

485472

CONTRAPUNCT

BCU Cluj / Central University Library Cluj

BIBL. UNIV. CLUJ-SIBIU
Nr. 322-1945
Exemplar legal

Anul I
Nr. 1

Aprilie, 1941

CONTRAPUNCT

Redactor responsabil:

LIVIU LINȚIA

Redacția și Administrația

Timișoara I.,

Bul. Carmen Sylva No. 44.

Telefon: 42-52

CUPRINSUL :

Victor Papilian: Tatăl

Elvira Damian: Unde ești?

Traian Turcu: Tăcerea mi-e vultur
Pentru fericire

Mariana Pulpuș: Despre colinde

Nicolae Pârvu: Epigrame

Mihaela Papilian: Carule mare

Liviu Giurgeca: Muzica occidentală

Nicolae Pârvu: Clopote
Ea

Ionel Olteanu: Toarce pustiul
Drumul pleacă în lume

CRONICA LITERARĂ:

Traian Turcu: Emil Zegreanu: Către țara ochilor mei

INSEMNĂRI:

Panait Istrati: La stăpân

Dan Botta: Comedia fantasmelor, Alkest.

Abonamentul: 100 Lei.

Abonamentul pt. Inst. și de încurajare

Numărul 10 Lei

Apare lunar

TATAL

Preotului reformat din Huedin

Omul privi cu mulțămire la lucrul său. Era meșteșugar bun, dar azi se descoperea a fi și om înțelept, căci cel de pe cruce nu începuse să se svârcolească.

Intre multe glasuri de slavă, mai cu osebire al judecătorului mă va instări...

Omul privi cu mulțămire la lucrul său, căci a sa silință desferecase încuietorile și ușile minții și gândul — își da bine seama — răsărise ca izvod nou pentru toate timpurile ce aveau să vină. El, cel dintâiu în lume, pusese pe cel răstignit să încalce un cuiu de lemn bătut în bârna crucei, și prin această născocire trei zile și trei nopți avea să se chinuiască osânditul, nu ca înainte când oasele se frângeau ca așchiile, vinele plesneau pe la nodurile încheieturilor și sângele năpădea prin gură, nas, urechi și piele îndată ce crucea începea să se înalțe în legănatul funiilor. Acest folos obștesc dela gândul lui negândit de nimeni se trăgea.

Cum era de așteptat, judecătorul îi mulțămii și în loc de o pungă cu arginți îi dete două,

— Una pentru muncă, cealalta pentru gândul cel nou și de folos obștii...

Și fiindcă omul avea un fiu, pe care-l iubea cum iubește pustiul ploaia, îl veghea cum veghează luna apele Iordanului și se bucura de bucuriile lui până și 'n tremurul firului de păr, alergă în mare grabă acasă:

— Fiule, azi prin osebită osârdie am câștigat două pungi de arginți... După dreptatea dragostei mele părintești, una ți se cuvine ție...

Și fiindcă acum era și înțelept, se hotări să-l învețe de bine:

— Ia aminte... Dintre toate voile făpturii noastre, iubirea unei femei frumoase e cea mai vrednică pentru un tânăr vânjos la trup și cinstit la suflet...

Și îi aminti că sus pe munte, la picioarele celui răstignit, plângea o femeie.

— Mamă, soră sau iubită... o femeie frumoasă, dar săracă. N'a avut nici măcar banii trebuincioși pentru vinul cu mirodeniile amestecate.

— Aleargă repede... Ca să-i cumperi băutura alinătoare ți se va supune fără cârtire... Aleargă repede ca s'o prinzi în lacrimi... Nici nu știi cât preț capătă trupul unei femei care plânge... E mai cald și mai desfătător decât al femeii ce râde...

Și fiindcă fiul se grăbea să plece, tatăl îl opri pentru o ultimă îndrumare:

— Fii chibzuit însă... El, prin înțelepciunea mea, va dura trei zile pe cruce... Fii deci chibzuit... Imparte punga în trei părți deopotrivă... o parte pentru fiecare noapte...

VICTOR PAPILIAN

Unde ești?

Unde ești
iubitul meu,
unde ești?
Indurerat, sufletul meu
te caută în zadar.
Părul meu negru
acoperă cerul
cu jalea lut:
cununa mea de diamante
s'a risipit ca pulberea.
Și lacrămile mele
au scăldat florile pământului
și mărăcinii.
Și te-am cerut vânturilor
și te-am cerut apelor
și te-am cerut soarelui.
Dar nu lumina,
nici apele
te au în puterea lor:
palatul tău
e în inima pământului acum
și somnul tău e adânc
și uitura ta
grea e ca plumbul.

Prietenul meu,
ieri lira ta de jad
își risipea mărgăritarele pentru mine
în grădina lotușilor albaștri
și acum, tu nu mă auzi.

Elvira Damian

Tăcerea mi-e vultur...

*Tăcerea mi-e vultur — cumpănă pe cîr —
Auzului celui mai crud, un bob de larmă;
O fugă desculță pe iarbă 'n mister,
In vid, o calmă detunătură de armă.*

*Tăcerea mi-e arcul întins peste veac .
Cu ochiul — săgeată — peste mirări, în alte
Mai pure seninuri popas, zodiac
Cu turle — clopotnițe de gânduri înalte. —*

*Tăcerea — bunul meu înger de pază —
Cu aripa frunzei de terigi, lotus și ulmi,
Mă va 'ntâlni în ultimul drum la amiază,
Furând prometeic înalte piscuri și culmi.*

Pentru fericire

*O stea, o clipă numai, o scoică din afund,
Limpezimi de ape să-mi deie și să-i dărui
Și în potirul mâinii mai fragedă s'ascund
O licărire albă mai mult decât oricărui.*

*Un joc să tie numai — fulg dintr'o nălucă —
Un salt din marea fugă de șoim și telegar,
O pasăre rănită — ciob pe o ulucă —
Să-mi picure din gușă, tr-stețe, rar, mai rar.*

*Svâcnetul din urmă să-mi lase pe aripe
Stalactită 'n pliscuri — seninul din azururi, —
Să-mi lumineze bezna, golul unei clipe,
Iar pentru tericire s'o rechem de-apururi...*

Traian Turcu

DESPRE COLINDE

„Colindă lerui Doamne”, cuvinte de refren al celor mai multe dintre colindele noastre închid în ele un înțeles adânc. O cunoaștere a originii acestor cuvinte și a evoluției sensului lor ne-ar ajuta intrucâtva la înțelegerea rolului pe care-l au în practica acestor colinde, dar cele câteva notițe etimologice nu dovedesc decât ingenioase analogii lingvistice și calcule calendariste, în așa fel încât nici după citirea lor nu vom ști despre colinde mai mult decât ne desvăluie ele înșile. Totuși și aceste cercetări aduc un folos. Ele întăresc semnul de întrebare în jurul problemei, după cum se va vedea din rândurile de mai jos.

