fundația Culturală Regele Mihai I, face parte nu din vreo literatură etnografică a României, ci din literatura cea mare românească. Avem înaintea un fel de Ion Creangă al Săcelilor și unele din cele mai frumoase pagini de amintiri. George Moroianu este un glas al acestor locuri, pe care îl ascultăm mișcați. Umbra să scoată o a doua ediție, cu bucăți noi, pe care apucase să le mai scrie după aceea, fericit atât pentru el cât mai ales pentru lumea pe care o dăduse la iveală, de buna primire avută. Poate că Fundația va fi în măsură să dea această ediție a *Chipurilor din Săcele*. Titlul ea l-a

găsit. Ca scriitor propriu zis, George Moroianu a fost o descoperire a Fundațiilor Regale și va rămâne o mândrie a lor.

Emanoil Bucuța

CHEMAREA MĂRII LA O'NEILL

Marea este o realitate permanent prezentă în opera dramatică a lui Eugen O'Neill. Chiar în piesele neoclasică ca *Din Jale se intrupează Electra* sau în acel uriaș portret psihologic care este *Straniul Interludiu*, marea și vapoarele apar măcar într'un act, iar nostalgiile insulelor și mărilor ademenesc pe eroii lui. De altfel, dramaturgul american și-a început cariera cu un ciclu de piese într'un act, toate legate de viața pe mare și grupate uneori sub titlul *Luna Caribeiilor*.

Anna Christie, scrisă în 1920, constituie lucrarea capitală a acestui ciclu marin, opera de mare suflu și viziune, în care brutalitatea realistă a vieții cotidiene este înălțată și purificată de sufletul și vraja mării.

Insuși O'Neill a spus-o: «Eroul piesei *Anna Christie* este duhul mării», el căutând să scrie marea dramă a vieții de pe mare, evocată doar prin frânturi expresive în piesele anterioare.

Fiica lui Chris Christopherson, căpitanul unei corăbii mizere și totuși ademenitoare cât destinul, își schimbă viața când ajunge pe corabie, după o sbuciumată existență de prostituată. Tatăl, care știe că marinarii nu pot fi buni soți și nici susținători de cămine, viața lor fiind închinată mării și nu lumii, se stră-

ducește din răspuțeri să împiedece pe Anna de a se lega de vreun marinar. Pentru a nu repeta greșala lui, care a părăsit-o pe fică și a lăsat-o pradă vieții necruțătoare, căpitanul de corabie dorește să o vadă căsătorită cu un băiat de pe uscat.

Soarta vrea altfel. Anna Christie are într'însa chemarea mării, ca toți înaintașii ei. Pe corabie redevine o altă ființă, iar dragostea-i pentru Mat Burke, marinarul naufragiat, fire elementară, curată, brutală și naivă, nu va fi decât o urmare firească. Marea în piesa aceasta nu constituie un fundal pitoresc, un pretext de montare atrăgătoare, ci însăși realitatea hotăritoare.

Opoziția cumplită a tatălui, șovăelile curatului îndrăgostit, prefacerea sufletească a Annei — toate sunt legate, protivnic sau afirmativ, de mare.

Nu știm dacă s'a observat de vreun critic străin sau român că însăși prefacerea sufletească a Annei, convertirea ei la o morală simplă, pură, umană — deci umanizarea acestei fete destrămată și ingenunchiată de viață — se datorește tot mării, acest mediu, care aici este nu numai mediu exterior, ci și în sângele, în concepția de viață, viața însăși a eroilor. Dacă privim altfel lucrurile — și unii așa le-au privit — convertirea morală a Annei, dorința-i de nouă viață, purificarea ei pot părea ceva convențional, ca o morală făcută înadins pentru oamnei cu prejudecăți puritane.

Nu acesta este cazul lui O'Neill, care niciodată nu a ascultat de moralști și nu odată a arătat câtă putere de destrămare și nimicire are viața asupra oamenilor. Pe Anna

Christie, oamepii au înrăit-o, iar marea o salvează.

Anna redevine umană numai în contact cu marea și oamenii ei. Convertirea ei este nu morală, ci naturală. Marea nu este un fundal, ci însuși destinul. Este mediul exterior, dar și lăuntric al eroilor piesei. Asistăm, așa dar, la o contopire între om și natura marină, la o prefacere morală a omului prin voia naturii.

Credem că acesta este tâlcul dramei *Anna Christie* și acesta este sensul cuvintelor dramaturgului american: «Eroul piesei este duhul mării».

Numai astfel înțeală și reprezentată, drama își are măreția ei, fiind infinit mai mult decât o simplă chestiune sentimentală înfățișată într'un cadru marin. Marea aici, este întruparea puternică, ademenitoare, hotăritoare a destinului.

Petru Comarnescu

UN CAZ PILDUITOR ASUPRA RELAȚIILOR DINTRE COMPARATISMUL LITERAR ȘI JUDECĂȚILE ESTETICE

Două observații, făcute cu prilejul lecturii lucrării d-lui Al. Ciorănescu *Teatrul Românesc în Versuri și Izvoarele lui stăruesc și acum în mintea noastră*, după luni dela această lectură. Autorul și-a propus să stabilească izvoarele și chiar să compare producțiile originale cu marile modele occidentale, în special cu Shakespeare și Hugo, care au înfrunit profund drama noastră în versuri.

Dar nu atât stabilirea izvoarelor și compararea ne-au izbit, chiar dacă, de data asta, comparațiile sunt directe și cu legătură semnificativă, nu ca altele atât de arbitrar și nerelevante, făcute fără spirit critic de unii învățați care pornesc dela cine știe ce temă cu fantome de logodnici părăsiți — care apar în noaptea nunții iubitei lor — pentru a ajunge prin tenebre la fantoma tatălui lui Hamlet, care n'are nici în clin, nici în mănecă cu cealaltă fantomă și chiar dacă ar avea, încă n'ar spune nimic estetic comparația, dacă nu e stabilită între opere de un egal nivel artistic.

În sine, comparația este o treaptă a metodei științifice, dar nu poate constitui, în ea însăși, o metodă de judecată estetică, iar mania de a compara teme sau motive fără de a le menține, la tot pasul, semnificația estetică — constituie un abuz dăunător artei. Literatura comparată, pentru a fi relevantă, trebuie să compare mai întâi critic arta lucrărilor și apoi conținutul lor. Altfel, nu spune nimic semnificativ pentru artă, rămânând un inventar ținut de formă.

Ceea ce ne-a impresionat, în cazul lucrării d-lui Alexandru Ciorănescu, a fost altceva: anume, desprinderea evoluției creației românești, continua înscrierea a creațiilor mai slabe sau mai viguroase, firește nu totdeauna progresive, dar mereu căutând o depășire. Pentru cine a uitat de toți autorii modești, astăzi pe drept uitați, care totuși au luat teme și subiecte istorice pentru a le transpune scenic, istoricul trasat de d-l Ciorănescu este extrem de instructiv și nu numai prin amănunte.

Simți, printre rânduri, cum fiecare dramaturg nou se arată ca o urmare, ca o dezvoltare a altora precedenți și cum el aduce mult mai puțin inedit — judecat în legătură cu înaintașii lui români și cu marile modele străine — decât am crede, dacă l-am judeca izolat de ceilalți, dacă l-am analiza ca și cum n'ar avea pe nimeni înainte și după el.

O astfel de înșiruire istorică ajunge aproape la concluzii similare cu acelea ale sociologilor, care văd totul ca interacțiune, ca un continuu joc între stimuli și răspunsuri, ceea ce este acum nefiind decât actualizarea condițiilor anterioare. Astfel, explică psihosociologii apariția simultană a atâtor invenții, în diferite părți ale lumii, chiar când unii inventatori nu știu de cercetările celorlalți. Așa cum pentru știință, multe idei «sunt în aer», și pentru istoricii literari creațiile actuale sunt condiționate sau gata pregătite de cele anterioare.

Așa și este adesea și, fiindcă este așa, nu se cade să ne mire apariția unei lucrări excepționale. Nu trebuie să mai credem în unicitatea unei drame în versuri ca *Vlaicu-Vodă*, de pildă, când o vedem pregătită de atâția autori anteriori lui Davilla, de Shakespeare și Hugo, de Alecsandri, V. A. Ureche, Eminescu și Bolintineanu și de alții pe care noi aproape i-am uitat, dar care erau vii în memoria generației lui Davilla. Dar, iarăși, această evoluție nu trebuie să ne facă a nesocoti originalitatea artistică a unei lucrări. Iar pentru artă — aceasta contează în primul rând, iar nu condiționările morale, sociale sau modelele artistice.

În cazul specific al remarcabilei drame în versuri a lui Alexandru

Davilla, despre care s'a spus că ar ost scrisă de Odobescu, d-l Al. Ciorănescu vine cu noi observații. Grosolan privind lucrurile, scenariul din *Vlaicu-Vodă* are multe elemente pe care le găsim și la dramaturgii anteriori: exaltarea sentimentului patriotic se găsește la mulți autori, printre care Alecsandri și V. A. Ureche. Luptele politice între domni și boerime sau între membrii aceleiași familii domnitoare se găsesc și în *Despotul* lui Alecsandri sau în *Răzvan și Vidra* lui Hasdeu. Femei voluntare ca Doamna Clara sunt destule și la Shakespeare și la Hugo și este și Vidra. De asemenea, poetic, drama lui Davilla — observă d-l Ciorănescu — are destul din poetica lui Eminescu (folosindu-se și *Scrisoarea a treia*, așa cum a făcut și alt dramaturg, azi uitat, Cosmovici, în *Domnița Olena*), dar și din Bolintineanu (unele atitudini declamatorii). D-l Al. Ciorănescu demonstrează, cu destulă putere de convingere, că autorul dramei *Vlaicu-Vodă* nu este un istoric, niciun mare scriitor, simțul limbii și talentul lui literar netrecând de mijlocie. În schimb, autorul se arată un neobișnuit tehnician scenic în această lucrare, « realizarea cea mai fericită a formulei de teatru istoric și național, pentru care două generații și-au împreunat eforturile ».

Din acestea, reiese, pe baza unei interioare analize istorice și estetice a operei, precum și în urma analizei formării evolutive a teatrului în versuri românesc, că drama *Vlaicu-Vodă* nu este un produs unic, izolat, căzut din cer, ci potențarea majoră a unei evoluții, creația-i maximă, dar condiționată de experiențele anterioare ei, nemai apărând ca o întreprindere uimitoare.

De sigur, lucrarea aceasta rămâne, pe când multe din piesele care au precedat-o și condiționat-o sunt sortite definitivei uitării. Examenul interior al operei pledează pentru Alexandru Davilla, iar nu pentru Al. Odobescu, ca autor, după cum arată d-l Ciorănescu.

Pe noi, ne-a interesat, îndeosebi, nu numai analiza interioară a piesei, argumentația de stabilire a unei paternități discutate, ci mai ales analiza evolutivă a formării teatrului nostru, datorită căreia rămâne unică numai arta unei lucrări, plusul acela singular și nerepetabil, iar nu conținutul și tematica. În acest fel, comparatismul și perspectiva evolutivă netezesc înțelegerea fenomenului estetic, lăsând judecății estetice răspunderea valorificării depline.

