

GÂNDIREA

ANUL XVIII. — Nr. 5

MAI 1939

S U M A R U L:

FRUMUSEȚEA NATURII

NICHIFOR CRAINIC : Frumusețea naturii	225
ION PILLAT : Elegie	233
DONAR MUNTEANU : Templu cu șapte statui	234
VICTOR PAPILIAN : Emancipare	238
RADU GYR : Tismana	246
RADU BOUREANU : Poesii	248
ELISABETA HENȚIU : Iuda	250
VIRGIL CARIANOPOL : Poesii	255
GHEORGHE BUMBEȘTI : Poesii	257
GEORGE A. PETRE : Mărire	259
ION POTOPIN : Primăvară românească	261
SEPTIMIU BUCUR : Un aspect al problematicei literare	262

GÂNDIREA : Pomenirea Întâiului Rege	272
---	-----

IDEI, OAMENI, FAPTE

NICOLAE ROȘU : Rătăcirile criticei freudiste	274
VLADIMIR DOGARU : Copilărie și artă	278

CRONICA LITERARĂ

PAN. M. VIZIRESCU : Lucia Demetrius : Destine	281
SEPTIMIU BUCUR : Emanoil Bucuța : Capra neagră	282
GH. VRABIE : Al. Macedonski : Opere	284
MARIELLA COANDĂ : Al. Marcu : Figuri feminine din Renaștere	285

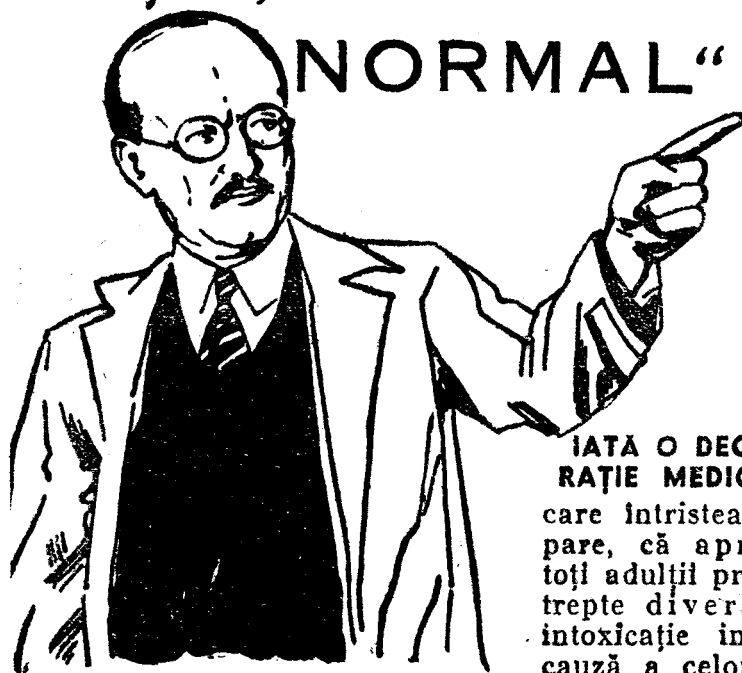
CRONICA MĂRUNTĂ

NICHIFOR CRAINIC : Theodorescu-Sion — St. O. Iosif definitivat	286
---	-----



EXEMPLARUL 20 LEI

*„Nici măcar la trei persoane din
zece... organismul nu
funcționează în mod
NORMAL“*



IATĂ O DECLARAȚIE MEDICALĂ
care întristează. Se
pare, că aproape
toți adulții prezintă
trepte diverse de
intoxicație internă,
cauză a celor mai
multe boli.

Contra acestei stări periculoase, Urodonal este foarte
puternic, deoarece el scapă organismul de acidul uric,
de cholesterină, de deșeurile și toate elementele nefol-
ositoare.

*„In sfârșit, punct capital, Urodonal este un minunat
regulator al presiunii arteriale“.*

Dr. RAYNAUD

(fost medic șef al spitalelor militare).

URODONAL
cel mai bun antireumatic.

La farmaci și droguerii



ESTE UN PROCUS CHATELAIN, MARCĂ DE ÎNCRĚDERE

GÂNDIREA

FRUMUSEȚEA NATURII^o

DE

NICHIFOR CRAINIC

În sensul teologic al frumosului, (vezi *Gândirea*, anul XII, numărul 9 -- 11), universul ne apare poleit cosmic, ca un reflex al frumuseții supranaturale. Lumea e capodopera lui Dumnezeu și armonia unitară în care se rânduiesc părțile ei componente exprimă în forme finite nesfârșita înțelepciune plină de dragoste a creatorului. De aci decurge sofianismul estetic al *naturii*, — termen prin care trebuie să înțelegem *făptura*, — iar sofianismul ei are un caracter obiectiv și atractiv, adică există în afară de noi și e înzestrat cu capacitatea de a ni se comunica sau de a ne mișca sufletul. Cu alte cuvinte, natura nu e frumoasă fiindcă ne place nouă, ci ne place fiindcă e frumoasă, fiindcă frumusețea e o proprietate a ei. Fie că suntem sensibili la această frumusețe, fie că nu suntem, ea există independent de noi în virtutea faptului că a fost creată de Dumnezeu în lucruri.

În estetica modernă însă se desemnează o atitudine contrară concepției teologice și contrară chiar esteticei tradiționale sau filosofice.

Să precizăm punctul acesta de vedere care elimină natura din preocupările estetice actuale.

În opoziție cu estetica tradițională, și în consensul contimporan, Charles Lalo îl formulează astfel: „Estetica adevărată, pură de orice compromisuri cu știința sau cu morala, n'are ca obiect direct decât arta; și natura numai în raporturile ei cu arta; adevăratele fapte estetice nu sunt frumusețile naturale, ci frumusețile artistice”¹⁾. În afară de om, zice acelaș estetician francez, natura e dincolo de frumos și de urât; adică e indiferentă. Ca atare noi suntem cei cari o valorificăm într'un fel sau altul prin proiecția în afară a preferințelor noastre subiective.

Pentru estetica tradițională există, dimpotrivă, două izvoare obiective ale frumosului: natura și arta. Fie în ordinea metafizică, fie în ordinea psihologică, frumosul natural și frumosul artistic stau pe acelaș plan al atenției²⁾. Pentru filosofie, atât lucrurile naturii cât și plăsmuirile artei fac parte din „sfera obiectelor frumoase”. Ar exista deci o unitate a frumosului natural și artistic, unitate care justifică înglobarea lor în aceeași disciplină. E indiferent dacă o idee metafizică se revelează în formele sensibile ale naturii sau în formele sensibile ale artei; faptul trăit în contemplație este de aceeași valoare estetică. Principiul tradițional al acestui punct de vedere este că natura ar fi marele magistru al artei. Dela filosofii antici și până la cei moderni arta a fost socotită ca o imitație a naturii. Frumusețea naturii primează; arta învață dela ea pentru a o continua și a o desăvârși. Punctul acesta de vedere îl formulează cu deosebită claritate Schopenhauer pentru care iz-

voarele plăcerii estetice le înbie natura și arta. Lucrurile din natură sunt reprezentări ale ideilor veșnice și în aceasta stă caracterul *obiectiv* al frumuseții naturii. Artă, la rândul ei e o continuare a naturii, cu deosebirea că ea potențează și adâncește frumusețea naturală. Artistul de geniu articulează în chip fericit ceea ce natura n'a izbutit să spună suficient. Artă e astfel o continuare și o desăvârșire a naturii.

Acelaș punct de vedere îl are estetica psihologică, cu deosebirea că, pe când cea filosofică vede unitatea frumosului natural și artistic în ideea transcendentă, psihologia o vede în emoția estetică. Atât natura cât și arta ne procură emoții estetice de o egală calitate. Intre esteticienii psihologi, I. Volkelt e reprezentativ, ca unul care caută un fundament comun contemplării estetice atât în natură cât și în artă.

Ce-i obiectează estetica modernă acestei concepții tradiționale?

Mai întâiu, ca știință experimentală, cum năzuiește să devină, ea elimină considerațiile metafizice asupra frumosului fiindcă ele nu intră în sfera științifică și deci n'o interesează. Unitatea frumosului natural și a frumosului artistic pe temeiul ideii transcendente, pe care ar revela-o, cade dela sine acoperită de dispreț.

Al doilea, aserțiunea repetată din veac în veac că artă nu e decât o imitație a naturii și deci trăiește în dependență de ea este inexactă. Artă, chiar dacă împrumută elemente din natură, le prelucurează după legile ei proprii; ea nu atâră de natură, ci de artistul creator. (Cu această obiecțiune și noi suntem de acord fiindcă, precum vom vedea în prelegerea viitoare, nu credem că artă e o imitație a naturii).

Al treilea, — și acum ne găsim în ordinea psihologică — nu există unitate de frumos între natură și artă fiindcă emoția estetică procurată de natură diferă de cea procurată de artă. Estetica modernă ține să fie foarte puristă în delimitarea obiectului propriu; și astfel elimină din cuprinsul emoției tot ceea ce i se pare eterogen.

Al patrulea, natura nu e nici frumoasă nici urâtă, ea este anestetică în sensul în care spunem despre un lucru că nu e nici moral nici imoral, ci amoral. Frumusețea nu e o proprietate a ei. Și totuși, dacă o găsim uneori frumoasă, aceasta se întâmplă fiindcă proiectăm asupra ei impresii culese din artă. Bunăoară, un colț de pădure ni se pare frumos fiindcă ne amintește de un tablou care ne-a plăcut. În cazul acesta frumosul din natură nu e estetic, ci pseudo-estetic, fiind vorba de o simplă reminiscență de artă.

Al cincilea, pentru oamenii religioși, natura e socotită ca opera lui Dumnezeu și atunci li se pare în întregime frumoasă. Dar emoția acestei contemplații nu e pur estetică, fiindcă e colorată de religiozitate.

Cam acestea sunt obiecțiunile, pe care estetica modernă le ridică împotriva celei tradiționale cu scopul de a-și delimita obiectul într-o zonă de autonomie completă și de a scoate natura din această zonă. Mărturisim că ele nu ne-ar interesa câtuși de puțin dacă ar fi vorba numai de poziții contrare între esteticienii vechi și esteticienii noi. Ne interesează însă întrucât, direct sau indirect, ating atitudinea teologică față de natură. Natura însemnează pentru noi creatura lui Dumnezeu și a-i nega frumusețea tocmai în numele estetice e una din aberațiile cele mai bizare ale mentalității moderne.

Ținem să spunem că nu suntem într-un tot cu punctele de vedere ale estetice tradiționale, care își găsea cum putea pârgăia metafizică a frumosului. E adevărat că principiul ei, după care atât natura cât și artă revelează deopotrivă invizibilul în vizibil sau inteligibilul în sensibil, e mai aproape de sensul teologic al frumosului. Dar, după cum am observat, inteligibilul acesta conceput ca o idee abstractă și impersonală echivalează cu o ficțiune idealistă, ceea ce e cu totul altceva decât Dumnezeu ca frumusețe absolută și creator al frumuseților din lume. Din concepția estetice tradiționale, acceptabilă într-un tot e ideea că în natură frumusețea există în mod obiectiv, cu alte cuvinte e o proprietate a lu-

crurilor frumoase și durează independent de prezența și de gustul nostru. Lumea, adică natura, e creația lui Dumnezeu și, ca atare, existența obiectivă a frumuseții ce strălucește din formele și din armonia ei intră în considerația argumentațiilor raționale, ce ne vorbesc despre raportul cauzal dintre creator și creatură. Un argument cum e cel cosmologic sau mai ales, cel teleologic e valabil în măsura în care frumusețea creată, care constituie caracterul sofianic al naturii, are o existență obiectivă. Nici Kant n'a contestat tăria argumentului teleologic, dar tăria acestui argument se razimă tocmai pe caracterul sofianic al lumii, pe înțelepciunea suverană, care-i proporționează părțile în unitatea armoniei universale și rânduiește mijloacele în finalitatea aceluiaș organism.

Dar tocmai această dispoziție a părților în unitatea întregului constituie frumusețea. Și fiindcă e foarte greu să găsim într'un tratat de estetică modernă o definiție satisfăcătoare, să ne adresăm scolasticei, care ne dă următoarea formulă: „*Frumusețea e strălucirea formei peste părțile proporționate ale materiei*”³⁾. Definiția aceasta se referă la frumusețea creată. Ea se potrivește atât pentru fiecare lucru în parte cât și pentru universul întreg și nu mai puțin pentru opera de artă. Platonicienii, pentru cari frumusețea era aspectul luminos al adevărului, o defineau ca *splendor veri*. Fericitul Augustin o definește ca *splendor ordinis*. Și foarte aproape de el, Toma d'Aquino, care împrumută ideile lui Dionisie Areopagitul și le combină cu estetica lui Aristotel, definește frumusețea ca *splendor formae*.

Ce însemnează oare această *formă* iradiantă, care constituie însăși frumusețea creată? „În filosofia tomistă, se numește formă ideea care a dat naștere unei ființe, idee pe care materia o încarnează, principiul vital ce caută să se manifeste și, ca să se manifeste, se îmbracă în organe. Pentruca acest principiu să se manifeste în chip autentic, trebuie să se întrupeze în frumusețe, adică trupul pe care îl îmbracă să ne facă să-i recunoaștem virtualitățile, să ne facă să vedem ce este omul sau mai precis ce este *acest om*” (ca individ concret)⁴⁾. Acelaș lucru îl spune Jacques Maritain lămurind ideea de *formă*, care e tomistă în măsura în care e aristotelică: „*Formă* va să zică principiul care face perfecțiunea a tot ce există, care constituie și desăvârșește lucrurile în esența și în calitățile lor, care în sfârșit, dacă mă pot exprima astfel, e secretul ontologic pe care îl poartă în ele, ființa lor spirituală, misterul lor operant; e înaintea de toate principiul propriu de inteligibilitate, *claritatea proprie* a oricărui lucru. Astfel orice formă e o urmă sau o rază a Inteligenței creatoare imprimată în inima ființei create”. Forma e, prin urmare, principiul lăuntric al lucrurilor, manifestat în chip sensibil ca frumusețe iradiantă. Fie că se imprimă în materia vie pentru a da naștere unei ființe, fie că se imprimă în materia artei pentru a da naștere unei opere, „forma e principiul activ al individualității”⁵⁾. În acest înțeles, de pildă, sufletul e forma corpului, pentrucă el e principiul vital încarnat în corp și e sensibilizat în expresivitatea unei fisionomii frumoase, pe care o admirăm. Această *formă*, care e o urmă sau o rază a Înțelepciunii creatoare, imprimată în inima lucrurilor și care dă proporția, ordinea și strălucirea întregului univers, se mai numește cu termenul artistotelic *entelechie*. De aceea Sergiu Bulgakow numește frumusețea sofianică „entelechia lumii”, înțelegând prin aceasta, ca și scolastici, „splendoarea formei peste părțile proporționate ale materiei”. Acelaș înțeles răsare din cunoscuta exclamație a Psalmistului: „Cât de minunate sunt lucrurile tale, Doamne, toate cu înțelepciunea ta le-ai zidit”¹⁾. Expresia: *cât de minunate sunt lucrurile tale, Doamne* s'ar putea lua drept o apreciere subiectivă, dar constatarea: *toate cu înțelepciunea le-ai zidit* arată tocmai caracterul obiectiv al frumuseții revelate în opera lui Dumnezeu. Ea există independent de noi. Ea nu există fiindcă ne place, ci ne place fiindcă există. Caracterul intrinsec al frumuseții e comunicabilitatea; ea ne chiamă, ne atrage, ne provoacă să aderăm la ea și s'o admirăm.

Din punct de vedere teologic, ideea că natura ar fi esteticeste indiferentă, adică

anestetică, apare ca o aberație subiectivistă. Intregul univers n'ar fi atunci decât o noapte compactă în care am exterioriza ici și colo reminiscențele noastre artistice ca fâșia de lumină a unui proector. Estetica modernă, formulând acest fals principiu subiectivist pe seama naturii, își distruge de fapt însăși baza științifică, pe care vrea să se razime. Căci dacă natura e anestetică și ea se valorifică oarecum „pseudo-estetic” prin proiecția unei preferințe a mea de om educat prin artă, atunci ce ne oprește să admitem că însăși capodoperele artistice sunt lipsite de proprietatea frumuseții, și astfel nu ele mi-o comunică mie, ci eu le-o proiectez ca și naturii? În cazul acesta opera de artă n'ar avea nicio calitate proprie, prin care să-mi impună admirația, și eu aș putea trece indiferent pe lângă *Luceafărul* lui Eminescu, poetându-mi în schimb preferința estetică asupra unei versificații stupide oarecare. Dar tot estetica modernă susține că opera de artă este expresia unei personalități creatoare și e înzestrată cu puterea de a ni se comunica. În cazul acesta, dacă opera artistică se comunică, iar natura rămâne neutră, ar trebui să credem că omul, în construcția lui sufletească, prezintă o diformitate monstruoasă și anume: e capabil să guste frumusețea artei, dar e incapabil să guste frumusețea naturii. În realitate, arta o gustă o minoritate culturală foarte restrânsă, pe când frumusețea naturii o gustă miliarde de oameni. Diformația, de care vorbim, nu există deci în acești oameni, ci în esteticienii cari emit asemenea teorii.

Charles Lalo insistă în special asupra acestei idei că natura e pseudo-estetică, adică neutralitatea ei se valorifică prin proiecția unor reminiscențe artistice. Falsitatea acestei idei ne apare imediat dacă ne gândim bunăoară că poporul românesc iubește codrul și cântă la nesfârșit „frunza verde”. Nu e absurd să credem că acest popor, agramat prin veacuri, și prin veacuri îndrăgostit de codru, a izbutit totuși să-i descopere frumusețea în urma unei educații literare superioare? Și când Moș Nichifor Coțcarul, eroul lui Creangă, exclamă noaptea în pădure: „Bată-vă pustia, privighetori, că frumos mai cântați!” o face fiindcă și-a reamintit de concertele simfonice dela Ateneu? Iată Marea Neagră, cu vasta ei frumusețe care schimbă mii de nuanțe de colori în fiecare clipă. Niciun pictor n'a izbutit până azi să sugereze ceva măcar din această măreție. Și totuși, mii și mii de ochi stau vara pe țărmul ei, pierduți în extazul acestei frumuseți imposibil de redat în artă. Iată cerul înstelat într-o seară de August, când e mai strălucitor și mai misterios ca oricând. Niciun fel de artă n'a fost și nu va fi în stare să redea ceva din sublimitatea acestui spectacol. Și cu toate acestea, câte suflete nu incremenesc în vraja negrăită a contemplării lui! Am putea să înmulțim cât voim aceste exemple. Dar e suficient pentru a demonstra absurditatea estetice moderne, care ofensează cu asemenea idei magnifica frumusețe a naturii.

E foarte adevărat că natura poate fi considerată cu un ochiu educat artistic. Acesta e însă cazul unei minorități rafinate de cultură. El nu se aplică la mărețele aspecte ale naturii, care sunt imposibil de imitat în artă, ci la porțiuni foarte reduse din ea. Amintirea artei te face să le guști mai amănunțit nuanțele, adică să apreciezi pe o scară minoră ceva din frumusețea imensă a naturii. Dar inversul acestei idei e și mai adevărat și anume că amintirea mărețiilor naturii ne face mai de grabă să gustăm frumusețea unui peisagiu pictat. Dar atunci ar trebui să răsturnăm teoria lui Lalo și să spunem că arta e pseudo-estetică pentru că o privim oarecum prin prisma naturii! Ceeace ar fi tot așa de fals ca și teoria în chestiune. Afară de acestea, punctul de vedere „pseudo-estetic”, fie că e susținut de E. Utitz sau de Ch. Lalo, constituie o contradicție cu cealaltă susținere a estetice moderne că arta nu e o imitație a naturii. Căci dacă susțin că arta nu e o imitație și totuși proiectez identități din artă în natură, însemnează că, fără să vreau, admit că arta e totuși o imitație. Asemenea contradicții se găsesc cu grămada în mozaicul de păreri ale științei estetice.

Să trecem acum la obiecțiunea că sentimentul naturii poate fi științific, igienic, religios, poate fi născut din instincte sociale, sexuale, din înclinări practice, dar numai sentiment estetic nu e, — punct de vedere susținut de Julius Schultz, admis de d. Tudor Vianu și amplificat de Lalo. E incontestabil că universul exercită multiple și variate înrâuriri asupra omului, precum și omul exercită influențe asupra naturii. Există o interpenetrație psihofizică între macroorganismul cosmic și microorganismul omenesc, rezumat al celui dintâiu, pe care filosofia veche o admite, iar medicina cea mai nouă o afirmă și o demonstrează cu subtile observații științifice⁶⁾. În creștinism, această interpenetrație, această prelungire a universului în om, prin care culminează creația văzută, și această înrâurire a omului asupra mediului cosmic, e un adevăr. Păcatul lui Adam a desfigurat Paradisul, a introdus desarmonia între viețuitoare, a făcut ca pământul să dea spini și pălămidă. Suferința și uritul din natură sunt urmări ale păcatului omenesc. Transpus din morală în estetică, răul ia aspectul uritului omenesc. E o anumită imperfecțiune de care suferă și suspină cosmosul din pricina omului, după cum se exprimă apostolul Pavel. De aceea, marea mișcare de afirmare a romantismului împotriva clasicismului, mișcare care și-a făcut un principiu din solidarizarea naturii cu afectele eului singuratic, nu e pentru creștinism nici o noutate, ci numai o actualizare hiperbolică a ideilor lui. Și tot astfel, omul devenind sfânt, lumina virtuții lui se repercutează ca o deslegare și ca o îmbunare a naturii. Cu puterea lui poate împlânzi fiarele; cu rugăciunea lui poate modifica întocmirea văzduhului. Căci omul e sufletul lumii, omul e graiul cosmosului în fața lui Dumnezeu.

În general, esteticienii moderni consideră superficial acest raport al omului cu natura. Ei îl văd pe om ca turist, ca vilegiaturist, ca amator științific de floră și de faună, ca alegător al unui tip de sex contrar sau al unui animal de rasă în vederea unui scop practic. Toate acestea sunt adevărate pe diferite planuri ale vieții sufletești sau practice. Dar viziunea omului creștin asupra universului e cu totul alta și mult superioară tuturor acestora, și ea este eminent estetică, admitând că emoția estetică nu e altceva decât o bucurie desinteresată. Omul creștin gândește ca și cum Dumnezeu ar gândi, vorbește ca și cum Dumnezeu ar vorbi, iubește ca și cum Dumnezeu ar iubi și vede ca și cum Dumnezeu ar vedea. În fața spectacolului cosmic el repetă, pe cât e posibil unei creaturi, momentul estetic primordial când, după ce Dumnezeu a privit la toate câte le făcuse, a găsit că sunt bune foarte și desăvârșit de frumoase ca fapte. Căci omului creștin, adică sfântului, îi e dată puțința să aibă o perspectivă vizionară mult mai înaltă și mai largă decât o are geniul natural. Contemplația mistică, deși atât de asemănătoare în unele puncte cu cea artistică, îi e superioară. Sfântul poate vedea direct și nemijlocit, adică poate experimenta prin intuiție spirituală, însăși strălucirea inegalabilă a frumuseții dumnezeiești. Din această perspectivă sublimă, cosmosul îi apare, ca în ziua întâia și ca în ziua din urmă, înveșmântat în lumină sofianică, expresie ordonată în timp și în spațiu a nemărginitei înțelepciuni dumnezeiești.

Vorbind în termenii cei mai proprii, există o estetică a sfinților, o *filocalie*, adică o iubire de frumusețe suprafirească, sub numele căreia ortodoxia cunoaște arta practică a contemplației transcendente. Ea îl determină pe Sergiu Bulgakow să scrie: „Ortodoxia are viziunea *frumuseții spirituale ideale*, de care sufletul caută să se apropie. E împărăția cerească a ideilor, pe care Plato încă o contemplase: sunt imaginile lumii îngerești, cerul spiritual, ce se oglindește în apele pământești. E un ideal religios, mai mult estetic decât etic, ideal situat dincolo de bine și de rău, ca entități separate. E lumina ce luminează drumul pelerinilor pe acest pământ. Acest ideal ne cheamă dincolo de marginile vieții noastre, el chiamă la transfigurare”⁷⁾.

Sub forma ei cea mai înaltă deci, contemplația creștină, care este îmbrățișarea extatică a dragostei lui Dumnezeu față de om și a omului față de Dumnezeu, are un caracter mai mult estetic decât etic. Când o definește astfel, Sergiu Bulgakow se gândește, de sigur, că ea nu e altceva decât unirea mistică a Sofiei create cu Sofia necreată. Și dacă viața religioasă culminează în acest fapt, care e tot așa de experimental ca și cel estetic obișnuit, înțelegem cât de neserioasă apare ultima obiecțiune modernă, din cele pe care le-am pomenit, că anume contemplația religioasă a naturii trebuie eliminată din preocupările estetice fiindcă nu e o emoție pură. Obiecțiunea ne apare și mai fără temei când, mărginindu-ne numai la sfera artei, ne amintim că, în majoritate covârșitoare, capodoperele ce constituie patrimoniul frumos al omenirii sunt de inspirație religioasă și insuflă contemplatorilor emoții estetic-religioase. Știința acestor superficiali teoreticieni moderni ar rămâne fără obiect dacă am elimina capodoperele pe motiv că nu insuflă o emoție pur estetică! De fapt, orice artă mare suie înălțimile pe aripile de vultur ale religiei.

N'am vrea însă să fim greșit înțeleși afirmând că în contemplația mistică avem aface cu un fapt experimental ca și cel estetic obișnuit. Intre aceste două experiențe e o mare deosebire. Experiența estetică e o vedere directă ce se produce prin simțuri. Experiența mistică e tot o vedere directă, ce se produce însă fără mijlocirea simțurilor și e, prin aceasta, infinit mai pură decât cea estetică. Dar viața religioasă are diferite grade de contemplație, pe care nu e locul să le numărăm aici. Cea despre care am pomenit e treapta culminantă, dar treapta începătoare, cea mai de jos, e contemplația sensibilă, care e aproape identică cu contemplația estetică obișnuită. Și una și cealaltă se produc prin simțuri, prin văz și prin auz, care sunt organele nobile ale frumosului.

Operația specifică a contemplației sensibile e suspendarea gândirii logice în momentul când, prin simțuri, luăm contact cu obiectul frumos. E tocmai calitatea obiectivă, intrinsecă, a frumuseții, care provoacă această suspendare, această întrerupere a gândirii logice. Isbiți de strălucirea obiectului, în momentul acela nu cugetăm, ci simțim, trăim sau gustăm frumusețea ce se revelează ochiului sau auzului. Spiritul nostru, liber de orice activitate discursivă, trăiește din plin bucuria nobilă, înălțătoare, a revelației acesteia, fără gând, fără cuvinte, fără intenții, fără nici un interes, ci numai prin intuiția fixată direct în obiect. Am putut să ne informăm ori să discutăm mai înainte despre valoarea și însemnătatea obiectului sau putem s'o facem după aceea, în momentul contemplației însă nu; atunci nu contează decât contactul intuitiv, comunicarea directă dela el la noi și dela noi la el, în vraja sub care ne ține înlănțuiți. Mergi bunăoară discutând cu un prieten pe marginea unei păduri dincolo de care știi că apune soarele, dar nu-l vezi. Ați ajuns la un luminiș. Deodată năvălește în ochi imensa flacără de aur a soarelui în apus. Ișbitura e atât de minunată încât discuția voastră a încetat imediat odată cu pasul și câteva clipe nu simțiți altceva decât lumina uriașă ce vă inundă sufletul. Acela a fost momentul estetic. Pe urmă, cu nu știu ce spații de seninătăți, răsturnate nemărginit în suflet, puteți să vă reluați mersul, să-l admirați mai departe și să-i comentați măreția.