Diaconovici-Loga în articolul din Enciclopedia Română consacrat cuvântului „colindă” referindu-se la „ler” înșiră mai multe explicații probabile în ceea ce privește originea lui. Unii l’au identificat cu slavonul „le”, alții cu „Lares”, iar alții l’au socotit ca un derivat al numelui lui Aurelian. Vasile Bogrea, pe de altă parte, într’unul din primele numere ale revistei Daco-România, făcând o privire asupra cărții lui Al. Rosetti „Colindele religioase la Români”, aduce un bogat material străin în sprijinul ipotezelor că originea cuvântului colindă trebuie căutat în „Kalandae” (lat. calendae), desemnând Anul-nou. El își sprijinește ipoteza și pe următoarele două fapte: 1. Se colindă nu numai la Crăciun ci și la Anul-Nou. 2. În unele părți Anul-Nou e numit Crăciunul-mare, iar sărbătoarea Nașterii Mântuitorului e numită Crăciunul-mic. Colindele ar fi după datele acestea, cântece de începutul anului care pentru creștinii din Evul-mediu era la 25 Decembrie. Traducerea de data ar fi logic, explicată. Dar aceste explicații nu lămuresc problema căci, chiar pornite pe un drum bun, ele se opresc la jumătatea lui. Rămâne în picioare, totuși, afirmația lui Vasile Bogrea că nu pot fi considerate, colindele, ca o practică religioasă legată de sărbătoarea Nașterii Mântuitorului căci dacă ar fi așa atunci majoritatea motivelor centrale ar trebui să fie legate de acest moment ca de exemplu în cântecele de stea, ci motivele colindelor sunt profane. Chiar dacă în unele colinde se găsesc motive religioase, numai arareori sunt în legătură cu Nașterea Mântuitorului și sunt toate întrebunțate într’un sens special.

Lipsite de o semnificație religioasă, colindele se practică și se mențin printr’o altă semnificație mai adâncă pe care o închid în ele și care poate fi rezumată în următoarea frază: colindele sunt o practică magică. Acest lucru credem că se poate vedea bine dintr’o analiză a colindelor, căci o colindă se compune din melodii și text. Acesta la rândul său are trei părți: subiectul, refrenul și închinarea. Să încercăm o analiză a lor.

S’ar putea face o ierarhie a refrenurilor după gradul de înțeles logic pe care-l prezintă. Unele refrenuri sunt pline de înțeles, de exemplu: „Domnului, Doamne” sau „Colindăm, Doamne, colindăm”. Altele, însă, se prezintă lipsite de orice înțeles logic: „Hoi lerunda lerui Doamne”, sau „Lerui dai ler mi”, sau „Altarium barlum șarpe’n Dunărel șuleru”. După toate legile lingvistice ar fi fost natural ca aceste cuvinte să dispară pe urmele înțelesului pierdut, dar ceea ce le-a făcut să se mențină e semnificația lor de formulă magică. Tot acestel semnificații magice i-se datorește aceea repetare a formulei după fiecare vers, vroind parcă în acest fel să-l întărească.

O altă parte a colindelor, de mare importanță pentru înțelegerea lor, dar care a fost trecută cu vederea de mai toți culegătorii este închinarea. Am găsit aceste închinări doar în colecția dlui Sablin V. Drăgoi „303 Colinde” care ne-a servit un prețios material documentar pe care n’am pregetat să-l întrebunțăm în întreaga

lucrare de față. Colindele sfârșesc cu o formulă, de cele mai multeori vorbită, închinându-se colinda persoanei căreia i-se colindă. Luând de bază aceste închinări se poate face o sistematizare a colindelor după persoanele cărora le sunt adresate. „Și te june veselește” e o închinare junelui, există închinări pentru fete, pentru boeri bătrâni, pentru tineri căsătoriți, pentru văduve, pentru păcurari, pentru Petru, pentru Ilie etc. Odată această sistematizare făcută se poate vedea că și subiectul colindelor variază după persoanele cărora li se închină. Subiectul colindelor închinatelor junilor se întorc în jurul următoarelor motive principale:

1. Lupta unui june cu un leu pe care-l supune în luptă dreaptă. Aducându-l acasă fără măcar să-l fi rănit, toată lumea fericește pe mama junelui pentru curajul lui.

2. Lupta unui june cu un cerb care văzând că va fi supus îl spune junelui că-l un sfânt. Junele nelăsându-se înduplecat cerbul îl recunoaște de stăpân.

3. Junele își joacă murgul „câre lună când e plină și în curcubeu în chipul lui Dumnezeu”. Fata împăratului îl vede și îl spune mamei sale. Aceasta o sfătuește să se pregătească de nuntă căci va fi pețită.

Colinda boerului bătrân variază motivul boerului care stă la masă în Rai și vorbește cu Dumnezeu.

Colinda fetelor tinere repetă motivul fetei căreia i-se arată diferite semne. Întrebând-o pe mamă-sa despre semnificația acestor semne, aceasta îl răspunde să se pregătească de măritat.

În colindele închinatelor lui Petru e vorba de Petru care stă în Rai și spune tuturor rudelor care vin, motivele pentru care pot fi primite sau nu.

Există, însă, o serie de colinde închinatelor „sfuțului mic”. Motivul principal e al Nașterii Domnului dar în împrejurări cu totul speciale. De ce acest motiv nu e identic cu motivul cântecelor de stea? Fără îndoială că din cauza semnificației speciale ale colindelor pe care o vom vedea.

Uneori colindele sunt lipsite de închinare. Totdeauna însă, e, vorba de grâu care s'a făcut din picurii de sânge al Mântuitorului, sau de oi pe care le păzește însuși Dumnezeu. Deși le lipsește închinarea se pare că aceste colinde sunt închinatelor bunurilor oamenilor cărora li se colindă,

Am sistematizat colindele după persoanele cărora li se închină deci după subiectul lor. Niciodată o colindă compusă pe un motiv, de exemplu a boerului bătrân, nu va fi închinată unui june. Am văzut că nu se colindă pentru momentul religios ci pentru anume persoane sau bunurile lor. Cele spuse până aici sunt suficiente pentru a încerca demonstrarea afirmației că a colinda e o practică magică.

Cercetătorii gândirii magice; Levy-Bruhl, Frazer, E. Cassirer, Raoul Allier au arătat că această gândire își are legile ei. Formularea acestor legi a fost făcută diferit de autorii de mai sus, totuși ele pot fi reduse la două legi principale, după cum ne spune dl Lucian Blaga în cursul „Despre gândirea magică și mitică” pe care l'a ținut la Universitatea din Cluj. Aceste legi sunt; legea identității magice și a cauzalității disparate. Pentru primitiv două lucruri sunt identice numai în măsură în care participă la o substanță magică. De exemplu; Membrii tribului Bororo afirmă că sunt papagalii roșii fiindcă totemul, substanța magică a tribului e papagalul roșu. Identitatea dintre membru al tribului Bororo și papagal roșu e stabilită prin intermediul unui al treilea termen, substanța magică comună membrilor tribului și a papagalilor roșii.

Dar primitivii mai concep și o cauzalitate dispartată, o cauzalitate ce nu ține de spațiu și timp, cu atât mai puțin de o cauzalitate empirică. Dacă primitivul vrea să-l lase în cale o antilopă el o desemnează. Ori unde s'ar duce va trebui cu necesitate ca antilopa să-l lase în cale.

Aceste două legi ale gândirii magice pot fi verificate în cea ce privește colindele. Atragem atențiunea că verificarea acestor legi în colinde nu implică deloc o micșorare a valorii lor. Raoul Allier a arătat că gândirea magică se găsește chiar

foarte frecvent în ceea ce se numește lume civilizată. În colinde ideea identității magice se observă în faptul că persoana căreia i-se colindă e identificată cu personajul din colindă. Identificarea această se face fie pe baza numelui (Ion — Sf. Ion), fie pe baza locului pe care-l ocupă în familie (tată — boer bătrân), fie pe baza unei calități (fiuț mic — Isus). Faptul acesta se poate observa mai bine în colindele în care numele eroului e lăsat afară — pentru a fi pus numele persoanei, căreia i-se colindă. Identificarea se face deci, pe baza de asemănare: fiul mic ce s'a născut aici, în satul acesta este identic cu Fiul Domnului ce s'a născut în Nazaret căci amândoi s'au născut în acelaș timp. Identitatea magică se stabilește pe faptul că „asemănătorul atrage asemănător” (Frazer).