Petru Comarnescu

MONOGRAFIA D-LUI IONEL JIANU ASUPRA PICTORULUI TH. PALADY

D-lui Ionel Jianu îi revino — în lumea noastră iubitoare de pictură și sculptură — îndoitul merit de critic și organizator. După ce ani de-a rândul a publicat cronici plastice, d-sa a însuflețit, în anii din urmă, *Căminul Artei*, unde expun o seamă de artiști de valoare și unde d-sa a organizat numeroase expoziții colective, din marii maeștri ai artei românești, legându-le sau nu de o anumită tematică. Datorită d-sale, în primul rând, am putut găsi la *Căminul Artei* atâtea lucrări aparținând colecțiilor particulare, precum și capodopere streine, inte-

riorul acela modern din elegantele Galeriei Krețulescu, care ne amintesc de pasajele milaneze, constituind în greii ani ai războiului o oază de încântare estetică.

Acum, d-l Ionel Jianu apare din nou în calitate de critic, dar și de editor cu adevărat european. Știm eu toții cât de greu se tipăresc monografiile despre artiștii plastici. Brâncuși nu își are încă monografia. Precum nu și-o au nici atâția maeștri de seamă. Iar puținele cărți cu text și reproduceri sunt, tehnicește, imprimate destul de meschin și cu clișee neclare. Nu mai vorbim de reproducerile în colorii. Doar *Arta și Tehnica Grafică* a scos câteva numere excepționale, iar singură Fabrica de Timbre a depășit, dar nu la maximum, insuficiența reproducerilor în colorii.

Ca editor și critic, d-l Ionel Jianu prezintă, în sfârșit, cea mai elegantă și mulțumitoare monografie asupra unui pictor român. E vorba de monografia asupra pictorului *Pallady* (text de Ionel Jianu, cu 48 de reproduceri, editura Căminul Artei) într'un format mare, elegant, clar, care într'adevăr servește arta și pe artist. Lipsesc reproducerile în colorii, dar cele existente, în alb și negru, sunt remarcabil scoase.

În privința prezentării critice, observăm că autorul a procedat științific, tratând despre om, viață și operă, stăruind asupra caracterului și condițiilor în care s'a format pictorul, dându-ne o seamă de date necunoscute și restabilind originalitatea și personalitatea acestui temperament format în Iașul dela sfârșitul secolului precedent și la Paris, unde se manifestă mai ales după primul război mondial.

Se arată limpede — în cuprinsul artei române și streine contemporane — unicitatea aceluia pe care necunoscătorii sau interesații îl asemuiau, eu intenția de a-l micșora, cu Matisse. Trăind în apropierea pictorului acesta închis, aparent ursuz și ciudat, d-l Ionel Jianu are avantajul de a ne împărtăși o seamă din credințele, aforismele și gesturile acestui artist dificil, făcându-ne un remarcabil portret, care-l umanizează și proiectează în lumina adevărată. «L-au depărtat de oameni nu numai intransigența, ci și acțiunea critică a inteligenței sale, oroarea de prostie și de vulgaritate și nevoia de a spune pe față, nemijlocit, ceea ce gândește. E poate, în această nevoie, un sentiment adânc al libertății».

Sunt detalii atât de semnificative, mărturii atât de elocvente în expunerea d-lui Ionel Jianu încât textul său critic este aproape senzațional, explicând și umanizând un om atât de închis în sine. Noi, care-l prețuim tot atât de mult cât d-l Jianu, dar nu am avut condițiile de a intra în apropierea lui, am avut uluitoare revelații, citind pe d-l Ionel Jianu. Regretul de a nu-l cunoaște temeinic, se consolează, urmărind paginile d-lui Ionel Jianu. În sfârșit cunoaștem omul, dincolo de ciudățeniile lui de însingurat, iar grație omului desvăluit de d-l Ionel Jianu pricepem și mai bine arta lui.

Prezentarea se încheie științific, cu un index al tablourilor pictorului, arătând detaliile tehnice necesare identificării lor.

Monografia *Pallady* de Ionel Jianu este o lucrare europeană, ce cinstește spiritul critic, caracterul științific al monografiei și calitatea teh-

nică a imprimeriei românești. E un omagiu suprem adus artei și artistului.

Petru Comarnescu

TREI DESENATORI ; G. TOMAZIU, LIGIA MACOVEI ȘI I. GR. POPOVICI

Din generațiile încă tinere prețuim pe câțiva desenatori, ale căror opere stau atât de bine în paginile cărților și revistelor și care ar sta și mai bine, ilustrând diferite texte semnificative. Am avut o deosebită satisfacție când am reușit să facem ca traducerea noastră după minunatul poem al orientării utile a omului în cosmos, *Robinson Crusoe*, să fie însoțită de ilustrațiile d-nei Mariana Petrașcu-Riegler (Editura « Universul »), artistă pe care o prețuim în deosebi, ca și pe d-ra Lena Constante, excelentă ilustratoare de cărți și care, ca și precedentă desenatoare, se îndreaptă acum către compoziția mai pretențioasă și mai complexă.

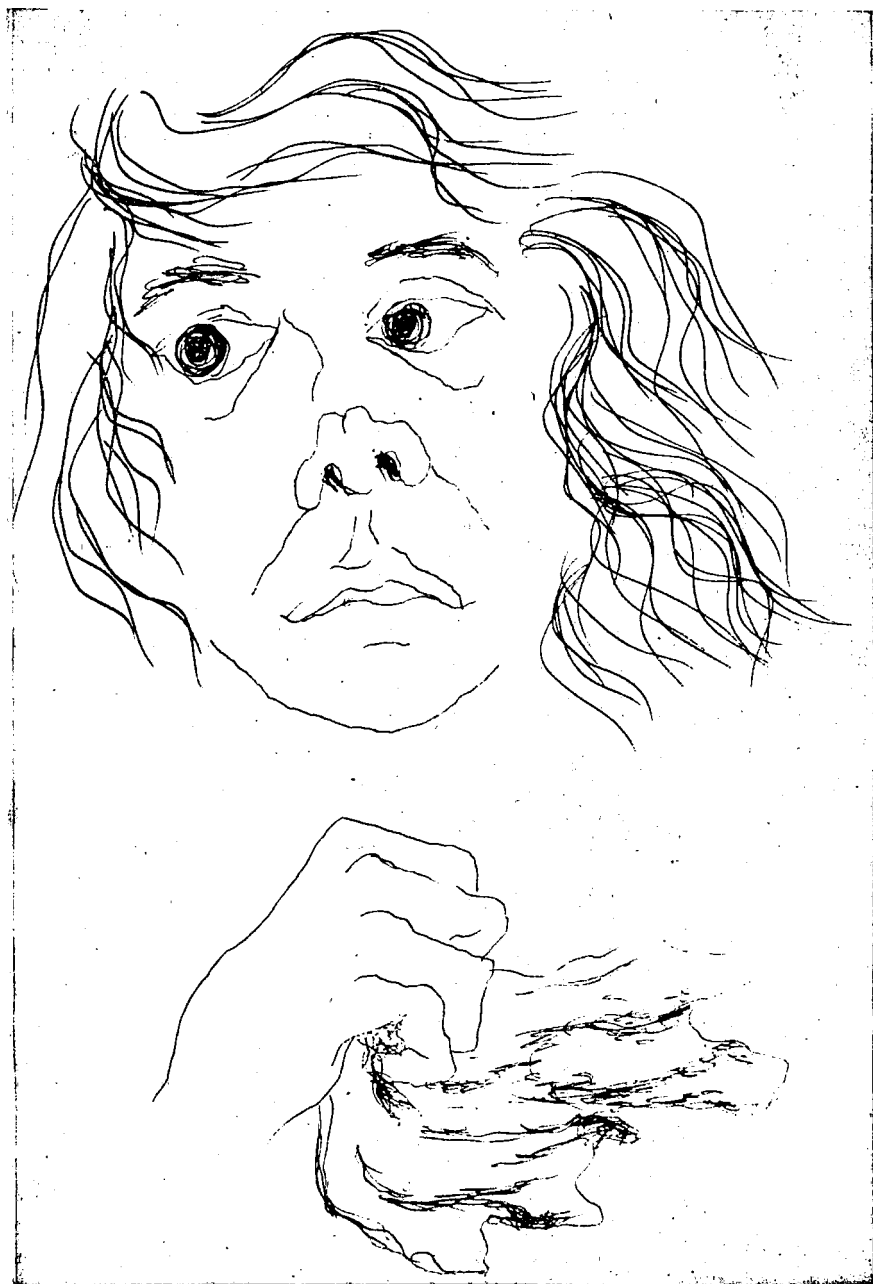
Acum ne oprim la trei artiști, care aduc desenului viziuni și tehnici cu totul personale, doi dintre ei fiind și pictori, iar al treilea, d-l Ion Gr. Popovici, sculptor. Am observat, în repetate rânduri, că plastica noastră strălucește în coloritul pictural, dând remarcabile peisaje, flori și naturi moarte, de un lirism autentic, artistul exprimându-și sufletul prin natură, iar nu prin oameni, Luchian de pildă spunând infinit mai mult prin « Anemonele » și « Tufănicile » lui decât prin portretele, totuși valoroase. Dar dacă plastica românească e la un demn

nivel european în privința rafinamentului coloristic, în schimb, în materie de desen, suntem cu totul săraci și neinteresanți, lăsând firește afară puținele excepții.

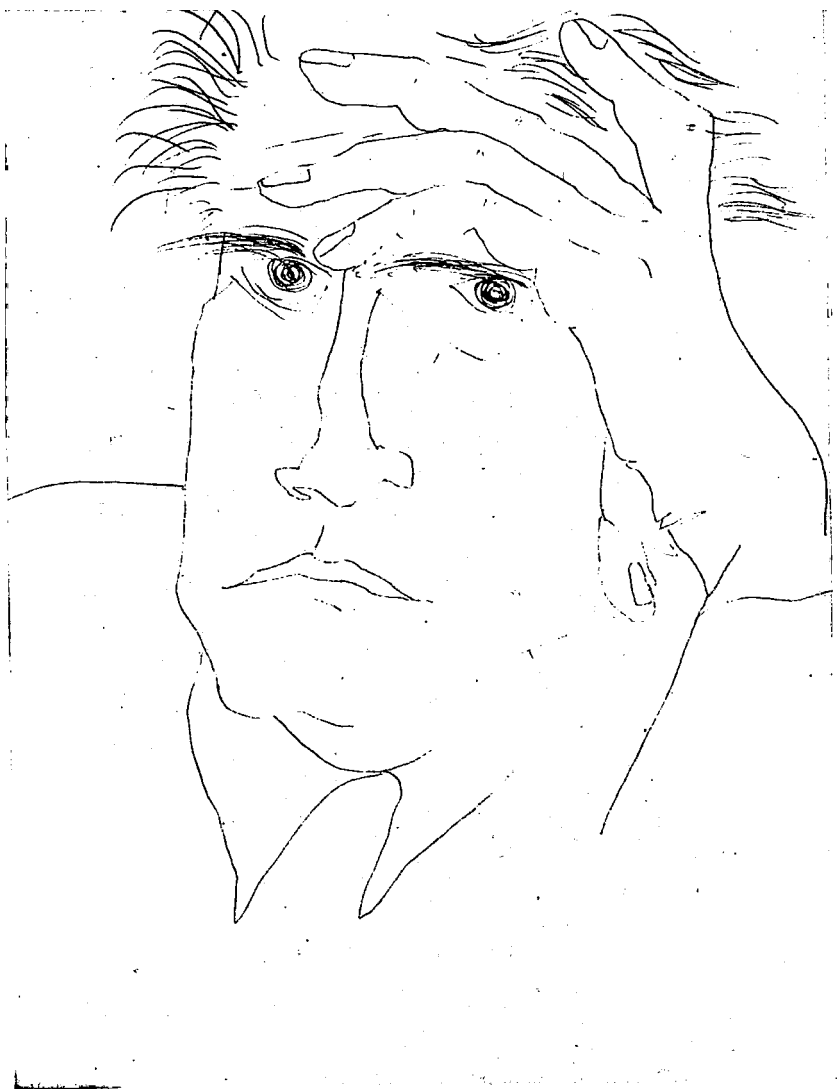
Lipsa de școală și ucenicie, precum și tendința întregii arte universale din ultimele decenii de a desumaniza arta, impunând peisajul, nudul, natura moartă ca un obiect geometric sau ca o relație cromatică — explică de ce artiștii noștri nu pot lucra mulțumitor o compoziție cu mulțimi în mișcare, cu oameni și animale viu articulate, cu chipuri omeneste care să exprime drama interioară. Nu avem desenatori de portrete adevărat psihologice; nu avem desenatori capabili să compună scene cu tâlc social, redând omul și societatea în lupta de pe front, în munca din fabrici, în procesiuni și mișcări colective. Aproape nimeni nu poate desena la noi un cal viguros, un om în mișcare, o mulțime în acțiune. Iar când astfel de teme sunt totuși asumate, atunci ele sunt mai mult sugerate vag și mai mult pictural decât constructiv.