Am greși însă dacă am crede că faptul estetic e ceva periferic, ce rămâne pe retina ochiului sau în timpan. Văzul și auzul sunt numai organe de transmitere. Ceeace puterea frumuseții pune în mișcare e spiritul nostru înaripat în chip brusc și inundat de lumina ideală a formei obiectului, care constituie însăși esența frumuseții lui. Sunt frumuseți cu care intrând în atingere îți dau lacrimi. Lacrimi însă îți provoacă și fumul în ochi. Dar pe când lacrimile din fum sunt efectul unei iritații neplăcute a ochiului, la-

crimile, pe care ți le-a smuls frumusețea, izvorăsc din adâncul răscolit de bucurii ne-grăite al sufletului. Asemenea lacrimi sunt cele despre care ne vorbește George Coșbuc, contemplând peisagiul paradisiac al verii românești:

*Cât de frumoasă te-ai gătit,
Naiuro, tu, ca o virgină...
Aș vrea să plâng de fericit
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!*

Să schimbăm acum peisagiul și, din luminoasa lui plinătate, să ne mutăm cu acelaș mare poet într'unul cu totul contrar: *O noapte pe Caraiman*. Întuneric adânc, compact și groaznic „se varsă de sus”. Negurile ce se ridică din văi către vârful muntelui îl fac și mai înfiorător. Nici o stea, nici un licăr de lumină de nicăieri. Nici o ființă, nici o mișcare. Tăcere încremenită ca stâncile, singurătate neagră și pustie. Intreaga lume, întreaga viață a murit parcă sub întunericul universal. Chiar sufletul poetului parcă a murit și s'a îngropat. Totul e groază sacră și haos cosmic. Suntem la începutul lumii: „Și pământul era fără chip și pustiu, și întuneric era deasupra adâncului, iar Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor”. Besna și groaza sacră dilată imaginația până la vedenia halucinantă a întocmirii universului:

*Așa înaintea creării
A fost tohu-bohu, socot:
Plutea peste-adânc Sevaot,
Și, neștiutor al mișcării,
Sta haosul tot.*

Exaltată de teroarea întunericului, contemplația isbutește să-l înfrângă parcă printr'un act de participare imaginativă la crearea lumii. Nu cunosc încă vreun studiu care să ne arate în ce constă deosebirea dintre contemplația sensibilă estetică și contemplația sensibilă religioasă. Dar poezia lui Coșbuc mi se pare elocventă în ce privește această deosebire. Un poet tot așa de puternic, dar fără sentiment religios, ar fi rămas poate la emoția organizată în imagini, pe care i-a pricinuit-o întunericul, ar fi rămas adică în marginile contemplației sensibile. La George Coșbuc însă sentimentul religios înalță contemplația sensibilă cu un grad în plus, la contemplație imaginativă: senzația întunericului îi stimulează fantazia la un act de participare la crearea lumii. Căci aceasta e caracteristica acestei contemplații: stimulată de un obiect sensibil — icoană, crucifix, lectura unui pasaj biblic — imaginația depășește obiectul pentru a participa în mod *afectiv* la episodul pe care îl semnifică acel obiect. În cazul nostru, întunericul e obiectul sensibil, iar participarea imaginativă este evocarea momentului primordial din facerea lumii.

Contemplația estetică a naturii e de ordin sensibil. Dar ce se întâmplă ca s'o putem numi și religioasă totdeauna? Se întâmplă un proces de deplasare în sus, de convertire a sensibilului în inteligibil sau în spiritual, adică o trecere dela creatură la creator. Cum nu suntem însă în domeniul filosofiei, unde o asemenea trecere se face prin eșafodajul raționalităților logice, ci în domeniul estetic, unde trecerea nu e posibilă decât prin intuiție însoțită de mișcări afective, singură contemplația imaginativă poate opera un asemenea proces de trecere. Cu alte cuvinte, în fața naturii considerată ca opera lui Dumnezeu, artistul cu fire religioasă participă în mod sensibil la frumusețea văzută și, prin mijlocirea ei, se ridică să participe tot afectiv, dar imaginativ, la frumusețea nevăzută, transcendentă. În această îndoită perspectivă, lucrurile iau parcă aspectul următor: privesc pe țărmul la-

cului o salcie pletoasă ; dar ea îmi apare dintr'odată dedublată : întâiu în aspectul ei real și apoi în imaginea ei oglindită, ce parcă se prelungește în adâncul cerului răsturnat în fundul apei. Aspectul real al lucrurilor îmi apare în contemplația sensibilă, iar prelungirea lor ideală, răsfrântă în cerul spiritual, îmi apare în contemplația imaginativă. Procesul acesta, încăodată, e de ordin afectiv. El reeditează prin participare vie și sufletească ceea ce știm în mod conceptual și anume : că lucrurile există real în timp și spațiu, iar spiritual există din veșnicie ca idei sau prototipuri în cauza lor, în Dumnezeu.

Sentimentul religios al naturii are o însemnătate considerabilă pentru viața creștină. Căci dacă nu toți ne putem ridica pe culmea vederii lui Dumnezeu fără ajutorul ochilor, fiecare e înzestrat cu facultatea contemplației sensibile pentru a lămuri din strălucitoarele hieroglife ale lucrurilor numele creatorului lor. Sensibilitatea e modul cel mai rudimentar de cunoaștere a lui Dumnezeu, dar tocmai prin aceasta ea e temelia tuturor celorlalte moduri de cunoaștere. Precum inteligența are puterea de a transforma senzațiile în noțiuni și de a le ridica filosofic până la ideea ideilor, tot astfel credința are puterea de a le transforma în afecțiuni, în sentimente, și de a le ridica până la iubirea iubirilor. Contemplația sensibilă a creaturii ne actualizează pe Dumnezeu și reînnoiește afecțiunea ce ne leagă de el.

În ordinea teologică, contemplația sensibilă nu e altceva decât actualizarea emoțională a dogmei despre prezența de imensitate a lui Dumnezeu în lume, prezență creatoare și providențială. Această prezență de imensitate, reflectată sofianic în univers, e obiectul magnific pe care-l contemplă David și-l preamărește în poezia Psalmilor, ce nu și-au găsit încă pereche artistică în toată literatura lumii. Cartea înțelepciunii lui Iisus, fiul lui Sirah, e deasemenea lauda cosmosului sofianic, întraripată de cea mai arzătoare simțire. Cedrul, finicul, trandafirul, scorțișoara, terebintul și vița de vie, apoi „străvezia tărie a cerului”, soarele, luna „ca un steag de aur în tabăra oștirilor înălțimii”, „colbăria stelelor” și curcubeul, toate apar fulgerate de lumina sofianică : „El a îmbrăcat în podoabă mărețele sale lucrări”, (XLII, 21). Spectacolul lumii îmbată sufletul de entusiasm : „Cât sunt de vrednice de iubire lucrurile lui și dragi la privit ca niște flori!”. Accentul de tandrețe al acestei exclamații biblice ne arată gradul de afecțiune a inteligenței vrăjite de contemplație. Căci în asemenea momente de înălțare, Dumnezeu nu mai e o simplă idee, ci o prezență imensă, pe care o trăim cum trăim parfumul florii pe care o ținem în mână.

Condiția contemplației sensibile religioase e însă existența obiectivă a frumuseții în natură ; lucru ce ne-a determinat să luăm atitudine contra falsei teorii a esteticei moderne. Căci dacă frumusețea nu e proprietatea lucrurilor, ea n'ar putea provoca simțurile noastre. Simțurile în stare normală nu inventează, ci primesc senzațiile lucrurilor pentru a le transmite sufletului. Ca s'o poată primi, frumusețea trebuie să existe mai întâiu în afară de ele. „Căci din mărima și frumusețea fapturilor poți să cunoști bine, socotindu-te, pe cel care le-a zidit” — zice Înțelepciunea lui Solomon (XIII, 5).

Existând în mod obiectiv, frumusețea e comunicabilă ; ea ne atrage la sine, fie că e sensibilă, fie că e inteligibilă, după cum se rostește Maxim Mărturisitorul : „Precum ochiul sensibil îl atrage la sine frumusețea celor văzute, așa și mintea curată o atrage la sine cunoștința celor nevăzute, iar nevăzute numesc pe cele fără trupuri”⁸⁾.

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

- 1) Ch. Lalo : *Introduction à l'Esthétique*, p. 157.
- 2) Vezi Tudor Vianu : *Arta și Frumosul*, p. 122—128.
- 3) Jacques Maritain : *Art et scolastique*, p. 38.
- 4) A. D. Sertillanges : *Art et apologetique*, p. 29.
- 5) Etienne Gilson : *Le Thomisme*, p. 141.
- 6) Vezi Alexis Carrel : *L'homme cet inconnu* și R. Biot : *Le corps et l'âme*.
- 7) Sergiu Bulgakov : *Ortodoxia*, p. 195.
- 8) Maxim Mărturisitorul : *Centuria I*, 88 în *Filocalie vol. I*.



ELEGIE

DE

ION PILLAT

Pe aleea naltă de castani
Taina, toamna, timpul mi se joacă.
Simt: m'ajung din urmă vechii ani,
Zurgălăii lor o să mă 'ntreacă,
Sună pe aleea de castani...

Vii de unde? din ce veac? din ce mormânt?
În berlină foșnind surd pe frunza moartă.
Nimănuia ori a mea? pe vecie ori nici când?
Timpul, toamna, taina mi te poartă
Lin în zori, greu în amiază, blând în mormânt.

Pe aleea veche nici un om,
Nici o frunză pe castanii de cărbune,
Doar trecutul, cucuvae într'un pom...
Und' ți-e râsul, unde plânsul? să mai sune
Pe alee în surdină ca prin somn.

Albă casă, neagră frunză, putred parc...
Roata timpului își pierde uruirea.
Taina vremii mână umbrele în țarc.
Numai toamna mi-a rămas și amintirea
Albă 'n zare, sură 'n casă, neagră 'n parc.





TEMPLU CU ȘAPTE STATUI

Lui

Alexandru Macedonski

DE

DONAR MUNTEANU

I

INCREMENTIT DE VECI

S'a stins Emirul ce-alergă 'n pustiu
— Neostenit — călare pe Pegas,
Incrementit, deapururi fără glas,
Imi vine-a crede totuși că e viu.

La candela de sub iconostas,
In salonașul vechiu pe care-l știu,
El doarme, — dar visează și'n sicriu...
— Lângă discipolii ce ți-au rămas,

Spre care duhul tău adie 'n șoapte,
La ce gândești, la ce visezi, Maestre ?
— Visez să scap de-a veșniciei noapte.

S'ascult iar triluri de privighetoare,
Să mă îmbăt de cântec și de floare, —
Să-mi năvălească soarele 'n ferestre...

II

INTRE ROZE

Trudit de veghe, ațipii în zori.
In vis, plutind pe valuri de lumină,
Mă pomenii deodată 'ntr'o grădină
De roze ce, regine printre flori,

Mă urmăresc cu ochi scânteietori
Și una după alta mi se 'nclină...
Mi-era și parcă nu-mi era streină
Această simfonie de colori...

Dar unde-am mai văzut atâtea roze,
Spumoase, — sau catifelate, grele,
Să se răsfete 'n fel de fel de poze ?

Strălucitor, în nimb de-apoteoze,
Poetul rozelor râdea 'ntre ele
Și le prindea 'n fluidice rondele.

III

IN STEPĂ

Acum în față mi se desfășoară
O mare de verdeață mișcătoare,
Ce 'n ondulări de șerpi, sclipind în soare,
Vibrează ca o coardă de vioară...

Prin ierburi nalte cai sălbatici zboară
Și pe deasupra câduri de cocoare,
Vulturii, pasărilor răpitoare,
Văslesc pe apa cerului, ușoară...

Dar pe câmpiile de maci, prin care
De-abia de vezi câte-o fântână 'n zare, —
Sau prin păduri de ierburi încâlcite ;

El trece 'n vânt pe calul lui Mazepa :
Un armăsar cu aripi la copite, —
Și-un Făt-Frumos ce răscolește stepa !

IV

IN NOAPTEA DE MAIU

O noapte calmă, limpede, înaltă.
Se-aprind, pe rând, luminile 'n tărie.
Văzduhul țese-o brumă străvezie,
Iar umbra parc'ar fi săpată 'n daltă.

Se 'nveșmântă pământu 'n poezie
Și flori de stele licăre pe boltă...
Tresaltă, cântă suflete ! Tresaltă !
Să înălțăm un imn de bucurie

Fecundității, marelui mister !
Ascultă cum îi zice Pan din naiu,
Când cerul înflorit și gândul meu

Sunt o grădină a lui Dumnezeu !
— Dar *ce privighetoare* cântă 'n cer,
In noaptea-albastră, veșnică de Maiu ?

V

IN NOAPTEA DE DECEMBRE

Ne-apropiem de cea din urmă filă...
Lăsând Bagdadul cu desgust și silă
Poetul prin deșert deadreptu-apucă...
Nisipu-l frige, soarele-l usucă ;
Dar ochii-ii joacă 'n flacăra subtilă

A visului, a dorului de ducă...
Il urmăresc cu groază și cu milă :
Un don Quichotte călare pe-o cămilă, —
Nălucă alergând dup'o nălucă !

Și-aleargă zi și noapte fără preget,
Dar dup'o viață de-alergare vană,
Când vede visu — aproape la un deget —

Pustia 'nghite-o inimă vitează..

...Amurgu 'nvinețește ca o rană
Și stelele tăcute lăcrimează...

VI

PROHODIREA

A doua zi venită o mulțime
De scriitori, poeți și poetaștri.
Dar cine să se 'nalțe pân' la aștri ?
Și cine să-l pătrundă 'n adâncime ?

(E mai ușor să cânti „doi ochi albaștri”
Și să împerechezi câteva rime,
De cât să urci în sferile sublimе,
Să fii un gânditor printre sihaștri).

Și-a început a-l prohodi soborul,
In pâlupăit de lumânări de ceară...
Și cuvântări de laudă-i ținură...

Și cuvântări... și cuvântări... Și iară...
Dar sufletul de-acum își luase sborul,
Brăzdându-i o grimasă pe figură...

VII

LA GROAPĂ

Și-l coborâra'n cântece, pe scară ;
Și l-au pornit pe străzi, încet-încet...
In cântece de jale și regret
Pe Podul Mogoșoarei îi purtară

Țărâna de martir și de ascet...
...Ca ghiociei și flori de primăvară
Din versurile-i, versuri presărară
Pe groapa neagră-a bietului poet,

Ca'n veacuri poezia să-i rodească...
...Și se porni să ningă potolit,
Peste mormântul încărcat de jerbe,

Peste zădărnicia pământească...

...S'a stins poetul *Nopților Superbe*
Și haitele de lupi au amuțit !





EMANCIPARE

DE

VICTOR PAPILIAN

Lui Dudu

Hotărât, dacă și de data asta le făcea de batjocura colegilor, o clipă nu mai rămăneau în cămin. Prin urmare, acum două săptămâni nu, fiindcă balul Crucii Roșii era prea de elită; săptămâna trecută iar nu, fiindcă opera se termina după miezul nopții și azi, cu siguranță nu, fiindcă mai fusese altă „ieșire” în cursul săptămânii. Hotărît, directoarea își făcea de cap. Vezi bine, fată bătrână... Ce să înțeleagă ea din sbuciumul care fierbe într'un suflet tânăr, ca vinul nou într'o butie. Fată bătrână... nici măcar babă, ci cum e mai rău, fată la treizeci de ani, bună să dea în cărți și să citească în cafea.

— Moare de necaz, Măriuco, fiindcă ești drăguță și se dau băieții în vânt după tine...

— Eu cred că pe tine nu te poate suferi, de când ai publicat versurile și ai atât succes...

— Ași... asta-i mai puțin important. Gelozia fetelor bătrâne are o explicație simplă de tot. E ceva din ura cadavrului împotriva trupului viu...

— Ah, Silvio... și când mă gândesc că toți băieții vor fi acolo... și Mircea și Sandu...

Dar vorba i se prinse de cerul gurii ca o bomboană de gumă, căci în cameră intrase directoarea.

— Dhragele mele, e cu neputință. Hregulamentul e categohric.

Niciodată, ca în seara aceea, gâtul nu i se împotrivise mai mult trecerii sunetului „r”. Era pesemne emoționată de propria-i nedreptate.

— Săptămâna ce vine, avem sehrată la noi...

Măriuca îi privea lupta dintre gât și gură și, ciudat, nu găsea nimic sinistru, nimic de cărturăreasă, nimic ofilit de fată bătrână cu manii, ci dimpotrivă chipul ei avea ceva jovial și înflorit, cu obrajii rumeni, plini și mustoși ca o prună popească, ochii mici de pisică, nasul cochec aruncat în sus și gura întinsă ca o sfoară până în umerii feții.

— Domnișoară, interveni Silvia, înțelegeți în ce situație ne puneți...

— Cahrre, dhrragă?...

— Noi am organizat bufetul, noi am plasat biletele...

— Fiți sehrrioase... Ce, ăsta-i un motiv ?...
 — Sigur. Ce-o să zică de noi colegii noștri ?
 Și apoi, către colegile de cameră :
 — Singure... făcu îndrăsneată Silvia.
 — Cum, singuhrre ?... se înfurie directoarea, ca niște fete de sthrradă...
 — Vai, domnișoară !... se ofensă Silvia.
 — Nu se poate... hotărî directoarea și părăsi camera.
 — Du-te, babornițo... îi dete cu tifla Silvia. Pasiențele, cafeaua și pisicile sunt de tine...
 nu fete ca noi.

— Și apoi, cu cine vă întoahrceți ?
 — Auzi voi, ca niște fete de stradă...
 — Poate are dreptate... interveni una dintre prietene.
 — Ia, slăbește-mă cu fățarniciile astea, Leano.
 Și deodată descoperi un subiect de mare efect.
 — A fi fată de stradă, ce credeți voi, că-i așa de ușor ?...
 — Vai, Silvio... interveni Măriuca.
 — Eu le-aș arde pe rug, în Piața Unirii...
 — Ești geloasă, Leano... Asta-i artă grea... Ce crezi ?... Să fii redusă exclusiv la propriile tale mijloace de femeie... Să n'ai nici rang social, nici avere, nici educație... și totuși să poți cuceri un bărbat...

Să-l cucerești fără toate artificiiile, mașinațiunile și interesele oficiale. Ce știți voi ?..
 E artă grea să fii fată de stradă...

— Asta-i o butadă, Silvio...
 — Ba de fel. Eu să am o fată, la șaptesprezece ani, așa i-aș vorbi : Dragă, orice să devii, chiar și fată de stradă, cu o singură condiție, ca, în meseria ta, să fii cea dintâi...
 Și lăsându-se furată de vervă :

— Hetairele, la Greci... Iată vocațiunea adevăratei femei...
 — Dar tu... tu ai putea ?...
 Acum, Silvia privea parcă în depărtările istoriei.

— Să fii amica lui Socrate... Platon să-și plece capul pe umărul tău... În îmbrățișarea ta, să găsească Epicur ultima și singura filosofie... filosofia voluptății... Ce știți voi de Aspasia, Lastheneia și Leontion... Eh, e artă grea să fii curtezană...

— Priviți în ce joc ciudat s'a prins soarele... făcu Silvia arătând cu degetul către apus unde, de pe întreaga boltă curată și mătăsoasă, se adunaseră norii ca în saci de cenușă.

Erau toți patru, fugiți dela curs, dela plicticosul curs de paleoslavă. Trecuseră în parcuri mergând alene de-a lungul Someșului, întâi Silvia cu Mircea și în urma lor Sandu cu Măriuca. Grupul se opri la ordinul Silviei.

— Iată-l rotund perfect, ca inima unui monstru de fier amorezat... sau ca ochiul unui Ciclop, scos din orbită... sau ca un felinar tras în frunte de o fantastică locomotivă... Nu-i așa, Sandi ?... Tu, ca pictor, recunoști justetea imaginilor mele.

— Nu, făcu bosumflat băiatul, căreia exuberanța poetică a fetei îi curmase o gingașă declarație.

— Și acum, continuă Silvia, iată-l cum s'a ascuns în nori. A rămas, din inima monstrului, un râu incolăcit, de sânge... din ochiul Ciclopului, o dâră de lacrimi roșii... iar din felinar, urma locomotivei pe șinele infinitului...

— Ce bogată imaginație ai tu, Silvio... făcu Mircea admirativ.
 Dar Silvia ținea la părerea pictorului.

— Sunt sugestive imaginile mele, Sandi ?
 — Poate... răspunse el, dar mie nu-mi spun nimic.
 Și luând la braț pe Măriuca, trecu înainte.
 — Ești un suflet grosolan, Sandi...
 — N'ai dreptate...

Și apoi, ca să se justifice față de Măriuca, începu să explice :
 — Pe mine mă interesează, în potopul de lumină, numai feeria nuanțelor de culori...
 Unde ochiul obișnuit vede un roșu frânt în azur, ochiul meu distinge curcubeie, legând, ca punți suspendate peste brațe de mări, două tărâmurii diferite...

— Ce minunat dar...

Sandi uitase de ostilitatea sa împotriva imaginilor.

— O, cum aş vrea să cat adânc în privirea-ți albastră, într'o noapte plină de lumină, ca să mă desfăt de punțile aruncate între ochi și stele...

Declarația îi fu întreruptă. Mircea în urma lor începuse să cânte.

„Din corn de lună
 Iubirea-mi sună...”

Măriuca se opri.

— Sunt versurile Silviei.
 — Da... Pe ele, Mircea a scris un lied...
 — Frumos ?
 — Foarte frumos...

Cu toții răriră pasul, fără să ia seama că amurgul aduna în jurul lor umbre, umbre, că pomii se afundau ca niște siluete în inspirația negurei, și că din cer, ca printr'o sticlă afumată, curgea din lună un șuvoiu de lumină întunecată.

După ce au descărcat geamantanele în noua locuință, Silvia înțelese că trebuie să întărească curajul prietenei ei. Fată de popă, crescută într'o școală confesională, apoi de felul ei timidă, deci înclinată spre prejudecăți și spaime de tot felul, Măriuca nu era un suflet prielnic răzvrătirilor.

— Să vezi tu ce cuib minunat o să facem noi aici...

Măriuca privea neîncrezătoare la odaia mică cu pereții umezi până la jumătate și în rest înnegrită de fum până în tavan.

— Am acasă niște covoare admirabile... o să cer să mi le trimeată.

— Cum o să scrim acasă ?... făcu Măriuca, în inima căreia își făceau loc tot mai mult spaima și părerea de rău.

— Las' pe mine... Eu am toate soluțiile în degetul cel mic... puteam învăța de răul celorlalte fete...

— Aceeși minciună ca și directoarei...

— Adaptată împrejurărilor... Directoarea știe că mergem acasă să preparăm examenele...

— Așa-i... oftă Măriuca.

Silvia observă moralul scăzut al prietenei ei.

— Vino de-mi ajută să mutăm patul... să avem fereastra liberă, să privim în stradă... N'ai tu ideie ce voluptate e să privești în stradă.

— Nu-i cuviincios.

— Ce proastă ești... Voluptatea e la antipodul cuviinței. Să privești în stradă, să ai în fiecare clipă imaginea reală a libertății, să te bucuri de inutila mișuneală a acestor furnici supranumite oameni...

Traseră patul lângă părete. Când ridicară cuvertura, un miros jilav de rufă îmbâcsită și prost spălată, le izbi.

— Totul se va schimba... Vom pune cearșafurile noastre... pe noptieră, flori...

Măriuca privea jalnic la mobila intitulată de Silvia noptieră. O măsuță de tablă, sco-rojită toată, cu un picior rupt și înlocuit printr'o bucată de lemn.

— Înțelegi că nu mai puteam rămâne în cămin după ofensa făcută... schimbă Silvia tactica.

— Asta așa-i.

— Să ne bănuiască pe noi directoarea... să afișeze, în pilda noastră, acele dispozițiuni degradante. Mă mir de celelalte fete cum rabdă... Poltroane, dragă...

— Poate și noi am greșit... Prea am întârziat atunci.

— Ce are aface una cu alta... De ce a scris că nu mai e voie să ne conducă studenții?..

Măriuca se lăsă convinsă numai pe jumătate.

— Dragă, nu există bun mai mare ca libertatea...

Acum își așeza rochiile în dulap. Măriuca era năucită. Hotărit lucru, aci locuiseră persoane care se războiseră cu lucrurile din casă. O scândură era spartă, ca și cum ar fi tras cu piciorul în ea, iar cuierele rupte pe din două.

— Proprietarul mi-a promis că o să repare totul.

Măriuca se lăsă într'un fotoliu. Același miros jilav, îmbâcsit și prăfuit. Un drot ieșea prin mătasea fășii, fășii.

— De unde ai găsit odaia asta ?

— Nu ți-am spus ?... De la mica publicitate.

— Orișicum...

— Mi-a plăcut strada. N'ai văzut cât e de liniștită ?

— Asta-i drept...

Silvia, ca o persoană cu cap, îi explică :

— Stradă în centru și totuși așa de liniștită. Dimineața, din doi pași, la universitate și seara, pe lună, ne conduc băieții până acasă

Sufletul Măriucăi se luminează de bucurie. Da, Silvia are dreptate !... Pentru libertate, orice sacrificiu...

— Să aprindem lampa, a început să se întunece...

Măriuca căută comutatorul. Pe urmă observă o lampă de gaz atârnată de tavan și, fără să vrea, își aminti de odaia luminată atât de îmbelșugat la cămin.

— Uite chibriturile... eu la toate mă gândesc.

Când trase scaunul să se urce la lampă, se auzi o bătaie în ușă.

— Intră... comandă Silvia.

În cameră apărură un ins înfricoșător. Cu barba crețată, cu zulufi și tichie neagră în cap. Ce-l făcea și mai respingător era o bandă neagră trasă peste un ochi, care-i ascundea jumătate din față.

— Aveți acte, domnișoarelor ?

Și vorbea răstit, de sus, ca și cum ar fi comandat unor inferioare.

— E proprietarul... șopti Silvia.

Eu n'am poftă să mă cert cu poliția pentru Dumneavoastră.

Avea un accent jidovesc care parcă-i părea obrăznicia.

— Iată cărțile de student...

Deodată proprietarul deveni mirat.

— A, domnișoarele sunt studente ?!...

— Nu ți-am spus ?

Ii râdea ochiul cel liber, de plăcere.

— Foarte bine... Prea bine... Prin urmare, studente adevărate ?...

— Cum, mai sunt și altfel ?... se răstă Silvia.

— Foarte bine... Prea bine... Mă rog de iertare... Dacă domnișoarele doresc ceva, nu mai să strige în fundul curții : domnule Kepich, domnule Kepich... E și nevastă-mea, Abigel... și băiatul, Abșalom... Nu vă jenați... Vă rog, nu vă jenați...

Și părăsi camera închinându-se respectos.

— Ce tip scârbos... făcu Măriuca.

— Dragă, orice pentru libertate...

— Silvio...

În depărtarea visului, parcă printr'un ochiu de hamac, s'a risipit șiragul de mărgele. Jos, pe pardoseala de piatră. E în hamacul de acasă. Tata citește pe banca din grădină.

— Silvio...

Fata a surâs. Din granița văzului a irumpt o pâlpare aspră, poate un sbor de potârniche ascunse în miriște... Doar mergea la vânătoare cu tata...

— Silvio...

O mască îi strânge fața. Vrea să și-o smulgă cu amândouă mâinile, dar nu izbutește. Nu-și găsește, prin somn, mâinile. Ar vrea să ceară ajutor tatei, dar vocea îi trece parcă printr'un tub gol și nu are sunet.

— Silvio...

Acum s'a dumirit. E vocea tatei. Ii vede chiar nasul cărn și barba rotunjită, de marin, ochelarii și chelia. Cum de a părăsit el biroul advocațial, unde-l așteaptă clienții ?

— Silvio...

Nu se mai poate ascunde. A găsit-o, s'a terminat...

O bătaie în oblon, de data asta aproape de tot, parcă să-l spargă. Măriuca sări speriată.

— Ce e ?

— Taci... îi șopti Silvia.

Bătaia se repetă.

— Poliția ?... întrebă speriată Măriuca.

— Taci... e tata...

Măriuca își sprijini inima cu amândouă mâinile.

— N'auzi, Silvio ?...

Oare ce o fi având tata de îi e vocea atât de răgușită ? Și un gând teribil îi străbătu creierul : a băut.

— Deschide, fă... fire-ai a dracului...

Da, da... Tata nu mai bea, dar altădată era celebru băutor.

— Eu zic să-i deschidem, făcu în șoaptă Măriuca.

— Taci.

Dar vocea răgușită de afară continua :

— Dacă nu deschizi...

Amenințarea i se pierdu într'o mare gălăgie. Era cu prieteni, după chef.

— Deschide dracului...

Ce vorbe, ce vorbe !...

Acum începuseră și ceilalți să țipe :

— Deschide... deschide...

Și imediat unul dintre cheflii își dete drumul :

„Deschide, deschide fereastra...”

Cele două fete se priviră prin întuneric.

— Dac'am aprinde lampa ?...

— Nu.

Acum în stradă gălăgia se mărise. Mai sosise un grup.

— Ce faceți fraților ?

— Ia, putoarea aia de Silvia face nazuri...

— Păi, s'a mutat de aici, la otel Coroana...

Silvia cea răzvrătită își simți ochii înlăcrimați. Acum înțelese totul. Nu era vocea tatii, dar realitatea se arăta mai rea decât coșmarul. Nimerise într'o stradă păcătoasă. Și avea datoria să apere pe Măriuca mult mai plăpândă sufletește.

— Ce facem, fraților ?

— Haideți înlăuntru.

Dar bețivul gălăgios rezista :

— Eu vreau pe Silvia...