Cauzalitatea dispartă există în colinde prin faptul că o practică ce se face aici și acum produce efecte în altă lume sau mult mai târziu. Cu alte cuvinte persoana căreia i-se colindă prin simplul fapt al colindatului primește calitățile personajului cu care a fost identificat. Boerul bătrân căruia i-se colindă devine boerul bătrân ce stă la masă cu Dumnezeu în Rai.

Dar faptul că a colinda e o practică magică se poate observa și din alte amănunte. Gândirea magică lucrează cu ideea unei substanțe magice, a unei puteri magice. Pentru a-și produce efectele, cei ce colindă trebuie să posede calitatea, trebuie să posede puterea, de a colinda. Există multe părți din colinde unde se explică această derivare a puterii magice. Colindătorii își derivă de cele mai multe ori această putere din Dumnezeu, ei fiind „scriși” undeva jos de tot pe hlamida pe care o poartă Dumnezeu. Pe de altă parte nu se colindă oricum și nici oricând. Practica magică cere un ritual precis și mai cere ca acest ritual să fie făcut în anume timp. Cei ce au văzut colindătorii își pot da seama de precizia acestui ritual. Iar culegătorii de colinde se izbesc foarte des de refuzul de a li-se cânta pe motiv că „nu-l bine” a se colinda decât înainte de Crăciun.

În perspectiva celor de mai sus credem a fi deslegat cauza ilogicității refrenului care joacă în colinde rolul unei formule magice întăritoare a fiecărui vers din colindă, și garantează autenticității efectului produs.

Am stabilit până acuma că a colinda e o practică magică. Trebuie să arătăm însă, și specificul acestei practici. Prin magie se urmărește de regulă folease imediate pentru cel ce o practică. Vrem să spunem că se aplică, de regulă, formule magice pentru a se înlătura un rău sau pentru a face un rău cuiva. Am numi această magie ca magie neagră, ci colindatul se face numai înspre binele celor cărora se colindă, deci ar fi o magie albă. Magia neagră ori unde ar fi ea, nu este admisă de societate, magia albă din contra se face la lumina zilei și cu aprobarea tuturor.

Dar pentru a determina ceea ce colindele au mai specific românesc trebuie să ne apropiem de ele cu un aparat adecvat. Verificarea ideilor expuse în „Orizont și stil” precum și în „Spațiul mioritic” nu pot fi decât folositoare pentru cel ce vrea să se apropie de folklorul nostru cu ochi proaspeți.

Se poate observa din citirea colindelor o constanță cu care motivele dogmatice și biblice sunt modificate. Această modificare nu e cauzată de necunoaștință, deoarece nu e vorba de subtilități dogmatice, ci de teme generale ca de exemplu: Geneza sau Nasterea lui Isus. În dosul acestei aparențe de neștiință se ascunde un fenomen caracteristic spiritului popular românesc, fenomenul asimilației. Citim în Spațiul mioritic: „Când în ciuda intangibilității de natură sacrală și în pofida sancțiunilor ce le implică orice schimbare a motivului spiritual autoritativ și canonic, spiritul etnic procedează totuși la modificarea sau amplificarea motivului — avem de a face desigur cu un fenomen de asimilare”. Să dăm câteva exemple din nenumăratele care s'ar putea găsi. Sunt unele colinde care tratează despre facerea lumii. Se găsește foarte des o abatere dela modelul biblic, căci lumea a fost creată în șapte zile iar pământul în nouă. Autorul lumii e însă Isus care în alte colinde e confundat cu Dumnezeu. Biblia mai spune că Dumnezeu a spus să se facă cerul și pământul

tri și s'a făcut. În motivul asimilat, în prima formă creația avea un neajuns: cerul nu acoperea pământul. La cererea sfinților Isus lovește cerul cu biciul ca să se mai întindă. Abia la a doua lovire cerul a fost destul de întins ca să acopere pământul. Această perfecționare a creației inițiale s'a făcut deci prin repetate acte de voință ale lui Isus și printr'o participare efectivă la creație.

Alt motiv asimilat e acel al grăului făcut din picurii de sânge căzuți depe fruntea Crucificatului. De remarcat că se acordă această origine numai câtorva elemente și mereu aceleași (grăul, vinul, mîrul și busulocul), adică a acelor care servesc într'un chip la Serviciul religios. Faptul că motive religioase, atât de generale și atât de cunoscute pe planul conștiinței sunt totuși modificate se datorește unor categorii abisale caracteristice ortodoxismului și românismului și anume, sofianicul, și stilulul.

Sofianicul e concepția că transcendentul coboară din propria inițiativă revelându-se în forme sensibile. Lumea, în fața acestui torent coborător devine receptacol. Colindele sunt pline de astfel de exemple de transcendent coborător care se revelează în cea mai puternică formă sensibilă. Dumnezeu și sfinții iau formă de oameni, intră în calea lor și câteodată duc traiul lor de toate zilele. Nu de puține ori Dumnezeu este un cioban care-și păzește cu necaz turma :

*Bată-vă Sfântul de oi
Că de când sunt Eu la voi
Am albit pe cap ca voi.*

Acest exemplu ne prezintă aspectul sensibilizării transcendentului. Un alt aspect al sofianicului este inițiativa proprie care determină forma și gradul acestei revelații. Oamenii pot cel mult să pregătească receptacolul în care să primească revelarea — iar acest receptacol e mai în toate colindele rugăciunea :

*Și te lasă Petre
Lasă tot în jos
Pe rugă în jos
Pân' la curtea cest domn bun.*

Alteori actul rugăciunii e imaginat sensibil :

*Cum coboară de frumos
De frumos, de curios
Tot pe scări de lumânări.*

Am spus că oamenii pot să pregătească revelarea dar nu o pot sili. Dumnezeu se arată uneori dormind. Rândunelele printr'un act magic reușesc să-L trezească — dar inițiativa lor în afară de voința Domnului, atrage mânia lui. De atunci rândunelele n'au un cămin statornic.

Dar prin revelarea sofianică, receptacolul suferă o transfigurare, care în colinde se resimte mai mult asupra naturii. Dumnezeu coboară, acest fapt determină o creștere a grăului până la subțiori. Sau în altă colindă, la Nașterea Domnului revelarea ingerilor atrage o schimbare a fânului în flori :

*Preaslăvita naște'un fiu
Și când naște Maica Sfântă
Ingeri vin în zbor și cântă
Mii tăcii pe sus s'aprend
Ca luceterii lucind
Iar prin iesle cresc bujori
Fânul s'a schimbat în flori.*

S'a arătat iarăși în „Geneza metaforei și sensul culturii“ că ceea ce caracte-

rizează spiritul mitic este că un minim de analogie servește unui salt într'un maxim de analogie și că această analogie se face cu elemente vitalizate. Am spus la începutul lucrării că fiecarei persoane i-se cântă o anumită colindă pe baza unei calități pe care o posedă. Dacă îl cheamă Ilie i-se cântă colinda de Sf. Ilie, dacă e Petru i-se cântă colinda cu Sf. Petru, dacă e tatăl familiei i-se cântă colinda boerului bătrân, în acest caz un minim de analogie, numele, vârstă sau sexul, servește ca salt într'un maxim de analogie. Dar miturile, Sf. Ilie, Sf. Petru, sau boerul bătrân sunt construite cu elemente luate din viața de toate zilele, deci subiectele tuturor colindelor nu sunt altceva decât mituri.