Nu urmărim, prin aceasta, o reînnoire a academismului pompiersc, nici la un realism fotografic. Dar știm că marea artă n'a nesocotit niciodată chipul omenesc; că Rembrandt, Davinci, Michelangelo, Velasquez — dincolo de culoare și linie — impun prin humanismul lor, prin tălmăcirea plastică a dramei omului, pe care chipul său o exprimă infinit mai adânc și mai semnificativ decât o floare sau o natură moartă.

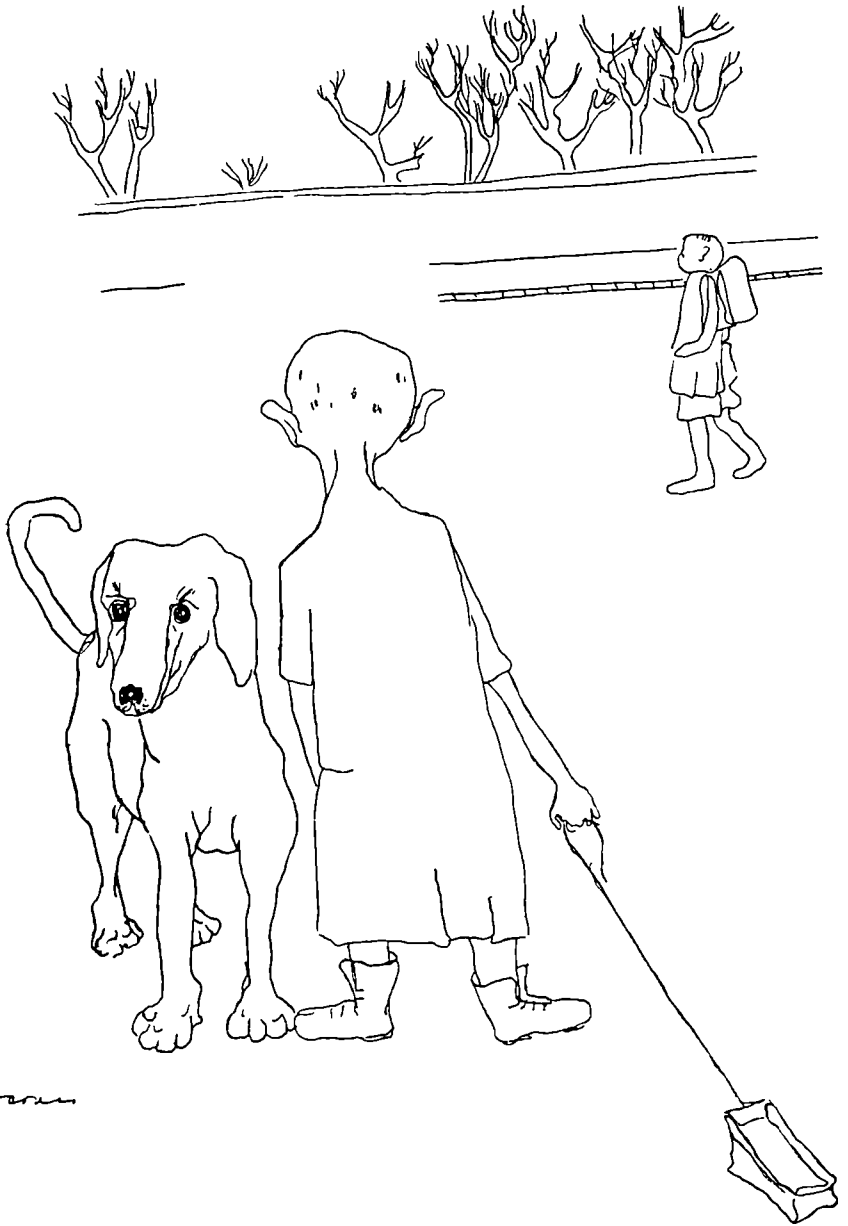
Suntem sigur, de asemenea, că arta de mâine, întrebuițând progresele rafinamentului cromatic și riguroasa constructivismului, va ela-



LIGIA MACOVEI: Desen.



LIGIA MACOVEI; Portret.



Ligia Macovei

LIGIA MACOVEI: In lumea copiilor.



G. TOMAZIU: Ilustrație pentru *Bouvard și Pécuchet* (Flaubert).



G. TOMAZIU: Sângele lui Athys.



G. TOMAZIU: « Totul se sfârșește împrejur » (Ambulacre).



ION GR. POPOVICI: Desen.



ION GR. POPOVICI: Desen.



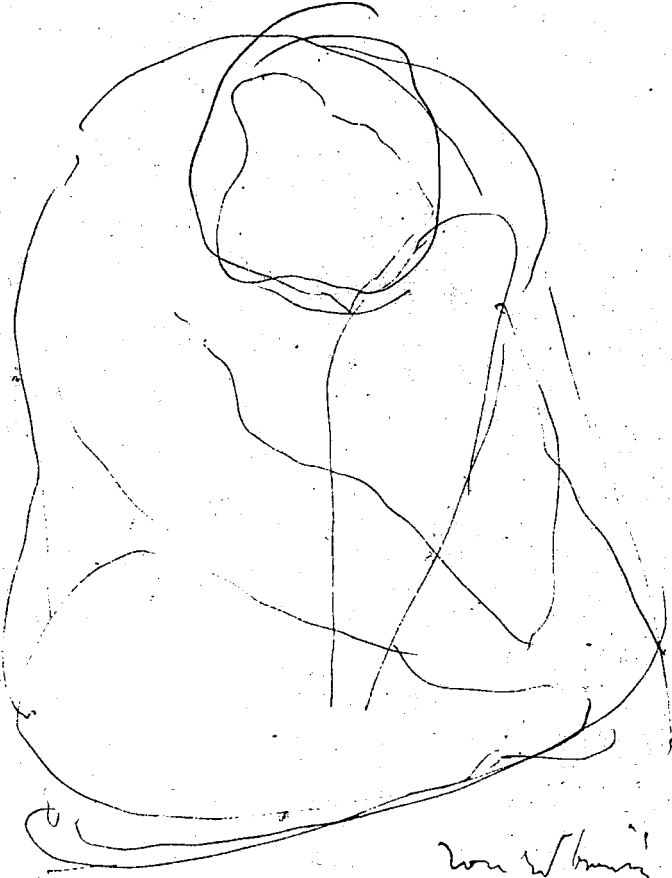
Ion Gr. Popovici
943

ION GR. POPOVICI: Desen.



Ion Gr. Popovici 1915

ION GR. POPOVICI: Desen.



Ion Gr. Popovici

943

ION GR. POPOVICI: Desen.



Ion Gr. Popovici 4/15

ION GR. POPOVICI: Desen.

lora o sinteză în care va fi readus și omul, cu drama, suferințele, visurile și aspirațiile lui. Un larg humanism, care să nu uite nimic din contribuțiile picturale ale ultimelor decenii, dar să le depășească, bate la ușa artei.

Pentru aceasta, trebuie să cultivăm compoziția temeinică, iar compoziția nu este cu puțință fără stăpânirea desenului, fără reumanizarea artei, fără viziunea chipului și trupului omenesc, care nu mai trebuie considerat fără suflet, ca o floare sau un copac. Pentru Cézanne, nudul e tot una cu un arbore. În genere, plastica românească se află într'un stadiu naturist, pictorii noștri continuând în tablouri viziunea țesătorilor de scoarțe și olarilor, făcând minunate jocuri ritmice și eromactice, dar neridicându-se până la humanismul complex și sguduit.

În legătură cu astfel de considerații, am salutat desenele d-nei *Ligia Macovei*, care, cu o linie sensibilă, descrie chipul omului, suferința și drama lui, adâncind psihologia socială. Alteori, linia-i voit naivă, proiectează mizeria condiției umane, accentuând mâna care muncеște, umărul deșălat de muncă, wriftenia celor oboșiți, frământările minții, revolta suferinței. Tehnica d-sale are multe dela expresionism, cubism și supra-realism, dar toate acestea sunt puse în slujba unei expresii humaniste, reintroducând omul și societatea în mijlocul artei.

Priviți alăturatele trei desene. Ce profundă e suferința femeii trasată prin câteva linii, care cuprind și umanizează spațiul, precum mâna ei ține parcă fluturarea unei speranțe. Chipul de bărbat exprimă frământarea minții, îngândurarea,

iscodirea poate a viitorului. Ochii pătrunzători și mâna ținând fruntea arată o dramă și o aspirație, o energie în desfășurare. Copilul sărac, târîndu-și jucăria lângă câinele — și el întrebător, chiar dacă mai viguros și poate mai fericit — este tratat în linii naive, simple, dar pentru acest motiv mai adecvate psihologiei lucrării, fragilitatea copilăriei avându-și corespondența plastică necesară.

Mai plural în desenele sale, experimentând mereu diferite stiluri și procedee, d-l *G. Tomaziu* este un vechi prieten al cărților, pe care le ilustrează cu o înțelegere remarcabilă. În curând va apărea cu ilustrații de-ale sale o nouă ediție din *Craii de Curtea Veche* a lui *Matei Caragiale*. În expozițiile sale, d-l Tomaziu a căutat să redea atmosfera picturală, vibrațiile spațiului, poezia peisajului, aducând serioase contribuții tehnice în modul de a reda relațiile dintre lumină și umbră. În desenele reproduse, aici, d-sa dramatizează peisajul sau încăperile, precum conturează personaje din romane. Ilustrația din *Boward și Pécuchet* (Flaubert) arată « Zilele triste ce începeau. Nu mai studiau de teama decepției, locuitorii din Chavignolles îi ocoleau, singurătatea lor era profundă, destrămarea completă ».

« Sângele lui Atys », celălalt desen, ilustrează versurile:

La chair encore endormie
Je pars au petit jour sombre,
Sans pouvoir sortir de l'ombre
Que ton corps fait sur ma vie.

Intunecimea nu este, așa dar, o întâmplare, ci însăși starea sufle-

tească a personajului și pe aceasta ne-o comunică artistul.

În fine, al treilea desen, reprodus din *Ambulacre*, poemul momentelor de suferință ale pictorului-poet, închis de trecutul regim pentru credințele sale politice, evocă senzația din închisoare, unde « totul se sfârșește împrejur ».

D-l G. Tomaziu re trăiește în desenele sale întreaga atmosferă sufletească a cărților ilustrate, senzațiile, visurile, aspirațiile din rândurile și dintre rândurile lor.