— Las-o dracului... Haideți înlăuntru.

— Nu, nu... mie-mi trebuie Silvia...

— Sus cu el.

Din casă, fetele înțelegeau deslușit tot ce se petrecea afară. Bețivul se opintea, ceilalți îl împingeau dela spate. Era o gălăgie ne mai pomenită. Țipete, răs, huiduieli...

— Domnilor, liniște...

— Ce-i, șefule ?

— Liniște... Avem ordin dela poliție...

— Ia o țigară, șefule.

— Mulțumesc... Dar întâi intrați în local.

Cuvântul local izbi pe Silvia ca o piatră în frunte. Bine că Măriuca era mai prostuță și nu cunoștea viața ca ea.

— În local, domnilor...

Acum grupul ocolea casa. Il putea urmări deslușit după gălăgie.

— Intră în curte, făcu speriată Măriuca.

— N'avea nicio grijă, ușa e încuiată.

— Să nu deschidem.

— Nici moarte.

În curte, gălăgia se rupse în două. O parte o luă în fund către proprietar, cealaltă se apropie de intrarea lor. Acum se amestecaseră și voci de femei, râsete desmățate, chemări gălăgioase, apoi uși deschise și trântite cu sgomot și, în fine, totul se termină într'un amestec de glasuri din care nu se mai putea desluși vorbele.

În odaie, de atâta liniște strânsă ca într'un cavou, cele două fete își auzeau fiecare inima bătând în pieptul celeilalte. Nici una nu îndrăsnea să scoată o vorbă, pipernicite sub plăpumi, cu ochii strânși parcă să oprească izvorul lacrimilor. Măriucăi îi era frică. Silvia era parcă batjocurită și o urmărea părerea de rău.

Măriuca ar fi putut s'o certe. După capul ei se luase, după dorul ei de libertate, după imaginația ei. Dar nu. Biata fată suferea fără cârtire.

Deodată la căpătâiul străzii se auzi cântecul unui acordeon. Fetele își simțiră inima strângându-se ca în clește. Alt scandal poate Abia scăpaseră de unul. Cântecul se apropia. Amândouă se ridicară ca la un semn, să audă mai bine. Cântecul ăsta le era cunoscut. Dar acordeonul se opri. Un glas răgușit de femeie porunci ceva. Acum glasuri de bărbați și de femei se amestecară cum era mai urât. Incepură să cânte fals, incoherent, fără nicio potrivireală, care cum îl lăsa urechea și gâtul.

— Ce desgustător... șopti Silvia.

— Oribil... încuviință Măriuca.

Gălăgia se tot apropia și cu ea se accentua frica celor două prietene. Presimțeau ceva rău. Ferestrele lor din stradă erau parcă un popas. Și întradevăr, în dreptul lor o voce comandă :

— Silențium...

Vocea era cunoscută. Nu mai era vis rău, nu mai era părere.

— Mircea are cuvântul.

— Sandi... șopti speriată Măriuca.

Da, așa era. Și Silvia îi recunoscuse vocea. Același farmec, aceeași blândete...

— S'auzim.

Și atunci începu Mircea :

„Din corn de lună
Iubirea-mi sună...”

Tot atât de frumos cânta, tot atât de blând, cu aceeași unduire plină de grație și de farmec.

— Domnilor studenți... domnilor studenți...

Fetele cunoșteau acum mersul lucrurilor.

— Nu-i voie... Intrați în local.

Cuvântul local nu mai avea efect.

— Stai, șefule...

— Nu se poate, domnilor studenți.

— Vreau să fac mai întâi o declarație de dragoste.

Toată lumea râse, în stradă. Dar amoretzatul era serios.

— „Lasă-mă să caut adânc în privirea-ți albastră, în astă noapte plină de lună... Vreau să mă desfăt de punțile aruncate între ochii tăi și stele”...

Măriuca nu mai putea auzi nimic. Hohotele îi astupau parcă amândouă urechile.

Multă vreme după ce ultimele case ale orașului dispăruseră și trenul intrase în plin cuprins de țară, cele două prietene îndrăsniră să dea drumul gândurilor frământate și potrivite până atunci în toate chipurile. Nu mai dormiseră de fel. O singură dorință : să fugă cât mai repede din blestemata casă unde intraseră. Noroc de minciuna spusă la cămin, le prindea bine. Aveau să stea o lună acasă, o lună mai folositoare ca oricând. Să lucreze, să învețe, doar să le iasă din urechi cântecul, gălăgia și veselie de chef, și din piept mirosul jilav de mucegaiu.

— Ai văzut ce figură inocentă făcea azi dimineată proprietarul?... începu Silvia.

— „De ce s'au supărat domnișoarele studente?”... — „Domnule, ce fel de casă e asta?”...

— „Casă ca toate casele”...

Măriuca încă nu putea pricepe.

— Și ce stradă liniștită părea...

— Așa sunt străzile astea. Ziua dorm și noaptea încep să trăiască.

Tăcură din nou, amintirea le îngreua sufletul. Il trăgea parcă înapoi, când ele ar fi vrut să-l risipească în gânduri frumoase, năzuințe și speranțe, pe fereastra deschisă peste câmpuri și lizevi, până'n orizontul improșcat, de subț un deal, cu fășii roșii și vinete.

— Eu zic, făcu într'o doară Măriuca, să te oprești câteva zile la noi, la țară...

Silviei nu-i plăcu propunerea. Un drum cât mai întortocheat să facă înainte de a ajunge acasă. Un drum care să-i ascundă, în ocoluri de timp și de locuri, întâmplarea cea groaznică.

— Știi tu ce mă doare mai mult, Măriuco ?...

Măriuca era încă buimăcită. Gândurile, impresiile, spaima, durerile se amestecau și ea n'avea răgaz, de răul lor, să-și destrame starea sufletului ca să le cerceteze cu de-amănuntul.

— Am amestecat pe tata în toată mizeria asta...

— Ce spui ?... se sperie tovarășa ei.

— Da... La început în vis...

— Așa, da... se liniște Măriuca.

Silvia tăcu. Apoi cu o sforțare își slobozi glasul.

— La început în vis... dar acum ca adevăr.

Și fiindcă prietena ei nu mai protesta, ea continuă :

— Și tata... și, de sigur, și tatăl tău...

— Silvio, pentru Dumnezeu...

Dar Silvia o liniște cu un semn.

— Repet... și tata, și tatăl tău... când or fi fost studenți, așa or fi procedat...

În sufletele lor nu mai era ură sau necaz, ci un fel de milă nespunsă pentru eventualele greșeli ale părinților și o dragoste sfințită pentru mamele lor, care de bunăseamă, într'un fel sau în altul, trebuie să fi aflat.

— Versurile tale, Silvio... în ce mocirlă...

— Ochii tăi, Măriuco... în ce noapte neagră...

— Și glasul... Același ca pe marginea Someșului. Nici măcar glasul nu și l-au schimbat...

— Necum sufletul...

Amândouă priveau parcă înapoi și amândouă li se părea că un trecut plin și greu lăsau în urmă. Departate era căminul, departe universitatea, departe plimbările sub lună albă pe malul Someșului. Parcă îmbătrâniseră dintrodată, peste noapte.

— Poate de aceea și directoarea noastră o fi rămas bătrână... îndrăsni să-și dea părerea Măriuca, începând parcă a se desmetici.

Și fiindcă Silvia privea gânditoare pe fereastră :

— Mâine e duminică... mergem la biserică. De când eram copil, tata m'a învățat că anafura te curăță de tot... eu abia azi cred... Zău, Silvio, să mergem mâine dimineață la biserică...





T I S M A N A

DE

RADU GYR

Cine te-a 'nfrunzit cu pana
alb trifoi de piatră vie ?
Crești pe zare : elegie,
nufăr de opal, Tismana.
Leaturi negre, — mănăstire.
In arginturi, sub ștergare,
sfinți albaștri ca o zare
au frunți limpezi de potire.

Un zugrav de cer și stele
— hoț de flăcări și știubee —
tâlhări din curcubee
aur tânăr și văpsele.
Și, cu mână diafană
și lumini cutremurate,
chipul Maicii-Prea-Curate
l-a furat într'o icoană.

Subțiați pe zid, în strai cu
flori de fir și de zăpadă,
scriși, frumos, ca 'ntr'o baladă,
ctitori : Mircea, Radu, Vlaicu.
Pe veninuri și vâlvoare
Sfântul Gheorghe scânteiază.
Sub Florii și Bobotează,
arde Vinerea-cea-Mare.

La vecernii 'n seară lină,
trîști, cu umeri ca oglinda
trec heruvii mirosind a
busuioc și a lumină.
Fâlfâind, un serafim
dă de veste prin unghere
c'a venit la priveghere
umbra Popii Nicodim...

Și când freamătă slodunii,
veacurile ies din gropniți,
urcă, tainic, în clopotniți
și trag clopotele lunii.

Și'n tăcerile Tismanii,
din morminte, din tăpșane,
cnejii vin și plâng în strane
peste vinete cazanii.





P O E S I I

DE

RADU BOUREANU

LOGOFĂT DE TAINĂ

Stau lângă suflet și-i urmez condurul
Călcând cu aur drumurile țării :
Îl văd Voevod lângă amarul mării,
Cu rouă caldă umezind samurul.

E plânsul vechiu și'n fiecare boabă
Topit un leat lăsând în urmă ceața,
Prin ea Voevodul își ascunde fața
Cu ochi de peruzea și de podoabă.

Aud ce văd și'n pergament le scriu
Până la vadul vecinic din sicriu,
Când prăfuit e sânge, trup și haină.

Voevodul vede'n veac, dar în cerneală,
Cu slovă roșie, de aur și migală
Hrisovu-l scriu eu Radu, Logofăt de taină.

PASUL DE BRUMĂ

Caii cei albi nechezând cu răcoare,
Au fluturat coame de ceață,
Pe urmele lor a pornit de dimineață
Pasul de brumă.

Glasul gonea să străbată umbra adâncă,
Unde stăteau zăvâorită într'o părere,
Dar amuți auzind cum umbla pe tăcere
Pasul de brumă.

RAIUL PIERDUT

Și totuși este un tărâm
Cu serafimi să pogorîm.
Pe povârniș de stele reci și moarte,
Cad chipuri de faianță albă, sparte.
O umbră svârle aripi de hârtie,
Spada de foc stă stinsă'n panoplie.

Și te oprești la poarta fără pază,
Să prinzi nădejdea'n capătu-i de rază.
Blestemul vechi îl lași închis în carte,
Dar drumul nou începe lângă moarte.
Ați auzit de-acel tărâm
Cu albi serafi să pogorîm ?

O ! dați-mi zapisul domnesc
Tărâmul scris să-l dobândesc.
Incepe n fâlfâire cuminte de văpsele,
Sub cari așteaptă rândul boerii în giubele ;
La viețile de aur cu nimbul fără preț
Ca un alai de rai pe-un zid de Voroneț ?...

Spre zarea asta nu întinde palma,
Să nu dărmăm și timp și vis de-a valma.
In raiul fără spadă și argat,
Drumeții orbi fâneața au călcat.
Să căutăm un alt tărâm
Cu albi serafi să pogorîm.

NEFERICITUL VÂNT

Nefericitul vânt al tinereții,
In zare, seara, steua le mâna,
Mâini lungi de ploaie, străvezii, păreții
Aducerii aminte, îi spăla.

N'a fost răgaz să înțeleg că drumul,
Ca un pârjol de repede trecu,
Pe plai rămase aripă din fumul
Fugit când focul meu scăzu.

Necuvântatul glas al bucuriei
Inchis în racla inimii de fier,
Necăutatul semn al privegherei
In zaua zodiacului pe cer.

Așa stătură 'ntoarse toate'n starea
Când am pornit spre mine peste prag.
Un deget mut prin nori scria cărarea,
Sub stele ce foșneau frunzar de fag.



I U D A

DE

ELISABETA HENȚIU

Lăsându-se asfințitul și cina luând sfârșit, Iisus împreună cu ucenicii săi pleacă în liniște, ca pentru drum lung, spre împlinirea Scripturii.

Lângă scara cea mare îl întâmpină ospătarul Eliachim și fata acestuia, îngrijați amândoi că le pleacă oaspeții așa devreme, în acea seară.

Blândul găzduitor, înfrângându-și cu greu sficiunea, îndrăzni să întrebe : „Au, Doamne, nu am fost vrednic de marea cinste de a găti tot eu și anul acesta praznicul Sfintelor Paști, de pleci așa de curând ? Altădată ai rămas în mărunta dar primitoarea mea odaie până noaptea târziu, când încep a se clătina, obosite, stelele.

Ți-am auzit atunci pașii, am auzit rugăciunile tale cu care te apucau zorii”.

— Eliachim, vorbi Domnul, astăzi nu mai pot face voia ta, după cum nici pe a mea nu o fac. Acum fac voia Tatălui meu Celui din ceruri.

Aruncându-și ochii în lături, văzu pe Iuda Iscarioteanul cu privirea galeșe, oarecum slugarnică. Se părea că-și urmează pe Domnul său cu evlavie și credință.

Fata lui Eliachim își ținea ingenatele pleoape în jos, scormonind cu vârful piciorului mic nisipul uscat.

Iisus o învălui în dulceața văzului lui. Veșmântul ei era sărăcăcios, pânza decolorată pe alocuri.

Iuda, aplecându-se în gest legănat șopti :

— Doamne, trupul acesta nu ar putea să-l facă mai frumos toate mătășurile lumii. Dar nu, zău, parcă tot i-ar ședea ceva-ceva mai bine dacă peste rotunzii umeri albi ar atârna o stofă albastră sau o stofă ruginie ca mândrele ei plete !

— Nu te'ngriji, Iudo ! Fata e prea frumoasă și va avea în curând un bogat veșmânt pe care oamenii-l prețuiesc, fiindcă-l văd și se îmbată o clipă de vederea lui. Ci veșmântul cel adevărat se va îndepărta atunci de albă fruntea ei și de prihănit întreg trupul ei și de sufletu-i întristat pe veci.

Ridicând ușor mâna dreaptă spre frunți, Iisus binecuvântă pe credinciosul Eliachim și casa lui, apoi se depărtă, îndreptându-se spre grădina Ghetsimani.

Mergea trist înainte : apostolii tăcuți călcau pe urmele lui, neîndrăsnind să-l turbure cu asprimea unui cuvânt ; și doar rugăciunile simple ce se ridicau în sufletele lor în mers aduceau o aceeași împăcare ce-i aduna laolaltă din tristețea ce-i copleșise.

Iuda se oprea deseori, cu nejustificată zăbavă, — și de fiecare dată parcă ar fi vrut să înceapă a vorbi. Abia târziu, după îndelungată frământare, spuse lui Iisus :

— Doamne, ieri, după plecarea ta, am dat fetei lui Eliachim trei arginți ca să-și cumpere o rochie mai potrivită pentru ea. Măine, dacă n'ai avea nimic împotriva, m'aș duce să-i mai duc și pe ceștilalți doi pe care biata mea pungă îi mai adăpostește. Numai cu trei arginți nu se poate cumpăra mare lucru !

— Măine vei face cum vei vroi, fiule ! Te vei duce singur, fără sfatul sau îndemnul altuia ! O, bani vei avea mai mulți — și poate nu atât cât ai dori, dar vei avea... îi ai de pe acum.

În grădină, la locul rugăciunii, Iisus îngenunche, rugându-se, cu apostolii săi, adânc.

Timpu se scurgea greu, ruga era fără de sfârșit, — ruga cea de pe urmă. Cei doisprezece apostoli cu fruntea așternută pământului cereau marea și mult așteptata îndurare pentru ca proorocirea știută să fie îndeplinită dela ei.

Îndeplinind din obișnuință, ca și semenii săi, ruga, Iuda nu întârzie prea mult cu privirile în pământ ci își plimba foarte des ochii pe deasupra tuturor, stăpânit mereu de unul și același gând : cum și-ar putea procura bani, cât mai mulți bani, pentru a-i dăruia fetei lui Eliachim ?

— Se pare că însuși Iisus, el, a fost turburat de tinerețea ei ! gândi gândul lui păcătos. Bunătatea lui se răsfânge mai cu deosebire asupra celor mai alese ființe dimprejur. Pentru mine e curios acest lucru și nu mai încap nicio îndoială că o asemenea fată poate cuceri până și inima unui sfânt.

Târziu, apoi, fără cea mai mică ezitare, sub același imbold care-l dusesese la încheierea târgului pentru cei treizeci de arginți, s'a apropiat cu aer de liniște și blândete și a sărutat în grabă fruntea înfierbântată a celui care sortit a fost ca să moară, pentru ca prin suferința și moartea lui să se îplinească cele ce mai înainte s'au spus de prooroci.

O clipă doar — și pentru ultima oară — mai putu vedea Iuda ochii blânzi, scăldați în lacrimi ai celui care-l iubise atât.

Oftatul greu al Vândutului i se înfipse în inimă ca un cuțit, sfâșiindu-l. Căzu brusc pradă'n doielilor celor mai grele, rămânând nemișcat, fără a ști ce să mai facă.

Îl scăpă din această neplăcută stare o mână grea care-l apăsă pe umăr, bătându-l prietenește.

I se întinse punga, doldora.

Ochii prinseră pentru câteva clipe străluciri stranie.

Ținu punga în palmă, măsurându-i greutatea și valoarea.

Parcă era mai grea de cum se așteptase !

Hei, argintu-i argint ! Atârnă greu !

Îl încercă în treacăt și gândul ca să arunce jidovului punga înapoi odată cu anatema : Piei, Satano !

Pașii îl luară repede departe de liniștea aceluia loc, în larma poporului care nu conținea cu treburile obișnuite.

În urmărea pretutindeni glasul blând al Vândutului, cu vorbă de potolită mustrare și de adâncă compătimire :

— Iudo, om fără minte, cum vei mai fi tu de azi înainte fericit ? Cât va fi pământul de lung și de lat, tot va fi străbătut de fapta ta de mare păcat. Și neamul tău, întregul tău neam, va purta urmele acestui păcat cu greu, veacuri dearându-l.

Dragostea de aur vă va stăpâni, pe tinc și pe tot neamul tău, mai puternic decât orice pe lume. Cum veți mai cunoaște voi iubirea de oameni când veți dori să le acaparați averile ?



Cum veți mai iubi umilele viețuitoare, blândele dobitoace din jur, când vă veți gândi că trebuie să le hrăniți, iar hrana lor face să scadă bogăția voastră?

Huliți, alungați pretutindeni, toți ai voștri vor purta pe fețele lor semnele lacrimilor mele de sânge de acum, semne care vă vor deosebi între toate neamurile pământului!

Cum ai putut face asta, Iudo? Cum ai putut ridica mâna ta pângărită spre fruntea prietenului tău? Cum ai putut ridica ochii tăi deasupra capului Acelui, care te-a ales între cei apropiați de inima sa?

Mă voi ruga, Iudo, de Tatăl meu pentru tine. Mă voi ruga pentru voi.

Mă voi ruga pentru liniștea voastră.

Eu te iert de acum. Eu te iert de acum.

Eu te iert de acum.

Și această voce domoală, care înlătură mustrarea și-l robește prin iertare, deveni mai caldă, mai bună.

Scurtă vreme alergă descătușat de gânduri, dar vocea îi reveni în urechi:

...Și pentru păcatul tău mă mâhnesc de urmarea lui.

Cetatea voastră va fi arsă, prefăcută în scrum și pulbere, iar voi veți fi goniți din casele voastre și bătuți cu pietre! Nu veți cunoaște decât îndelungata rătăcire în toate colțurile pământului. Niciun popor altul nu se va uni cu voi. Veți fi de tot singuri, fără sprijin în durerile care vă vor măcina.

Apropiindu-se vreunul dintre voi de casa mea, va fi socotit fariseu și batjocorit cu greu cuvânt de hulă.

Aurul care va umple cămărilor voastre nu va putea să folosească la nimic atunci când foamea se va abate asupra-vă necruțătoare.

Vă veți mânca unul pe altul!

Săraci veți fi și flămânzi și, mereu în căutarea hranei, veți umbla ca turbați.

Vai vouă, oamenilor!

Vai vouă, neprietenilor!

Ci închipuiți-vă Domnului care pe toate le iartă și veți primi și în ultimul ceas îndemn și putere de jertfă!

Coborîse noapte neagră. Părea că și umbrele pregetau să umble prin acea mare de besnă.

Nici lună, nici stele.

Iuda, strângând punga plină cu otrava pământului, nu se dumirea încă de ce căzuse atâta întineric pretutindeni.

Cu buzele arse și stăpânit numai de dorința de a ajunge la curtea lui Eliachim cât mai curând, o luă în neștire, sărind peste gropi, cățărându-se pe măruntele înălțimi tăind toate văile spre oraș, unde spera că va fi așteptat.

De nerecunoscut, cu hainele rupte și picioarele însângerate, el aleargă multă vreme, necunoscând oboseala.

O, și orașul parcă se depărta tot mai mult, pe măsură ce ochii i se luminau de bucuria că văd aproape albele case.

Ajuns în cele din urmă la zidurile Cetății, rămase să-și tragă sufletul.

Va trebui să intre pe poarta cea mare prin care de atâtea ori intrase întovărășind pe cel ce acum, tot pe acolo, fusese dus la scaunul judecății, în a mulțimii batjocură.

De departe bătea un vânt liniștit, aducând sgomote înăbușite, parcă țipete, parcă gemete, turburând pe cei ce le auziau.

Frânt de oboseală, își rezemă fruntea pe o piatră.

Simți strecurându-se prin apropiere grupuri de oameni care vociferau amenințatori gata parcă în orice moment să facă o faptă urită. Treceau deasemenea umbre tăcute îndreptându-se către întunericul cel mai des.

Intr'un rând câțiva pași fură mai aproape de el. Auzi deslușit :

— Iată-l pe Iuda ! Țasta-i Iuda Trădătorul !

— Despre mine o fi vorbind ? gândea el. Despre mine ? Dar eu n'am trădat ! Ei, jidovii, mi-au oferit ; ei au cumpărat ; prin urmare ei sunt vinovații !

Ei sunt vinovații !

Ei sunt vinovații !

Soarele se ridicase dar lucirea lui, în ziua aceea, era mai ștearsă.

Zidurile, sub lumina gălbue, bolnavă, păreau niște trupuri roase de lepră.

Treceau oameni, cei mai mulți cu lacrimi în ochi, călcând îngrijorați, ducând parcă în încovoierea umerilor păcatul care se va perpetua din veac în veac, nestins.

Unii erau mai sgomotoși, vorbind, cu gesturi largi, despre prinderea și omorîrea lui Iisus.

Alții în grupuri erau duși în surghiun, spre locuri demne de răii pământului.

Iuda recunoscuse printre ei pe mulți dintre cei care credeau și se rugau cu Iisus.

Un copil, văzându-l, ridică o piatră și o aruncă să-l lovească.

— A fost Iuda ! L-am cunoscut ! Era Iuda Vânzătorul !

— Eu Iuda Vânzătorul ? L-am vândut eu pe Iisus ? — și pipăindu-se ca să se încrezintzeze că nu visează, dădu peste punga atârnată pentru mai multă siguranță, de gât.

— Și desigur, dacă eu sunt Iuda, eu l-am vândut pe Iisus ! Am primit treizeci de arginți pentru un gând ; am primit treizeci de arginți ca să împodobesc o față cu cele mai mândre veșminte !

Pasul îi era iute, ochii îi alergau nerăbdători în toate părțile, ferindu-se de alte priviri mai stăruitoare.

O, să ajungă — și va scăpa de banii din sân ! Va scăpa de ei !

Aproape de casa lui Eliachim încetini pasul.

— Voiu bate în felul cunoscut, cum am bătut de atâtea ori până acum.

Astăzi va veni ea să-mi deschidă. Îi voiu pune toți banii în mână, fără să-i mai număr. Voiu fi darnic. Voiu merita o sărutare mai mult.

Cei doi câini care îl cunoșteau și care niciodată nu-l lătraseră, acum erau gata să-l sfâșie.

Bătu, dar nimeni nu se arătă. Casa era pustie. Plecaseră toți. Unde ? Nimeni nu-l putea spune. Toată lumea din cartierul creștinesc fusese ridicată și dusă, între săbii, de soldații romani.

Porni s'o caute, mai departe, cu lătratul puternic al câinilor în urechi.

Zi și noapte cercetă colindând în tot locul, dar nu fu chip să afle vreo urmă.

Istovit și flămând și nedormit, Iuda ieși din Cetate.

Dincolo desigur va găsi-o mai curând. E lume mai puțină, poți umbla mai nestânjenit, poți umbla chiar cu repeziciune. Nimeni nu-ți aruncă vorbe grele, jignitoare. Va merge în orașul vecin ! Poate va fi acolo. Nu se va fi dus ea prea departe. Va fi avut milă de bietul ei tată bătrân care nu poate merge drumuri atât de lungi.

Deodată văzu pe o colină, lângă poale de pădure, un foc din care se ridicau mari pale de fum și flăcări lungi și subțiri, jucăușe. Din mijlocul flăcărilor se auziau țipete sfâșietoare.

Fu pe neașteptate în apropierea masacrului.

Unul după altul, trupurile celor care nu au vrut să se lepede de Iisus erau aruncate pradă focului. Jidovii adunați în jur râdeau cu poftă, ascunși de lumina prea vie a focului. Și mereu veneau alte și alte convoiuri.

Neîntrebați și fără împotrivire din partea lor, erau sacrificați pe altarul credinței ce nu-i părăsea nicio clipă.

În fața îngrozitorului spectacol, stătu încremenit.

Tocmai se pregătea să plece mai departe când un țipăt mai sfâșietor decât toate i se înfipse în creier.

Iși auzi stins numele : Iuda ! Iuda ! Iuda !

În acea chemare era lumina nădejdi, a ultimei nădejdi.

O recunosc.

Făcu câțiva pași dar era prea târziu. Flacăările, topindu-i toată frumusețea, o mistuiau.

Încremenit de durere porni în goană spre orașul din vale.

Vântul îl bătea în față, rece. Striga mereu, striga nemângâiat. Numai ochii nu puteau să lăcrimeze.

Nimeni nu-l luă în seamă. Nimeni nu-și încetini pasul lângă durerea lui.

Veniră 'ndoieli aspre, remușcări.

Vântul care îl purta ca pe o frunză moartă îi striga și el, la ureche, numele : Iuda Trădătorul !

Pe cerul închis, corbii alergau fără rost. Li se luau de limbile flăcărilor niște porții mari și prea bune !

Ei, judecata asta proastă a oamenilor !

Pe neașteptate îi ieși înainte un copac, răsărit și el fără rost, departe de pădure. Era aproape uscat și crescuse strâmb, cu crengi înegrite, groase.

Iuda se urcă pe crengile nemlădioase cu răbdare. În urcuș, băerile pungii se slăbiră și arginții se rostogoliră sunând pe lângă trunchiul negru, la rădăcină.

Punga goală rămase în cădere atârnată de o creangă mai subțire.

Din vale urcau din ce în ce mai stinse murmure rugătoare de pace.

Corbii, singurii prieteni ai Iudei, năpădiră în călduri către locul unde trupul lui, numai cu o palmă deasupra arginților ce-i zăceau acum la picioare, atârna bătut de vânt.





P O E S I I

DE

VIRGIL CARIANOPOL

CÂNTEC DE MAMĂ

Crești înalt feciorul meu, crești brad
Să mă uit cum te înalți în soare
Eu de astăzi tot încep să scad
Tu să te ridici la depărtare.

Ochii fie-ți raiuri de luceferi
Gândul o corabie pe marea lină,
Anii crească-ți fii de îngeri teferi
Dătători de viață și lumină.

Crești pădure, Făt-Frumos din basme
Iar în umeri crească-ți stuh de pene
Să te sui la vis să-ți iei nevastă,
Dintr'un cuib de albe cosânzene.

Crești înalt frântura mea de viață
Crești acum și râzi iubirea mea
Măine n'o să-ți mai sărut obrazii
O să-mi fii departe ca o stea.

Mâna asta mică de lumină
Măine, se va face mare și va da...
Măine cine știe pentru ce străină
M'o bătea și mănuișta ta.

CÂNTEC PAMÂNTULUI

O să sune iarăși toamna 'n frunze
Și-or să râdă pomii ca nebunii
O să sune cornul lui Noembre
Și-am să plec de mână cu gorunii.

Drumurile mele, anii tineri
O să le presare cu durere
Viața cu o mână de lunatec
O să tragă vieței bariere.

Scrisul ăsta, se va face frunză
Și va tremura și el în cine știe
Care sânge, care mână slabă
De tristețe poate sau de bucurie.

Vreo domniță albă peste zile sure
Va gândi la fel cu mine azi
Așteptând să-i vie și ei toamna
Și să doarmă singură 'ntre brazi.