Faptul acesta mai poate fi adus în legătură și cu categoria stilistică a stihialului, căci stihialul reduce obiectele concrete la stihia lor. Stihialul vede lucrurile dintr'o perspectivă teocentrică. A vedea pe Petru, căruia i-se colindă prin stihia lui, Sf. Petru, sau pe flușul mic, prin Isus, sau pe Cioban prin Dumnezeu, dovedește o puternică năzuință formativă stihială a poporul românesc în acest domeniu al creațiilor.

Rămâne să ne mai ocupăm, ca încheiere, de un aspect al colindelor care pare la prima vedere paradoxal. Dacă a colinda este o practică magică și dacă subiectul celor mai multe colinde sunt mituri luate din dogmatica creștină nu e acest fapt antinomic? Credem că nu. Miturile creștine au fost asimilate structurii spiritului românesc, așa că suprapunerea de elemente creștine peste elemente magice nu provoacă o tensiune contradictorie în sânul colindelor. Elementele creștine cu elementele magice sunt îmbinate organice căci spiritul românesc nu lubefte antinomile. Acolo unde le află le atenuează în tensiunea lor după cum în arta plastică stinge culorile.

Am analizat colindele dintr'un punct de vedere nou. Credem că am contribuit astfel la o înțelegere mai adecvată a lor. Punctele de vedere din care le-am privit se pot găsi însă în fiecare colindă luată aparte, Nu credem că o cercetare cât de amănunțită să nu poată verifica ceea ce am spus în linii mari în rândurile de mai sus.

MARIANA PULPAȘ

Epigrame

I.

Unei domnișoare, îndrăgostită de-un aviator

Tu-l știi pilot la bombardoare.

Doar după ce-și luase sborul

Văzuși că e... de vânătoare

II.

Modei feminine, cere a jumuit toate găinile,
ca să impodobească pălăriile frumoaselor de azi.

Pășind agale, smulse, prin obor

Se tânguiau găinile tăcute:

„Eu nu 'nțeleg femeile ce vor,

Doar le-am cedat atâtea atribute“.

Nicolae Pârva

Carule mare...

Carule mare, Carule mare,
De ce te miști așa încet?
Cu ce L-ai supărat pe Bunul Dumnezeu
De-ți luă roțile și te lăsă fără de boi.
Poate ai ajutat pe Lucifer să-și ducă 'n iad
Mândria lui de catihet
Și lada cu țigărt de toi.

Sau poate Prea-Stântul s'a mâniat pe câni
Și te-a înșepenit pe boltă
Să le descânți a plictiseală;
Că urlă când te văd
De parcă-ți stă 'n gând să le furt luna.
Cred de bunăseamă că ai stăpân un vârcolac.
Se sbat în pripor de se topește bruma,
Și totul pare-o rugăciune gingașe de drac
Sau poate duci cu tine
Ursița unui inger drag,
E mic și fraged și Domnului îi place-așa cum e
Și n'ar vrea ca vreodată să-l vadă 'ncins în barbă
[albă
Dar el e Dumnezeu și nu se poate pune cu lumea
[în răspăr
I-a făcut așa dar numai un car de stele fără boi,
Inzestrat cu mult trifol cu patru foi.
Sufletul i l-a fost curățit cu flori de măr,
Și pentru tașă — grijitură — suc neostoit din floare
[de pribeag
Să poată adumbri cât mai încet al bătrâneții prag.

Mihaela Papilian

MUZICA OCCIDENTALA

Distincția pe care o face Francis Delaisi între cele două Europi, occidentală și orientală, separate printr'o linie care ar pleca dela Danzig, ar trece prin Triest la Bilbao de aici printre Irlanda și Anglia, ca tăind sudul peninsulei Scandinave să se reîntoarcă la Danzig, are importanță nu numai pentru distingerea din punct de vedere economic a două Europi ci și din punct de vedere muzical.

Privite de aproape, muzica populară și cea cultă se dovedesc a domni, în timpul nostru, în părți diferite. În Europa occidentală, domnește muzica cultă iar în cea orientală, muzica populară. Prin aceasta nu trebuie să se înțeleagă că în Europa occidentală nu există muzică populară și că în cea orientală nu există muzică cultă, ci trebuie să se înțeleagă că *preponderanța* pe care o au e diferită în cele două părți ale Europei.

Față de Europa orientală, cea occidentală prezintă caractere cu totul diferite, care pot fi observate mai bine, urmărind soarta melodiilor create într'o Europă atunci când sunt transplantate în cealaltă. Melodiile orientale când sunt tratate de compozitori occidentali își pierd caracterul lor specific, devenind mai mult melodii ale compozitorului care le-a întrebuițat decât ale poporului care le-a creat. Mazurcile lui Chopin sunt mai mult Chopiu decât mazurci poloneze, Rapsodiile lui Liszt sunt mai mult Liszt decât melodii cehe, melodiile ardeleni armonizate de Bartok sunt mai mult Bartok decât melodii ardeleni. Fenomen identic poate fi observat și în cazul melodiilor occidentale atunci când soarta le aduce în Orient.

Nu se poate avânta o melodie creată într'o Europă, în cealaltă fără riscul pentru ea, de a fi forțată și transformată după anumite caracteristici ce dominesc în respectiva regiune.

Două sunt aceste caracteristici mai importante. În primul rând, tendința spre uniformizare care există în Occident. Fr. Delaisi observă că oamenii în această Europă se îmbracă în același fel; doamnele după Paris, domni după Londra, că e suficient să cunoști trei limbi ca să te înțelegi cu aproximativ 120 milioane locuitori căți are această Europă.

Altfel stau lucrurile în Orient. Aici, în locul uniformității domnește specificul. Popoarele se îmbracă fiecare în felul său. Ca să te înțelegi cu alte 120 de milioane locuitori trebuie să cunoști 20 de limbi. Arta populară ca reprezentantă a specificului național domnește aici și odată cu ea și muzica populară.

Dar mai există o diferență fundamentală între cele două Europi. Raportul dintre creator și mase e diferit. În Occident creatorul e în opoziție cu masele, își asumă rolul de educator a lor. Creatorul caută să-și *impună* creațiile. Așa stând lucrurile, definiția pe care Curzio Malaparte o dă eroului poate fi mai ușor înțeleasă. Eroul în concepția acestui doctrinar, nu e reprezentantul virtuților și defectelor unui popor, ci reprezentantul virtuților și defectelor pe care poporul nu le are, sunt expresia contrarie a unui popor. Napoleon probează că Italienii n'au nici aptitudine nici geniu militar, Pascal că Francezii nu sunt mistici, Spinoza și Bergson că Evreii n'au nici o originalitate creatoare. Lista ar putea fi prelungită. Bach, Beethoven, Wagner ar proba că Germanii nu sunt un popor muzical. Ori cât de paradoxală ar fi această afirmație nu înseamnă că e mai puțin adevărată. Dacă Germanii ar fi un popor muzical atunci n'ar prefera o muzică atât desăracă cum sunt valsurile și marșurile lor.

Această opoziție între creator și mase implică întău o separație între el și

mase. Cu Giovanni Papini orice mare compozitor ar putea spune: „Lumea e împărțită în două; eu și restul”.

Calitățile speciale pe care le posedă eroul explică originalitatea cu care e dotat, altfel ușor poate fi atras de mase în jos. André Maurois precizează drumul pe care-l parcurg ne-eroii spre uniformizare: „Începen prin a accepta să ne îmbrăcăm ca ceilalți spune el, pe urmă începem să gândim ca ceilalți, pe urmă suntem pierduți”.