Sculptorul *Ion Gr. Popovici*, autorul aceluși bust al lui Coșbuc (din Cișmigiu), atât de discutat, pentru că l-a redat aparent diabolic pe poetul idilic și calm, încât a nemulțumit profund pe cel care i l-a comandat, bust care, totuși, pune interesante probleme de compoziție, dincolo de asemănarea cu modelul, este și un original desenator. Dacă portretul lui Coșbuc a exprimat mai mult asemănarea cu aparența fizică a poetului decât a sugerat opera lui, în portretul Majestății Sale Regelui Mihai I sculptorul a redat toată tinerețea-I energetică și luminată, tratând capul august într'un remarcabil stil constructiv, cu un minunat modelaj al suprafețelor. Capul M. S. Regelui Mihai I este printre puținele sculpturi oficiale care nu au sacrificat de loc rigorile artei.

În desenele sale, sculptorul Ion Gr. Popovici nu procedează ca sculptor, chiar dacă îl preocupă câștigarea și sensibilizarea spațiului, prin linii constructive. Linia sa are finețea aceleia a lui Matisse, interesându-l desfășurarea largă a formelor, desfacerea volumelor, articularea vitală a liniei și izbutind, depotrivă, să exprime moliciunea

cărnii, frăgezimea și materialitatea ei, ca și consistența-i spațială. Sunt studii și încercări de mare însemnătate pentru compozițiile viitoare, meritând toată prețuirea. Sunt desene, nu studii de sculptură. Pun probleme nu numai de volum și spațiu, dar și de sensibilitate liniară, de viață a carnației. Sperăm că artistul se va îndrepta și către chipul omenesc, articulând cu aceeași finețe, vibrație și subtilitate interiorul sufletului omenesc.

Petru Comarnescu

NICOLAE TITULESCU

Moartea lui Alain Gerbault, întâmplată în anonimatul atât de plăcut acestui peregrin eroic, ne-a amintit de eroii fără nume și până mai ieri fără glorie dar care au fost eroi în înțelesul antic al cuvântului.

Unul din aceștia a fost N. Titulescu și volumașul de calde și vibrante amintiri al d-lui B. Brănișteanu, apărut în editura « Socec », incită și suscită atâtea probleme și discuții și . . . răni necicatrizate încă — încât fără să vrea, d-sa a creat preliminariile pentru marea, inevitabila dezbateră, la care se vor lămuri împrejurările ce au înăbușit — pretimpuriu, glasul și viața acestui mare vizionar politic, dublat de un tot atât de mare patriot — deși unii îi spuneau « un mare european ».

Va fi fost și asta. Dar înainte de a fi european, a fost un deosebit slujitor al țării sale, convins că îi poate apăra interesele și pleda cauza mai eficient în incinta forurilor internaționale cum a fost Ge-

neva decât în arena camerilor politice din țară.

Alături de monografia vieții și a strălucitelor sale cuvântări, se cere așteptata scoatere la lumină a vicisitudinilor, peripețiilor și dramaticelor pătămiri ale omului de Stat, ce și-a dat viața pe altarul patriei — cum se va vedea din rândurile ce urmează, se împlinesc astăzi în-tocmai — dar cu câtă zăbavă și câte jertfe pentru noi!

Acum câțiva ani, trebuind să întocmesc un număr omagial de revistă pentru N. Titulescu, am făcut revelatoarea descoperire a scriiturii ce dublează pe omul de idei și mai ales a cugetătorului care se străvedea în vorbitorul strălucit.

Discursurile păstrau și la cetit tonul vorbit, cu acea diamantină frazare și gradare, dar între rânduri se mai insinua ceva; ceva ce nu aparținea vorbitorului și care abia la lectura cuvântării se releva: o substanță mai adâncă, o cugetare depășind efemerul unui discurs politic și conținând ceva mai mult, care i-ar fi permis să fie și pagina de carte sau eseu.

Darul acesta de a gândi vorbind și de a presăra prelegeri de o clipă cu idei și sugestii mai înalte, îl posedă și Iorga. Dar cetind discursurile lui N. Titulescu mi-am dat seama de ce marile și esențialele lui cuvântări nu s'au pulverizat în momentul când au fost rostite, ci au viețuit, în mod excepțional, mai mult decât efemeritatea ce e sortită unui discurs.

Am regăsit aceleași calități de om de drept, de cugetător substanțial și de original mănăitor de idei în cadrul politicului și în prefața pe

care N. Titulescu a scris-o pentru o carte despre Beneș, prefața ce a apărut tradusă și la noi, într'un cotidian.

«Președintele Beneș» era o pagină de confruntare și critică a stărilor sociale și de caracterizare a regimurilor politice de după războiul trecut.

Trecând în revistă istoria Europei de după război, N. Titulescu recunoștea că această perioadă este caracterizată de *preponderența anumitor individualități*.

«Am cunoscut odinioară Europa lui Metternich», adaugă N. Titulescu, «am cunoscut Europa lui Bismarck, dar timpurile care au precedat marele război au fost acelea în cari curente de opinie publică erau atât de tari, încât omul de Stat, cu tot aerul ce-și dădea că le diriguește, se mulțumea, de cele mai multe ori, să le urmeze».

Afirmație pe atunci justă, azi dovedindu-se profetică mai ales în rândurile ce urmează și în care marile europene face constatarea că în Europa de după conflagrația din 1916 «personalități foarte puternice, în numele doctrinelor celor mai diverse, sunt urmate de mase a căror religioasă efectivă constă în faptul de a idolatriza».

Continuând cu analiza sa, N. Titulescu folosea prilejul să dea formula ideologică a dictatorului de azi în următoarele rânduri: «De sigur aceste personalități au calități de prim ordin, care explică ascendentul lor asupra popoarelor ce conduc, mai mult decât ideologia pe care o încarnează. Dar dacă ne uităm mai de aproape, pentru multe din aceste personalități forța lor este datorită absorbției libertății masselor în serviciul puterii lor sau, mai

exact, în serviciul a ceea ce, în calitatea lor de inițiați, ei consideră că e misiunea lor de a guverna lumea ».

Mărturisim că ni s'a părut la lectura acestei formulări că n'am mai citit o caracterizare mai lucidă și mai esențială a dictatorului.

Ca o antiteză a acestui tip de guvernare, N. Titulescu opunea pe oamenii mari cari fac excepție de la acest fel de a-și afirma personalitatea și puneau în primul plan pe Președintele Beneș. (Se va vedea că n'a fost primul caz în care N. Titulescu a fost un vizionar al viitorului).

Arătând că șeful politic al Republicii Cehoslovace e stăpânit de doctrina democratică cea mai sănătoasă, care știe să concilieze poruncile libertății cu cele ale autorității, N. Titulescu ne dădea imaginea puternic, genial conturată, a acestui bărbat de Stat în plină ascensiune de aproape douăzeci de ani și în conzina concurență cu acei ce răvneau să atingă aceeași culme, dar vătămând interesele altor state.

Dar partea cea mai revelantă și vrednică de reținut — întru cât e azi de o palpitanță actualitate când ne gândim la Roosevelt și Churchill — e aceea a configurării Președintelui Beneș, fiind de-a-dreptul un trouvaillé, e această frază de gândire plastică: « *Caracteristica Președintelui Beneș constă în faptul că puterea lui nu e alcătuită din totalul libertăților pierdute de concetățenii ai ».*

Explicând temeiurile încrederii pe care i-o poartă poporul său lui Beneș, N. Titulescu dovedește că această continuitate a misiunii sale s'a transformat progresiv într'un capitol politic reversibil. *După cum odinioară*

nu se putea pronunța numele Cehoslovaciei fără a rosti pe acela al doctorului Beneș, nu se poate pronunța azi numele Președintelui Beneș fără a nu i se asocia imediat acel al patriei sale. Personalitatea Beneș transformată în capital politic este pe punctul de a produce dobândă în profitul colectivității, care l-a susținut cu tărie și pentru care el a lucrat cu un devotament ce nu a cunoscut niciodată o limită.

Așternând astfel pe personalitatea lui Beneș lumina, aceasta portretuală a tribunului popular, N. Titulescu își încheia prefața cu profeticele cuvinte: « Președintele Beneș este într'adevăr o ființă privilegiată: soarta lui este de a trăi în mod conștient istoria, așa cum a făcut-o așa cum o va face și așa cum a fost scrisă de acei care vor să se supună imperativului categoric al adevărului ».

Vorbea de ființe privilegiate acela care, închinându-și nu numai puterile dar și toată viața și însăși viața pe altarul patriei sale, n'a avut privilejii să trăiască spre a vedea profețiile sale în privința oamenilor și a popoarelor — implinindu-se.

Camil Baltazar

MIHAIL CELARIANU

Dacă poeții repetă parabola sfânta a unșilor Domnului, atunci Mihail Celarianu întrupează, justifică și omagiază prin prezența lui această alegere. Nu cred într'o nobleță globală, nici într'una de atitudine romantică, așa de des folosită de pseudo-aleși. Noblețea reală — ori-

care i-ar fi resortul — ține de discreție și singurătate.

Poetul adevărat e un singur. Nu un om însingurat, ci un singur. Universul lui se învâрте pe o axă pur personală, de sumbră și claustrala viziune interioară.

Este ceea ce te izbește la primul contact cu Mihail Celarianu, te atrage și încântă: aparenta modestie ce este în fond discreție și rezerva unui om închis într'o timiditate și un scepticism conștient și distrugător, ținând aproape de neputință; dincolo de acest aspect imediat, te farmecă omul slujind, cu un cap clar și luminat de nu știu ce aură inefabilă a frunții, un ideal statornicit pe cercuri de mare nordică — prezența fizică a insului amintind purele și pururile întruchipări din ghiață ideală, ale spiritului.

Nimic în această apariție nu jig-nește cu nasturele descheiat al stridenții cotidiene sau inadvertență de a te călca cu un vârf de ciubotă pe creier. E croit întreg dintr'o materie mai gingașă ca marmora, mai transparentă ca ea, mai sonoră în curgerea unui farmec ce ține de lacrimă și de floare.

Te-ai apropiat și ți-a vorbit. Vorba lui a descris un cerc cald de frăție; ți se așează de-a-dreptul pe inimă. Dacă descinzi mai afund în inima lui, ea este ca și vorba lui, miezoasă, așezată și amară. Amărăciunea unui om împăcat cu destinul strămt al unui veșnic meșter-artist, sortit la o aceeași slută existență, fiindcă s'a dăruit integral și voluntar robiei scrisului.

Croit din acest material fragil, Mihail Celarianu era menit să fie un statornic, un devotat, un unic prieten, ridicând capacitatea priete-

șugului până la o sublimă ofranda în care se dăruie integral, ca în fericitele vremi de baladă și frății de cruce. Și e partea cea mai frumoasă din acest ins, care a rămas om și copil în poezie, ca și în manifestările diurne.

Camil Baltazar

NOAPTEA DE FERICIRE

Puține sunt ocaziile în care se oferă registratorului literaturii noastre puțința unei stări de pur entuziasm, când în loc să consemneze convențional și rece o apariție, poate să pavoazeze scrisul său sărbătorește, în cinstea unui adevărat talent, a unui talent plural.

Și ocaziile se ivesc și mai puțin în sectorul literaturii umoristice.

E ceea ce simți la cetirea ultimului volum de nuvele și schițe « Noaptea de fericire » de Mihail Celarianu; carte apărută sub zodia ocupației și care nu s'a bucurat de primirea cuvenită. Excelând deopotrivă în genul liric, epic și al nuvelei, autorul « Noptii de fericire » ne oferă o culegere de bucăți de variată compoziție, mergând dela schițe cu un caragelesc până la proza de dimensiuni mai întinse, acuzând psihologul, sau altele de un umor de majoră calitate și de întremătoare voioșie.