O să sune un Noembre iar în cornuri
Și-o să plece albă în lumină
Inima aceasta ce păstrează
Cine știe care rădăcină.





P O E S I I

DE

GHEORGHE BUMBEȘTI

A RĂMAS URMA IN LUT

De mult, în dimineți cu ceață plouă mic
Și s'a 'nnegrit și vremea ca un turn ;
Ce călător ceresc trecu prin noapte
Lăsând în humă pasul de coturn ?

Ciobanii spun că s'a oprit la târlă,
Avea un chip de ceară, păr de aur
Și haine verzi ca frunzele de laur,
Strein, privirea lui părea că plânge ;

Că lapte-ar fi băut cu turtă goală,
Dormind târziu cu liniștea în poală.

Crezând, plugarii clopotele-au tras
Și satul a vuit în văi, departe,
Și iar s'au sfătuit mirați bătrânii,
Netălmăcindu-i rostul lui în carte.

În primăvară, mulți crezând că-i semn de sus
Și-au scos dela rugină fierul și s'au dus
Și plugurile toate au ieșit în miriști
Să rupă huma 'nțelenită 'n liniști.

Și-abia târziu un biet copil mai osândit
Urma piciorului desculț a mai găsit.

CÂNTEC INTORS IN VEAC

Suflete de țăran purtat de bici,
Cu sudalma 'nvățat și cu ura,
Lângă singurătate mort printre bozi,
Veacul și pământul nu ți-au astupat gura.

Semnele de pelagră s'au șters,
Dar în adânc au rămas mai grele
Și cu ele cântecele au înghețat,
Ca într'un cer de patimi, putrede stele.

Când și când o stea mai cade,
Câte un cântec trist și nepriceput,
Infiorând pacea'n drumuri culcată
Cântecul în timp abătut.

Suflete de țăran sălbatec, când
Îți vei schimba tăria'n gând?
Văd zărilor negre 'nchegate de sânge
Și-aud pe cineva frânt care plânge.

Și cu brațele răstignite spre cer,
Suflete biciuit te cer,
Că nu te-a strivit nici o vorbă bună
Și zaci frânt, aur ros de humă.





M A R I R E

DE

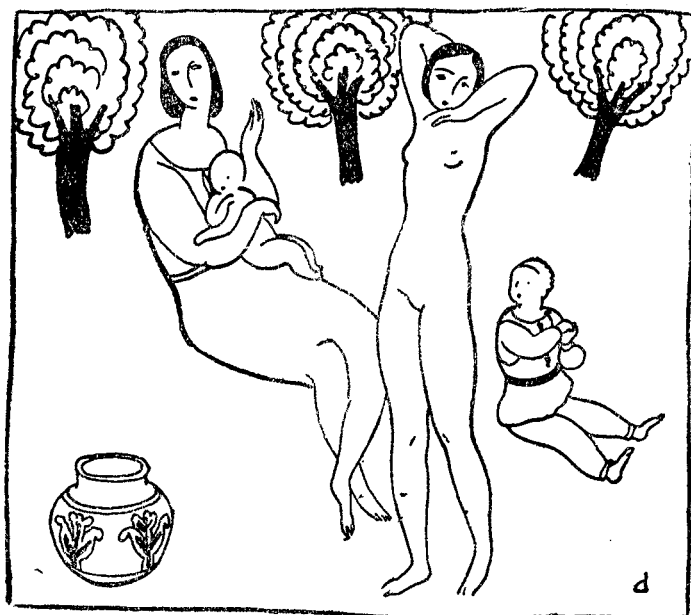
GEORGE A. PETRE

Mărire Ție, Doamne, în albele țării,
Că 'nvrednicit-ai robul cu-atâtea bucurii :

Câmpiile țesute din holdele de grâne
Pe care ochiul fuge ca roibul fără frâne ;
Și luncile-adâncite în murmur de izvoare
Pe unde stă drumețul și doarme la răcoare ;
Și florile 'mbrăcate'n rochițe de mătase
Ce pleacă ochii'n cale ca fete rușinoase ;
Și codrii ce înalță copacii seculari
Sub care se umbriră strămoșii mei fugari ;
Și munții ce aruncă în nori semețe piscuri
Ca niște uriașe și albe obeliscuri ;
Și văile, cu râuri ce-albesc neîncetat,
Ca niște pânze albe întinse la uscat ;
Și marea ce-și întinde postavul colorat
Să-și gâtue sub valuri poporul răsculat ;
Și soarele ce-asvârle priviri însulițate
Ca un monarh în fața oștirii înarmate ;
Și luna ce plutește domol și austeră
Ca o regină veche purtată'n litieră ;
Și stelele ce'n slavă clipesc mereu din pleoape
Și râd nestăpânite de cad în fund de ape ;
Și satele ascunse ca turmele pe văi
Spre care se alungă șerpuitoare căi ;
Și albele orașe cu turnuri sclipitoare

Pe unde-au stat pe vremuri armate 'nvingătoare ;
 Și scundele biserici din micile cătune
 În care preoți palizi grăesc înțelepciune ;
 Și negrele ogoare cu pieptul sfâșiat
 Pe care se apleacă plugarul 'ncovoiat ;
 Și viile cu mândre podoabe de rubine
 Pe care le încarcă flăcăii 'n coșuri pline ;
 Și primăvara blândă ce crește ghiociei
 Și scoate din coșare ciupoarele de miei ;
 Și vara care coace în largile-i cuptoare
 Sămânța ce închide nădejdea viitoare ;
 Și toamna ce aruncă umilelor noroade
 Pe drum bănuți de aur și'n curți grămezi de roade ;
 Și iarna 'mbătrânită, cu părul colilie,
 Ce cade ostenită și moare pe câmpie ;
 Și eu, un bob de humă, ce cuget, văd și dreg,
 Și mă privesc într'una și nu mă înțeleg..

Mărire Ție, Doamne, în 'naltele țării,
 Că 'nvrednicita-i robul cu-atâtea bucurii ?





PRIMAVARA ROMANEASCA

DE

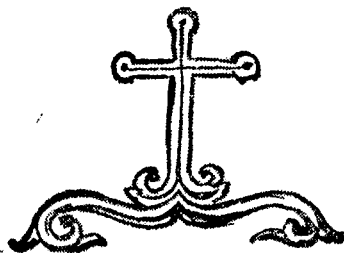
ION POTOPIN

Sparg tuluia văzduhul — luminile se ȝes
Chelimuri minunate pe ȝolduri de ogoare
Suveicile de raze, sãrbãtoritul soare
Din culmile albastre le-aruncã 'n largul ȝes.

Chervane mari de aur descarcã 'n dimineȝi
Neprihãnite mâini de 'nalte aurore
Legenda prisoseȝte : brãzdarele sonore
Rãstoarnã 'n culmi pleșuve ecoul altei vieȝi.

Toȝi zarzãrii baladei au înflorit pe buze
Mireasma melodiei a troenit dumbrãvi
Sar stolurile albe ce drumeȝesc prin slãvi
Aduc pe svelte aripi dumnezeȝști cobuze.

Pe crucea bucuriei aprinde țara candeli
In care arde sacrul iubirii untdelemn
Cã strãjuesc la poarta destinului solemn
In mâini cu spada muncii, ai câmpului Arhangheli





UN ASPECT AL PROBLEMATICEI LITERARE

DE

SEPTIMIU BUCUR

Ultimele decenii au cunoscut o îmbelșugată frământare ideativă în ceea ce privește modul cum trebuie discutată și interpretată problematica literaturii.

Mai puțin în Franța și Italia, chestiunea aceasta a preocupat intens pe teoreticienii germani și ruși. În vreme ce ideologii germani (Vossler și Walzel de exemplu) și formalisții ruși au ajuns la soluții atât de nouă încât refuză să se integreze într-o viziune pozitivă a lucrurilor, în Franța domnește încă, din păcate, prea apăsător directiva științifică a lui Gustave Lanson. Lui Lanson îi revin, fără îndoială, numeroase merite. Metoda sa istoric-literară, înfățișată, sub formă definitivă, într'un sobru studiu publicat în primul volum din *La Méthode dans les Sciences*, tinde spre o unică țintă finală: aceia de a separa impresia subiectivă de cunoașterea obiectivă, adică a delimita cu precizie *a simți de a ști*, simțirea fiind socotită ca ceva neesențial. Lanson însă lasă pe un plan secundar faptul literar în sine, conceput ca entitate totalitar structurată și autonomă. El oferă unelte accesorii de investigație dar calea de pătrundere în miezul unei opere nu ne-o arată. Într'adevăr, o metodă de înțelegere și de cuprindere integrală a operei artistice e imposibil de formulat din moment ce pornești dela concepția lui Lanson.

Pe de-o parte i se dăruiește subiectivității un cert caracter de fatalitate, pe de alta i se neagă radical orice valoare științifică. De aici pleacă vestitul cercetător francez. Și era logic, fiind astfel strâns în cleștele unui prea evident paradox, ca cea mai mare arie a concepției lui să se întemeieze pe compromisuri. Căci dacă vrei să formulezi un criteriu obiectiv de ierarhizare a creațiunilor literare și totdeodată vezi în subiectivitate condiția oarecum originară a ființării umane, orice efort se zădărnicește iremediabil.

Lanson n'a reușit să depășească prin sinteză, antinomia premiselor. Deaceia soluția lui, de o vădită marcă pozitivistă, pare neînchegată lăuntric.

Cu Fernand Baldensperger, conferențiarul de azi al universităților americane, se face un pas mai departe.

Dacă la Lanson accentul precumpănitor cădea pe metodă, la Baldensperger acelaș ac-

cent greu cade pe problematică. Intențiile sale converg în spre lămurirea cât mai sigură a faptului artistic.

Nici Baldensperger nu are o concepție întru totul adaptată la spiritul timpului. El este un gânditor de tranziție, un cercetător la care erudiția și rafinamentul modern al gustului n'au putut fi umbrite decât de ecoul, uneori predominant, al vechilor directive.

Baldensperger întrebuințează expresia de *forme literare* pentru a aduna într'un termen cât mai sintetic ansamblul mijloacelor de care se folosește literatura în genere ca să modeleze un conținut de viață dat. Prin această modalitate un sentiment, o trăire sau o experiență se împărtășesc unui întreg grup social. Menirea plăsmuirii artistice este aceea de a oferi spiritului o plăcere superioară. Și cum orice plăsmuire are o anumită exterioritate, care o încadrează într'un gen sau altul, istoricului cultural i se rezervă sarcina de a analiza formele felurite ale operei de artă. Un cititor cu întinse orizonturi, firește, își va impune truda aceasta elevată să filosofeze asupra formelor literare spre a cuceri până la urmă o perspectivă netedă și unitară, în care diversitatea luxuriantă a fenomenelor să se rotunjească armonic iar desacordurile de suprafață să fie simple devieri accidentale ale finalității imanente.

Intrebarea primordială de care s'au frânt multe intenții laborioase mai cu seamă în ultimele trei decade, este următoarea : unde zace originea faptului literar ? În ce zone întunecate va trebui să se caute rădăcinile unei creațiuni ?

Psihologia abisală a încercat să răspândească un răspuns, care părea la început ingenios și mulțumitor. Interpretările psihalanitice și-au dovedit însă în curând, insuficiența.

Mai întâi, spune Baldensperger, se cere o intimă cunoaștere a literaturii universale. Dar nimeni nu-i îndreptățit să revendice orgoliul că stăpânește tot ceea ce popoarele au produs în domeniul beletristic. Un elementar simț de prudență va prezida deci orice tentativă de descifrare a problemelor. În literatură nu se lucrează cu legi universal-valabile, deoarece riscul își sporește în acest caz, proporțiile până la monstruos.

Un amănunt care sparge tiparul obișnuinței sau o linie neobservată în peisajul cutărei literaturi, ajunge să dea un aer prea puțin științific constatărilor ce se pretind riguroase și documentate.

Deaceea fără a fi un apologet al impresionismului arbitrar, Baldensperger nu vede posibilitatea de a te menține, în literatură, pe planul unei categorice obiectivități. Reacțiunea spontană a sufletului e cu neputință s'o înăbuși.

Predilecțiile sânt legate fatal de firea omenească și-i absurd să le negi unanima prezență.

Considerațiunile acestea alcătuiesc punctul de plecare al teoreticianului francez, fiind expuse ca o uvertură la cartea sa : *La Littérature*.

Primele eforturi țintesc, toate, spre explicarea aceleași chestiuni : ce se înțelege printr'un „fapt literar”.

„Faptul literar, zice autorul, în principiul său „exprimă” prin cuvinte o clipă a vieții, pătrunsă de un spirit care nu se mulțumește numai s'o străbată și care tinde nu numai să acționeze asupra ei pentru a o modifica ci caută s'o fixeze dându-i un echivalent verbal propriu”.

Polul advers al acestei năzuinți către expresie, îl constituie în societatea omenească, necesitatea formulei. Aici cuvântul nu are menirea să eternizeze o vibrație lăuntrică ci doar să uniformizeze nuanțele și reliefurile, ușurând astfel menținerea garanțiilor și a securității reciproce.

Artistul uneori e silit să apeleze la banalitatea formelor obișnuite ceea ce stabilește

o clară corelație între expresia cu subtilități unice și limbajul lipsit de frăgezimea individuală. Expresia e rodul copt al vieții, — formula e urzeala artificială a societății de unde, deosebirea cu osatură polară și raportul de interdependență dintre ele.

Baldensperger se ocupă îndelung de cercetarea efortului către expresie pentru ca apoi să-și completeze studiul cu analiza exigențelor formulei.

De bună seamă, cea mai grea problemă ce se ridică în calea discuției este problema însăși a creațiunii literare.

Din clipa în care consimți să intri în acest domeniu înecat într'o negură pe cât de ireală pe atât de vrășmașă limpezilor definiri, se impune ca o condiție *sie quo non*: renunțarea la certitudini. De ce din grămada amorfă de întâmplări, poetul alege numai un mic număr pe care-l organizează ca prin minune și care dăinuiește înfiorat de suflul creator al vieții? Unde este noima procesului prin care anumite fenomene rămân neîntrerupt treze în conștiință iar altele dispar parcă nici n'ar fi fost?

Plecând dela mărturii directe, putem spune că tainicul act plăsmuitor este pregătit de o stare interioară de izolare, de singularizare secretă care era bănuită de bătrânul Socrate. Undeva în noaptea veșnică a sufletului se naște o frământare. Talazurile ei aruncă, după un răstimp ce scapă oricărei precisiuni, spuma la suprafață ca pe o fluidă puritate.

Nucleul genetic al operei artistice este asemenea sămânței: posedă în proporții micro-cosmice icoana făpturii de mai târziu.

Desigur, în aparență, e paradoxal ceea ce spune Baldensperger: fiecare geneză trebuie să fie de natură lirică deci esențial subiectivă.

Trecerea unei opere dela neant la viață, se săvârșește printr'o proiecție magică de sbucium vibrator. Să nu confundăm însă fazele. Există o demarcație tranșantă între elanul imediat al sensibilității și febra estetică transfiguratoare.

Emoția care-ți cutremură temeliiile ființei nu înrăurește așa de puternic procesul de devenire a creațiunii cum îl înrăurește de pildă, o asociație subterană care pare a fi înzestrată cu suverane virtuți. Tocmai o astfel de asociație cauzează acea frământare turburătoare care precede plăsmuirea. Experiența brută are un rol oarecum periferic. Prioritatea o deține o subtilă transmisiune de unde — din afunzimi incerte la suprafața conștiinței. Prezentimentul operei viitoare izvorăște dintr'un fel de neliniște, dintr'o senzație de jenă întovărită de un ritm indefinibil, ritm ce va răsbî „personant” în plasma vitală a organismului chemat la viață.

Elaborarea operei trece prin mai multe etape și e stimulată de mai mulți factori.

Muzica pregătește în chip uimitor atmosfera proprie creației. O melodie auzită într'un moment de intensă fierbere interioară poate să-și imprime structural ecoul.

Mai mult. Lui Nietzsche îi era de ajuns să aibă pe masa de scris o foaie albă de hârtie ca să-și simtă creierul îmbulzit de idei și inima copleșită de magnifice elanuri. Iar pentru M-me de Staël era suficient primul cuvânt (gândiți-vă la confesiunea lui Valéry!) acel vrăjbit „premier mot”, ca iureșul creator să se reverse cu prisosință. Când germele acesta original, din care va izbucni universul vast al operei, e de provenință livrescă, avem ceea ce se cheamă un motiv. Bogate în reminiscențe ancestrale și răstrângând în țesătura lor adâncă podoaba de lumină a unei omeniri apuse pentru totdeauna, miturile alcătuiesc motivele de cea mai largă circulație.

Percepția vizuală are un rol însemnat în ansamblul incitațiilor estetice la un artist. Nu rareori o operă imaginară pornește dintr'un substrat generator în care reziduri vizuale și fantasmagorice se împletesc suprarational ca într'un decor de basm. Goethe mărturisește că numeroase din baladele sale descind din irealitatea unei imagini. Edgar Poe, în ce-

lebrul său eseu asupra *filosofiei compoziției* crede că o operă trebuie văzută în întregime înainte de a fi elaborată.

Posibilitatea acestei viziuni integrale se ivește numai după ce haotica percepție de la început tinde către organizare. Un soi de iluminare quasiconștientă marchează saltul dela stadiul nedefinit la ideia organizatoare. Deodată cu limpezirea icoanei totale forma se rotunjește dela sine. Deaceia Gustave Flaubert, unul din cei mai fanatici prețuitori ai perfecțiunii formale, — pretindea ca scriitorul să cunoască bine realitatea pe care vrea s'o zugrăvească în cuvinte.

Dar devenirea punctului inițial nu se oprește aici. El se desvoltă cu o irezistibilă forță pe linia unor legi imanente, asemenea unui sâmbure sănătos asvârlit în pământ. Baldensperger este de părere că atât perceperea ritmului indefinisabil cât și viziunea schematică sânt doar faze intermediare și plutiri în abstract necesare năzuinței artistului către expresie.

Iată-ne ajunși la alegerea procedurilor, adică la integrarea în genuri. Că un artist, prin conturarea pozitivă a intuiției lui, preferă un gen altuia, asta deseori se datorește unor cauze secundare : educație, ambianță, imperative materiale, de moment și altele.

„Un sistem de estetică, scrie Baldensperger, clădit pe efortul expresiv integral și care se preocupă concomitent cu literatura și cu alte arte, poate să stabilească o clasificare fondată pe următorul principiu : în ce măsură opera de artă se detașează de spiritul care a conceput-o ; între embrionul încă existent într'o sensibilitate și organismul care nu mai e cu nimic legat de subiectul plămuitor, ce stadii intermediare sunt cu puțință ?

Sânt mai multe stadii posibile.

Starea de reverie, când concepția artistică s'a smuls din sufletul poetului dar expresia stăruie să fie interiorizată, poate fi sau un preludiu al marilor avânturi creatoare sau o ratare.

Al doilea stadiu se confundă cu traducerea dispoziției expresive într'o formă fără nici o sgară rațională sau intelectuală și fără nici un artificiu tehnic. Sinceritatea directă predomină nestingherită acum. Impresionismul muzical și pictural și *Stimmung*-ul în poezie sânt exemplificările cele mai nimerite.

Încă un pas în obiectivare și exteriorizarea se face prin mijloace admise și cunoscute. Muzica instrumentală și simbolismul se încadrează aici.

În stadiul următor, o serie de factori externi influențează conturarea creației : inteligența, știința, vocabularul, tehnica. Artistul e strâns într'o rețea de periculoase ispite, dintre care maniera cele mai adesea ori învinge.

În sfârșit opera, exteriorizată complet, își dobândește o ființare proprie, devine un obiect care înmulțește populația cosmosului spiritual.

Baldensperger ridică o chestiune excesiv discutată. Intrucât o operă, închisă în linii formale definitive, rezumă sau conține subiectivitatea poetului ? Cu alte cuvinte : o creație este ea oare o imagine a vieții celui care a produs-o ? Răspunsul lui Baldensperger e răspicat : însuși geniul creator nu este altceva decât ilogismul metodei critice biografice. Incercările de a tălmăci opera prin om se împotmolesc în absurd. Artistul nu se lasă robit de povara amănuntului biografic ; el e subjugat efortului către expresie. Romanticul deși și-a făcut din apologia confesiunii un adevărat steag de luptă se caracterizează prin exagerarea și idealizarea realului. Realul apare într'o operă purificat nu în nuditatea lui crudă.

La extremitatea efortului către expresie se ivesc exigențele formale. Anumite tipare comune, intrate de veacuri în gustul publicului, împiedică de cele mai multe ori utilizarea modalităților inedite de realizare artistică. Fiecare literatură își are *ritualismul* ei. Poetul, ro-

mancierul și dramaturgul sânt oarecum obligați să respecte și să urmeze modelele predecesorilor lor, care se bucură de prețuirea mulțimii cititoare. Elanul generator trebuie să parcurgă drumuri deschise imaginar de alții, deoarece altfel opoziția opiniei publice va reacționa.

Clișeele de limbaj alcătuesc probabil cea mai de seamă din aceste exigențe ale formulei. Iată de ce orice mișcare de primenire în câmpul literaturii, e revoluționară în primul rând, sub aspect lingvistic.

Un mare talent izvodește împerecheri noi de cuvinte sau desgroapă vorbe vechi scoase din circulația curentă, ridicându-se împotriva platitudinilor stereotipe. Corneille când a spus *la jeune ferveur* a fost socotit un eretic de către contemporani, pentru ca apoi expresia lui să devie un bun definitiv împământenit în limba franceză.

Baldensperger identifică motivele care determină respectarea formulei în *repetiția și imitația scriitorilor și în rezerva publicului față de inovații*. De vreme ce se observă firul unei tradiții, un artist parcă se simte îndatorat să se așeze în direcția continuității lui firești. Pe de altă parte, publicul conservator și „misoneist” din fire, preferă o operă în care duhul revoluționar să nu apară vădit. Dovezi avem destule, răsfoind istoria literară a popoarelor.

În deosebi teatrul, gen ce comportă un mai accentuat contact cu colectivitatea, e legat de exigențele formulei prin nenumărate imperative.

Când alături de formulă intervine un adânc înrădăcinat convenționalism etic, atunci evocarea personală a vieții și a lucrurilor pe scenă, este deadreptul imposibilă.

Dar la toate acestea e bine să adăogăm că și autorul — dintr'un sentiment de inteligibilitate și de securitate a valorilor, e îndemnat să rămână cât mai aproape de pretențiile publicului. Să nu uităm, spune Baldensperger, că fiecare sală de teatru își are acustica ei morală și psihologică ceea ce face ca în cercetarea literară să intervie o zonă de interferență a esteticei pure cu sociologia. Deaceia teoreticianul francez emite câteva considerațiuni despre geniu, ca forță creatoare individuală și despre gust, ca sinteză colectivă a mediului și a tradiției.

Geniul și gustul sânt două noțiuni ce se ciocnesc, împăcându-se doar prin transcenderea cadrului temporal. Geniul e un dar demiurgic; gustul e o rezultantă a componentelor sociale. Flaubert era cuprins de aprigă revoltă când constata că publicul cere întotdeauna în roman un final, — în viață nimic nu se sfârșește și nu are desnodământ. Intuițiile geniale trebuiesc modelate în tiparele mentalității comune: e singura soluție care îngăduie pătrunderea unui scriitor autentic în conștiința cititorilor; e singura modalitate de conciliere a singularității creatoare cu ritualismul literar. O doză de banalitate și de convențional există în orice operă. E un blestem acesta pe care în ciuda tuturor vrierilor sale, artistul e silit să-l accepte.

Să nu se creadă însă că Baldensperger trage de aici concluzii sceptice și deprimante. Dacă problematica literară s'ar reduce la atâta, atunci într'adevăr condiția umană a artistului ar fi din cele mai tragice și chinuitoare, iar literatura ar fi sortită să se usuce, an de an, asemenea unui copac cu rădăcinile înbolnăvite. Orice tendință de înoire, s'a văzut, că întâmpină piedici grele. Piedicile pot fi lesne înfrânte dacă intervin anumiți factori dinamizatori, care vor izbuti să pună în mișcare din temelii lui moștenite, acest organism care se numește literatură.

Factorii dinamizanți sânt: *transformarea noțiunilor directe, inițiativa inadaptațiilor, recurgera la trecutul național și apelul la literaturile străine*. Ei vor infuza în trupul pândit de veștejire al unei literaturi, seva miraculoasă a întineririi.

De obicei se presupune că o schimbare în lumea artei este precedată de o mișcare

socială sau politică. Părerea e greșită, ne asigură Baldensperger. Trecerea dela un regim politic la altul nu cauzează imediat primenirea literaturii. Argumente potrivnice, desigur, nu lipsesc. Ca să-și fundamenteze teza Baldensperger cercetează starea diferitelor literaturi europene în momentul marilor prefaceri istorice. În Italia, dela 1789 la 1815, epocă de acute frământări interioare, literatura se caracterizează printr'o exagerată tendință de servilism. Întreg văzduhul vremii era copleșit de influența lui Metastasio. Nici o idee nouă nu apare. Deasemenea în Germania anului 1871 și în Franța napoleoniană. În Germania, strălucita victorie asupra Franței și unificarea de la 1871, nu reușesc să iște vânt de înnoire spirituală.

Baldensperger identifică germenii evoluției literare în *transformarea noțiunilor directe*, prin care se înțelege modificarea profundă a felului de a simți și de a interpreta viața și lumea în relațiile cari unesc spiritele aceleași epoci. Cercetătorul francez ocolește cu o abilitate ușor de demascată, urcușul central al problemei, afirmând doar că în evoluția unei culturi se constată, la un moment dat, o transformare a planurilor de perspectivă care își exercită acțiunea și asupra literaturii. Unde stă ascunsă cauza intimă a acestei modificări, nu se precizează.

În Franța, clasicismului luminos și cartesianismului, raționalist prin definiție, îi urmează o epocă de entuziasm religios și de exaltare mistică, până când se ivește marea viiziune metafizică a romantismului, care și ea este urmată de o concepție pozitivistă despre lume.

Spre a exemplifica aceste considerații abstracte e destul să amintim că Jean Jaques Rousseau, geniul care a tăiat matca unei sensibilități fecunde și poetul care profețea contopirea insului în misterul naturii, — vine după aristocrații Corneille și Racine. Deosebirea nu este numai de substanță. E aici și o deosebire de formă. Variațiile de care vorbim înrăuresc considerabil și limba. Tehnica și stilul capătă un alt aspect. Se știe, de pildă, că pentru clasici, figurile de stil erau mijloace croite după un calcul ponderat, pe câtă vreme la romantici o imagine devine, ea singură, principal obiectiv și scop.

Abordând chestiunea diferențierii epocilor, Baldensperger face, în treacăt, câteva afirmații despre *stil* ca putere culturală supraindividuală.

Evident, e imposibil să stabilești demarcații rigide între o epocă și alta. Un veac pătruns de un anumit suflu spiritual va transmite celui următor multe din bogățiile sale, indiferent dacă acesta are o structură fundamental deosebită. La baza manifestării intelectuale a unui ciclu cultural peste care plutește duhul categorice unități stilistice, se găsește același material de idei, adică aceleași criterii de ierarhizare și trăire a vieții și a realității spirituale.

Al doilea factor, care introduce în organismul literaturii mișcarea, este *inițiativa inadaptablei*.

Dacă n'ar exista în lume personalități gigantice, capabile să depășească timpul, atunci ritualismul literar ar avea neasemănat mai numeroși sorți de izbândă.

Personalitățile aceste excepționale, în care natura a vărsat ceva din infinitele ei forțe tainice sânt existențe inadapte față de convenționalismul dominant al epocii în care apar. Inadaptabil e oarecum totuna cu geniu, iar genialitatea se confundă cu actul irațional al creației.

Întâia întruchipare a inadaptabilității se face prin spargerea tiparelor tradiționale. Un om care a simțit în el o cutremurare frenetică sau o suferință nesfârșită împreună cu sentimentul chemării destinate se lovește de insuficiența formulelor moștenite.

Inadaptabilul stă întotdeauna în afara mulțimii mijlocii. El are bucurii și tristeți, pe care muritorii de rând, nu numai că nu le au dar nici măcar nu posedă capacitatea de

înțelegere vibrantă a lor. Se zice deseori că de la geniu la nebunie este doar un pas. Dacă nebunia se confundă cu „anormalitatea”, atunci nimic mai adevărat. O societatea constituită din indivizi perfect normali nu poate evolua.