Caracteristicile acestea lămuresc în parte, de ce artă cultă domnește în occident. Când spunem artă cultă sau muzică cultă nu ne putem gândi decât la artă și muzică din occident. În țările din orient această artă prezintă ceva hibrid în constituția ei.

Altecum stau lucrurile în cealaltă Europă. Eroii nu sunt negația ci afirmația calităților și defectelor popoarelor respective. Creatorii nu vor căuta să-și impună operele, ci vor căuta să reprezinte caracteristicile popoarelor care le-au dat naștere.

Valorile artistice circulă în orient mai mult ca în occident, circulă pentru sunt mai strâns legate de viața socială. În orient valorile artistice sunt generale în specificitate pe când cele occidentale sunt individuale în universalitate. Occidentalii etichetează ori creația a lor cu atributul de universal; interesele lor sunt universale, cultura lor e universală, muzica lor e universală.

Dacă există pledul în impunerea acestor interese și valori, el nu pregetă deloc pentru a face ca aceste valori și interese să devină într'adevăr universale. De aceea sensul în care circulă valorile în occident și în orient e diferit. În occident o valoare creată de un individ își face loc în jos, înspre cel mult pentru a-i uniformiza, pentru a-i face asemenea ei. În orient o valoare nu e admisă decât atunci când reprezintă grupul social care i-a dat naștere. Puterea aceasta de reprezentare o ridică la rangul de valoare. Cu câteva valori de acest fel se poate defini întreaga structură culturală a unui popor.

Revenind la erou, la creator putem spune că pe când în occident acesta încearcă să modeleze masele după chipul și asemănarea sa, în orient masele sunt acelea care modelează pe creator după chipul și asemănarea lor.

Începutul muzicii occidentale e legat de muzica religioasă creștină care a luat naștere în orient. Prin cele trei centre importante: Antiohia, Efes și Alexandria, muzica religioasă își face drum spre occident. Prima etapă e Italia. Două sunt drumurile prin care această muzică străbate în occident ne spune Jules Combarieu. Unul duce direct din Grecia în Italia, iar al doilea ajunge tot în Italia dar după ce trece prin Asia-Mică unde se amestecă cu arta tradițională evrească. Trebuie, însă, să accentuăm dela început; pe când în orient organizarea cultului și crearea cântecelor religioase se face prin contribuția maselor, în occident se cunoaște chiar dela început creatorul ritului și al muzicii religioase. Papa Damasc stabilește ciclul ecleslastic, Sf. Ambrosie, episcop al Milanului, creiază ritul milanez și compune imnuri religioase, papa Grigorie organizează ritul roman și prin Antifonarul său pune bazele definitive ale cântului plan. În Italia însă, muzica orientală grefată pe muzica grecească, suferă schimbări fundamentale.

Teoria muzicală urmărește îndeaproape creațiile muzicale dintr'o epocă. Prin faptul că teoria muzicală simplifică, schematizează, caracterele unei muzici pot fi mai ușor observate cercetând cu atenție această teorie. De aceea o paralelă între elementele teoriei muzicale grecești și occidentale arată mai ușor transformările acestea pe care le suferă muzica grecească și orientală ajunsă în occident.

Pe când Grecii au game coborâtoare, occidentalii au game sultoare. Pe când gamele grecești se învârt într'un cerc, cele occidentale se înrudesc în linie dreaptă pe când gamele grecești cuprind în ele modurile, cele occidentale sunt cuprinse de moduri, pe când Grecii aveau șapte tipuri de game, toate celelalte fiind o copie a

acestora, occidentalii au două game la care se reduc toate celelalte. Pe când Grecii n'aveau sensibilă la occidentali este o caracteristică.

Să scoatem în evidență caracteristicile culturii și ale muzicii grecești, ca să vedem mai bine transformarea fundamentală a acestei muzici în occident.

La prima vedere s'ar părea că cele două culturi ale antichității, greacă și latină, aveau identice și profunde trăsături de caracter. Ochiul fin și pătrunzător al unui bun cunoscător al istoriei descoperă însă profunde și esențiale deosebiri. E vorba de Mommsen care face următoarele afirmații: „Familie și stat, religie și artă au avut în Italia ca și în Grecia un caracter atât de original și profund național încât fundamentele comune celor două popoare au dispărut complect din fața ochilor noștri. Acel geniu elenic, care sacrifica întregul amănuntului, națiunea comunității și comunitatea cetățeanului, a cărui viață ideală era frumosul și binele dar adesea și dulcea lene, acel Grec a cărui gândire religioasă a inventat pe zei după chipul omului ca mai târziu să le nege existența, care lăsa libertatea membrilor goale ale copilului în exercițiile sale corporale, care deschidea un câmp liber gândirii, ca să se desfășoare în toată grandoarea și măreția ei iată un contrast izbitor cu caracterul roman, care ținea pe fiu în frica părintelui, pe cetățean în frica magistratului și pe toți în frica zellor, care caută și nu aprecia nimic în afară de activitatea utilă și care obliga pe fiecare cetățean să umple fiecare moment al vieții sale trecătoare printr'o muncă neîncetată, care impune chiar copilului să-și acopere modest nuditatea corpului său. (Mommsen: Histoire romaine" p. 28).

Vom vedea că aceste caracteristici pot fi găsite fără mare greutate în arta și muzica grecească precum și în muzica romanică. Dar există într'adevăr o muzică grecească? Întrebarea are rost fiindcă din ceeace ne-a rămas nu ne putem face o idee precisă despre felul în care Grecii făceau muzică. Acest fapt îi determină pe unii muzicologi să conteste existența muzicii grecești ca artă. Astfel Schenker afirmă: „Ași dori să aduc toate probele în această privință, că muzica grecească a fost tot atât de puțin cu adevărat artă, tocmai pentru că fiind la început a putut dispărea fără urmă, în timp ce toate celelalte arte ale poporului Grec au rămas ca modele până în zilele noastre" (Schenker: Musikalische Theorien und Phantasien). Pe de altă parte un istoric al culturii europene, Egon Friedell e de părere cu totul contrară: „Căutând să ne facem o imagine generală asupra principiilor specifice ale culturii grecești, spune el, trebuie în cele din urmă să plecăm dela eminența lor muzicalitate. Nu arta plastică stă în centrul vieții grecești ci muzica". (Kulturgeschichte der Neuzeit).

Schenker face marea greșală că leagă existența muzicii de faptul că și-a găsit sau nu semnele de scriere, cum Grecii nu aveau astfel de semne e îndemnat să afirme inexistența muzicii ca artă. Dar există o teorie a muzicii grecești atât de bine organizată încât nu putem să o concepem fără un obiect la care să se refere. E adevărat că obiectul nu ne-a rămas, dar din teorie putem, fără îndoială, să tragem concluzii mulțumitoare asupra muzicii grecești. Nu se poate, însă, merge nici așa departe încât să se afirme cu Egon Friedell că în mijlocul vieții grecești stă muzica nu arta plastică. Într'un singur caz s'ar putea afirma acest lucru, dacă se lau în considerare teoriile care „cereau" ca în mijlocul vieții grecești să fie muzica, fiindcă recunoscându-i-se cea mai mare putere moralizatoare dintre arte, trebuia recunoscută ca o instituție de stat care lucrează intens la consolidarea acestuia. Dar se pare că în fapt, muzica și-a împărțit favorurile cu arta plastică. De aceea vroind să stabilim acordul dintre caracterele muzicii grecești cu întreaga cultură grecească vom compara teoria muzicii cu arta plastică grecească.