Printre cronicarii ultimului volum au fost și critici nedumeriți că artistul de rigoare din *Femeia sângelui meu* se aplică genului umoristic, ceea ce ne-a făcut să recitim, — spre verificare — culegerea de proză a lui Mihail Celarianu și mărturisim ca am răs iar și ne-am amuzat în toată voia, așa cum rar ni se în-

tâmplă, fericiți totodată de a putea face constatarea că universul creator al acestui scriitor (care ar merita tot atât noroc câtă înzestrare posedă), s'a îmbogățit cu o nouă dimensiune, aceea a umorului, chiar dacă e, cum afirmă cronicarul prezumțios, unul minor.

Autorul romanului « Polca pe furate » e departe de umorul minor, și recitirea « Noptii de fericire » ne-a întărit această convingere.

Există două feluri de a ceti o carte și le folosește, cred, oricescriitor dublat de un lector. Dacă scrierea te prinde, lași uneltele de analiză de o parte și criticul din tine rămâne pe plan secundar, întâietatea având-o lectorul.

E cazul ultimului volum al lui Mihail Celarianu, interludiu între « Diamantul verde » și un volum grav de versuri, așa cum se anunță poemele de factură mistică ce vor apărea la « Fundația Regele Mihai I » și singurul nostru regret e că, amuzându-se cu joaca asta a umorului de subțire calitate, autorul a fost sgârcoit cu noi, dându-ne atât de târziu o carte atât de necesară în vremea încruntărilor de azi.

Inscriem printre lucrările de umor substanțial « Printre culmile albastre » aparținând unui sector pe care l-am denumi umorul alpin; « Petrecere de sărbători », inserându-se într'un sector de umor domestic ce i-ar fi plăcut și lui Șalom Alechem — în care lot ar intra și « Secretul », alături de cari fac tovarășie bună schițele după natură, așa cum sunt « Bărbat, vorba aia », « Un prieten de inimă » și mai ales « Romanța bucureșteană », iar în sectorul atingând analiza psihologică, « Sufletul de femeie ».

« Noaptea de fericire » e într'un an sărac în tipărituri românești, o carte de ales nivel literar, și oază de destindere, recreație și desfătare, așa cum sunt scrierile cu toată hotărîrea bune și atât de greu de găsit în penuria de umor de astăzi.

Camil Baltazar

NOUL ROMAN AL D-LUI MIRCEA DAMIAN

« Rogojina » s'ar fi convenit să se cheme mai degrabă « Cartea închisorilor mele », într'u cât după însăși mărturisirea autorului și paginilor de confesiune, cartea de față e concepută și terminată la pușcărie (Malmaison, Jilava, Văcărești) pentru care d-l Mircea Damian, ca să fim în nota umorului d-sale, are o adevărată predilecție.

Cum să ne explicăm altfel împrejurarea că, pe lângă « Celula Nr. 13 », și « Rogojina » fructul detențiunilor d-lui Mircea Damian, d-sa mai recunoaște o a treia pimbare pe la închisoare, « pentru piciuni militare » — decât ca o confirmare a adaptării acestui viguros scriitor la condiția de pușcăriaș.

Dar lăsând gluma de o parte, trebuie să recunoaștem că dacă « Celula Nr. 13 » era poate una din cele mai temeinice opere literare ale lui Mircea Damian, « Rogojina » îi calcă pe urme.

« Celula Nr. 13 » avea fragmente ce prevesteau pe povestitorul substanțial și așezat din acest ultim roman, scris și într'un stil dovedind am zice o maturizare, dacă cuvântul n'ar fi la locul ui, cu o densificare tocmai pentru că materialul uman

și materialul de viață arătat, cere un scris corespunzător, pe care autorul îl posedă, dar poate nu și-l ia în serios.

Dar ceea ce face atracția cărții sunt accentele de umor, un umor sec, aspru, pătrunzător, dar adevărat tocmai pentru că nu se revărsă în glumă și nu se pierde în ironie precum și plasticitatea expresiei, de pildă:

« Dormea cu fața în sus, cu mâinile făcute pumni deasupra pieptului, ca într'un jurământ de răzbunare. Din când în când trupul se strângea în sine, vibrând ușor, pumnii se încheștau întâlnindu-se cu vrăjmași pe furca pieptului », sau:

« O, nopțile dela Jilava, bântuite de tăceri umede, spintecate de strigătul sentinelor, legănate de cântece de țară, ce-ți coboară în suflet o tristețe fără hotar. Melodiile parcă se târâsc de-a-lungul coridoarelor și pătrund în cameră, sub ușă. Iți vine să te rezemi cu capul de perete sau de umărul unui tovarăș, să îngâni melodia și să plângi ».

Cântecul parcă este și el o viață închisă, « ca și oamenii, ca și florile din paharul de pe fereastră. Trupurile acelea lungite fiecare în patul lui, cu ochii mari și i care nu văd, cu mâinile încrucișate sub ceafă. Stan nemișcate ceasuri întregi, nu se aude nicio respirație, nu tușește nimeni, nu oftează nimeni. Câte unul închide ochii, îi închizi și tu, pe urmă îi deschizi larg și te uiți la vecin să vezi ce face și întâlnești privirea goală ca de mort cum te fixează.

Iți vine să pui mâna pe el, să-l sgalțâi, să-l miști, să-l strigi pe nume, ca să vezi dacă mai

trăiește. Pe urmă îți-e foame. Te scoli, te duci și tai o felle de pâine și o mânănci goală, o mesteci încet și te gândești la grâu, la lanuri verzi de grâu sau galbene în bătaia soarelui. Dar nu poți să prinzi imaginea întreagă, îți scapă macul și pălămida, nu poți să distingi freamătul acela de spice coapte care se leagănă grele cu vârfurile pe pământ. De ce oare florile nu au nicio mireasmă, nicio fragezime în închi-soare și de ce nu evocă ele nimic, nimic? ».

Asemenea pagini, reflexe ale unei adânci sensibilități, sunt nenumărate în « Rogojina » și, în afară de calitățile epice și materialul uman documentar, ele dovedesc o seriozitate care aliindu-se cu nota, ades întrețesută, de umor, învedrează adâncime.

Camil Baltazar

TREI CRITICI LITERARI VĂZUȚI DE T. VIANU

Mica plachetă care-și propune să evocoe sintetic, dar atât de substanțial și de întregitor, personalitatea critică a lui Titu Maiorescu, M. Dragomirescu și E. Lovinescu (*Trei critici literari*, Buc., B. p. T., Nr. 1550—51) ne poate încă odată documenta pe deplin asupra tuturor metodelor și perspectivelor de valorificare proprii d-lui Tudor Vianu, asociate ca totdeauna unui subliniat și interesant spor de cunoaștere erudită, cu care studiile acestui estetician ne-au obișnuit de multă vreme. Indreptată principial spre elasticitate, filiația riguroasă de idei, reconstituirea calmă și precisă a ta-

bloului ideologic legat de epoca respectivă, analizând sistematic întreaga serie de note esențiale întrevăzute, pagina d-lui Tudor Vianu clarifică și informează în același timp, într'o dialectică discretă și occidentală.

Prin formație, aplecări temperamentale și unitate de preocupări, cercetătorul și-a cucerit treptat un domeniu propriu de investigație, care astăzi — oricât s'ar nega acest lucru — nu-i poate fi disputat decât cu destulă greutate. În materie de stabilire a izvoarelor ideologice, filiații, încadrări în curente estetice, tipologii, analize și portretizări clasice, d-l Tudor Vianu rămâne specialistul universitar necontestat al culturii române, care avea nevoie și de o astfel de perspectivă erudită, merită să fundamenteze, sau numai să sprijine incursiunea pur impresionistă, reacțiunea strict estetică, de o necesitate generală la fel de esențială.

Pus în fața figurii atât de lineare a lui Titu Maiorescu, ce putea spune cu adevărat interesant și inedit d-l Tudor Vianu, în stăpânirea știutelor sale mijloace de investigație? În afară de portretizarea generală în pagini rotunjite, luminoase, stilizate academic, d-l Tudor Vianu ne va demonstra că Titu Maiorescu aparține curentului idealismului estetic, de nuanță hegeliană, dela care va deriva ulterior o variantă proprie, printr'o trecere spre psihologism. *Ideea* lui Maiorescu, manifestată în materie sensibilă, încetează de a mai fi logosul universal, conținutul spiritual al lumii, ca la Hegel, devenind treptat « conținutul limitat al conștiinței umane, în latura ei afectivă » (p. 20).

Menținându-se pe linia documentară, cercetătorul descifrează cu aceeași ușurință întregul complex de reflexe schopenhauriene, transcenderea existenței diurne, prin contemplarea estetică, starea de subiect cunoscător pur a contemplatorului, imaginea geniului, etc., toate aceste aspecte specific schopenhauriene bucurându-se de aceeași cercetare sistematică, precisă, informată, de fericită formulare ideologică. Alăturat celorlalte contribuții anterioare (« *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* », *Fragmente moderne, Arta și frumosul și Influența lui Hegel în cultura românească*), « studiul de față închinat lui « Titu Maiorescu estetician și critic literar », completat cu « Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu », reprezintă în mod neîndoios o investigație fundamentală, întregitoare, depășind prin formație, siguranță și amplitudine de vederi, toate celelalte încercări asemănătoare, în latura documentar-s torică.

Intr'o oarecare cunoștință de cauză, putem afirma de asemenea că portretul general al personalității lui M. Dragomirescu înseamnă, la fel, poate cea mai serioasă contribuție adusă până acum cunoașterii acestui critic, figura creatorului *Integralismul ui*, pe nedrept ignorată, disprețuită și ironizată în bună parte, inspirând un substanțial și binevenit început de reabilitare. Indiferent de exagerări și de părțile sale uscate, sistemul lui M. Dragomirescu prezintă sectoare suficiente de interesante, semnificative în tot cazul pentru un istoric al disciplinei. Estetica românească nu oferă de loc privilegiu abundentă a unei vegetații tropicale, pentru ca să putem ignora sau trece

cu ușurință peste inițiatorul, fie cât de modest, al cercetărilor sistematice în acest domeniu, atât de târziu cultivat pe binecuvântatul pământ al Valahiei.

Trecând peste amănunte, vom aminti că d-l Vianu descifrează în întreaga atitudine a lui M. Dragomirescu o poziție vădit ostilă față de curentele care au dominat estetica secolului al XIX-lea. Criticul este anti-psihologist, întru cât creația este concepută drept un produs al personalității artistice, integral deosebită de psihologia omului comun, datele pozitivismului obișnuit nefiind în consecință de loc semnificative. Prin accentuarea hotărâtă a factorului strict estetic, M. Dragomirescu este în același timp un anti-istoric și anti-sociologist, impresionismul fiind de asemenea respins prin credința existenței unor judecăți de valoare cu caracter universal. În întreaga perspectivă se desfășoară, fără nicio servilitate, sub specia esteticii idealiste, de care este legat atât prin înțelegerea fundamentală a artei ca manifestare sensibilă a Ideii, cât și prin concepția organicistă a artei, tradusă în teoria «organismului psihofizic», de o rezonanță specific dragomiresciană. Dacă vom reaminti că predilecția pentru tricotomii și clasificări, proprie lui M. Dragomirescu, este de fapt un reflex al curentului naturalist, ne dăm mai bine seama care este în realitate poziția fundamentală a criticului.