Un inadaptabil nu judecă și nu vede ca ceilalți oameni. El reprezintă un caz aparte. Ceeace nu ne îndreptățește nici decum să ducem raționamentul până în pânzele lui albe și să spunem că orice geniu are o structură patologică. Nici boala nici sănătatea nu ne oferă cheia de boltă a genialității. Fapta creatoare izvorește din străfunduri înegurate cari deocamdată, și probabil întotdeauna, scăpa pătrunderii raționale. Privind prin unghiu rațional, terenul creației literare are un relief accidentat de contradicții și paradoxuri. Istoria literară, supremă instanță la care trebuie să apeleze cercetătorul, îi oferă exemple cari se bat cap în cap. Concluzia se impune firesc: boala și sănătatea inadaptabilului sunt instrumente accesorii, incapabile să sondeze adâncimea problemei.

Ziceam adineaori că între două epoci nu se interpun demarcații inflexibile. Un soi de osmoză spirituală se efectuează între unitățile temporale ale istoriei. Deaceea inadaptabilul nu poate fi în întregime nou. Atmosfera culturală în care trăiește el este rodul unui trecut îndelungat. Fiecare geniu își implântă rădăcinile ființei într-o realitate vie a trecutului, care slujește drept pârgie de sprijin a creațiunii.

Orice inadaptabil e supus unor influențe livrești întâmplătoare. Așa încât originalitatea absolută se exclude dela sine. Geniul nu-și datorează totul sie-și, ceeace nu-i scade cu nimic imensa lui însemnătate. Fatalitatea vieții, devenirea istorică a existenței omenești și atâtea alte condiții inexorabile, determină rețeaua aceasta vastă de interdependențe care nu trebuie judecată negativ, așa cum se obișnuiește, ci pur și simplu constatată ca atare.

Apelul la trecutul național constituie al treilea factor care deține facultatea de a întineri o literatură. În învălmășeala de valori a prezentului, scriitorul se refugiază în istorie, acolo unde planurile de orientare sânt bine fixate. Musset, romanticul revoluționar, caută un punct de reazim în opera „clasicului” Racine. Sainte-Beuve admiră cu devoțiune calitățile suverane și unitatea de compoziție ale aceluiaș veac de aur al rațiunii. Alteori se întâmplă ca admirația față de trecut să degenereze într-o fadă pastişare, ceeace din capul locului, e detestabil. Așa bunăoară pela 1780, în Franța secătuită de excesele iluminismului, se cerea ca poezia să imite pe trubadurii medievali. S'a ajuns în acest chip la o grotescă și sarbădă caricaturizare. Dimpotrivă, întreg romantismul englez n'a fost decât o reînviere, o mare reînviere a lui Shakespeare, Milton și Spencer, în deosebi, fără ca aportul modern să fie cu nimic stingherit.

Scrutarea critică a materialului istoric îți arată un fapt foarte semnificativ. Anume. o literatură se îndreaptă spre trecutul ei național atunci când influențele străine îi pătrund în organism fără nici un frâu.

Adevărata cunoaștere a trecutului revitalizează literatura. Rolul acesta uriaș l-a avut dealungul și dealatul secolelor, antichitatea greco-latină. E suficient să amintim mișcarea grandioasă a Renașterii și valul continental al romanticei. Antichitatea greco-latină a fost văzută de fiecare popor în mod deosebit. Pentru Franța ea a însemnat: „o regulă de ordine și de simplitate”; pentru Anglia: „o exaltare voită a sensualității”; pentru Germania: „un principiu de libertate și de obiectivitate”; în sfârșit, pentru Italia: „o garanție a civilizației tradiționale și naționale”. Remarca lui Baldensperger e sugestivă, deoarece se îndrituește prin ea încrederea oricărei literaturi în misiunea ei unică.

Contactul intens al artistului cu spiritul vechilor culturi e un fericit prilej de fecundare. Lamartine a avut o iluminatoare revelație citind psalmii biblici. Apoi se cunoaște tropicala eflorescență literară născută în urma descoperirii orientului. Lumea legendară

și acel molatec exotism răsăritean au cucerit Europa la un moment dat. Renan mărturisea că cea mai puternică emoție a vieții lui l-a înfiorat atunci când a stat în Palestina.

Alteori trecutul e socotit ca un prototip al perfecțiunii, vrednic de imitat întru totul. Asta duce firește, la o paralizare illogică a avânturilor individuale de creație. Baldensperger stabilește o distincție limpede între viziunea trecutului ca posibilitate de revitalizare a prezentului și viziunea unui trecut ca desăvârșită concretizare a frumuseții ideale.

În sfârșit, cel din urmă factor înzestrat cu facultatea de a redresa lăuntric o literatură, este îndreptarea către plăsmuirile artistice străine. Goethe, împins de dorința exagerată a unificării deosebitelor literaturi, visa chiar o așa numită *Weltliteratur*, nu prin simpla suprapunere ci printr-o armonizare profundă a lor în care să nu se mai distingă nici un contur specific.

Un contact viu între două literaturi este folositor în măsura în care el pune în lumină virtualitățile creatoare, proprii fiecăreia. Deci departe de a se căuta perfecțiunea, se caută un agent, o forță de fermentare spirituală care să scoată din noaptea adâncimilor sufletești izvoare noi de lumină. Rostul înrăuririlor reciproce se manifestă în relevarea cât mai lămurită a singularității creatoare. Baudelaire îl iubea și-l traducea cu ardoare pe Edgar Poe, fiindcă se regăsea în cosmosul fantastic al acestuia, pe sine. Poe a fost pentru Baudelaire un splendid mijloc de trezire a latențelor spirituale.

Finalul discuției desfășurată de Baldensperger se mărginește la atât: „formele literare sânt acceptate sau refuzate nu după obârșia ci după oportunitatea lor...”

Făcând aceste afirmații cu privire la factorii ce dinamizează literaturile, Baldensperger trece la analiza raporturilor dintre societate și literatură.

În ipoteza că o operă literară înfățișează conținutul societății în care apare, problema ce ne preocupă s'ar simplifica într-atâta încât deadreptul ar dispărea, subsumată fiind disciplinei sociologice.

Erorile comise pornesc de la Taine. Prin însemnătatea de prim rang acordată *mediului*, Taine a răpit o porțiune în plus din relativa autonomie a literaturii.

S'a mers pe linia aceasta primejdioasă așa de departe că s'a ajuns la o neiertată degradare a esteticului. Numeroase romane, denumite comod și imprecis: realiste, au fost considerate pure documente informative ale unor perioade istorice. Vasta dar neîncheagată frescă epică a lui Zola a servit ca unealtă elementară de reconstituire a fizionomiei celui de-al doilea Imperiu francez. Aberațiile au venit apoi nestăvilite. Nici nu se mai putea ști unde se sfârșește faptul literar și unde începe istoria, sociologia sau statistica. Plasându-se la antipodul tezei lui Taine, Baldensperger nu tăgăduiește raportul dintre literatură și mediul înconjurător însă îi răsucesce sensul. Iată cum: artistul, departe de a fi sclavul lui, completează și compensează peisagiul social și geografic. Se petrece aci un proces asemănător celui care s'a petrecut cu timidul Nietzsche, în epoca în care închina, el bărbatul lipsit de robustețe truască, imnuri dionisice Supraomului, — Supraomului ca stăpân al celor mai aspre însușiri biologice.

Logic deci, literatura înainte de a fi expresia societății este o valorificare a ei, un plan de idealitate convertită cu alte cuvinte. Opera interesează prin intențiile și prin atmosfera ei mai mult decât prin cantitatea de realitate brută pe care o cuprinde. Privită ca simplă reprezentare a colectivității, ea își denaturează substanța.

Și mai de luat în seamă este rolul societății în mecanismul complicat al succesului și al reputației unui scriitor.

Plăsmuirea, odată smulsă din actul eliberării titanice a creației, trebuie receptată de sensibilitatea publicului. Uneori concordanța dintre operă și spectator sau cititor e

perfectă; altele nu. De unde succesul sau insuccesul. O creație nouă foarte rar înfrânge opoziția mulțimii grație numai calităților sale estetice. *La Nouvelle Héloïse* a lui Rousseau a deslănțuit un iureș năvalnic de admirație; *Werther* al lui Goethe deasemenea. Explicația succesului acestor două opere stă în starea de spirit a vremii care s'a manifestat printr'o adesiune frenetică a cititorilor. Baudelaire, în schimb, a fost condamnat de tribunal din cauza imoralității poemelor lui. Stendhal era aproape un ignorat.

Succesul comportă o adevărată tehnică, a cărei întâie condiție de reușită rezidă în îndemânarea aceluia ce-o conduce. Lovituri de stat sânt și în republica literelor, atunci când o minoritate de elită izbuteste să impună păreri masei anonime.

Consecința imediată a succesului este renumele. Creditul acordat unui nume rezultă dintr'o serie de imponderabile pe care Baldensperger o delimitează cam incert. Aici, într'adevăr, ne învârtim în domeniul imprecizunii și al imprevizibilului. Câte cazuri de notorietate intelectuală n'au fost durate pe temelia unui nume consacrat?! Incontestabil, este o respectabilă doză de loterie și în dobândirea succesului literar, ca dealtfel în orice câmp de activitatea omenească.

Să ne punem acum întrebarea sortită să înalțe în raza discuției una din cele mai controversate probleme: literatura are ea o menire moralizatoare sau nu? Intre organismul artistic provocator și subiectul receptiv ce istmuri de unire sânt posibile și în ce direcție? În sarcina creațiunii artistice nu trebuie să se arunce niciodată o prea mare vină deoarece avem destule exemple care ne arată că o carte străbătută de optimism viguros a avut deprimantă influență asupra societății și invers. Felul în care o operă influențează opinia publică depinde de consistența sau inconsistența sufletească a acesteia. În definitiv, ce responsabilitate îi revine lui Goethe că *Werther* a pricinuit câteva zeci de sinucideri printre tinerii și tinerele de-o morbidă sentimentalitate, de la sfârșitul veacului al XVIII-lea în vreme ce lui Napoléon îi inspira acte de inegalabil eroism? Influența unei cărți asupra societății, de multe ori nu-i în raport direct proporțional cu succesul. Ceeace vine să întărească presupunerea că accentul precumpănitor cade pe starea interioară a lectorului.

Joc bizar și inegal de probabilități, succesul ca și renumele în literatură, nu reprezintă o normă de recunoaștere a creației autentice. Romane mediocre de fascicolă obțin răsunătoare și efemere succese iar opere de mare valoare trec pe marginea contemporaneității, cucerind gloria abea după decenii sau secole. Deaceia e neasemănat mai bine ca în literatură indiciul concludent al consacrării să fie *durata*, nu adesiunea de moment a colectivității. Fie un creator cât de prodigios, timpul îl va simplifica, îl va reduce la anumite limite. E o ciudată caracteristică aceasta de a vedea cum la o epocă oarecare un mare scriitor rămâne în conștiința publicului legat de numele a două sau trei opere, în jurul cărora se urzesc firele fermecate ale legendelor.

În fond, acțiunea simplificatoare a timpului ne aduce prețioase servicii; ea împinge în neantul uitării tot ce e surogat sau pseudovaloare. Dacă orice volum de literatură ar răzbate prin straturile secolelor până la noi, o istorie literară propriu zisă ar fi deadreptul imposibilă. Și Baldensperger observă că numai acele opere posedă semnul ales al duratei care concretizează marile aspirații ale sufletului uman. Pe temelia lor, cititorii de mai târziu vor făuri construcțiile mitice. Mitul purifică și desăvârșește în cazul de față, zămislind o icoană perfectă a artistului și răpindu-i totdeodată, mobila imprecizii de la început. Mitul fixează o existență în linii definitive, statice. Fiecare închipuire legendară, despre un creator sau erou, se înrădăcinează prea adânc în felul de-a gândi și de-a simți al mulțimii ca să mai poată fi desființată apoi cu ușurință.

Un factor care contribuie din plin la dănuirea plăsmuirilor literare este *sintetismul național*, adică înclinarea noastră de a privi operele ca ogindiri integrale ale spiritualității.

ții neamului din care facem parte. De fapt, spune Baldensperger, o creațiune nu este rodul împlinit al geniului etnic; ea își dobândește atributul de națională nu fiindcă e produsă de națiune ci fiindcă e adoptată de națiune. De aici s'au născut, pe urmă, încercările acele, deseori ratate, de definire a sufletului colectiv considerat ca entitate etnică.

De-o primă și inexorabilă greutate s'au zădărnicit aproape toate intențiile. În operele scriitorilor de acelaș neam, geniul etnic e înfățișat divers sau chiar contradictoriu. Asta e obiecția adusă de Baldensperger. Astăzi, când problema stilului cultural e în plin mers ascendent, prin contribuțiunile unui Riegl, Frobenius, Spengler și Lucian Blaga, obiecția lui Baldensperger poate fi lesne înlăturată. Unitatea stilistică pare a fi o realitate demonstrată cu un convingător lux de argumente. Dacă spiritului faustic occidental i s'a dat ca sentiment al spațiului, generator de stil, infinitul tridimensional, e cu atât mai ușor să întrezărești în cultura germană tendința unanimă de exaltare metafizică a iraționalității. Frumoasa carte a lui Louis Reynaud, *L'âme allemande*, apărută în 1934, reușește să scoată la suprafață filonul acestui specific care circulă subteran în substanța oricărei mari creații germane.

În chipul acesta delimitează Baldensperger dimensiunile verticale și orizontale ale faptului literar.

Care este, după el metoda de urmat în vederea unei cât mai intime înțelegeri a operei literare? Răspunsul se găsește în prefața lucrării sale *Etudes d'histoire littéraire*.

În opoziție cu tendința sufletului nostru de-a reacționa în fața unei opere potrivit ritmului lăuntric s'a constituit o istorie a literaturii, sau mai de grabă o normă de cunoaștere a ei, bazată pe elemente de erudiție. Istoria literară, nici vorbă, poate să-ți lămurească o sumedenie de chestiuni prin reînvierea, parte de parte, a trecutului. Apelând la disciplinele auxiliare ea îți datează o operă, ți-o pune în legătură cu viața autorului, integrând-o câteodată în angrenajul circumstanțelor, însă nu reușește să-ți dea capacitatea de cuprindere integrală și vibrantă a ei. În primul rând istoria literară, așa cum se aplica până la 1900, nu-ți determina cu precisiune dominantă unei epoci — dominantă care la un anumit moment, stigmatizează toate producțiile vremii. Această insuficiență rezultă din ignorarea metodei comparative.

Fiecare ciclu din cultura unui popor este rezultatul unor întretăieri de aspirații potrivnice venite de aiurea. Pornind de aici, numai o metodă cu zările deschise în câmpul vast al comparației are nobila șansă de a duce la rezultate reale. Baldensperger a ilustrat felul acesta de a proceda în cartea *Goethe en France*, incontestabil una din cele mai de samă lucrări de literatură comparată.

Dealtfel și în *La littérature*, aceeași metodă e utilizată cu nedesmințită constanță.

Utilizarea tehnicii comparative e menită să reconstituie o epocă prin evidențierea curentelor de sens divergent care se întrepătrund în conținutul ei. Suportând până la un punct asemănarea cu un organism viu, literatura respiră ca orice ființă biologică văzduhul înconjurător, de care se resimte puternic. Baldensperger nu adoptă concepția evoluționistă în tărâmul literaturii. Evoluționismul, în chipul cum este el conceput obișnuit sfârșește la fărâmițarea unității, la gruparea în genuri și la constatarea că fiecare gen viețuiește, începând de la o anumită limită, izolat.

Baldensperger propune interpretarea fenomenului literar în corelație de subordonare și supraordonare deopotrivă, cu celelalte fenomene artistice ale epocii respective, răsărite în cadre biografice diverse. Istoricismul singular e sterp dacă nu se întregește armonios cu noțiunea cuprinzătoare a literaturii comparate.

Contrar celor care tăgăduiesc rodnicia schimburilor intelectuale dintre mai multe țări. Baldensperger crede că aceste schimbări înviorază și varsă un spor de fremătătoare vitalitate în miezul oricărui organism literar.



POMENIREA ÎNTÂIULUI REGE

O sută de ani dela nașterea Regelui Carol I actualizează figura întemeietorului Dinastiei române în ritmul pios al recunoștinții.

De numele lui se leagă intrarea României în propria ei istorie. Cuza-Vodă a însemnat un început îndrăzneț; Carol I o primă desăvârșire. Ce destin frumos a înscris acest mare Rege în cartea veacului! Să te naști la izvoarele Dunării și să crești cu fluviul din ce în ce mai vast, până la vărsarea lui în Mare. Să te pregătești din tinerețe adunând în conștiință spiritul Europei prin studii și călătorii pentru a dăruia apoi această zestre unei țări orientale, dornică să intre în acest spirit larg. Să vii Domn peste un popor creștin încă dominat de Semiluna, care fusese spaima lumii, și să ridici acest popor la demnitatea neatârării și la gloria regalității!

Aceasta e intrarea României în propria ei istorie și ea s'a făcut sub semnul lui Carol I. El trece în ochii tuturor ca un Rege înțelept, dar nu trebuie să uităm că înainte de aceasta, a fost Domn de o sublimă vitejie. Independența României nu e o pomană a ur-sitei, ci un mare fapt de arme datorit lui Carol I, care și-a organizat oștirea, a știut să aleagă momentul, s'o ducă personal la biruință și să tragă apoi cu înțelepciune toate consecințele din această strălucită victorie. Cocioaba turcească, ce se numește în epopeea Regatului „Casa dela Paradim”, e cuibul de suferință și de eroism de unde și-a luat aripi gloria României moderne. Pe Carol I noi l-am făcut Domn; el ne-a făcut Regat independent. Numai atât de ne-ar fi dat, fapta lui ar fi mai mare decât a lui Ștefan cel Mare și mai durabilă decât a lui Mihai-Vodă.

Personalitatea lui Carol I e completă. Ea s'a exprimat sub toate laturile vieții de stat cu o egală strălucire. Căpitanul din războaie, care a crescut teritoriul țării cu Dobrogea, a fost înlăuntru un organizator fără pereche și un providențial inițiator de civilizație. El a făcut o Românie după imaginea europeană, pe care o purta în minte.

A sosit în diligență prin hârtoapele noastre și a construit rețeaua de șosele și de căi ferate, a clădit porturile fluviale și pe cele maritime, a făcut din Constanța „perla Mării Negre” și a legat țara cu vastitatea apelor prin cel mai mare pod care a existat în lume la acea dată. Intr'o țară obișnuită cu modestia miniaturală, Regele Carol I a venit cu o viziune gigantică. Palatele publice construite sub domnia lui, — gândiți-vă la Poștă și Justiție, la câteva ministere, — poartă pecetia acestei viziuni. Tot ce-a făcut el în această direcție era în opoziție cu datina improvizațiilor, moștenită din veacurile bântuite de năvăliri pustiitoare; dar era în perfectă concordanță cu conștiința noastră, dornică în sfârșit de durabilitate și de perenitate istorică.

In domeniul cultural e Regele luminii.

Întregul învățământ al țării s'a reorganizat și s'a dezvoltat sub el. Școli primare, licee, școli tehnice, școli militare, Universitățile, sistemul bursei pentru pregătirea la nivel european a minunatei pleiade de dascăli, pe cari i-am avut. Augusta lui deviză: necesitatea caracterelor, a fost steaua de orientare a tuturor acestor școli. În climatul libertății, pe care nația și l-a creat prin înțelepciunea lui, cultura românească a căpătat un avânt necunoscut. În acest climat prielnic a fost posibilă expansiunea geniului lui Hașdeu, activitatea purificatoare a lui Maiorescu, poesia lui Mihail Eminescu și a lui George Coșbuc, proza lui Ion Creangă, a lui Ion Slavici, a lui Caragiale, Delavrancea și Alexandru Vlahuță, pictura lui Nicolae Grigorescu și arhitectura lui Ioan Mincu. Culmea domniei lui corespunde cu aceste culmi ale creației spiritului autohton. Căci puterile de plăsmuire ale unui neam nu se dau în întregul lor decât în atmosfera de libertate spirituală. Din acest punct de vedere, Regatul lui Carol I e întâiul luminis istoric de largă respirație.

În logică firească, politica de rasă cu aspirațiile românismului integral, care avea să-și găsească suprema expresie în Ferdinand I, s'a dezvoltat din această splendidă eflorescență culturală prezidată de întâiul Rege. Forma României de azi s'a zămislit în idealitatea ei sub Carol I. Rostul profetic al marelui ideal s'a întrupat tot atunci în personalitatea vijelioasă a lui Nicolae Iorga, răscolitorul tuturor provinciilor încă subjugate și sinteza vie a ideologiei românești din această mare epocă. Expansiunea ideii de rasă s'a însemnat prin numeroasele școli întemeiate în Balcani pentru Românii macedoneni, prin cărțile trimise la frații din Valea Timocului, prin imensele ajutoare discrete și îmbărbătăți trimise în Ardeal.

Catolic credincios, Carol I e totuși creatorul autocefaliei Bisericii ortodoxe române, care îi datorește în cea mai mare parte organizarea națională. El e restauratorul magnific al Curții de Argeș și al Trei Ierarhilor. Dela el a pornit curentul de refacere a sfintelor altare în țara noastră. Opera sacră a Voievozilor și-a găsit în el pe augustul tâlmaciu în fața neamului și a lui Dumnezeu. Până departe în capela ortodoxă a Românilor din Viena, dăinuie și azi mărturiile adânc mișcătoare ale generosității acestui Rege profund creștin.

Clădind castelul Peleş și creînd astfel minunea Sinaiei în sălbăticia munților, a făcut din acest palat o comoară de artă europeană, strângând acolo o neprețuită sumă de capodopere picturale de valoare universală. Mulțumită lui, țara noastră se mândrește că posedă astăzi un rezumat select al Renașterii.

Dacă în privința realizărilor politice opera lui a fost depășită de Ferdinand, Regele unității naționale, această operă rămâne încă inepușabil de bogată în sugestii și indicații de viitor. Viziunea gigantică a lui Carol I cuprinde liniile ideale ale viitoarei noastre dezvoltări spirituale. Învățământul ei principal e înfrângerea improvizațiilor și a expedientelor și urmărirea cu metodă severă și tenace a creațiilor de proporții largi și de durată, în care să se întrupeze voința de viață eroică a neamului nostru.

Cel care îi poartă azi numele pe tronul României îi moștenește toată această viziune gigantică și spiritul metodei necesare în realizarea ei. Din fericire pentru această țară, Dinastia întemeiată de Carol I nu însemnează numai o continuitate biologică și o continuitate simbolică a unității monarhice a statului, ci o reîntrupare succesivă, dinamică și ascendentă a marelui duh, care a creat România modernă. Dincolo de orice teorie politică și de orice interpretare simbolică, monarhia se confundă, pentru noi Românii, în chipul cel mai real cu însăși gloria istorică și setea de glorie viitoare a neamului nostru.

Și nu putem comemora gloria Regelui întemeietor fără să ridicăm un respectuos și emoționat omagiu Regelui continuator, care întrupează setea noastră gigantică de glorie.

GÂNDIREA

C R O N I C I



I D E I, O A M E N I, F A P T E

RATĂCIRILE CRITICEI FREUDISTE

Apele se limpezesc. Culturile își găsesc făgașul evoluției naturale. O nouă disciplină a ideilor precede vremea ce se vestește rodnică și creatoare. Din ce în ce mai clar se profilează credința într-o nouă rânduială a veacului. Fenomenul dominant astăzi în cultura europeană este încadrarea individului în biologie, încadrarea societății în statul etnic, și pe această cale revenim la un stil de viață contopit în conștiința valorilor morale. Insuși echilibrul lăuntric al omului își regăsește matca stilului.

N'ar fi de prisos să adăogăm câteva considerațiuni retrospective, de unde se vede că teroarea ideologică a unei gândiri a provocat în epoca anterioară confuzia ideilor și decadența structurii substanțiale a actului creator: luciditatea și echilibrul. Momentele acestei revărsări nestratificate, tăsnite din besnă, sunt însemnate prin răsunetul pe care l-au avut falsele teorii filosofice. Lombroso găsea în degenerarea sentimentului moral echivalența geniului; Max Nordau așeza civilizația pe minciună; Albert Einstein prin conceptul „relativității” a sdruncinat verificarea eficienței a timpului, spațiului și cauzalității; Bergson va provoca invazia triumfătoare a religiei iraționale. Însfârșit Sig. Freud va alcătui din drojdia lubricității o nouă știință a spiritului.

Vom cerceta câteva din aspectele psihanalizei în cultură.

Într'adevăr, psihanaliza a folosit ca pedestal unei anumite critici literare, a slujit curentele de înăcrit arivism, contribuind într-o largă măsură la cultivarea unei atmosfere de promiscuitate ideologică. Această simplă metodă de examinare a bolnavilor psihopați, a devenit o nouă și ingenioasă știință, chiar o metafizică, năzuind să înglobeze sub raza ei de influență o parte din înfățișarea cu totul inedită a culturii moderne. Pe lângă psihanalizii sociologi, și firește socialisti, care porneau dela nevroze pentru a explica fenomenele sociale și politice, avem pe criticii literari psihanalizști, care procedând metodologic, interoghează viața intimă unde pretind a descoperi resorturile operii de artă, și pe aceste temeluri, ei prezintă opera de artă ca pe o

emanație automată a subconștientului, de unde urmează că scriitorul, pictorul sau poetul, este prizonierul unor procese morbide, localizate în zonele liminare ale personalității sale.

Prin înfățișarea dogmatică, psihanaliza se alătură concepției carteziene. Corelațiunile dintre evoluționism și psihanaliză sunt evidente. Deasemeni un raport de perspectivă există între romantism și psihanaliză, după cum a arătat de altfel și d. Lucian Blaga ¹⁾, numai cât, viziunea romantică ar adânci înconștientul, dându-i mari posibilități de expresie, pe câtă vreme psihanaliza, — limitată la conținutul sexual al vieții, — duce la rezultate unilaterale și confuze.

Sigmund Freud afirmă că omul ca entitate biologică ar fi lipsit de caracterele specifice ale sexului, și că în structura lui organică, întocmai cași în manifestările sale, sunt amestecate tendințe sau rudimente bisexuate, așa fel încât bărbatul ar purta stigmatul femeinei, iar femeia ar purta și ea la rândul ei germenii masculinității. În medicină, teoria asexualismului sau a bisexualismului este admisă ca o ipoteză în cadrul embriologic, sau la maturitate, în cadrul patologic. Freud spune destul de clar că „un grad de hermafroditism anatomic este normal”, și dacă organismul bisexuat la origină se orientează către monosexualitate, păstrează totuși urmele sexului opus. De aici o seamă de considerațiuni care încearcă nu numai să explice, dar chiar să justifice aberațiunile și inversiunile sexuale. Nici un om nu este ferit de această pacoste după teoria freudistă. Psihanalizștii sunt înclinați să vadă în toate fenomenele manifestățiuni ale vieții sexuale și să creadă că în sexualitate se află motorul vieții spirituale.

Ne dăm perfect de bine seama că dacă fiziologia sexuală are o mare însemnătate în evoluția și în manifestările individului, ea nu este principiul exclusiv al vieții spirituale și sociale. O operă de artă, o descoperire științifică, o epocă literară, pusă sub clopotul de

1) Lucian Blaga : „Fețele unui veac”.

sticlă al psihanalizei devine un fenomen al vieții sexuale.

Indiscreția psihanalitică merge atât de departe, încât prin coincidențe cu totul bizare, prin apropieri întâmplătoare, viața marilor artiști sau poeți este scormonită în tot ce are mai intim sau mai tainic, și din configurația acestor stări primare se trag concluzii care duc la o spulberare a gloriei de care erau nimbați până atunci.

O operă literară după freudiști derivă dintr-o tendință refulată. Individul are anumite tendințe, anumite nevoi, în majoritatea cazurilor de natură sexuală, care neputându-se satisface, fie din pricina moralei sociale, fie din pricina anumitor reguli impuse dinafară, găesc o supapă de descărcare în opera literară. O poezie, un tablou, o dramă, apar astfel ca un canal colector al inconștientului, un șant prin care se scurge rășina vieții sexuale.

Pe această cale s'a putut face o legătură între geniu și nebunie; pe de o parte între puterea de realizare a unui om genial care transcende limitele înțelegerii obișnuite și se avântă dincolo de tiparele mediocrității; și pe de altă parte starea de vis sau de nebunie, când explozia personalității este tot atât de puternică, dar incapabilă de organizare creatoare. Bietii psihanalisti nu pricep că marile creațiuni, genialele producțiuni literare sau artistice, se definesc printr'un element de echilibru și de universalitate, pe câtă vreme visarea și nebunia se manifestă pe un plan illogic, și prin urmare lipsit de permanență și de unitate lăuntrică. Stilul marilor opere este valabil pentru toate veacurile, ceea ce înseamnă că în structura lui sunt cuprinse elementele fundamentale ale vieții. Permanența artei verifică omenescul și calitățile ei estetice. Aceste trei elemente sunt indisolubil legate între ele: omenesc, permanență și frumos.