Să revenim la afirmațiile lui Mommsen, care ar fi trăsăturile esențiale ale culturii grecești după acest autor? În primul rând o coborâre dela multiplu la unitate, o scoatere în evidență a unității dintr'un complex. Această unitate era privită oarecum din afară și pentru a se putea face acest lucru se crea în jurul ei un câmp liber

În al doilea rând, Grecul făcea această operație fără nici un efort ci din contră dintr'o stare de pasivitate, de retragere din realitate. În al treilea rând Grecul își făcea zeii după chipul și asemănarea sa, căci omul era măsura tuturor lucrurilor, chiar și a zellor.

Să vedem în ce fel tendința aceasta spre limitat poate fi observată în teoria muzicală grecească. Limitele extreme între care se mișcă melodiile grecești, adică ambitusul lor, nu trece de două octave, care e întinderea vocii omenești. Chiar și instrumentele muzicale nu întrec aceasta întindere. Apoi, gamele grecești se înrudesc într'un fel cu totul aparte. Pe fiecare sunet al unei game occidentale Grecii construiau câte o gamă, de aceea ei aveau șapte tipuri de game. Înrudirea aceasta poate fi foarte ușor asemănată cu un cerc spre deosebire de înrudirea gamelor occidentale care se face pe linie dreaptă și la distanță de o cvintă perfectă. Dar chiar și în constituția internă a gamelor se poate observa tendința spre limitat. Gamele erau împărțite în două tetracorduri. Sunetele extreme ale acestor tetracorduri aveau o înălțime precisă, în schimb sunetele intermediare nu aveau o înălțime determinată. Erau mai mult niște sunete de trecere, mobile în înălțimea lor. Există o mare analogie între constituția acestor tetracorduri și constituția frontonurilor (spațiul triunghiular ce se găsește deasupra înălțărilor). Care e constituția acestor frontonuri? În mijloc se ridică figura calmă a unui zeu. La margine zac răniții sau simplii spectatori privind spre centru. Între aceste extreme și mijloc e acțiune, luptă. Deci la mijloc și extreme statism, siguranță, între aceste puncte mișcare, instabilitate, nesiguranță. O gamă grecească are aceeași constituție. Să luăm una și s'o analizăm:

Re do si La Sol fa mi Re

La mijloc dominantă și subdominantă țin locul zeului din fronton, la extreme fundamentala ține locul muritorilor. Aceste trepte au o înălțime precisă, de neschimbat, ce'lalte sunt instabile, de trecere și sunt echivalente mișcării, luptei din frontonuri. Dar ceea ce dă un caracter mai limitat acestor game e puterea lor expresivă, ethosul lor. Astfel gama dorică este caracterizată încă de la Heraclit ca o gamă energică și sombră. Gama frigidă e inspirată, bachică, și așa mai departe pentru celelalte game. Vrednic de reținut e și simbolismul sunetelor. Fiecare sunet din gamă era simbolul unui corp astral. Re, de pildă, simboliza. Luna; Soarele era simbolizat de La, Venus de Si bemol, Marte de Do, etc. Cum în concepția Grecilor astrele se mișcau în jurul pământului, sunetele care le reprezentau erau concepute și ele ca parcurgând un cerc.

Deci Grecii concep spațiul limitat pe toate direcțiile lui. Această concepție se materializează în arta plastică și arhitectonică dar și în muzică.

Față de aceste caractere, Romanii aveau cu totul altele. Romanii nu priveau în sus, în spre zeli decât cu frică. În schimb nu exista obstacol care să li-se pună în față și pe care să nu se considere în stare să-l învingă. Creștinismul de nuanță occidentală care la locul imperiului roman e adaptat acestei structuri, la fel cu arta și cu muzica. Muzica religioasă din primul mileniu e impregnată de acest caracter, de altfel chiar numele ce i-s'a dat, cantus planus sau cantus firmus, întărește atributul acestei muzici care se mișca pe orizontală. Sf. Augustin definește muzica în felul următor: Musica est ars bene movendi. Sensul în care trebuie înțeleasă această definiție o vedem dintr'o „regula infallibilis” din sec. XIII pe care ne-o face cunoscută Jules Combarieu. — „Cântul plan, spune această regulă, nu admite o luțire a mișcării, care ar fi contra adevăratei sale naturi. Se numește cânt plan fiindcă cere să fie cântat într'un fel cu totul unit”. Pe de altă parte muzica n'a scăpat nici ea de a fi privită prin prisma utilului. Se poate observa acest lucru în legătură cu întrebarea: De ce e necesară muzica în organizarea cultului? Tot Jules Combarieu strânge câteva din aceste păreri: „Cântecul permite credincioșilor să învețe și să rețină mai ușor textele sfinte”. Sau: „cântecul este un mijloc de unificare, el strânge

poporul credincioșilor în armonia unui singur suflet? Sau: „Cântecul este un mijloc de a aduce credincioșii la o compuncție cordis, cum cuvintele nu l-ar mișca sufletește suficient doar muzica ar fi în stare să le producă o stare sufletească adevărat religioasă.

Cu alte cuvinte muzica este utilă ritualului religios din cauza multiplelor sale calități. Grecii nu făceau alceva decât „postulau” necesitatea instituționalizării muzicii, la Roma, primii creștini îi văd „utilitatea”.

Se poate face o asemănare și între sculptura stilului roman al primilor creștini și cântul lor plan. Sculptura în care sunt puse statule prin faptul că limitează spațiul din trei părți, dă impresia că statula privește înainte, ea însăși neputând fi privită decât dintr'o singură direcție. Aceeași impresie de privire înainte o au și monodiile. Iată ce spune Machabey în această privință: „Monodiștii aveau o logică muzicală diferită de a noastră, noi raportăm sunetele unei melodii la un centru așezat dedesubtul ei și de care pare că sunt legate cu fire convergente; pentru latinii melodia fugea în perspectivă către sunetul final, fixat ca un semn la sfârșitul ei.

Am arătat până aici că muzica occidentală cu toate că a luat naștere din muzica grecească se prezintă de la început cu caractere cu totul noi. Melodiile religioase luate din orientul apropiat suferă schimbări atât de profunde încât pot fi considerate ca o creație cu totul specifică occidentului.

Dar muzica romană nu este decât începutul muzicii occidentale. Construcțiile arhitectonice nu încep să aibă caractere specific occidentale decât atunci când reușesc să înlăture piedicele care opreau tendința spre înalt caracteristică occidentalilor. Stilul romanic face acest început care culminează în gotic. Ceea ce Istoria muzicii numește „începuturile contrapunctului” face același lucru în muzică. Prin faptul că încep să se cânte în quinte, quartе și terțe, forța care împiedecă monodiile în tendința lor spre înalt pare să fie învinsă. Dar pe când în artele plastice trecerea de la romanic la gotic se face aproape pe nesimțite și în scurt timp, muzica evoluează mult mai încet. Ne pare că muzica nu reușește să devină gotică într'adevăr decât cu Wagner. Căci nu putea să apară această muzică atâta vreme cât legile armonice n'au fost descoperite. În contrapunct sunt implicate și legi armonice dar acestea sunt înțelese ca legi contrapunctice. Trebuia ca melodia să fie înțeleasă prin prisma înaltului ei, prin prisma armoniei implicate în ea nicidecum prin prisma altor melodii care nu fac decât o mențin și o repetă. Intreaga arhitectonică matematică a contrapunctului trebuia răsturnată și înlocuită cu o matematică armonică. Atâta vreme cât muzica stătea sub puterea dominatoare a clasicismului contrapunctic acest lucru nu se putea face. A trebuit să vină romantismul dărâmător de valori ca atributul cel mai caracteristic muzicii occidentale să poată să-și deschidă drum de afirmare. De aceea logica armonică, logica privirii și înțelegerii melodiei prin categoriile armonice s'a putut forma doar atunci când s'a schimbat felul de percepere a sunetului. Sunetul nu mai e privit acum ca o unitate statică, susceptibil de a se înălța cu alte unități după anumite raporturi de succesiune ci ca o unitate derivând cu necesitate dintr'o alta. Sunetele unei melodii sunt privite acum ca derivând dintr'un singur sunet ce stă la baza întregii melodii. Între descoperirea gravitației și a calculului infimitezimal și între descoperirea muzicii armonice sunt vădite afinități. Gravitate și bas continuu, calculul infimitezimal și tonalitate par să fie expresii ale aceluiași determinant. Dar romantismul el însuși ne pare că-și găsește originea în acest fel nou de a vedea lucrurile. Nu vom putea spune, deci, că romantismul e cauza schimbării logicii muzicale ci că romantismul și muzica armonică sunt produsul acestor cauze.