Sistemul său a fost elaborat adesea în opoziție cu multe din aspirațiile veacului, dar fără preocuparea unei impermeabilizări depline, puntea de legătură cu estetica idealistă nefiind de loc tăiată, ci numai învăluită, disimulată, într'o serie de opoziții la-

terale, derivate din mișcarea generală de idei a gândirii contemporane. Prin efortul de sinteză, de formulare a unor înțelegeri personale, alăturat inițiativelor de pionerat estetic în cultura românească, M. Dragomirescu merită readucerea noastră aminte. Este ceea ce d-l Tudor Vianu întreprinde, substanțialele sale pagini îndemnând în același timp la reluarea unor meditații legate de firul tradițional, cât și la o mai bună cunoaștere a contribuțiilor estetice anterioare. Pentru acele spirite eronate care cred în «intuiții de geniu», în originalitatea absolută a unei propoziții oarecare, o lectură istorică le poate fi de folos și d-l Tudor Vianu este un instrument util în această direcție.

Spre deosebire de studiile anterioare, portretul lui E. Lovinescu este realizat din îmbinări și observații de tipul moralist, accentul căzând mai mult pe configurarea personalității umane a criticului, decât pe individualizarea notelor estetice distinctive. Devotamentul față de valorile literare, independența, absența mentalității tranzacționale, credința fermă în autonomia valorilor, poziție maioreșciană de fapt, impropriu denumită «modernism», seriozitatea de magistrat în formularea deciziilor critice, fuzionează la E. Lovinescu într'o atitudine în fața vieții și artei de nuanță clasicistă. Nota nu ne pare a fi fost surprinsă până acum, semnificând prin formularea ei hotărâtă și documentată unul din meritele evidente ale acestui portret, care-și așteaptă încă întregirea, printr'o incursiune masivă în estetica propriu zisă a criticului.

Adrian Marino

SOCIABILITATEA LITERATURII FRANCEZE

Una din cele mai pasionante cărți concepute vreodată ar putea fi închinată cercetării minuțioase și abundent documentate a tuturor relațiilor existente dintre spiritul francez și literatura care-l obiectivează, dintre specificul literar galic și omul francez de totdeauna. Lucrarea s'ar așeza la confluența preocupărilor de morfologie a culturii, estetice și istorie literară, aducând o contribuție însemnată la însuși studiul omului văzut în ipostaza de creator de literatură. Tipul francez de umanitate ilustrează, mai bine decât oricare altul, toate caracterele și virtualitățile omului exemplar, ale omului normativ și autentic, analiza respectivă constituind o investigație hotărâtoare în vederea cunoașterii și apărării poziției humaniste în lume.

Nu s'ar putea spune că faptul n'a fost încercat până acum. Dela A. C. Brownell la Madariaga, Taine, Fouillée și E. R. Curtius, un număr de cercetători, în bună parte străini, au desbătut fragmentar problema, din perspective diferite, dominate în special de psihologism. Lipssește totuși sinteza riguroasă și filosofică a rezultatelor obținute și mai ales valorificate prin noile metode ale filosofiei culturii, care a dus mai ales în materie de tipologie stilistică la concluzii cu totul semnificative.

Problema, departe de a ne fi exterioară, se dovedește a fi preocupată și un număr de esești români, după excelenta sinteză a d-lui Mihai Ralea (« Caracteristici franceze », *Intre două lumi*), demnă de notat apărându-ne ● încercare mai recentă a d-lui Basil

Munteanu. *Forme de sociabilitate în literatura franceză* (extras din « Saeculum », I, 1, 1943) reprezintă, pe această linie de preocupări, o schiță sintetică a specificului literar francez, dedus dintr'o calitate fundamentală a psihologiei respective. Francezul este omul sociabil prin excelență, format, stilizat și desăvârșit estetic, în mijlocul unei societăți organizate armonice, factorul psihic individual și cel social condiționându-se de-a lungul tuturor domeniilor și formelor de activitate spirituală, printr'o strânsă întrepătrundere, creatoare și coercitivă în același timp.

Procedând deductiv și sistematic, în genul lui Taine, d-l Basil Munteanu își apropie problema printr'o serie de analize și disociații, alternând ideea generală, observația psihologică de eseist, cu documentarea istorică, printr'o aplicare directă la câteva fenomene literare, puternic individualizate. Sociabilizarea literaturii franceze este urmărită sintetic, în aspectele sale esențiale, totul constituind un eseu substanțial, organizat, o bună introducere schematică în discuția respectivă fiindu-ne oferită.

Porbind dela înțelegerea societății franceze văzută în funcția sa normativă, de cizelare, rotunjire și tipizare a materialului literar brut, d-l Basil Munteanu va pași la o enumerare documentată a implicațiilor estetice esențiale decurgând dintr'o astfel de împrejurare. Rațiunea, claritatea, sentimentul de clasicitate, valoarea estetică a regulilor și convențiilor, proiectarea tipurilor ideale de umanitate, preocuparea fundamental moralistă, sunt arătate acum ca derivând în mod necesar din con-

cepția socializată despre lume a omului francez, despărțit atât de natură, cât și de planul transcendent.

Sociabilitatea este ea însăși una din formele realizării humaniste, conștiința omului exemplar fugind atât de naturism, cât și de prezența coplesitoare a divinului, ducând în mod firesc la o integrare în social, mediul său organic de dezvoltare. Omul francez este sociabil, tocmai fiindcă s'a realizat pe plan humanist, d-l Basil Munteanu amintind într'un loc de o anumită aspirație antropocentrică, proprie inteligenței franceze. Propoziția aceasta este fundamentală, cheia filosofică a întregii probleme fiind găsită. Eseul amintit se bucură în consecință de o armătură solidă, ceea ce face să fie gustat și în ordinea pur ideologică. Studiul literaturii nu are decât de câștigat dintr'o astfel de investigație fundată teoretic...

Adrian Marino

LITERATURĂ COMPARATĂ

Fără a crede cătuși de puțin în posibilitatea teoretică a fundării unei discipline autonome cu acest nume, vom recunoaște dela început că cercetările constituite în sfera așa zisei «literaturi comparate» se disting în cele din urmă prin câteva înșușiri generale de necontestat. Lărgirea orizontului, aspirația către informația internațională, proiectarea faptelor literare pe plan european, depășirea frontierelor îngust autohtone, toate aceste urmări nu pot fi privite decât ca pozitive, pentru presa noastră literară de-a dreptul binefăcătoare. Din articolele literare curente lipsește aproape

total criteriul european, precum și informația serioasă, culeasă dela izvor, critica însăși, atunci când răspunde cu adevărat chemării sale, făcând de cele mai multe ori «comparatism» fără să știe.

Stabilirea valorii unui anumit scriitor, fixarea sa probabilă în respectiva serie istorică, așezarea lui în sfera de motive, idei și atitudini europene contemporane, nu reprezintă în realitate decât trei momente constitutive dintr'un proces valorificator unic, specializarea într'un singur domeniu însemnând o atitudine eronată, falsă științistă. Lucrurile acestea încep să fie văzute din ce în ce mai clar, un critic de valoarea d-lui G. Călinescu profesând și aplicând cu strictețe idei și înțelegeri asemănătoare.

Fără a ajunge la sinteză și la judecata critică propriuzisă, cercetările de detaliu întreprinse de d-l Al. Ciorănescu, în parte recent reeditate, *Literatură comparată* (Buc., «Casa Școalelor», 1944), nu-și propun să exploreze decât una din etapele procesului critic amintit mai sus, printr'o cunoaștere strict erudită și fragmentară. D-l Al. Ciorănescu are pasiunea inoditului, simte plăcere în descifrarea manuscriselor vechi, este capabil să se închidă săptămâni întregi în bibliotecă și arhive, tresărind de emoție la descoperirea fiecărei traduceri românești recunoscută din Metastasio, făcând totodată asociații între gesta franceză și cronica lui Miron Costin, când nu urmărește itinerarul unei pretinse anecdote despre Conachi.

Excursia aceasta savantă, în afară de valoarea documentară, își are partea sa delectabilă (Hasdeu excela în această privință), d-l Al. Ciorănescu conducându-ne cu afabilitate

prin mai multe literaturi, digresiunea istorică, detaliul confruntat și amănunțit fiind cultivat cu predilecție deosebită. Cercetătorul are spiritul curios, onest și foarte aplicat, incursiunile sale tematico-bibliografice, înfățișate fără niciun fel de aparat, în vederea celei mai desăvârșite cursivități, sfârșind prin a lămuri o serie întreagă de probleme obscure. Sunt refăcute în același timp, în mod substanțial, și anumite investigații anterioare, explorarea unor scotoare inedite fiind încercată în același timp.

Contribuțiile despre « Vittorio Alfieri în teatrul românesc », « Rolla de de Musset în literatura română », sau « Maurice Rollinat și satanismul în literatura română », în afară de studiile menționate mai sus, sunt în general utile, ultimele două articole aducând anumite precizuni, de interes deosebit în studiul poeziei lui Macedonski. Problema a fost atinsă ulterior și de Ch. Drouhet, capitolul Rollinat, cum ne-am putut da seama din câteva sondaje proprii, sfârșind prin a se prezenta mult mai bogat și mai semnificativ.

Monografistul viitor al operei lui Al. Macedonski poate consulta cu folos paginile d-lui Al. Ciorănescu, pline ca totdeauna de informații controlate și sistematice, trecerea — fie și strict erudită — dela izvoarele italiene, la cele spaniole, de aici întorcându-ne în Evul-Mediu, pentru a reveni apoi la un episod din istoria Angliei din secolul al XVII-lea, nefiind tocmai obișnuită la cercetătorii noștri. În ultima generație de erudiți români, d-l Al. Ciorănescu se numără printre cei mai tineri și mai bine pregătiți.

Adrian Marino

CUM ESTE ADMINISTRATĂ RUSIA SOVIETICĂ

În traducerea d-lui Marcel Aderca « Asociația română pentru strângerea legăturilor cu U.R.S.S. » (« A.R. L.U.S. ») a publicat în editura « Cartea Rusă » lucrarea d-lui V. Koprinski intitulată: *Cum este administrată Rusia Sovietică*.

Îndată după răsturnarea țarismului în Rusia, tânărul stat sovietic a avut de luptat cu atâtea dificultăți și adversități, care nu puteau fi înălțurate decât prin unirea tuturor republicilor sovietice într'un stat federal. Această unire s'a înfăptuit într'un prim congres sovietic ce a avut loc la Moscova în 30 Decembrie 1922. În urma unui raport al lui Stalin, acest congres a hotărât în unanimitate unirea republicilor sovietice într'un stat federal cu o putere centrală: *Uniunea Republicilor socialiste sovietice*. Iar prima Constituție a U.R.S.S.-ului a fost elaborată sub conducerea lui Stalin și aprobată de cel de-al II-lea congres al Sovietelor din U.R.S.S., la 31 Ianuarie 1924.

Cele trei principii fundamentale pe care se reazimă organizarea statului în U.R.S.S. le enunță autorul acestei lucrări în modul următor:

1. Uniunea sovietică este un *stat federal, având putere de Stat democratic centralizat*.

2. Unirea Republicilor sovietice într'un Stat federal este *liber consimțită*.

3. Republicele sovietice federale sunt *egale în drepturi*.

Lucrarea d-lui V. Koprinski examinează apoi pe rând organizarea puterilor în Statul Sovietic, organele

superioare ale puterii și ale administrației de stat în Uniunea Sovietică, drepturile și datoriile fundamentale ale cetățenilor din U.R.S.S.: dreptul la muncă, la odihnă, de asigurare materială la bătrânețe, dreptul la învățământ, egalitatea cetățenilor, libertatea lor de conștiință și drepturile lor politice, obligația de susținere față de Constituție, față de disciplina muncii, față de viața și societatea socialistă și față de Patrie.