În toate epocile femeia goală a constituit un model de inspirație și un triumf al realizării artistice. Cunoașteți însemnătatea femeii goale în viața aceluia mare învățat care se sensibiliza văzând-o și devenea din ce în ce mai inspirat. Femeia goală în artă nu înfrunchează un motiv erotic și nici unul sexual. Numai oamenii simpli, erotomanii și pornografiile pot interpreta astfel o operă de artă reprezentând o femeie goală. Nudul feminin în artă reprezintă armonia dintre sensibil și rațional, dintre sistemul medular și corticalitate. Din tot ce dăruiește natura, și perspectiva ochiului, și simțurile omenesti, corpul feminin în splendoarea nudității sale este însuși perfecțiunea. Nici un obiect plastic nu poate impresiona toate simțurile deodată, nu poate stimula mai mult facultățile intelectuale decât nudul. O îmbinare de forme și culori, de ritmică, armonie, căldură și mișcare, de sugestivă atitudine care transpusă în opera plastică aduce un omagiu rațiunii complete, ambele esențe fiind turnate din acelaș material după formele eternei perfecțiuni. Nudul înseamnă lumină și soare, primăvară mediteraniană. Evidența este demonstrativă, tocmai prin contrastul nordic-mediteranian: Velasquez și Dürer, Veronese și Lucas Cranach... Un pictor sau un sculptor care nu s'a încer-

cat în prezentarea corpului feminin nu și-a dat îndeajuns prinosul artei sale.

Celebra Venus de Milo, simbol al frumuseții antice, reprezintă nu numai o întreagă concepție de artă și un ideal estetic, dar rămâne prezentarea concretă a unei armonioase gândiri. Femeile lui Correggio, Tiziano sau Nașterea Venerei a lui Botticelli, rămân expresia desăvârșită a frumosului, și ce poate fi frumosul altceva decât năzuința către perfecțiune, cu alte cuvinte, către idealul feminin în artă.

Freud este primul care încearcă într'un studiu asupra lui Leonardo da Vinci să arate că marele spirit polivalent al Renașterii era un pervers, un homosexual, după ce mai întâi fusese un monstru realizat în „complexul Oedip”. Ne reamintim faimoasa legendă mitologică a fiului care-și omoară tatăl și apoi se căsătorește cu mama sa. Acest „complex Oedip” este o piesă de rezistență a psihanalizei, o descoperire bizară care s'ar putea identifica mai mult sau mai puțin rudimentar la fiecare om în parte. Și psihanaliza a mers atât de departe încât s'a alcătuit o nouă critică, bizuită numai pe considerațiuni sexuale împrumutate din viața artiștilor sau literaților. Stendhal, Shakespeare și Lenau sunt învinuiți de incest. Procesul critic nu pornește numai dela exagerarea unor presupuse tare patologice, ci ține de o interpretare tendențioasă și diformantă a operii literare prezentată într'o formă odioasă. Aproape nu există scriitor sau mare artist asupra căruia psihanaliza să nu se fi pronunțat. Toți au fost trecuți prin clinică, unde au fost desbrăcați de masca moralității și prezentați sub unghiul de vedere al celei mai brutale sexualități.

Să luăm două cazuri, pe care le-am numi „medico-literare”, și să le prezentăm în lumina unei analize obiective. Cazul Remy de Gourmont și cazul Giovanni Papini. Dacă vrem să ajungem la unele concluzii cât mai apoape de adevăr, trebuie să avem în vedere în primul rând opera literară. Ori, nici o piedică nu este mai greu de trecut, pentru cine pomnește dela un punct de vedere medical, decât opera literară. Critica trebuie să fie inspirată de considerațiuni literare. În genere însă, acei care fac o critică medico-literară, folosind metoda psihanalitică, pornesc principial dela greșeala de a identifica pe autor cu eroii săi, sau de a explica opera numai prin viața autorului. Metamorfozele auto-biografice, în opera unui romancier, sunt atât de variate, nuanțele sunt atât de subtile, încât chiar dacă autorul se identifică cu unul dintre personajii, aceasta apare transfigurat și oarecum altfel decât dacă ar fi o simplă copie. Numai în cazurile în care scriitorii și-au publicat jurnalul intim al vieții lor, sau într'un chip evident s'au centralizat într'un roman trăit, poate fi vorba de amănunte auto-biografice. Dacă Balzac bunăoară ar fi examinat biografic după opera lui literară, ar trebui să avem pe rând un Balzac zgârcit, un altul risipitor, un Balzac impostor și altul om de știință și așa mai departe. Concluziile medico-psihanalitice relative la Dostoievsky au în vedere mai mult opera lui epică decât jurnalul intim. Autorul: un caz patent de epilepsie; eroii, cu tumultul vieții lor subterane oglindesc mai mult psihologia macabră

și apocaliptică a unui popor. Eroii săi sunt reprezentativi pentru psihologia poporului rus, și în al doilea rând oglindesc concepția lui Dostoievsky.

Cazul lui Remy de Gourmont pune în discuție nepotrivirea care ar exista între cerebralitate și funcțiunile medulare. Dacă la unii scriitori acest conflict ar însemna un simplu dezacord, la alții inhibițiunea ar duce la o adevărată impotență psihică luând forma unei tragedii. Medicul curant al lui Remy de Gourmont afirmă că „cerebralii sunt adesea ori impotenți cu femeia pe care o iubesc prea mult, pentru că creierul înăbușă reflexele măduvei. Exercițiul sexual nu se împacă întotdeauna cu prea multă dragoste și este stingerit sub privirea imaginației superioare. Sensibilitatea care se scoboară din marele sfere ale sentimentului nu convine nici unui Lauzun, nici unui Casanova, nici lui Raspoutine²⁾. Ar urma de aici că numai în tovărășia unei femei simple, chiar vulgare, cerebralii își pot declanșa „automatismul periferic“.

Fără îndoială că Remy de Gourmont a fost un cerebral. Dar aproape toți marii scriitori sunt cerebrali, sau chiar sensibili fiind, dragostea feminină, cerebrală și sexuală, are un caracter de normalitate în opera lor literară. Dacă în anumite momente controlul cerebral poate duce la inhibiția actului sexual, în foarte multe momente cerebralitatea dă un decor de fantezie și de colorată perspectivă activității erotice. (Debitul sexual al intelectualilor este cunoscut de toți psihiatrii). Cum se explică atunci că la un intelectual, la care activitatea este foarte mult concentrată în creier, sexualitatea ipotetic dominată de măduva spinării să-și păstreze nestirbită vivacitatea, ba chiar să fie stimulată? Sexualitatea recunoaște și ea o ambianță neuro-tropă, sistemul nervos medular sau cervical contribuind simultan la cristalizarea activității erotice. Teoria cerebralității așa dar nu are temeiuri convingătoare.

Remy de Gourmont a cunoscut problema sexualității în toată întinderea biologică. „Physique de l'amour“ ni-l prezintă pe Remy de Gourmont ca pe un mare sexuolog, și puține sunt cărțile de acest fel care să aibă o atât de mare bogăție de informații și o intuiție atât de clară. Dacă unul dintre eroii săi din romanul „Sixtine“, anume Hubert d'Entragues ar putea fi un alter ego al lui Remy de Gourmont, scena descrisă în capitolul „L'heure Charnelle“, este de o caldă și vibrantă sexualitate. S'ar putea spune că femeia romanului, Sixtine, este o deficientă a dragostei complete (sexuale și cerebrale) și că eroul său este numai un personaj de roman, sau dacă Remy de Gourmont se identifică în Hubert, atunci partenera este o femeie prea simplă și incapabilă de a înțelege altfel amorul decât ca un receptacol medular. Cu toate acestea, în viața lui Remy de Gourmont există un moment tragic, acea dramă facilă după cum au numit-o medicii, acel lupus eritematos al feții, în termeni obișnuți, acea tuberculoză a pielii nasului și obrazului.

2) Dr. Paul Voivenel: „Remy de Gourmont vu par son médecin“, pag. 64.

Se spune că primele simptome ale boalei ar apărut în anul 1908. Dar în epoca în care Remy de Gourmont a scris „Sixtine“ și „Lettres à Sixtine“, fratele său ne arată că ilustrul romancier era un om foarte frumos și dispunea de o mare putere fizică.

Totuși „medicul nu se poate opri de a gândi că acest accident a jucat un rol foarte important în viața lui spirituală... Sexualitatea sa nu se mai exterioriza în acte, se ridica spre inteligență și spre imaginație“...³⁾. Tot ce a scris el după această epocă ar fi reflexul unei cerebralizări determinate de drama facială care-i închidea porțile sexualității. Și medicul său curant, doctorul Paul Voivenel, ajunge la următoarea concluzie: „Remy de Gourmont a arătat odată mai mult antinomia dintre instinctul vieții și instinctul de cunoaștere“⁴⁾.

Iată-l așa dar pe Remy de Gourmont în două ipostaze esențial deosebite. În prima, în care, după concluziile medicale, conflictul dintre corticalitate și activitatea sexuală medulară era explicabil fiziologiceste la un cerebral; și în cea de a doua ipostază, când drama facială îl izolează, îl face să se adâncească și mai mult în cerebralitate și atunci, sensualitatea lui se mută din regiunea medulară în cortex, pentru a se transfigura în procese literare, creatoare pe un plan imaginativ. Cerebral sau medular omul de artă, scriitorul sau poetul, nu poate fi lipsit de farmecul cunoașterii pe care i-l dă femeia. Ar fi suficient să cercetăm biografiile oamenilor mari, unde vom găsi un material foarte bogat, pentru a putea conchide: femeia departe de a zădărnici cunoașterea a fecundat întotdeauna inteligenta masculină. Numărul femeilor care au sensibilizat inteligența bărbătească este excepțional de mare: pe malul Arnului, o singură dată întâlnește Dante pe Beatrice, „donna ch'avete inteletto d'amore“, și Divina Comedie aparține acestui simplu incident; Jeanne Duval și Ch. Baudelaire, Juliette Drouet și Victor Hugo, Rubens și Helene Fourmet, Goethe și Lili Schönmann... Femeile inspiratoare au avut un rol covârșitor în viața marilor artiști, așa încât, se poate spune că în prezența lor inteligența s'a sensibilizat, a devenit florală și luminoasă, creatoare pe un plan superior de cunoaștere a vieții.

Aberația freudistă a incestului înăscut în fiecare om n'are nici un temei, dragostea maternă fiind izloată cu desăvârșire în creierul unui artist în clipa când se arată dragostea naturală a femeii preferate. Indiferent ce punct de plecare ar avea dragostea, cerebral sau medular, sensibil sau intelectual, acțiunea ei de stimulare pune în mișcare întregul organism este mai presus de orice discuție. Cât de stupidă apare drama facială a lui Remy de Gourmont când ne gândim că Dostoievsky, care era un epileptic, a fost întovărașit în viață de o soție devotată, iar Nietzsche s'a folosit de devotate înțelegeri feminine. Este oare nevoie să mai amintim acea groaznică împrejurare, a crizei de epilepsie survenită chiar în timpul cununii lui Dostoievsky care nu aduce nici o turburare a menajului?

Iată, pentru că am făgăduit că vom vorbi de-

3) Loc. cit. a. 76; 4) Loc. cit. pag. 78

spre Giovanni Papini, ne vom opri la acel turburător pasagiu din romanul „Un uomo finito”: „dacă ai ști, Doamna mea, ce mi-a lipsit? Mi-a lipsit numai asta: femeia ideală: femeia care stăpânește sufletul cu adevărat și ți-l schimbă. Mi-a lipsit în sfârșit femeia care să poată găsi loc în istoria spirituală a unui spirit, în romanul cerebral al unui creier”. În acest capitol, care se sfârșește cu făgăduiala de a nu mai vorbi niciodată despre femei, Giovanni Papini ar putea să apară un mizogin, sau un mizantrop devastat sufletește de propria lui neputință. Și au fost chiar oameni care au găsit explicația: Giovanni Papini este un om foarte urât, și acest motiv ar fi destul de puternic pentru a îndreptăți înșuccesele sale amoroase. Deci, o explicabilă ranchiună, o înverșunată desprețuire a femeii, o izolare în egoism și mizantropie. Totuși romanul lui Giovanni Papini n'are decât valoarea unui simplu document, căci fiind scris ca o spovedanie a unei vârste și a unui timp, putea să cuprindă inevitabile dezamăgiri, acele nemulțumiri ale adolescenței și ale tinereții, când personalitatea necristalizată încă are dreptul la o ușurare care poate fi o revoltă pe sine sau pe alții. Dar câte lucruri nu s'au schimbat de atunci? La Bulciano, sau la Firenze pe via Giambattista Vico, Giovanni Papini trăește o viață fericită în tovărășia unei femei frumoase care este și o devotată soție. „În istoria spirituală a unui spirit și în romanul cerebral al unui creier”, se află o femeie... Și aprigul pamphletar, ferventul catolic, acel care nu îngăduia furoarea fascistă, a sfârșit prin a face totuși apologia lui Mussolini, socotindu-l un autentic elev al lui Carducci, și cine știe, dacă mâine același Papini nu va intona un imn dragostei și femeii, pe care dacă a pierdut-o la adolescență a găsit-o la maturitate.

Plecând dela interpretarea psihanalitică a operelor literare să ne oprim la arta și literatura psihanalitică. Sub inspirația acestei teorii care desprinde insul de orice pudoare, a apărut o artă sexualistă pură, care avea în vedere numai prezentarea stridentă și nerușinată a senzațiilor primare, descrise sau înfățișate direct fără o prelucrare artistică. De prisos să mai amănunțim această destrăbălare pornografică. Este suficient numai să constatăm că dadaismul și supra-realismul, aceste curente anarhice și decadente, au apărut și s'au dezvoltat sub geniul tutelar al psihanalizei. O colecție de prețioase mărturisiri se poate găsi în „Petite anthologie poétique du surréalisme” (Paris, 1934) și cu deosebire în introducerea lui Georges Hugnet a acestei cărți. În majoritatea cazurilor, promotorii acestor mișcări sunt practicanți entuziaști ai cultului lui Freud. Iată ce ne spune chiar un medic psihanalist, care nu este mai puțin și un adept al acestei teorii: „din mijloc științific de cercetare psihologică, cunoașterea psihanalizei a fost însă exploatată, transformată de majoritatea scriitorilor moderni în tehnică artificială de creație literară și artistică; un adevărat val de pornografie literară, de destrămarea socială își susține justificarea cu ajutorul

unor pretense date psihanalitice, sau a unor tendențioase interpretări a acestor date”⁵⁾.

Pentru că psihanaliza presupune exaltarea sexualității liberată de orice constrângere, într-o sinceritate absolută deci, pentru că psihanaliza presupune explozia nestânjenită a vieții organice și vegetative, scriitorii și artiștii care s'au înscris sub flamura acestei idei au devenit agenții amoralismului comunist. Revoluția supra-realistă, începând din anul 1930, adoptă o atitudine politică și devine „supra realismul în serviciul revoluției”, făcându-se astfel legătura între comunism psihanaliză și supra realism. Toate aceste noțiuni conlucrau sub zodia protectoare a materialismului istoric. Un medic din România, din spița etnică a lui Sig. Freud, d. Justin Neuman, vrea să demonstreze că dictaturile moderne sunt niște manifestări psihanalitice, o exaltare morbidă a inconștientului, un triumf al animalității și al barbariei⁶⁾. Temeiurile acestui medic impostor nu pot fi nici științifice și nici istorice. Din însăși datele psihanalizei noi știm că tocmai dimpotrivă declanșarea patimilor egoiste, fără frâna moralei, sunt o podoabă a procesului psihanalitic. Ele nu se pot disciplina în cadrele unei ierarhii. Ori, dictatura nu este altceva decât un regim de organizare severă, de autoritate, și disciplină, peste care stăruie privirea dominantă și voința șefului suprem. Nu poate fi vorba de psihanaliză în cadrul fascismului sau a național socialismului, pentru că ar însemna să se sdruncine însuși temeiurile acestei teorii care presupune un cert materialism și o absolută libertate de manifestare. Mistificând adevărul, plecând dela puncte de vedere arbitrar, fără temei logic, dr. Justin Neuman confundă medicina cu demagogia socialistă și se rătăcește pe căile deșertului. Omul de pseudo știință folosește psihanaliza pentru a sprijini ideile sale „fraternitare”. Pentru el știința este desbrăcată de obiectivitate, și devine o valoare de schimb, pe care o poți camufla în democrație comunism sau antinaționalism. Iată și perla concluziilor: hitlerismul reprezintă un psiho infantilism colectiv, „transplantarea inconștientă a sadismului patern, din cadrul intra familiar în cadrul intra național, prin identificarea inconștientă de a mai târziu a copilului cu tatăl său, explică violențele și crimele fascismului”. (pag. 27 și urm.). Inutil să mai arătăm că după energumenul poporului egalitar numai democrația impune „dreapta erarhizare a valorilor”, iar „regimurile dictatoriale creiază arbitrarul”. Toată această furie se anulează însă prin propria ei ipocrizie. Nimeni mai mult decât poporul „ales” nu practică acel exclusivism feroce, acea fioroasă auto valorificare a rasei. Istoria de două milenii a poporului care trăește în el însuși ca într-o carceră, morala întemeiată pe puterea de corupție a banului, stricta reglementare a raporturilor sexuale, ca nu cumva sângele Israelului să se amestece cu a celorlalte popoare, învederează sterila superioritate

5) I. Popescu-Sibiu: „Psihanaliza” — 1937 — pag. 250.

6) Dr. Justin Neuman: „Dictatura și dictaturii”. 1936.

ă unei rase prea plină de un orgoliu patologic care ia forma unui demențial mesianism.

Rasismul german dimpotrivă, are în vedere rasa indo-europeană și nu zăvorăște niciodată această concepție în cadrul geografic al unui singur popor. Teoreticienii rasismului german recunosc o rasă latină tot atât de viguroasă cași cea nordică anglo saxonă, după cum egal de îndreptățită în concepția lor este și expansiunea Niponului. Fascismul, atunci când Dr. Justin Neuman își secreta cugetările psihanalitice, nici nu avea o teorie rasistă ci numai o concepție spirituală și totalitară a latinității.

Un alt psihanalist, d. dr. I. Popescu-Sibiu care a văzut clar și obiectiv concluziile acestei științe, se ridică împotriva abuzului sociologic al psihanalizei. Totuși trebuie să recunoaștem că poziția freudistă în politică și sociologie este individualistă și democratică: Individualistă, întrucât presupune libera manifestare a instinctelor și a dorințelor înafară și împotriva oricărei cenzuri morale sau sociale; democratică, prin îndreptățirea egală a fiecărui individ de a dispune în viața politică și socială de propria lui orientare. După o analiză atentă a corelației dintre fenomenul psihanalitic și viața socială, d. dr. I. Popescu-Sibiu conchide că „importanța deosebită ce o dă concepția psihanalitică vieții instinctelor, conveneau desigur revoluționarilor unor concepții politice a căror ideal cuprinde libertatea individului, prin suprimarea constrângerilor sociale creatoare a doctrinei psihanalitice cu „politicul“ a prilejuit o perfectă încadrare a ei în marxism“ (loc. cit. pag. 264). Cauza așa dar care a legitimat apariția acestor studii ce căutau „să susțină existența unor raporturi între freudism și marxism, ivindu-se tendința de politicianizare a doctrinei psihanalitice“, trebuie căutată în chiar structura tendințios materialistă a freudismului. Dată fiind constatarea că „utilizarea marxisto comunistă a psihanalizei este dintre cele mai periculoase mijloace de sdruncinare a unei societăți“ (pag. 266), ne punem întrebarea dacă mai poate fi vorba de „o adaptare a doctrinei psihanalitice, acordând-o structurii noastre etice și etnice.

deci necesităților noastre sociale morale“, sau dimpotrivă, psihanaliza adaptându-se organic marxismului trebuie înlăturată ca orice teorie care falsificând tendințios adevărul științific duce în mod fatal la surparea moralei și la distrugerea armoniei sociale? Pentru d. dr. I. Popescu-Sibiu ar fi cazul unei „adaptări“, dar prin această perspectivă, caracterul originar al acestei teorii se pierde și avem deaface cu o nouă interpretare, cu o neopsihanaliză

Psihanaliștii sunt așa dar în dezacord în ceea ce privește concluziile sociale și politice ale teoriei lor. Acei care au adoptat atitudinea marxistă sunt fuzionați organic cu structura teoriei maestrului lor. Ceilalți sunt dezidenți, și deoarece adaptarea nu este posibilă pe temeiurile originare ale psihanalizei, ei încearcă să limiteze cadrul acestei teorii numai în domeniul medical, și să o altereze substanțial atunci când este vorba de concluziile ei sociale și politice. Se petrece cu psihanaliza acelaș proces care s'a întâmplat nu prea de mult cu darwinismul și cu teoria lui Malthus. Cuprinderea marxismului în sociologie, justifică pe temeiuri pseudo științifice materialismul istoric și lupta de clasă; adoptarea teoriei lui Malthus justifică războaiele provocate de democrație și uciderea monstruoasă a indivizilor supra numerari. Psihanaliza este una dintre manifestările materialismului științific în arta medicală și anume în neuro psihiatrie. Viabilitatea ei se pierde în mocirla anarhiei și a imoralității. Dovadă: atitudinea desperată a dadaistilor și suprarealiștilor; o dovadă mai mult fuzionarea dintre marxism și psihanaliză pentru a combate dictaturile naționale. Intemeierea acestei teorii este atât de subredă, încât unii savanți i-au negat orice valoare; Har-tenberg a spus despre ea că ar fi „o țesătură de prostii, de obscenități și de erori“; Courbon o numește o „scolastică a pornografiei“, iar Pierre Janet pe care Freud l'a plagiat în unele păreri o compară cu medicina magică, ceva asemănător acelei șarlatanii eretice, în care se practică mistica sexualității.

NICOLAE ROȘU

COPILĂRIE ȘI ARTĂ

Caracterul de nepătruns al artei, infinitul frumuseții ei, derivă din depărtarea fără margini a hotarelor sale: suflet—cer. Inșă nu numai depărtarea dintre ele este fără margini, ci ele înșile sunt lumi aparte, lumi infinite: nimeni nu poate preciza unde începe și sfârșește sufletul și nimeni nu poate arăta de unde și până unde ține cerul. Deaceea, și arta este fără margini. Despre ea putem afirma—vag de tot, se înțelege — că începe din straturile cele mai adânci ale sufletului și că tinde spre depărtările cerului. O delimitare precisă min-tea noastră nu poate să dea. Artă este o imensă proiecțiune a sufletului în spațiu. O continuă evadare din teluric în spre divin. Un fel de flacără incremenită — și totuși vie — în frumuseți inefabile, din a căror lungime noi nu vedem decât mijlocul. Esența ultimă a

artei nu stă în perceperea acestui mijloc, care e oarecum static, ci în fiorul ce aleargă dela un capăt la altul, adică din infinit spre infinit. Sesizăm numai trecerea de o clipă a fiorului, fără ca să putem parcurge și drumul pendulării lui.

Cu toții știm că arta are puternice legături cu viața. Nu însă cu viața obișnuită, ci cu cea văzută prin lumina de aur a ființei noastre. Alături de realitatea existentă fiecare clădim, în conformitate cu felul nostru de a fi, o altă realitate. Zidirea acestei alte realități începe cu anii copilăriei și durează până în pragul maturității. Nici o viziune nouă nu se mai adaogă ulterior. Cultura, cunoștințele câștigate în anii de formație completează vechile viziuni, le dau proporții. Inșăși vârsta nu mai naște nimic; ea dă numai

putere de reflecție, de aprofundare. Totul se câștigă în epoca fragedă a copilăriei. Acum apare ideea de Dumnezeu, acum apare infinitul. Sufletul e în permanentă preocupare, dornic să afle și să rezolve. Ai bucurii și tristeți intense care nu se uită. Ele rămân adânc întipărite și mai târziu, la cea dintâi atingere, vor izbucni cu mai multă forță. Așa zisele viziuni pe care le au unii poeți, cu mult în urma copilăriei, uneori în plină maturitate, nu sunt decât vechile emoții, readuse la suprafață de cine știe care cauză.

Moartea în deosebi provoacă din belșug astfel de zguduitoare viziuni. La stingerea Beatricei, Dante concepu dintr-o dată Vita Nuova, unde, animat de figura fostei sale iubite, pledează pentru o nouă spiritualitate, în care crede cu tot dinadinsul. Moartea Beatricei, deși, hotărâtoare, nu e însă și o cauză primordială. Lucrurile porneau mai din adânc și erau de dată mai veche. Poetul cunoscuse pe frumoasa florentină în zilele copilăriei: el avea nouă ani, ea șapte. Biografii povestesc că micul copil rămase uimit de frumusețea fetii. Fire extrem de sensibilă, el se înamoră de ea. Imaginația lui creă între ei raiul unei fericiri eterne, ce i se întipări adânc în suflet. Imprejurările tragice de mai târziu nu putură șterge urmele acestei fericiri: după moartea Beatricei, ea se transformă în credința unei sigure renașteri spirituale.

Înainte de a preciza în ce constă raportul dintre copilărie și artă, să remarcăm că nu există om, și mai ales poet, pentru care copilăria să nu joace un mare rol în viață. Sunt scriitori care încearcă să ne convingă de contrariul. Cazul lui Giovanni Papini, dintre multe altele. Într-una din cărțile sale de căpetenie — e vorba de „Un om sfârșit”, o desăvârșire literară mai presus decât chiar și faimoasa și răspândita „Istorie a lui Crist” — în această carte cu bogat fond biografic, Papini scrie rândurile următoare, pe care le repetă cu o tristețe dintre cele mai amare: „Nu: eu n'am cunoscut niciodată copilăria. Nu-mi aduc aminte de loc să fi fost copil. Mă revăd, mereu, sălbatic și adâncit în gânduri, dosit și tăcut, fără un surâs, fără o izbucnire de plăcere sinceră”. Cât de scumpă i-a fost lui Papini jelania aceasta, se vede și din faptul că începutul cărții a ținut să-l facă prin cuvinte de soiul celor de mai sus: „Eu n'an fost niciodată copil. N'am avut copilărie”. Vasăzică, ne-am afla, fără pic de îndoială, în fața unui scriitor lipsit de copilărie. Cumpănind bine cele scrise de Papini și căutând să ne explicăm tonul disperat al cărții în chestie, ajungem la o concluzie alta decât cea dorită de autor: nu e adevărat că n'a avut copilărie, ci numai că a avut una tristă. O confirmă însăși spusele lui: „Mă revăd mereu, sălbatic și adâncit în gânduri, dosit și tăcut, fără un surâs, fără o izbucnire de plăcere sinceră”. Un copil care e tăcut, care nu surâde, și care nu izbucnește în hohote de plăceri, e tot copil, însă un copil trist, sfâșiat de imense dureri. Are și el emoții, are și el trăiri, tot atât de profunde și tot atât de intense ca și cele provocate de o stare de veselie. Va plânge și-și va uda cu lacrimi

propria ființă și ea va fi de asemeni roditoare. Unde e atunci adevărul că Papini n'a avut copilărie? Nicăieri, fiindcă pleacă dela o premisă greșită. Iubind prea mult durerea și închipuindu-și că în trecut a avut parte numai de ea, sihastrul dela Bulciano scrie, tot în sus citata carte, această frază, jumătate afirmație (pentru noi premisă falsă), jumătate caracterizare de sine: „Copilăria e iubire, bucurie, sburdălnicie, și eu mă văd în trecut, *mereu* stingher și gânditor”. Copilăria e iubire, bucurie și sburdălnicie? Nu. Copilăria nu e numai iubire, bucurie și sburdălnicie, ci și tristețe, plâns, durere. E adevărat că uneori e numai una, alteori numai alta, ori câte odată, și una și alta. Însă totdeauna are unul din atributele de mai sus.

Am putea să mai aducem un exemplu sau două din multele câte sunt. Concluzia la care am ajunge ar fi tot una cu aceasta pe care o scriam aci și pe care, am afirmat-o și mai înainte: nu e adevărat că sunt oameni care n'au avut copilărie. Poeții, mai ales, totdeauna au avut. Credința contrarie provine din faptul că pentru mulți copilăria trebue să implice neapărat un maximum de veselie. Pentru unii, cum e Papini, în chip exclusiv. Pentru alții, doar parțial. Însă măsura copilăriei nu stă numai în veselie. Veselia e numai una din formele pe care le poate lua manifestarea ei. Noi propunem altă măsură: ~~trăirea~~ *trăirea intensă, crescută până la transfigurare*. Ea e posibilă în bucurie, în sburdălnicie, în durere ca și în veselie. Viziunile copilăriei sunt însoțite de puternice trăiri. Pentru copii cerul nu e numai o întindere fără fund, (aceasta de fapt apare mai târziu, în special la firile meditative) ci o lume vie și populată. Stelele de sus sunt ființe bine distincte și, în nopțile de iarnă, când întunericul și gerul se întind dela un capăt la altul al cerului, copiii au pentru ele tot atâta milă cât au și pentru păsările pitulate sub strașinile ferestrelor. De-ar putea, le-ar strânge la sân și le-ar sufla în față ca să le încălzească. Negurile dela margini de ududoaie sunt diavoli în carne și oase. Dumnezeu însuși, cu toată infinitatea sa, nu mai are nimic din forma sub care îl vedem noi. El e o apariție reală, o ființă încărcată de atributele supremei bunătăți un fel de om mai în vârstă, un bătrân fără moarte, care, din înălțimile tronului ceresc, trimite asupra pământului nesfârșite cete de îngeri...