Muzica aceasta nouă și caracteristică sufletului occidental e numită de O. Spengler muzică faustică, adică muzică ce întrebunțează umbre și lumini, acorduri perfecte și disonante, culoare instrumentală și construcție arhitectonică. Elementele

aceste muzici pot fi găsite și în epoca de contrapunctică privire a melodiei. Dar valoarea lor era subordonată unor legi strelne naturii lor. Tonalitățile oficiale ale muzicii faustice (do major și la minor) erau cunoscute dar cu o altă justificare, de asemenea emiterea intensivă a sunetului precum și culoarea instrumentală a sunetului. Care e cauza care a făcut ca aceste elemente valorificate să caracterizeze o muzică nouă? Schopenhauer vorbind de arhitectura grecească și de cea gotică spune că arhitectura grecească era construită în așa fel încât să fie văzută din afară, în schimb arhitectura gotică e făcută ca să fie văzută din lăuntru. Lumina joacă mare rol una, umbra la cealaltă. Spengher la rândul său afirmă că întreaga cultură faustică își are centrul de greutate în „eu”, în persoana care devine. Se pot fără mare greutate complecta aceste două constatări. Eu nu poate privi lumea decât prin sine. Accentul cade aici pe interiorul care privește. Produsul acestui suflet, acest eu care se consideră pe sine centru de raportare, nu poate purta decât semnele și accentele pe care acest eu i le dă. Elementele pe care muzica faustică le ia din luminoasa muzică a contrapunctului sunt valorificate fiindcă sunt cele care pot exprima cel mai bine povestea sbructumului acestui suflet în dramatică luptă cu tot ceace îl contrazice. Îl trebuia acestui suflet obstacole pe care să le domine un simbol al luptei și al dinamismului lui. Le-a găsit în contrapunct și le-a ridicat la rangul de elemente principale ale expresivității muzicale. Contrapunctul privea tonalitățile ca ceva ce nu există dacă nu e întărit cu puterea de afirmare a cadențelor. Sufletul faustic privește ca obstacole ce trebuiesc depășite, de aici o întreagă artă a modulațiilor.

A cunoscut și contrapunctul modulațiile dar s'a servit de ele cu precauție, s'a servit de ele ca de un instrument care te ajută să treci în ocolul vecinului fără ca cel mai mic conflict să se poată isca. Sufletul faustic le întrebunțează ca instrumente de afirmare a tonalității principale în dauna celorlalte tonalități, le întrebunțează ca instrumente de dominare a tonalităților celorlalte teme de către tonalitatea temel principale. Fuga, cea mai înaltă expresie a contrapunctului, are o temă care este. Simfonia, creație a sufletului faustic are două teme care devin. Dar dacă sufletul faustic este caracterizat prin această tensiune interioară, atunci creațiile lui nu pot fi reprezentative decât într'un domeniu artistic a cărui rațiune de existență este tensiunea. Ne pare că opera este cea mai înaltă și reprezentativă creație a sufletului faustic în muzică. Dela Lully prin Gluck până la Wagner opera evaluează progresiv. Cu Wagner își ajunge apogeul și se pare cea mai perfectă realizare a sufletului faustic. Pentru Wagner, spune Paul Bekker, sunetele devin actori; armonia este o acțiune jucată; și invers, cântărețul este un sunet care a devenit verb. Iar acțiunea scenică nu este decât o ilustrare a evenimentului armonie. Acesta e sensul în care trebuie înțeleasă afirmația lui Wagner: Muzica e un fapt devenit vizibil. La Wagner melodia nu e decât un produs al armoniei, de aceea nici nu e nevoie să fie căutată ci mai mult declamată. La Wagner melodia nu mai e armonizată, nu l-se mai creează un pedestal de unde să poată fi privită cum făceau contrapunctiștii, ci rezultă din armonie. Biruința contra înaltului s'a realizat.

Ajunși la acest grad, de realizare arhitectonică, muzica faustică trebuia înțeleasă ca ceva ce reprezintă tot atât de demn sufletul faustic ca și corespondentul său, catedralele gotice sau filosofia atât de specific occidentală a lui Schopenhauer. În „Lumea ca voință și reprezentare” acesta are un capitol despre muzică unde spune următoarele: Voința, esența ultimă a lucrărilor, se obiectivează adecvat în ideale platonice și în muzică. Gradele pe care le urmează voința în obiectivarea ei adecvată sunt corespondente în natură și în muzică. În sunetele cele mai grave ale armoniei, în basul fundamental pot fi recunoscute gradele inferioare de obiectivare ale voinței adică natura anorganică. În vocile intermediare pot fi recunoscute regnurile animal și vegetal. Iar în melodii poate fi recunoscut omul cu inteligența lui. Asemănarea dintre perspectiva pe care o deschide această teorie și o catedrală gotică nu e greu de constatat. Din masa catedralei se desfac două turnuri asemănătoare; unul e lumea fenomenală (natura), iar celălalt e muzica.

Sufletul faustic, sufletul în continuă fugă după umbră și cer, sufletul în continuă afirmare a vrierilor lui nu putea să-și zidească mai mărețe lăcașuri decât muzica și catedralele sale. Lăcașuri care vor dura chiar dacă sbructumul său se va termina, căci ne spune uitatul Agenor de Gasparin: „Occidentalul se simte atras și spre alte lucruri decât vanele plăceri. El întrevide idealul de care e separat printr'un abs. Infinitul îl cheamă, dar cade sfărâmat în țărână”.

Liviu Giurgeca

Clopote

Mi-e somn, nu pot s'adorm de somn.

Clopotul bate, tainica-i limbă

Stârnește 'n adâncu-i un straniu colind.

Arama și noaptea-l preschimbă

Și somnul s'aude vorbind:

„De cum bătaia 'n buză va înceta să nască,

Fi vei minuta care se va porni să crească”.

Ea

Visez o toamnă cu femei uscate,

Tăceri în patru scânduri terecate,

Dintr'un arcuș un cântec smuls din greu.

Pe urmă 'nconjurări de heleșteu,

Cu-o fată cu sprâncenele 'nghețate

Și-o, dragoste, în care nu s mai eu.

Nicolae Pârvu

BCU Cluj / Central University Library Cluj



Toarce pustiul

Intr'o zi zi, când ploile s'au mutat de pe la noi,

am strigat zărilor, cu mâna să nu-mi mai facă,

am rugat frunza să nu mă mai îndemne la ducă !

In patru părți am plâns

să lase pârza inimii ne'ntinsă azi.

Dintr'o parte mi-a răspuns tăcerea,

dintr'alta și alta-nimeni

și din alta pustiul.

Era la prânz

și mugurii pustiului au început să toarcă.

La amiaz-au înflorit,

seara m'am culcat sub crengile lor

... și la poartă băteau ploile.