Relativ la această ultimă obligație autorul acestei lucrări spune următoarele: *Apărarea Patriei este o datorie sfântă a oricărui cetățean din U.R.S.S., afirmă Constituția la articolul 133. Și ea adaugă: trădarea patriei este cea mai mare nelegiuire, pedepsită de lege cu toată severitatea.*

Florian Nicolau

ORIENTARE IN FILOSOFIE

Nevoia unei orientări în Filosofie pune în discuție una din cele mai importante probleme ale culturii noastre. Înainte de a aduce contribuții originale și tocmai în vederea acestora, o tânără cultură trebuie să se desvolte în primul rând lărgind cercul celor ce se interesează și se ocupă de un anumit domeniu.

Cărțile de specialitate ce își asumă acest rol trebuie să fie alcătuite cu competență și cu acel simț al ponderației, care constituie unul din indiscutabilele apanaje ale spiritului filosofic.

D-I Al. Posescu, prin lucrarea sa *Introducere în Filosofie*, aduce într'adevăr un asemenea folos și o

asemenea contribuție în filosofia românească.

Introducerea d-sale prezintă în primul rând amatorilor de filosofie o orientare generală și problematica filosofiei. D-sa nu folosește metoda istorică ci pe cea sistematică, din care cauză înțelegerea noțiunilor și teoriilor filosofice este mai temeinică, deși ar putea să pară mai dificilă.

Un începător, mai ales în filosofie, preferă mai întotdeauna metoda istorică, adică aceea metodă care face mai mult apel la *memorie* decât la rațiune. Lui îi este mult mai ușor să învețe o serie de teorii ce se succed într'o anumită ordine, decât să se obișnuiască cu acele exerciții de sistematică, ce cer o foarte abstractă și teoretică folosire a intelectului, foarte specifică filosofiei.

Cea ce se mai cere unei introduceri în filosofie este să deprindă pe începător să gândească problemele cele mai complicate, într'o formă cât se poate mai simplă.

Intr'adevăr, pentru lumea neinițiată în filosofie, caracteristica cea mai de seamă a ei pare a fi o complexă și absolută obscuritate de termeni și de gândire.

Există o modalitate foarte *încărcată și prețioasă* de a gândi problemele filosofice, pe care o practică foarte mulți din filosofii sau nefilosofii dela noi și pe cu un entuziasm neofit mai ales începătorii sau cei care nu sunt îndestul de suficient inițiați în studiul filosofiei.

O asemenea filosofie, complexă și multilaterală prin fastul unei luxuriante obscurități, atrage foarte mult capetele încă insuficiente de sistematizate pentru a suporta aspectul

riguros și în aparență arid, al simplității și al economiei interioare pe care orice gândire cu adevărat sistematică o presupune.

Roadele unei asemenea *fecunde ob-scurității* au fost destul de nefaste în filosofia noastră și ele ar fi absolut neîngăduite într'o lucrare de introducere în filosofie.

D-l Al. Posescu nu numai că înlătură din introducerea sa o familiarizare a începătorului cu o asemenea manieră de a gândi, dar, ceea ce adaugă încă un merit lucrării d-sale, obișnuște un astfel de începător cu simplitatea și armonia clasică a gândirii cu adevărat filosofice.

Florian Nicolau

O PREJUDECATĂ A FILOSOFIEI ACTUALE

Printre multe alte dogme pe care filosofia iraționalistă le-a pus în circulație, este și prejudecata unui conflict sau a separației între intelect și sensibilitate, între rațiune și intuiție.

Dinstincția are, la origine, o superficială și eronată tipologie. Gândirea ar avea, în cadrul ei, două tipuri fundamentale deosebite: de o parte, gândirea ce se desfășoară prin succesiunea logică și formală a unor concepte abstracte sau abstractizabile, iar de altă parte, o gândire, a cărei activitate constă în sesizarea directă, prin intuiții imediate, a realului. Primul tip de gândire este cel științific, raționalizant și logizant; cel de al doilea *trebuie* să fie cel filosofic, căpătând astfel un aspect irațional, intuitiv și chiar mistic.

Tipologia aceasta, atât de puțin subtilă, are o latură foarte semnifi-

cativă: imposibilitatea fiecăruia din cele două tipuri stabilite mai sus, de a fi concepute izolat și independent.

Intr'adevăr, să căutăm să definim tipul de gândire rațional, izolat de orice intuiție și de orice material sensibil. Lucrul este posibil într'o măsură totuși numai *relativă*, în logica matematică.

Logica, însă, nu este proces obișnuit de elaborare rațională. Logica este totalitatea schemelor structurale pe care le poate prezenta gândirea. *Logica nu este un anumit fel de a gândi, ci structura formală a oricărui proces de gândire, ea fiind în mod necesar tautologică.*

Gândirea rațională concretă conține o asemenea structură logică formală, însă este departe a fi reductibilă numai la o asemenea structură. *Ea conține, pe lângă structura logică și structurări sau procese de natură conceptuală și intuitivă sau sensibilă, și care constituiesc tocmai caracterul sintetic, de cunoaștere, al acestui tip așa zis « rațional » sau « științific » de a gândi.*

Să revenim la cel de-al doilea tip de a gândi, cel așa zis « intuitiv ». Chestiunea este mult mai confuză, din cauza ambiguității termenului de „intuitiv“, ce stă la baza acestui de-al doilea tip.

În primul rând, e extrem de firească, din moment ce e vorba de un tip de a gândi, un asemenea proces de gândire intuitivă să aibă și el o structură logică formală drept schemă. În acest caz însă, nimic nu-l mai poate distinge de primul tip.

De aceea filosofii iraționaliști, care vroiau să «gândească» (socotind că altfel n'ar putea fi considerați filosofi) *însă cărora nu le convenea să gândească logic, deoarece logica*

se declarase împotriva unei asemenea filosofii, au născocit acest mod de a gândi, care însă să nu conțină o structură logică formală. Neconținând însă o structură logică formală, el nu poate evident conține nicio structură conceptuală, dar — ceea ce este mult mai semnificativ, și aparent paradoxal — el nu poate conține nici măcar o structură intuitivă.

Intr'adevăr, prezența unei structuri, fie ea ohiar intuitivă, presupune de asemenea un sistem de relații. Ori nu putem gândi nicio relație decât ca având o schemă de natură logică. Așa dar, acest de al doilea tip de a gândi, n'ar fi altceva decât un proces de sesizare a unui calitativ amorf, brut, nestructurat.

Un asemenea proces este inimaginabil, deoarece toate simțurile noastre și chiar afectivitatea au la bază structurări.

Deci un asemenea proces de «gândire», sau de «intuire» nu se poate încadra niciunei funcțiuni psihice.

Constatăm dar, că cele două tipuri de a gândi, datorite acelei distincții promovate de filosofia existențială, sunt amândouă imposibil de conceput izolate și independente unul de altul.

Aceste considerații teoretice sunt pe deplin confirmate de investigațiile științifice mai recente din domeniul psihologiei structurale și comportiste. Intr'adevăr, în psihologia structurală s'a dovedit experimental și cu mult lux de verificări, că un proces rațional, logic, sau conceptual, nu este altceva decât o suprastructură a câmpului perceptiv, intuitiv sau afectiv. Ceea ce înseamnă că între inteligență și intuiție nu se poate face nicio distincție de natură și nici chiar funcțională.

Prin urmare, nici intuiția și nici afectivitatea, ce nu exclud cătuși de puțin raționalitatea, nu sunt iraționale; un câmp afectiv poate avea o suprastructură rațională și invers o structură rațională poate rezulta din regruparea unui câmp afectiv.

Așa dar, a vorbi de o separație, sau de un conflict între gândirea așa zis «logică» și cea așa zis «intuitivă» este un non-sens evident.

Și dacă ne gândim că toate discuțiile atât de aprinse între filosofii contemporani pe teme ca acestea: conflictul între știință și filosofie, imposibilitatea rațiunii de a epuiza realitatea și deci necesitatea unor alte metode și unor noi domenii pentru filosofie (intuiționism, iraționalism, existențialism, etc.), criza filosofiei, monopolizarea metodelor de către științele speciale, etc., etc., au la bază non-sensul atât de evident al distincției tipologice analizate de noi, apare clar cât de mult și cât de inutil mai ales, se pot certa filosofii pe tema unei prejudecăți, nu numai false dar chiar lipsite de orice conținut.

Florian Nicolau

D. OVIDIU DRIMBA DESPRE FILOSOFIA D-LUI BLAGA

O dare de seamă, obiectivă și fără niciun criteriu exclusivist, este foarte greu de realizat cu privire la filosofia lui Lucian Blaga, tocmai fiindcă postulatele fundamentale ale acestei filosofii includ o serie întregă de considerente subiective, dela care pleacă însuși d-l Lucian Blaga.

O asemenea încercare, ce pare dela început condamnată, a întreprins-o d-l Ovidiu Drimba în lucrarea d-sale despre: *Filosofia lui Blaga*. (Editura « Cugetarea »).

Deoarece nu putem discuta într'un cadru atât de restrâns cartea d-sale — care, după părerea noastră, s'ar putea preta la discuții foarte ample — ne mărginim să aducem d-lui Drimba câteva obiecții, admitând dela început bunele intenții cu care d-sa a căutat să realizeze o asemenea lucrare.

În primul rând suntem de părere că filosofia d-lui Blaga, fiind discutată și în privința valorii ei și chiar cu privire la interpretarea ei, nu poate fi expusă cu folos decât în chip critic și valorificativ și nu expozitiv. Atâta vreme cât o filosofie nu este consacrată de istoria filosofiei, expunerea ei neutră și obiectivă nu are prea mult sens.

O filosofie, înainte de a fi popularizată, trebuie să fie valorificată și consacrată. Acest lucru este cerut în filosofie din mai multe motive. În primul rând fiindcă o carte de popularizare nu poate risca să prezinte o interpretare unilaterală și nici controversată. Trebuie cu alte cuvinte ca acel ce popularizează o teorie sau un sistem filosofic să aibă suficient material critic și documentar, pentru a nu populariza în locul filosofiei respective, ideile sau persoanele despre această filosofie, lucru pe care un asemenea autor îl poate face într'o lucrare critică și nu popularizantă.

În al doilea rând trebuie ca o filosofie să aibă suficiente garanții de autenticitate, originalitate și însemnătate teoretică, pentru a putea fi popularizată.

Dar, oricât am fi de favorabili ideilor d-lui Blaga, suntem absolut convinși că opera filosofică a d-sale mai are de suportat o serie întreaga de încercări, până când d-l Drimba să se poată socoti îndreptățit să o popularizeze. Și nu este exclus nici ca d-sa să constate că a anticipat foarte mult și cu o anumită graba teoretică consacrarea unei asemenea filosofii.

În orice caz, cu aceste rezerve inițiale, cartea d-lui Drimba poate fi discutată cu mult folos.

Florian Nicolau

CRITICA COMPREHENSIVĂ

Între critica strict raționalistă și estetizantă și cea intuiționistă ancorată în filosofia irațională, critica comprehensivă încearcă să apropie opera literară de intelect și rațiune, fără să-i stirbească nimic din individualitatea și autonomia ei.