Legătura dintre copilărie și artă, izvorul de creștere al acesteia din urmă, stă tocmai în trăirea de care vorbim. Ea este așa de profundă, așa de strâns legată de suflet, încât nu se uită niciodată. Asemeni picurilor de rouă ce se preling spre inima florilor, se infiltrează în sufletul copiilor și viziunile despre lume. Ele izbucnesc mai târziu sub formă de amintiri. În afară de educație, de cultură și, de talentul înăscut, un poet e mare și în măsura în care a avut sau nu o copilărie bogată în trăiri și experiențe personale.

Prin urmare, devine artă numai ceea ce e profund al tău, numai ceea ce a mai fost odată trăit. Reiner Maria Rilke, în faimoasele *Scrisori către un tânăr poet*, exprimă magistral acest adevăr: „Dacă viața de toate zilele ți se

pare săracă, nu o învinovăți, ci învinovătește-te pe dumneata, că nu ești destul de poet să-i descoperi comorile. Pentru un creator nimic nu este sterp, sau neînsemnat. Și chiar dacă te-ai afla într-o închisoare, ale cărei ziduri ar înăbuși orice zgomot din lume, nu-ți rămâne oare copilăria, această scumpă, regească bogăție, această comoară de amintiri? Pe ea ascult-o. Caută să redeștepti impresiile cufundate în trecutul ei îndepărtat; personalitatea dumnilale se va întări, singurătatea se va lărgi, și-ți va fi adăpost tainic, sgomotul lumii va trece fără s'o atingă. Se vede clar că Rilke înalță copilăria la rangul de supremă inspirație poetică.

Artiștul scrie sub imboldul ei. Pentru a atinge culorile frumuseții nepieritoare, va fi necesar să coboare întâi în propria lui lume, să-și cerceteze adâncul. O operă de artă este bună când se naște din acest adânc. Origina ei o îndreptățește și nimic altceva. „Cauți în afara dumnilale — mai scrie Rilke. Iată tocmai ce n'ar trebui să mai faci. Nimeni nu te poate ajuta, nimeni. Nu ai decât o singură cale. Adâncește-te în dumneata. Caută îndemnul care te face să scrii, cercetează dacă are rădăcini în adâncul inimii...”

Numărul celor care au scris despre copilărie, mărturisindu-și propria lor experiență, este foarte mare. Aproape fiecare scriitor a spus câte ceva: unii în mod indirect, adică proectându-se în diferite personaje, alții direct, prin *journale* sau amintiri. René Chateaubriand a păstrat o viață întreagă amintirea anilor petrecuți la Combourg. Mai toate operele sale poartă farmecul copilăriei: plimbări prin parcuri solitare, prin păduri și pe câmpuri. Uneori descrie viața tristă din casteluri cu coridoare întunecoase, printre care nu-ți este greu să identifice pe cel dela Combourg. Lamartine, Alfred de Vigny și toți romanticii s'au lăsat furați de farmecul copilăriei. A fost un curent fără precedent în istoria literaturii lor. Fillele cărților gem de „copii teribili”.

În general, pentru romantici, sămburele copilăriei îl formează durerea: nimeni nu-i înțelege, nimeni nu-i mângâie. Fiecare se crede predestinat suferinții. Această suferință începe odată cu venirea pe lume. Nașterea mea — spune undeva Rousseau — fu prima din nenorocirile de mai târziu. Chateaubriand se va plânge și el la fel și jelanii lor va fi imitată de toți. Copilăria e suferință și durere; amândouă sunt dorite până la îmbolnăvire.

Însă, oricâtă modă ar fi fost în felul romanticilor de a privi copilăria, atitudinea lor se leagă de ceea ce am afirmat la început: nu există scriitor asupra căruia anii copilăriei să nu aibă o influență hotărâtoare. Fețele pot fi multe: bucurie, zburdălnicie — duioșie tristă... Esența rămâne mereu aceeași: trăirea.

Din exemplele ce le-ași putea da pentru a dovedi în ce măsură copilăria are o funcțiune creatoare, Dostoievski mi se pare cel mai nimerit. Se știe că alături de personagiile destructive — mulțimea aceea de posedați de care era plină Rusia de atunci și care sunt tot atâtea figuri universale — genialul romancier face să răsară, asemeni florilor dela margini de păduri întunecoase, chipul cutărui ori cutărui copil. După concepția filosofică a lui Dostoievski, copilăria este perfecțiune morală,

este sfințenie. Ivan Karamazov, una dintre cele mai reușite creațiuni ale sale, cuprins de chinurile negativismului, exclamă cu disperare: nu dau toată fericirea universală pe o singură lacrimă de copil. E tânguirea după fericirea iremediabil pierdută, e strigătul omului cuprins de noaptea nebuniei, venită pe urma propriilor sale greșeli. Iubiți pe copii, recomandă cu limbă de moarte starețul Zosima, pentru că ei sunt nevinovați; ochii lor sunt ea seninul cerului și întreaga lor făptură ne amintește pe Mântuitorul. Într-o convorbire pe care o are cu Alioșa (scena se petrece tot în romanul Frații Karamazov), Ivan povestește despre un osândit care, în temniță fiind, iubea copii în chip straniu. Ori, în timpul *carierii*, osânditului i se întâmplase deseori să ucidă copii... Prin zăbrelele celulei, acum nu privea decât la ei. Nu e nimic bolnav în iubirea acestui osândit (pe care, de bună seamă, Dostoievski îl va fi cunoscut în acea *casă a morților* ce a fost pentru el Siberia). Să nu scăpăm din vedere că povestirea e pusă în gura lui Ivan, tipul omului care nesocotind sensul real al vieții va cădea pradă celui mai feroce desechilibru interior. Indirect, și el este un criminal. E pe cale de a-și da seama de greșelile făcute. El, care n'a iubit nimic în viață, iubește acum pe copii. Dece? Pentru că singuri ei sunt nevinovați. Copiii sunt o rămășiță a paradisului de odinioară. Oamenii decad pentru că nu înțeleg sensul adevărat al vieții: iubirea reciprocă, în sens creștin. Dacă ar vrea să înțeleagă adevărul acesta pă-mântul n'ar fi decât un paradis. Singuri copii sunt fericiți, fiindcă singuri ei sunt nevinovați. Când pune pe osânditul din închisoare să-i iubească, Dostoievski vrea să arate că omul — chiar și cel mai josnic, sau poate mai mult acesta? — își dă seama de noroiul vieții. Privește la copii ca la un cer din care singur s'a isgonit. Cine poate să-și reaprindă în suflet flacăra purității de odinioară — un lucru extrem de anevoios nu însă și imposibil — acela se izbăvește. Cazul se întâmplă cu alt Karamazov — deși nu asistăm la reînvierea lui morală: ea are loc dincolo de roman — anume cu cel de al doilea fiu al bătrânului Fedor, cu Mitia.

Ideea că prin iubire se ajunge la ispășire este profund creștină. Dostoievski a ajuns la ea în urma unei îndelungate lecturi a Bibliei. Se știe că osândiților le era îngăduit să țină în închisoare o singură carte: Vechiul și Noul Testament. Dostoievski a trăit zece ani printre condamnații de rând și o astfel de viață i-a prilejuit cea mai intensă trăire a adevărilor lui Hristos. Fără să tăgăduim episodul acesta — fără el n'am prea ști ce anume ar fi devenit autorul — credem totuși că lucrurile vin mai din adânc. Întâmplarea cu Biblia a fost categoric hotărâtoare pentru romancierul de mai târziu. Ea nu este însă și cauză primordială. Felul de a vedea lumea, caracterul religios al *weltanschauung*-ului său datează din epoca copilăriei.

Dostoievski și-a petrecut o parte din copilărie la țară, într'un sat, unde tatăl său, medic militar, își cumpăraseră o mică bucată de pământ. Familia sa venea aci în toate verile. În casa părintească micul Dostoievski a luat

parte la multe evenimente. Odată, pe când avea patru ani, viitorul romancier e dus de mama sa în fața icoanei Maicii Domnului. Aci rostește el prima rugăciune. E un episod de care își va aduce aminte toată viața.

Copilăria lui Dostoievski se dezvoltă într-o atmosferă dintre cele mai religioase. Tatăl era un om ursuz, rău, foarte sever și exigent cu copiii săi. Avea însă și o parte bună: era credincios. Mamă-sa, o fire din cale afară de blândă, era deasemeni credincioasă. E foarte important pentru dezvoltarea de mai târziu a omului ce sămbure se îngroapă în primele cute ale sufletului. La Dostoievski credința s'a imprimat adânc și evenimentele de mai târziu n'au putut-o șterge (printre aceste evenimente se înnumără și socialismul). Uneori părea a se fi stins: dintre condamnații la moarte ce trebuiau să fie executați în piața din Petersburg (în 1849 se descoperise un complot), singur Dostoievski a refuzat împărțășania... Inșă ulterior vechea credință a izbucnit cu toată forța, închegându-se în opere ce constituie cea mai măreață frescă a omenirii.

Intr'un loc Dostoievski vorbește direct de influența fără seamăn a copilăriei. Iată cum îl descrie pe Alioșa: „Rămas fără mamă la patru ani, nu încetase o clipă să se gândească la dansa. Chipul, mângâierile ei, rămăseseră vii, trăiau în sufletul lui. *Acest soțu de amintiri se poate săpa în minte din frageda copilărie; sunt puncte luminoase pe care toată umbra vieții nu le poate stinge. Este un colț care mai rămâne dintr'un mare tablou șters.* Una dintre cele mai stăruitoare amintiri era (pentru Alioșa) următoarea: o fereastră larg deschisă, într'un colț al odaiei o candelă aprinsă la icoană și mama lui îngenunchiată, plângând ca într'o criză de isterie, plângând, țipând și strângând la piept pe micul ei Alioșa, chemând asupra-i binecuvântările Maicii Domnului... Deodată o servitoare intră în odaie și ia din brațele mamei pe copilul înspăimântat. Alioșa mai vede și acum fața aprinsă dar frumoasă a mamei lui“ Se observă bine că autorul a trăit cândva scene asemănătoare. Propia lui copilărie îmbracă acum diferite forme.

Alături de sentimentul religios — care la Dostoievski se poate explica admirabil prin viziunile și trăirile de odinioară, alături de sentimentul iubire — explicabil și el tot prin acumulările copilăriei: cazul poetilor gen Dante —, alături de dorul de singurătate — cu siguranță că destăinuirile lui Rilke au un substrat de experiență proprie: n'a scris atâtea poezii pe tema asta?, alături de tendința de revoltă spirituală — tăcutul și schilodul copil Papini a creat mai târziu un frumos amestec

de revoltă și poezie —, alături de toate aceste sentimente și altele de care nu mai amintim mai este unul foarte frecvent marilor scriitori: iubirea de natură. Ea se explică la fel adică sămburile ei datează tot din anii copilăriei. Exemplul lui Eminescu. El a iubit natura mai presus de orice, și nu și-a găsit mângâiere decât în frumusețile ei, pe care le-a cântat cu liră de geniu. În amintirile sale, Slavici povestește despre omul Eminescu amănunte care au pus în mare încurcătură pe critici: când se afla în mijlocul unei păduri sau în largul unei câmpii, marele cântăreț părea insensibil la frumusețile peisagiului. Intr'o plimbare făcută în jurul Iașului, singur care n'a dat un semn de admirație a fost Eminescu, plimbarea l-a lăsat complet rece. Unii au pus acest bizar indiferentism pe seama firii lui: reacționa tardiv. Alții l-au considerat ajuns la saturație, când exploziile momentane nu mai sunt posibile. Alții au tras concluzia că poetul n'a iubit de loc natura... Firește, Eminescu, ca personalitate artistică e foarte greu de înțeles. Nu greșim însă când afirmăm că insensibilitatea de care vorbește Slavici era numai în aparență. Poetul a iubit totdeauna natura. Când era copil stătea toată ziua prin pădure. Fugea de acasă, mai târziu dela școală, tocmai din Cernăuți, pentru a-și potoli focul sufletului cu frumusețile naturii. Căminarul dela Ipotești nu putea înțelege ce căuta băiatul său prin pădure. El îl vroia tobă de carte, școlar silitor, nu să bată drumurile codrului... Pe copil îl atrăgeau însă murmururile izvoarelor și foșnetul frunzelor. Acum are loc tainica sa legătură cu natura, din care legătură vor ieși cândva poezii fără seamăn. Mai târziu n'avea de ce să mai entuziasmeze. Tot ce vedea nu întrecea în farmec peisagiile de altădată. Nu frumusețile prezente le trăia, ci pe cele de atunci. Deaceea tăcea și părea absent.

Copilăria a avut totdeauna rol hotărâtor asupra poetilor. Ea este izvorul fermecat din care răsar operele nemuritoare. În afară de talent și de cultura primită, poet mare e numai acela care și-a început viața prin intense trăiri personale. Marele noroc al geniilor nu este satisfacerea promptă a cerințelor. Aceasta duce la răsădărire, la îmbătrânire prematură. Adevărata copilărie constă într'un ciudat și permanent neastâmpăr, care cere cu nesățiu să fii mereu tu. Aci nu se ajunge decât singur. Copilăria refuză orice fel de intervenție: ea reprezintă începuturile artei și arta are nevoie de libertate absolută.

VLADIMIR DOGARU

C R O N I C A L I T E R A R A

LUCIA DEMETRIUS: DESTINE. — În editura „Miron Neagu“ dela Sighișoara, care într'un timp foarte recent a isbutit să se impună cu roadele unei activități pe cât de bogate pe atât de pline de prestigiu, a apărut de curând cartea de nuvele a d-rei Lucia Demetrius: „Destine“.

Lucia Demetrius are incontestabil, zestrea unui talent, care-i dă o poziție de mână întâi în rândul camaradelor sale de condei. Și lucrul acesta l-a demonstrat cu deplin succes prin scrierile anterioare, precum o face și cu volumul de față. Literatura sa e un gen cam fără afinități în scrisul nostru, de o viziune și

manieră absolut personală, dar tocmai din pricina aceasta se și situalază în afară de criteriile obiective de valorificare. E puțin dificilă, fiindcă nici nu poate fi tratată cu o formulă intermediară. Ori o accepți așa precum e, împărtaşind-o cu entuziasm, ori o refuzi pe motiv că nu isbutește să-ți devină familiară și că nu corespunde concepției tale despre creația epică.

Lucia Demetrius nu are un scris de fabulație și animație exterioară. Din acest punct de vedere, opera ei e nulă. Are însă altceva și încă în mare măsură: viața interioară cu toate amănunțele și mișcărilor ei. Acțiunea care lipsește în afară, e înlocuită printr'o profundă desfășurare sufletească încadrată în momente de trăire pasionantă la care se asociază toată ființa eroului. Figurile sunt statice, într'adevăr. Nu ajung să facă uneori nici măcar un pas pe căile reale ale vieții dar se întretin în aventuri fantastice dincolo de imaginea lor fizică și se cufundă în dramă, după logica lor temperamentală și cauzele în care sunt prinse.

Cadrul acesta de mișcare își are dimensiunile lui vaste și după socotința mea, scriitorul care isbutește să-l răscrolească și să-i dea viață, stăpânește cel mai dificil domeniu din câte i se cer în arta scrisului.

Vorbeam despre inactivitatea fizică și spațială a eroilor închipuiți de Lucia Demetrius. Un exemplu caracteristic în sensul acesta, îl oferă nuvela „*Ultimele zile ale Ioanei Lazăr*”. Dela început până la sfârșit, același decor, aceeași stare de lucruri, neschimbată, ca 'ntr'un tablou unde totul rămâne mereu așa, cum a fost conceput de viziunea pictorului. Ioana Lazăr, o tânără profesoară, zace pe un pat de spital. Zilele și nopțile se scurg într'o atmosferă insuportabilă de chin și suferință, până când bolnava moare. Faptul e banal, desigur dar în subsolul lui, scriitoarea s'a adâncit până în cele mai ascunse taine, prezentându-ne toată durerea cu ramificațiile ei, toată mizeria și teroarea pe care starea aceasta morbidă o întretine în sufletul eroinei, grozava luptă dintre cugetul lucid și nălucirile sufocante, precum și exasperanta monotonie a acelorași nesfârșite deprimări. Nuvela e un coșmar. Dar e înainte de toate expresia unui chin omenesc de cea mai reală substanță, de unde și efectul pe care-l produce. E o puternică redare analitică de suferință și obsesie, în care vezi cum se sfarmă picătură cu picătură, viața și tinerețea unei femei. Un motiv asemănător, dar fără o încheiere atât de dramatică, îl găsim și în „*Febră*”. Acolo ne este înfățișată o copilă bolnavă, cu sufletul, cu dorințele ei bizare, cu halucinațiile boalei. Și-aici, ca și în „*Ultimele zile ale Ioanei Lazăr*”, se detașează din mediul decorativ, imaginea doctorului care capătă contur fantastic în viernarul de gânduri al suferindei. Interesant e faptul că și într'o parte și într'alta, doctorul e primit mai mult cu interes erotic decât cu speranța salvării. Explicația se află, desigur, în sensul illogic și diformările de conștiință, pe care le impune starea de haos a atâtor închipuiri stranii.

Nota aceasta de neastâmpăr și enervare, de obsesie și patologie, se păstrează și în alte

teme, precum bunăoară în cele de iubire. Iată, în „*Pretexte*” — o schiță de mare adâncime psihologică, — băiatul privește asupra fetii ca la un mister. Vrea să-i afle tainele. O iubește și e neliniștit de necunoscutul din ea, de incertitudinile și semnele de întrebare pe care și le iscă în fundul conștiinței. Fata își destăinuște aproape cu voluptate iubirile anterioare. Dezastru. Băiatul pleacă, firește nu pentru totdeauna, dar pentru a fi consecvent cu sine în clipa aceea grea, când el sigur și-a deschis rana unei dureri, scormonind prea mult tainele iubitei sale. Și mai tipică, din acest punct de vedere, este bucata „*Cătușe*”, unde avem cu adevărat o împletitură de coșmare prilejuite de același sentiment al dragostei. E vorba de două fete, două prietene, sau mai bine zis două rivale, în a căror conștiință iubirea face un joc de fantome, cu pasiuni, cu amăgiri și goluri, totul petrecut în ireal, dar cu înțelesuri deprimante. Insfârșit mai indicăm schița „*Moment*”, unde eroina se prezintă cu o lăcomie extraordinară după tot, după absolut, după fericirea deplină, care este personificată în imaginea și prezența iubitului.

De fapt, lumea aceasta plăsmuită de închipuirea autoarei noastre, așa după cum se arată, e o lume bolnavă și chinuită până la nimicire. Trăește în baia ucigătoare a unei temperaturi prea ricate și se lasă redusă de ispita prăpastiilor amețitoare. Din pricina aceasta, scrisul Luciei Demetrius suferă de un uniformism păgubitor fiindcă mai toate siluetele se confundă între ele. Deasemenea, se simte și lipsa conturului real și a altor elemente necesare pentru a articula o imagine vie și un relief literar. Ceeace constituie nota de preț a acestei scriitoare, e dexteritatea cu care știe să mănuiască subtilitățile sufletului omenesc și priceperea de a descompune orice mișcare interioară până în cele mai reduse detalii, într'un cadru de originalitate și viziune.

PAN. M. VIZIRESCU

* * *

EMANOIL BUCUȚA: CAPRA NEAGRĂ. Fără îndoială că nu este o întâmplare nesemnificativă faptul că pe coperta acestui volum nu întâlnești subtitlul de „roman”, așa cum obișnuiesc să facă cei mai mulți dintre prozatorii noștri, atunci când fie dintr'un interes fie dintr'altul, scriu două sau trei sute de pagini neîntrerupte. Și spunem că nu este o întâmplare gândindu-ne, fiind adică pe deplin convinși, că d. Emanoil Bucuța a procedat astfel deoarece a avut lămurita conștiință a structurii și a rostului cărții sale.

Intr'adevăr, *Capra neagră* pare a fi exact la artipodul a ceea ce se numește roman, în accepția exigentă a cuvântului.

Dincolo de orice pasiune exagerată pentru diviziunea genurilor literare, trebuie totuși să recunoaștem că romanul implică o serie de foarte precise calități ale analizei psihologice și ale organizării materialului epic, pe care un scriitor nu le poate stăpâni decât în epoca de maturitate a talentului său. Viața unui roman crește dintr'o viziune obiectivă a reali-

tății, — obiectivă în sensul că se arată receptivă la toate aspectele ei, transfigurându-le apoi, tipologizându-le. Se cere așa dar, în primul rând, forța de construcție și de orânduire a planurilor de existență. Lipsit de această capitală însușire, un prozator poate fi orice afară de romancier.

Capra neagră a d-lui Emanoil Bucuța este o admirabilă povestire, o evocare a trecutului cu vârsta și cu sentimentele pure ale tinereții, o carte în care plutește stăruitor nostalgia după un veac apus a cărui lumină a rămas doar în inima și în cugetul autorului. Nimic însă din ceea ce constituie caracterul romanului nu apare în paginile ei. Raportat la virtuțile de stilist și la inclinațiile temperamentale ale d-lui Bucuța, lucrul acesta reprezintă un netăgăduit bine pentru economia artistică a volumului.

Ca în orice povestire, și în *Capra neagră* se simte neconținut participarea afectivă a celui care reînvie — înainte de toate lui însuși — o epocă stinsă acum. D. Emanoil Bucuța scrie cu o căldură cuceritoare; fraza lui e bogată în ecouri care vibrează și în sufletul cititorului. Deaceia, deseori filele răsfoite sunt adevărate poeme fără ritm și fără rimă.

În deosebi, în înfățișarea frumuseților naturii, calitățile sale se manifestă din belșug. O magistrală siguranță a cuvântului românesc se împreunează aici cu darul de a pătrunde în adâncimea tainică a unui peisagiu, a unui munte sau a unei bolți cerești de pildă.

„Munții erau curați. Lumina îi bătea piezis, din dreapta, și le aprindea fețele umede ca niște pereți de cleștar. Se muta de pe unul pe altul, cobora din adânc pe văi, zugrăvea fiecare răpă, îi desfăcea de cer, până înălța întreg șirul Făgărașului cu Negoitul în mijloc, într-o pulbere argintie și tremurată, pe măsură ce soarele se ridica mai sus. O văpaie rumenă, ca o dogoreală ieșită din piatră, zimțuia puțin crestele. Vremea avea să se păstreze frumoasă, dar cu vânt mare de seară. Pe dedesupt pădurile roșii ardeau liniștit. Pălălaia lor se întindea în linie dreaptă cât bătea ochiul, de jos din câmp și până în întunericul albastru al brazilor. Un Octombrie uscat și fără înghețuri pregeta să le scuture frunza“ (p. 18).

E desigur o subtilă sensibilitate de cântăreț al naturii în aceste rânduri de care găsești numeroase în *Capra neagră*.

Subiectul cărții? Propriu zis n'are un subiect încheșat și deci o acțiune unitară, desfășurată după regulile consacrate ale epicului.

Cu prilejul unei ascensiuni pe Negoitul, Vlad Armășescu, însoțit de sora lui, Zoica, și de bărbatul Zoichii, Andrei Spătar, află că în Sibiu s'a stabilit Magdalena Olbert, săsoaica originară din Bistrița, pe care a iubit-o cu o ardoare neprihănită în vremea studenției de la Berlin. Dragostea aceasta, din cauza plecării neprevăzute a Magdei, a rămas ca o rană nelecuită în inima lui Vlad. La auzirea vestei neașteptate, sufletul tânărului inginer se deschide larg tuturor amintirilor din trecut. După o uvertură care este mai mult un procedeu tehnic decât o necesitate organică a povestirii, d. Emanoil Bucuța începe înșirarea oarecum cronologică a faptelor, menite să ne lămurească până la urmă introducerea atât

de enigmatică la care am asistat. Înșirarea este de bună seamă, un fel de a vorbi, fiindcă ceea ce face autorul e o continuă prelucrare și idealizare a momentelor reale.

Vlad o cunoaște pe Magdalena la Blaj, când în 1911, s'a sărbătorit prin celebra adunare de pe Câmpia Libertății cei cincizeci de ani ai Astrei. Ceva nedefinit simte el față de această fată cuminte și frumoasă, însă ceva foarte puternic. Plecat la Berlin ca să-și desăvârșească studiile, Vlad o așteaptă cu cea mai nerăbdătoare emoție. În metropola germană, odată venită Magda, se înfiripează, în cadrul pitoresc al familiilor Henke și Rittmeister, o viață de ponderate petreceri împreună cu Zoica și încă vreo câțiva colegi. Iubirea lor pare să capete din ce în ce contururi mai clare, până într-o zi, când Vlad cunoaște pe superba artistă de douăzeci de ani: Lotte Urban. Apariția aceasta îi sbuciumă ființa și îl compleşte. În Lotte, Vlad Armășescu vede o dragoste pe care i-a ursit-o destinul. Desigur, ține și la Magda — dar strania artistă este altceva. E o experiență, e o pasiune profundă care se naște mereu din ea însăși, ca un mister viu, carnal. O după amiază de conversație într-o grădină berlineză încrestează în miezul acestei legături sentimentale o pecete indeluctabilă. Lotte însă părăsește metropola, stabilindu-se câțva timp într'un oraș de provincie pentru ca apoi să ajungă la Paris, iar Vlad rămâne singur cu toate visurile risipite ca de o furtună. Doar o scrisoare i-a lăsat Lotte înaintea năprasnicei despărțiri. Degeaba o va căuta de acum înainte, zadarnic se va strădui să-i trimită vreun semn: Lotte a dispărut ca o umbră miraculoasă.

Dispariția ori cât de sguduitoare este, redresează în Vlad vechiul sentiment față de Magda care nu se strinsese. Am zice noi un caz de dualitate erotică. Probabil. Ceea ce-i însă sigur este că Magda devine, de astă dată, o ființă a liniștii și a împăcării căreia Vlad îi închină cele mai curate gânduri, în fața căreia se mărturisește și se purifică. Am avea de obiectat d-lui Bucuța prea ușorul accent ce a făcut să cadă asupra analizei psihologice. Scriitorul s'a oprit cu predilecție la zugrăvirea formală, chiar decorativă uneori, a acestui proces de o general umană profunzime.

Magda Olbert, și ea, va urma un drum de tristețe. Indemnata de împrejurările războiului se înrolează ca soră de caritate în Orient. Din nou singur, Vlad Armășescu se reîntoarce în țară, unde Zoica s'a căsătorit cu Andrei Spătar și unde lupta desrobirii începuse. Episodul excursiei în munți se întâmplă cu ani în urmă.

Complectată cu izbutite scene din care se desprinde figura lui Caragiale atât la Berlin cât și la Blaj, îmbogățită deasemenea cu înfățișarea unor aspecte politice din Ardealul încă neeliberat și mai presus de orice, dăruită cu descrieri virtuozose, lectura cărții d-lui Bucuța este o aleasă plăcere intelectuală. Și este deopotrivă, o tristețe. Căci *Capra neagră* rămâne cartea îndurerată a iubirii neîmplinite, a acelei iubiri la amintirea căreia fiecare inimă se înfioară și se umbrește de o sfâșietoare melancolie.

SEPTIMIU BUCUR

ALEXANDRU MACEDONSKI: OPERE VOL. I. POEZII. — Literatura română are curiosul aspect: de a cunoaște scriitori „uitați” sau „necunoscuți” și de a se învăța opere din auzite, după ureche sau după potcile istoriei literare.

N'am putea spune că Alexandru Macedonski era un scriitor uitat sau necunoscut, dar nici cunoscut. Știam despre el multe lucruri, însă vag; și mai ales știam întâmplarea cu epigrama adresată lui Eminescu sau că e un poet ce reprezintă un „curent bolnăvicios”. Cunoșteam adică tot ce constituie faptă și contribuție negativă, astfel că Macedonski, după cum spune doctul său comentator, era un scriitor necunoscut prin partea cea bună a operei lui. Și într'adevăr așa este. Nimic nu știam din viața acestuia atât de sbuciumată, din lunga lui viață scriitoricească plină de glorie, dar și de înfrângeri, de dramatisme; nimic din cioplitorul de nestemate, din făuritorul unei limbi poetice atât de personale, din scriitorul în opera căruia s'au răsrânt atâtea curente ale vremii; și nimic sau prea puțin din șeful de școală literară, din cenacurile macedonskiene, care în cei 50 de ani de frământări scriitoricești a văzut trecând generații de visători, dela Duiliu Zamfirescu și Cincinat Pavelescu, la Ion Pillat și Tudor Vianu.