Ea se fundează pe adâncirea *sensului* unei opere de artă, sesizându-l în specificul său fenomenologic și încadrându-l într'o clasificare și înțelegere a fenomenului artistic susceptibil de raționalizare. Wilhelm Dilthey, unul din principalii teoreticieni ai acestui curent în critica literară, împărțea știința umană în trei categorii, după trei moduri de afirmații fundamentale care le stau la bază:

1. Științele ce au la bază *faptele* și care exprimă realitatea dată în percepții.

2. Cele ce au la bază *teoreme* ce se deduc din constanța pe care o sesizăm în modul de a se comporta al anumitor elemente pe care le-am izolat prin abstracție.

3. Științele care au la bază *judecățile de valoare sau regulile*.

Dilthey socotea că metodica criticei comprehensive, exprimată prin așa numita metodă *biografică*, trebuie să se fundeze în special pe prima și ultima din aceste trei categorii.

Această metodă are la Dilthey două momente esențiale: 1) sesizarea individualului prin izolare și intuire (« *Einführung* ») și 2) reîncadrarea în totul istoric prin concepțiune.

Principiul fundament al acestei metode critice constă în faptul că din raportul între *viața* (unui scriitor), *fantezie* (sau *fabulație*) și *structura* unei opere decurg toate caracteristicile generale ale Poeziei.

Poezia în concepția lui Dilthey nu este expresia sau reprezentarea realității, deoarece ea își izolează obiectul său din înlănțuirea reală și îi dă o semnificație de întreg prin ea însăși, realizând sensul general al *umanității*.

Gândirea imaginativă sau *fabulatorie*, o concepe Dilthey ca pe o *apercepție a generalului în particular*. În concepția acestui gânditor particularul și generalul nu sunt noțiuni ce se exclud, ci dimpotrivă se pot exprima una prin mijlocirea celeilalte.

Iată de ce individualitatea unei opere de artă poate exprima un sens general al umanității.

Fabulația are un caracter istoric și social, prin dependența ei de reprezentarea intelectuală generală a epocii respective și a celor trecute și prin dependența ei de legile generale ale civilizației și ale culturii.

În structura unei opere de artă, pe lângă factorul predominant care este *motivul*, intră ca elemente: *fabulația*, *caracterul* și *mijloacele de reprezentare*.

Critica literară, ținând seamă de toate aceste elemente, trebuie să restabilească pe baza raporturilor de corelație dintre ele, sensul unei opere de artă.

Cu toate că această metodă exagerează prea mult sensul social și istoric al *fabulației* și nu reprezintă cu suficientă specificitate caracteristicile pur estetice ale unei opere de artă, ea tinde să promoveze în critica literară o concepție care în cultura noastră este pe nedrept ignorată într'o foarte mare măsură.

Avantajul cel mai important pe care o asemenea metodă l-ar putea oferi criticii noastre literare constă în posibilitatea de a ocoli o foarte dăunătoare alternativă: estetizarea rece și raționalizantă a criticii pe de o parte și pulverizarea ei într'o serie de impresii și intuiții complet haotice și imposibil de sistematizat, pe de altă parte.

Florian Nicolau

LOGICA LUI HEGEL

În lucrarea sa astfel intitulată și publicată în editura « Caete de Filosofie », d-l Gheorghe Bumbesti întreprinde o exegeză a logicii hegeliene, care după cum afirmă d-sa este capitolul cel mai semnificativ al filosofiei lui Hegel: « cu toate atacurile violente și susținute, ceea ce a făcut fără îndoială succesul hegelianismului a fost logica sa ».

Este adevărat că uneori partea cea mai atacată a unei filosofii este și cea mai importantă, dar, cu toate acestea, logica lui Hegel n'a putut suporta aceste atacuri fără riscuri definitive, spre deosebire de ontologia sa, de filosofia istoriei, care s'au dovedit extrem de fecunde.

Unde totuși atitudinea d-lui Bumbești este îndreptățită și unde ea își găsește o suficientă justificare, este în faptul că, spre deosebire de alți metafizicieni care fundau logica pe ontologie, Hegel fundează ontologia pe logică. Lucru care, dacă logica lui Hegel nu ar avea vădite aspecte ontologice, ar fi putut într'adevăr duce filosofia sa spre adevăratele culmi ale gândirii. Acest cerc vișios este însă oarecum fatal filosofiei și deci și lui Hegel și poate că tocmai el este unul din filosofii care au reușit mai puțin în evitarea acestor fatale cercuri vișioase.

Lucrarea cuprinde un bogat material expozitiv și o suficientă documentare și, în capitolul intitulat «problema lui Hegel», o sumară discuție critică a acestui filosof.

Eduard Rădeanu

«DREPTUL»

Despre valoarea științifică și profesională a acestei reviste nu am caderea să vorbesc aci. E probabil însă că această valoare a fost considerabilă de vreme ce «Dreptul» are 73 de ani de apariție și nu ni se pare că în forma actuală are un nivel mai scăzut decât înainte, ba poate dimpotrivă. Ceea ce am vrea să subliniem aci este numai condițiile tehnice, ca să zicem așa, în care ne este înfățișată această publicație. Din punct de vedere al artei grafice prin frumusețea copertei, prin variația literei, prin bogăția vignetei și a reproducerilor fotografice și facsimil, totul de un bun

gust remarcabil, revista de sub conducerea d-lor Siliu Rădulescu și Mircea Manolescu întrece mai toate consorele ei literare. Mai importantă însă mult decât prezentarea formatului este însă o serie întregă de inovații grafice, vădind adevărate structuri de semnificație în meto-dica superioară. Iată de pildă prezentarea unei controverse juridice. Clar în frunte, lapidar Textul controversat. Cu alt caracter grafic, cu titlurile respective: Tema. Apoi pe două coloane puse față în față cele două opinii opuse. Intre ele, spre sfârșit, Soluția. Urmează trei pagini de considerații critice și metodologice. Totul e înfățișat clar, cu putere plastică, sugestivă. Nu e numai o bucurie a ochiului ci și o plăcere a minții. De altfel totul e plin de acuratețe și metodic în această revistă juridică. Iată de pildă cum este înfățișată rubrica bibliografică, atât de superficială și anostă în orice altă revistă. Fiecare carte nouă este anunțată după codul bibliografic internațional, cu variațiile de literă respective, corect, coperta este produsă fotografic în formatul unei cărți de vizită. O notă finală, semnată expune punctul de vedere al redacției. E interesant să arătăm că se fac mici dări de seamă nu numai despre cărțile de drept, dar și despre cele de cultură generală și chiar de literatură. Cu aceeași corectitudine tehnică și profesională. Colaboratorii acestei izbânzi grafice și metodice sunt explicit menționați în pagina de note redacționale. Și pe drept cuvânt.

Camil Petrescu

INCUNOȘTIINȚARE

PENTRU COLABORATORII NOȘTRI

DIN CAUZA LIPSEI GENERALE DE HÂRTIE, REVISTA SE VEDE CU REGRET ÎN IMPOSIBILITATE DE A MAI TIPĂRI EXTRASE DIN STUDIILE APĂRUTE ÎN SUMARUL SĂU.

COLABORATORII REVISTEI SUNT RUGAȚI CA, ODATĂ CU MANUSORISELE TRIMISE, SĂ MENȚIONEZE ADRESA EXACTĂ, UNDE SĂ LI SE EXPEDIEZE ONORARIUL ȘI, DACĂ ÎMPREJURĂRILE PERMIT ACEASTA, PRIMA CORECTURĂ.

ÎN CEL MULT TREI LUNI DELA DEPUNEREA FIECĂRUI MANUSORIS, AUTORUL VA PRIMI RĂSPUNS DACĂ MANUSORISUL A FOST ACCEPTAT SPRE PUBLICARE. DIN MOTIVE FINANCIARE, REDACȚIA NU ÎȘI POATE LUA OBLIGAȚIA DE A RĂSPUNDE ȘI CELOR ALTE CĂROR MANUSORISE NU AU FOST ACCEPTATE.

MANUSORISELE ACCEPTATE VOR FI PUBLICATE DUPĂ NECESITĂȚILE DE ORDIN REDACȚIONAL.

MANUSORISELE NEPUBLICATE NU SE ÎNAPOIAZĂ, AUTORUL CONSIDERÂNDU-SE OBLIGAT SĂ-ȘI PĂSTREZE COPIILE NECESARE.

EDITURA FUNDAȚIEI REGELE MIHAI I

anunță apariția următoarelor volume care se găsesc în librăriile din Capitală și din întreaga țară:

ARGHEZI TUDOR	<i>Versuri</i> , ed. III adăugită
BACOVIA G.	<i>Opere</i>
BĂRBULESCU N.	<i>Din tainele derivatelor</i>
BENIUC M.	<i>Poezii</i>
BLAGA LUCIAN	<i>Trilogia culturii</i>
BLAGA LUCIAN	<i>Trilogia cunoașteri</i>
BRÖNTE E.	<i>La răscruce de vănturi</i> , ed. II
BYRD R. AMIRAL	<i>Singur</i> , traducere din limba engleză de B. Brezeanu
CARAGEALE I. L.	<i>Opere</i> , vol. VII — <i>Correspondența</i> — ediție îngrijită de Ș. Cioculescu
CARTOJAN N.	<i>Istoria literaturii române vechi</i> , vol. II
CAZIMIR OTILIA	<i>A murit Luchi</i>
CONSTANTINESCU N. P. Ing.	<i>Enciclopedia invențiilor tehnice</i> , vol. II
DAN PAVEL	<i>Urcan bătrânul</i> , ed. II
DAVIDESCU N.	<i>Țara Românească</i> (poem)
EMINESCU M.	<i>Opere</i> , vol. II, ediție critică îngrijită de Perpessicius
EMINESCU M.	<i>Opere</i> , vol. III, ediție critică îngrijită de Perpessicius
FRANKLIN B.	<i>Autobiografie</i> trad. din limba engleză de Pr. Găldău
GALACTION GALA	<i>Rișa Crăița</i>
HELIADÉ RĂDULESCU I.	<i>Opere</i> , vol. II, ediție îngrijită de Prof. D. Popovici
HOGAȘ C.	<i>Pe drumuri de munte</i>
INSTITUTUL CANTACUZINO	<i>Manual de boli infecțioase</i> , ed. II
IOSIF ST. O.	<i>Poezii</i> , ed. II
LOPE DE VEGA	<i>Fata cu urcioru și Țărăncușa din Getasf</i>
MACEDONSKI AL.	<i>Opere</i> , vol. III, ediție îngrijită de Prof. T. Vianu
MINULESCU I.	<i>Versuri</i> ediția II-a
MUNTEANU B.	<i>Dela metodă la cunoașterea literară</i>
OPRESCU GH.	<i>Grafica românească în secolul al XIX-lea</i>
OPRESCU GH.	<i>Pictura românească în secolul al XIX-lea</i> , ediția II-a
PETRESCU CAMIL	<i>Transcendentalia</i>
PILLAT ION	<i>Poezii</i> — 3 volume
POPESCU-VOITEȘTI I. Dr. Prof.	<i>Noțiuni de geologie</i>
POPESCU-VOITEȘTI I. Dr. Prof.	<i>Petrolul românesc</i>
POPESCU-VOITEȘTI I. Dr. Prof.	<i>Sarea regiunilor carpatice</i>
ROSETTI AL.	<i>Istoria limbii române</i> , vol. II, ed. II-a
SADOVEANU M.	<i>Neamul Șoimăreștilor</i>
SADOVEANU M.	<i>Opere</i> , vol. III
SADOVEANU M.	<i>Șoimii</i>
SADOVEANU PAUL MIHU	<i>Ca floarea câmpului</i>
VOICULESCU V.	<i>Poezii</i> ed. definitivă