Însă destinul unui mare creator oricât de vitregit de soartă ar fi, rămâne tot destin. Târziu, peste o decadă sau un secol, el este reinviat, chemat la viața proprie hărăzită de dumnezeire.

Marele noroc al lui Alexandru Macedonski a fost ca destinul poetic să fie trecut în mâinile unui admirator al său, și dacă n'ar fi prea mult, în mâinile unui discipol. Oricum — admirator sau discipol, d. Tudor Vianu era cel mai indicat să ne prezinte pe Macedonski. Și spun aceasta întrucât, pe lângă că domnia sa a fost un prieten al poetului, însuși un distins stihuitor, dar este și un om de un fin gust, un estet în adevăratul înțeles al cuvântului și un destoinic critic literar. Poate cel mai destoinic din generația sa. Multele sale eseuri estetico-literare ca *Arta și Frumosul*, *Filosofie și Poesie*, și îndeosebi studiile *Poesia lui Eminescu* sau *Ion Barbu*, ne întăresc în convingerea că nu exagerăm cu nimica în afirmațiile noastre și că bucuria exprimată — de a i se fi încredințat întocmirea acestei ediții critice, este întru totul justificată.

„Admirat cu fanatism de unii, necunoscut sau contestat de alții, cum bine spune d. Tudor Vianu, opera lui Macedonski are nevoie să fie prezentată în lumina capabilă să pună în relief valoarea ei”. Și într'adevăr priceputul prezentator al operii poetului reușește să ne dea o admirabilă ediție critică, deocamdată numai a versurilor, ce duce inevitabil la o dreaptă apreciere estetică și la o justă ierarhizare pe scara valorilor poeziei române. Căci din lunga carieră poetică a lui Macedonski, mai lungă chiar decât a lui Alecsandri, și de o neobișnuită fecunditate din cele 6-7 culegeri publicate de autor ca și dintr'un imens material irosit prin publicațiile scoase de acesta, mult chiar inedit, d. Vianu selectează numai

creația de o reală valoare spre a putea întocmi un singur volum, ce-i drept destul de impunător (472+XCXII pg.). Astfel că poezia macedonskiană apare debarasată de tot ce constituie încercare, versificare întâmplătoare; și poetul Rondeluri-lor și a Nopti-lor a avut multă, foarte multă de natura aceasta. Curățită așadar de versuri banale sau ușoare, astăzi avem o ediție Macedonski cum nici însuși poetul nu ne-ar fi putut-o da. O ediție antologie. Și aici stă marele noroc al poetului.

Acestui principiu pur estetic, ce a dus la prezentarea de față, se mai adaugă apoi cele câteva zeci de pagini de *Note și Variante*, multe întocmite chiar de autor, și cele o sută și mai bine dintr'un studiu asupra vieții și personalității poetului. A ne opri mai mult și asupra acestor părți întregitoare și necesare înțelegerii operii, nu ne permite spațiul și ar fi și de prisos. Numele d-lui T. Vianu ne vorbește îndeeajuns. Oricum, urmărirea biografiei poetului în meandrele ei atât de variate, dă posibilitate d-lui Vianu să scrie adevărate pagini de viață romanțată; iar puținele, dar substanțiale considerații asupra versului macedonskian ne amintesc de subtilul interpret al poeziei lui Ion Barbu.

Prin ediția de față a Fundațiilor Regale, Macedonski a intrat așa cum se cuvenea, întreg și plin de prospețime, în literatura română. Treptat vor urma și celelalte trei volume — cu teatrul, cu proza și cu articolele filosofice și literare. Desigur că și acestea vor fi prezentate în aceleași condiții ireproșabile de tehnică critică și tipografică. Și totuși îndrăznesc să spun că nu s'a făcut tot ce merită Macedonski. Va trebui ca tot d. Tudor Vianu sau altcineva, la Fundații sau în „clasicii comentarii” dela Scrisul Românesc sau la orice altă editură, să alcătuiască o ediție etfină a operilor macedonskiene, școlară — dacă se poate spune, care să pătrundă în masele largi ale cărturării noastre. Întrucât prea mare și prea necunoscut este Alexandru Macedonski.

Făcându-se aceasta, suntem siguri că poetul rozelor și al nestematelor își va lua locul meritat alături de Alexandrescu, Alecsandri, Eminescu, Coșbuc.

* * *

ION CREANGĂ: OPERE. — Desigur că la ediția Creangă publicată tot de Fundații sub îngrijirea d-lui Kirileanu, nu putem face aceleași reflecții ca la ediția Macedonski.

De fapt scriitorul humuleștean a avut și o altă soartă. Gustat și prețuit de toate vârstele, opera acestuia a fost tipărită bine, rău — mai mult rău, de cine n'a vrut, reușind astfel să pătrundă la toate păturile societății românești. Ce-i drept că la unanimitate prețuire din partea cititorilor, critica și istoriografia noastră literară a fost absentă până în ultima vreme dela studii estetice, dela comentarii sau ediții critice pe care le merită Ion Creangă.

Totuși d. Gr. T. Kirileanu a fost dintru început unul, și aproape singurul serios comentator al operii acestuia. Încă din 1906 dă o ediție critică la „Minerva” pentru a o repeta mai

târziu prin cea dela „Cartea Românească” înscărcinat de Fundațiile Regale, ca unul dintre supraviețuitorii locurilor bistrițene, d. Kirileanu pornește la îndeplinirea sarcinei încredințate ținând seama, desigur, de primele sale ediții.

De bună seamă că ajutat fiind și de studiile complimentare ce s'au făcut în ultima vreme încearcă să reconstitue adevărata limbă a lui Creangă. Căci, tipărite în „Convorbiri Literare” sau în alte periodice ale vremii, Amintirile și Povestirile scriitorului nostru au apărut pline de greșeli tipografice, de dimensiuni sau schimbări binevoitoare din partea zetarilor schimbări de care însuși Creangă se speria. Pe o pagină din „Convorbiri Literare”, cu corecturile făcute de autor reprodusă în facsimil și în volumul de față, scriitorul nota în josul ei: „Inchipuiți-vă acum ce mi-a făcut Beșchecherecul. Apoi mai are cineva tragere de inimă să sgârșie rău, bine altădată?”

Prin colacionări de texte și manuscrise — atâtea câte se mai păstrează d. Kirileanu încearcă să facă ceea ce voia și Creangă: să îndrepte o limbă potcită de editori sau schimbată, fără voia autorului, de însuși Maiorescu. A reușit oare în această muncă atât de dificilă? N'am putea spune nici da, nici nu. Oricum, ceea ce se poate face astăzi, prin prisma ultimelor contribuții, d. Kirileanu a făcut. S'ar putea însă ca mâine, datorită noilor cercetări — și unele s'au și anunțat: a preotului Furtună și a d-lui Ungureanu dela Iași, să avem ideala ediție Creangă. Și abia atunci când vom avea-o, se vor putea întreprinde mai ușor și studii de estetică.

Căci arta lui Creangă este o artă a cuvântului.

GH. VRABIE

* * *

ALEXANDRU MARCU: FIGURI FEMENINE DIN RENASTERE. — Epoca de frământări politice și sociale prin care ne este dat să trecem, de militarizare, pe de o parte, de pretiozitate culturală pe de altă parte, îndeamnă spiritul să se privească în Renaștere, ca într-o oglindă. Cuvântul este adesea utilizat pentru a contura noua structură a faptelor trăite azi

În asemenea atmosferă spirituală, cartea domnului profesor Alexandru Marcu a căpătat însemnătatea lucrului neașteptat și dorit. Publicul este, însă, mai pretentios, atunci când știe că dorința i s'a realizat. Voeste ca astfel de cărți să-i producă o stare de împăcare cu sine, de mulțumire, să depășească faptul însuș al aflării.

Domnul Alexandru Marcu a reușit pe deplin, prin recenta carte de a produce această senzație. Structura psihică de umanist a domnului Marcu ne-a fost evidențiată de studii anterioare. Ea a găsit, însă, o putere de expresie cu totul nouă în subiectul de reevocare a civilizației din timpul Renașterii italiene. Domnia sa nu a vrut să ne prezinte un tratat arid de istorie, deși bogăția materialului consultat îi putea îngădui ușor acest scop.

O țință mai complexă a urmărit scriitorul. Deplin documentat pe baza materialului istoric, a simțit dorința să se apropie de public și să deslușească împreună cu el taina trecutului, să i-o tălmăcească în trei puncte deosebite ale spațiului, în care s'a desfășurat viața Renașterii.

Primul punct spre care autorul a voit să îndrepte pe cetitor e Florența, prin excelență cetate a Renașterii. Doritor să descopere el însuș, acolo unde nu aleargă lumea, discreta violetă a culturii, uitată de vulg, domnul Marcu, „*trecând dincolo de Ponte Vecchio și întrebând din Florentin în Florentin unde se găsește „Via dei Bardi”*”, a aflat acea stradă și s'a oprit în fața unui zid cu stemele familiei Bardi. Acolo a întâlnit sufletul Alessandro Strozzi și a întipărit puritatea unei figuri feminine din Renaștere.

O a doua piatră de hotar, statornicită anume pentru a ne povesti viața de atunci, ocupă dela început un spațiu mai larg, ca și însemnătatea dată acestui popas de către autor. Iată-l: „*Pe malurile albe de nisip ale Adriaticii, netezite sub îndălțimile de argilă și piatră ale Romagnei, jos, între culmile cu ziduri de castele, dela San Marino la Cesena și de la Rocca delle Camminate la Gradara, stă până astăzi Rimini, între soare și marea albastră*”. Acolo a deslușit povestea Isotiei și a lui Sigismondo Malatesta seniorul cetății.

Al treilea punct din spațiul cu întipărirea amintirii Renașterii, a fost ales la Ferrara. Consfințit mitologic drept centru cultural, orașul este cercetat de autor ca leagănul unei rafinate dinastii a Estensilor. Totuș, nu a fost ales, dintr-o dată, momentul culminant, în care se conturează prototipul femeii din Renașterii, Isabella d'Est, ci tot cu dorința de a prinde firul mai sfios al începutului, s'a oprit asupra figurii lui Niccolo și a tovarășei sale, fermecătoarea, dar atât de „burgheza”, Parisina.

Din aceste trei puncte, viața Renașterii s'a desprins, pentru a forma un întreg bine definit al complexului de moral și amoral, de sublim și cruzime, de cuprins al Dumnezeuirii și al zeității păgâne. Deslușim într'adevăr, din curgerea vieții zugrăvită de domnul profesor Marcu, cele două sensuri prin care Nietzsche caracteriza lumea păgână, „*apollinic*” și „*dionisiac*”. Dar autorul a făcut mai mult pentru noi. Nu a exagerat — așa cum se obicinuește aceste contraste, aceste două poluri în jurul cărora gravitează lumea din Renaștere, ci le-a contopit armonios, reliefând, astfel o valoare eternă: psihicul uman. Contrastele sunt și vor exista mereu, căci așa a construit natura pe om. Iar, pentru ca mai blândă să ne pară sinteza, autorul a ales ca interpret principal în povestirea vieții de atunci „figura feminină”. Insuș titlul a consfințit acest scop umanist, căci, paralel cu silueta plâpândă și grațioasă a eroinelor, interesante încă de copil, se desenează în relief tot atât de puternic, figurile virile ale constructorilor vieții din Renaștere. Dar, pe când pentru bărbatul cercetat singur, ocupațiile militare însemnau rolul de frunte, asigurându-i fala de condottier și puterea, pentru bărbatul alături de o figură feminină, soție ca Alessandra Strozzi, ori mai

adesea, iubită ca Isotta degli Atti, viața capătă un alt sens mult mai complex. Sigismondo, crutul Tiran dela Rimini este exponentul cel mai veridic. Alături de Isotta, femeia vieții sale el devenea, din stăpânitor și euceritor de bogății, un slujitor, care se roagă Frumosului. Căci răsboinicul fără teamă nu s'a mulțumit doară să cânte în versuri ca Petrarca iubirea. A voit să se poată închina într'un Templu al Frumosului și al iubirii.

„Sugestionat, de la Literatură, Condottierul trecea astfel la transpunerea acelui sentiment liric în piatra sarcofagului din Malatestian, spre a-și immortaliza iubirea în marmora mai rezistentă ca versul“ (pag. 86).

Insușirile de umanist ale povestitorului se văd însă, nu numai prin această esențială înțelegere a caracterului complex al figurai umane în Renaștere, ci și prin alte note, privind atât conținutul, cât și forma acestui studiu. În primul rând, coloarea vremii, sub aspectele cele mai variate ne este viu zugrăvită, alaiuri de nuntă, „giostre“ de întrecere a virtuților bărbătești, ospețe se destramă în fața noastră ca în afrescurile lui Gozzoli sau Carpaccio. Autorul ne mijlocește pătrunderea în intimitatea unui „studiolo“ feminin, fură indiscret din tainele artificierilor modei, se oprește cu plăcere la ocupațiile mai prozaice, dar

frumoase, sănătos de simple ale gospodinei.

Discernământul cunoscătorului de artă pe care l-am aflat întotdeauna în activitatea literară și critică a d-lui profesor Marcu, are și în această carte, bogat prilej de a se manifesta. Astfel, de pildă, în legătură cu templul Malatestian, construit după planul lui Alberti — artist, prezentat cu seriozitate critică:

„Se spune în general despre Malatestianul din Rimini că ar fi expresia a trei forțe care-i însușesc zidurile până astăzi: Arta lui Leon Battista Alberti, puterea lui Sigismundo Malatesta și iubirea pentru Isotta.

Când, de fapt, ca orice monument, el trebuie să apară drept un complex de piatră și suflet, învăluit în suprema Armonie la care aspira Estetica Renașterii, prin contopirea celor mai disparate contraste din câte s'au încrucișat într'însul: de la Clasicismul păgân la Misticismul Sfântului din Assisi; de la Simbolismul biblic la Astrologie“ (pag. 102).

Trecând la partea formală, aceeași grijă umanistă însoțește cartea.

Nu putem încheia decât cu o rugămintă: interesantul afresc, deabia început cu trei „figuri feminine“, să se continue cu alte imagini, culminând, poate cu silueta rafinatei Isabella d'Este.

MARIELLA COANDĂ

CRONICA MARUNTA

THEODORESCU-SION a murit pe neașteptate, în plină vară a vieții și a talentului său de-o nesecată fecunditate. Omul, care s'a dus pentru totdeauna dintre noi, era de-o aparență mândră și știa să-și poarte cu semeție frumosul cap turnat ca în bronz, pe care sculptorul Corneliu Medrea i l-a prins într'un bust minunat de verosimil și pe care artistul însuși l-a zugrăvit de atâtea ori în falnice autoportrete. În el vibra cu o nuanță aproape agresivă, ce nu-i sta rău, conștiința darului artistic, pe care îl avea în sânge.

Theodorescu-Sion a fost un virtuos al penelului. O virtuositate pe care nimeni altul n'a avut-o dela Grigorescu încoace. Ai putea spune cu tristețe că, în condițiile sociale din România mare, pictorul n'a avut ce face cu această virtuositate. Pictura, ca și arhitectura, e o artă aservită în sensul că dezvoltarea ei e condiționată exterior de gradul de necesități estetice ale societății. Condițiile acestea însă, de două decenii încoace, sunt cu totul neprielnice într'o societate ca a noastră cu vechea aristocrație prăbușită și cu noii ajunși încă străini de sensurile superioare ale culturii. Statul de asemenea a cugetat prin aceștia, — ceea ce însemnează că niciun stimulent social deosebit n'a provocat arta plastică să-și desfășoare minunatele-i virtualități.

În alte împrejurări, Theodorescu-Sion cu formidabila-i virtuositate și energie creatoare ar fi lăsat în urma lui opere de mari proporții, care să fixeze spiritul unei epoci întregi, căci pentru aceasta era deplin înzestrat. Din acest

punct de vedere, marele artist a murit neavând ce face cu virtuositatea lui. Suflet neliniștit, care nu-și afla locul, el și-a exercitat îndemânarea experimentând aproape toate formulele tehnice ale vremii, dela pointillismul inițial până la neoclasicismul ultimelor tablouri. Toate aceste faze de atelier se traduc prin realizări remarcabile, ce alcătuiesc împreună o operă de-o varietate și de-o bogăție fără pereche. Niciuna din pânzele sale însă nu atinge proporțiile și înălțimea unei capodopere, care să dea măsura de care era în stare artistul. El a trebuit să facă eternele și exasperantele peisagii și naturi moarte, fiindcă altfel expozițiile aproape anuale, pe care le deschidea, le-ar fi închis neatinse. Ce trist e să ne dăm seama de lucrurile acestea abia când mâna măiastră, în care zăceau atâtea posibilități uimitoare, este ea însăși, pentru totdeauna, o „natură moartă“!

Artistul din Theodorescu-Sion era însușit de o profundă conștiință românească. A fost dintre cei dintâi pictori de seamă, cari au aderat la crezul de artă al revistei *Gândirea*. Marea lui ambiție, hrănită mai bine de un deceniu, a fost aceea de a se afirma ca pictor național. Specificul etnic rostit în acordurile colorilor și în alegerea subiectelor l-a preocupat în toată această vreme. O numeroasă serie de naturi moarte, de compoziții cu aer oarecum legendar și cu tendință de mit etnic, au rămas din această perioadă a pictorului. Experiența n'a stărnit o atenție suficientă în restrânsul public al cumpărătorilor de artă,

alcătuit mai mult din evrei, și astfel entuziasmul pictorului a scăzut. În aceeași perioadă, la îndemnul nostru prietenesc, Theodorescu-Sion a încercat subiectele religioase; câteva icoane cu Maica Domnului și una sau două compoziții din viața Mântuitorului. Temperamentul său artistic era însă de altă natură decât afinitățile profunde, pe care le cere o asemenea pictură.

A fost însă un moment nimerit, când artistul putea să-și manifeste o parte din marile-i puteri. Atunci când Academia Română a avut piosul gând să ridice, cu cheltuiala Ministerului Artelor, mausoleul lui Vasile Alecsandri la Mircești. Cum eram în situația oarecum de a comanda, Theodorescu-Sion, a făcut o capodoperă de proiect decorativ, care sintetiza întreaga poezie a bardului național. Ar fi fost o minune de mausoleu. Din nenorocire, Academia Română l-a respins prin onoratul ei președinte de-atunci, emeritul speolog clujan, d. Emil Racoviță. Preferit, în locul marelui pictor, a fost d. Paul Molda! De-atunci datează așa zisul nostru conflict cu Academia, pe care n'avem de ce să-l regretăm. Lucrul acesta l-a durut neînchipuit de mult pe Theodorescu-Sion și în lăsamântul său artistic se află până azi acel proiect, la care ținea ca la o frumoasă și tristă amintire.

Grozavi suntem noi, oamenii, când ne atinge cineva mai ales în laturile în care nu suntem competenți! Dar nu ne gândim ce urmări dezastruoase decurg din incompetența noastră, afirmată peste orice considerații drepte.

Theodorescu-Sion era un om mândru, și, cu toate recunoașterile unanime de care s'a bucurat în viață, veninul unui gest, cum a fost cel pe care l-am amintit, l-a purtat în suflet până la moarte. Nu spun acestea cu niciun fel de resentiment, ci cu amărăciunea că repetăm la nesfârșit greșala de-a nu ne prețui forțele câtă vreme le avem printre noi...

M'a luat condeiul și-am scris mai mult despre ce-ar fi putut să fie Theodorescu-Sion decât despre ce-a realizat. E mai întâi posibilul ce s'a suprimat, care-ți vine în minte în fața morții neașteptate. Opera lui a rămas printre noi și rămâne dincolo de noi. Ea e bogată și variată de parcă ar fi făcută de zece pictori la un loc. Va trebui catalogată, studiată, reprodușă și pusă în adevărata ei valoare. Theodorescu-Sion, fără să fi fost profesor, a fost un maestru fecund pentru generațiile mai tinere. Spre deosebire de arta lui George Petrașcu, ce rămâne inaccesibilă, arta lui se comunica, informa, iniția și antrena. Pulsează în ea o ritmică de lozincă plăsmuitoare. După război, Sion a deschis drumul realismului etnic în pictură, și dacă s'a discutat atâtea problema specificului național în plastică, stimulul acestor discuții venea mai ales din simpla prezență a operei lui prodigioase, care umplea în fiecare an cu noi aspecte, cu noi realizări și noi experiențe sălile expozițiilor, devenite școli de studiu pentru tineret. Generalizat în urmași, curentul etnic, curentul de autohtonizare a picturii îi datorește mult acestui artist, căruia îi plăcea să se simtă la cârmă, căruia prietenii îi spuneau „leul“, iar el, când vorbea de autohtonism, se înflăcăra,

și evoca obârșia moțească, chema versul popular, sau strofele lui Coșbuc și preamărea verdele argintiu al verii românești, care domina în pânzele lui.

Pe perețele din fața mea stau tablouri de-ale lui: flori, portrete, nuduri, siluete rustice. Din cel mai spațios, în ton verde cenușiu, răsar doi ciobani uriași, în sarici, profilați pe codru; unul a căzut cu bărbia în toiag, nesfârșit de triști îi sunt ochii; cellalt și-a pus mâna streășină și caută din vârful stâncii peste zări. Își caută pictorul și parcă știu că n'au să-l mai găsească niciodată.

* * *

ST. O. IOSIF DEFINITIVAT. L-a definitivat d. Șerban Cioculescu într-o ediție, care e un scandal luxos. Pretenția de a definitiva tu pe un poet consacrat, ciopârțindu-i opera, presupune în ce te privește, o serie de însușiri probate, care îți crează autoritatea. Și dacă nu, cel puțin afinități temperamentale ce îți dau acea evlavie literară necesară mai ales când te apropii cu foarfeca de opera cuiva care nu se mai poate apăra. E în orice caz o răspundere teribilă, pe care ți-o asumi. D. Șerban Cioculescu și-a asumat o asemenea răspundere cu o seninătate biologică. Altfel, nimic nu-l îndreptăția s'o facă. Nici activitatea sa publicistică, fiindcă e un convins apologist al latrinei ca izvor de inspirație, iar St. O. Iosif e un poet candid; nici ideologia sa din sub-solul Adevărului și Dimineții, care e la antipodul tradiționalismului lui St. O. Iosif.

Pe plan literar, d. Șerban Cioculescu — numele închide uneori predestinații secrete! — face parte din categoria profitorilor cinici, cari exploatează azi cu tupeu toate avantajile ideilor, pe care le-au batjocorit până ieri. Exploatându-le, le simulează, dar sunt prea novici ca să nu-și dea în petic! Si d. Cioculescu nu s'a putut abține disimulându-se în definitivator al lui St. O. Iosif. E o distanță atât de mare dela stăpânul Kalman Blumenfeld de până ieri până la meseria nouă de anteprenor al tradiționalismului încât e greu să nu-ți dai în petic.

Din interminabilele sale cronici, — lungi fiindcă sunt tarificate pe kilometru și trebuiesc umplute cu verzi și uscate — d. Cioculescu n'a dovedit până acum vreun gust literar ci, fie la el acolo! un gust persistent pentru scatografie. Ce-are aface această perversă insanițate cu cel mai pudic poet al literaturii noastre? Era de așteptat, prin urmare, să elimine atâtea poezii proprii personalității lui Iosif și atâtea traduceri admirabile și să introducă, în schimb, niște gângureli de început, ca opere „definitive“, de care poetul însuși s'a lepădat. Cartea e, din acest punct de vedere, o desfigurare și o caricaturizare. E făcută parcă anume să-l diminueze.

Afară de aceasta, nici măcar notele dela urmă, cu pretenție de erudiție, nu sunt corecte. În ele se vorbește de poezii eliminate, când aceleași poezii figurează în text. Ceeace însemnează: o ediție morfolită numai ca să iasă un nou profit, un onorariu în plus!

Pe urmă eliminarea marșului „La Arme“, singura chestiune care se discută, fiindcă celelalte mari defecte recensenții nu-și dau osteneala să le caute. Și sunt atât de însemnate încât singure anulează această nefericită editie.

Dece a eliminat d. Cioculescu „La Arme“ ? O spune în prefață: fiindcă l-a convins d. Perpessicius la cafenea ! Argumentul e un deliciu pentru seriositatea de judecată a unui critic care „definitivează“ astfel pe St. O. Iosif. Dar dece d. Perpessicius și nu d. Mateescu-Chose ? Argumentul nu și-ar fi pierdut deloc din savoare.

D. Perpessicius, foarte cavalier, a sărit să-și apere victima chiar într-o gazetă oficială, demonstrând că „La Arme“ e o prostie literară, ce merita să fie eliminată.

Eu pe d. Perpessicius nu-l acuz, fiindcă am impresia că-l înțeleg. „La Arme“ e strigătul eroic al tuturor soldaților cari au luptat pentru a făuri România. D. Perpessicius a fost soldat. A plecat cu acest cântec pe buze și s'a întors erou, fără brațul drept, fără mâna atât de necesară scriitorului care este. Omeneste vorbind, e o mare și respectabilă durere. Insuș pseudonimul de *Perpessicius*, care înseamnă suferință îndurată la maximum, datează din acele zile de jertfă sângeroasă. N'aș vrea să-l jienesc, dar am impresia că amintirea permanentă a durerii e legată, pe nevrute, de aversiunea cu totul personală, subiectivă, față de marșul războiului. E un proces psihologic capricios, de care nu ne dăm seama tocmai cei cari îl trăim.

Dar asta e una, și marșul marelui războiu e alta.

Cântecul lui St. O. Iosif e legat de cea mai mare epocă a României. În evoluția istorică a sentimentului național și a expresiei lui în faptă eroică, „La Arme“ are o însemnătate covârșitoare chiar față de „Deșteaptă-te Române“. El e pentru noi ceea ce e Marsilieza pentru Franța sau Giovinezza pentru fascism. Ce idiot se întreabă de valoarea estetică a acestor grandioase vulcanisme naționale ? Ele au intrat în patrimoniul obștesc, ca sângele, ca graiul, ca datinile. Numai un estropiat moralmente e capabil să elimine un asemenea cântec din circulația culturală a țării. E ceea ce a comis d. Șerban Cioculescu.

Ți se spune la ureche pentru a-l apăra : Să trecem cu vederea; Cioculescu nu-l are la stomac pe St. O. Iosif !

Dar, pentru Dumnezeu ! Dacă n'a avut la stomac decât onorariul când a masacrat această editie, incorectitudinea lui e cu atât mai gravă.

De fapt, nu d. Perpessicius l-a convins să elimine marșul ci vechile sale convingeri antinaționale. Lucrurile la noi se uită prea repede. D. Șerban Cioculescu încă de când era student a debutat ca instrument al internaționalei comuniste, scoțând o foaie „Viața universitară“, plătită de oficina „Adevărului“. D. Cioculescu propoveduia studenților noștri marxismul și în acea foaie scria textual : „Patria mea e umanitarismul !“ Pripășit acum tocmai unde nu trebuia, fiindcă antecedentele i s'au uitat, el și-a dat în petic. E simbriașul marxist de altădată care elimină dintr-o editie oficială marșul „La Arme“.

Stupidă imprudență !

Dacă d. Cioculescu, din situația pe care o deține, ar fi fost mai prevăzător, ar fi aflat că marșul lui St. O. Iosif cu muzică de Alfons Castaldi a fost însușit de augusta noastră Dinastie. Prima lui audiție a avut loc la Palatul Regal în anul 1913, în prezența Regelui Carol I și a Reginei Elisabeta. Marele Căpitan de oaste, care a fost Carol I, e cel care a consacrat cântecul ca marș național și din ordinul său s'a introdus în armată, iar din armată în școli. Doi Regi și-au dus armatele la glorie în ritmul acestui cântec, iar Marele lor Urmas, trimițându-și ieri trupele la graniță, n'a stat desigur să se întrebe de problematica estetică a marșului.

Ne face, poate, d. Cioculescu în locul lui un marș umanitarist ?

În momentul de față alte cărți ale lui St. O. Iosif nu se găsesc pe piață decât această „editie definitivă“. Intraripatul text al marșului lipsește din ea.

Și totuși, când țara sărbătorește o sută de ani dela nașterea Regelui, care l-a consacrat, și când armatele stau încă la graniță, se găsesc complici inconștienți, cari apără infamia comisă de un estropiat moral.

NICHIFOR CRAINIC