Ionel Olteanu

Drumul pleacă în lume

*Cu toamna,
cu ploaia,
cu cerul ca fumul
fugit-au din munte 'ntrebările
și dorul arătat-mi-a drumul.*

*L-am întrebat, să-mi spună, unde merge?
Ce neamuri are de s'a'nclinat pe aici?
Și mi-a spus c'odată, când va urla cânele,
se va opri la poarta mea.*

*Până unde duce, nu mai știu
deși pe el am cunoscut odată o cetate.
Și-acum, chiar de-aș ști,
cine să meargă
plouat,
înghețat,
cu sufletul gol!*

*Mâine mi se va culca în prag cânele.
... Nicăiri nici un om...
... și-atâta vânt.*

*Vine seară
cu ploi, cu 'ntunec,
cu gol...
... Lăsați-o să vie!*

Ionel Olteanu

Emil Zegreanu:

»Către Țara Ochilor Mei«

— Poeme —

cu o prefață de Victor Papilian

Colecția „Asociației Scriitorilor Români din Ardeal”

Tipografia „Universala S. A. Cluj, Piața Cuza Vodă 16.

Reducem nostalgic, iubitorilor de frumos, cu accente de doamnă ce ondulează pe plajul trecutului, ultimul acord, înainte de dureroasă noastră plecare prins în poemele: „Către Țara Ochilor Mei”, de Dl. Emil Zegreanu.

După eminescianul vers, „codru-l frate cu românul”, fecund-prolifică imaginația poetic-românească, a mai adăugat o puzderie de surori și frați, chiar și fără serafica proiecție de motive din „Imn Soarelui” de Sf. Francisc de Assisi.

„Sunt frate bun cu tot ce mă 'nconjoară”,

Sunt Frate Bun

exprimă la Dl. E. Zegreanu, dacă nu o concepție, poetic-panteistă despre natură, atunci cel puțin o înrudire a pan-sensibilității artistice, în clipele de beatitudine contemplativă, cu demult întretitul regn.

„Copiii mei de-atunci mă culeg mană hrănitoare

„Din boabele de spice ori din struguri,

Impărăția Lutului

Cu această aderență la formele primare ale naturii, cu adecvatul vocabular imaginativ — coloristic, am fi ispitii să-l credem, pe Dl. E. Zegreanu, mai degrabă un pictor ce se joacă încercându-și colorile, decât un poet; mai curând un portretist al naturii — cu minunate ilustrate pentru amatorii scurteior răvașe scrise, puși peste depărtări, — un îndrăgostit de pasteluri, dar nici de cum, un obședat al gândului — imagine. Nimic mai greșit. Sub „geana de pădure...” a versurilor, odihnește — cu arșița unei autentice inspirații, — ochiul poetului, ce amplifică mărginitul cadru al unui pastel, până la cântarea poemelor, cu largi respirații de orgă. Și cântecul unui orgist se pare, e mai mult decât al unui greier!

„Pănușle prăjite pe ogoare

„Par limbi de foc spre ceruri îndreptate

„Și păsări flămânzite și însetate

„Se sbat prin crengi și nu mai pot să sboare”.

Sete

În proză, seceta nu-și află o mai sugestivă spălmoasă redare, decât în „Țarina” de Pearl S. Buck. Totuși până la urmă, respirația largă de orgă obosește și poema nu e o gură însetată ca un sfârșit de psalm, nu e un strigăt prometeic după o deslegare.

„Iar brotăcell 'n sfat pe = o buturugă,

„Se miră într'una cum de nu mai plouă,

„Când înălțase el atâta rugă”,

Sete.

Și acum, pentru a-l defini plastic pe Dl. E. Zegreanu, deși nu râvnim la docte definiții, îl comparăm cu un gânditor ce sub povara spleen-ului cugetării sale,

s'a metamorfozat — nu ne privește cu ce putere — într'un păstor, „pe un picior de plaiu...“ și de acolo, mulțumit cu noua-i ipostază, dolnește din fluier tot variatul aspect al naturii.

„Dealul înalt, cu cerul căzut peste umeri,
„Pare-un cloban urlaș cu instelată giugă
„Ce paște 'n prisacă o turmă de miel de'ntuneric,
„Și arde pe pleptu-i o cruce în veșnică rugă“.

Miei De'ntuneric

Cu permisiunea Dlui E. Zegreanu, schimbând din primul vers, „Dealul înalt“,... cu „Poetul“... l-am aflat o autodefiniție cu mult mai plastică.

Este Păstorul acesta numai un abil cântăreț de cromatisme, ori numai un simplu portretista al naturii? Nu. Căci dolna fluierului său, are la origini ori durerea profundă, ori gălgătorul sunet de tătăngi al bucuriei, ce fitca durerii și indirect proporțională cu mărimea ei, păstrându-și astfel solemnitatea. Uneori Păstorul, fără să se preschimbe în Pan, schimbă fluierul cu flautul, înflorând cu accente mai obsedante.

„Se scutură pe'ntinderi florile cerului
„Și seara ca o fată ce vrea să se culce,
„Se desbracă încet și trupu-i gol și dulce
„Cade frânt în brațele olerului“

Flori'e cerului

Dl E. Zegreanu are darul de a prelucra și modela lutul inert al naturii până la a-l organiciza. Imaginile Dsale sunt vii ca mitologica sculptură a lui Pygmalion. Exemplificăm:

„Luna cade 'n genunchi în mijlocul stânil
„Și pune mieli la țafele țiilor să sugă,
„Cerule tresare sprâjnit de cumpăna fântănit
„Și întunerecul apasă pe umeri ca o giugă“.

Peisaj

Această organicizare a poeziei, e condiția viabilității ei chiar și fără cea mai elogios = împarțială prefață.

„Țănește din carnea muntelui ca dintr'o rană“

Isvorul

Deși imaginile țășnesc dela început subiectul, furându-și plăcerea unei revelații crescânde, prin sugestii continue reținute, totuși considerând că adevărul e mai mult de cât Lessing-iana și general umana alergare după adevăr, ne manifestăm totala mulțumire pentru filința creată deagata, fără embrionarele faze:

„Ca un ghlem de raze=un miel
„Se oprește pe la flori
„Să le afle taina,
„Și se miră 'n ce culori
„Li țesută halna“.

În aceste „Poeme“ nu aflăm zugrăvită de cât accidental atmosfera orașului. Păstorul, o singură dată se abate pe la oraș, dar și atunci scârbit în inocența sa de cele văzute, își ridică ochii spre neprihântrea lunii.

„Se sbate = orașu 'n noapte ca 'ntr'o plasă“

Orașu 'n Noapte

Chiar și pe draga inimii lui, o roagă stăruitor să-și lase orașul:

„Dragă, lasă-ți orașul de scrum,

Chemare

Concluzionând, rar întâlnim poeme de o mai pură structură, ca ale Dlui E. Zegreanu; nimic din păgăna sensualitate a poemelor lui Bilitis, urmașa profetesei Sapho

Nu fără semnificație, poetul s'a identificat cu păstorii, a căror suflet necorupt de civilizație, a fost și va fi întotdeauna potirul dumnezeieștilor intrupări.

Dela primele poezii — publicate prin diferitele reviste Clujene — și până la supremul urcuș, poemele Dlui E. Zegreanu se identifică pasului larg.

L. G.

Insemnări

Panaît Istrati: La stăpân (Mes dèsparts), pagini autobiografice, Edit. Cartea Românească, București, 1940.

Scoasă de editură la împlinirea a cinci ani dela moartea lui Panaît Istrati, cartea continuă cu prezentarea aceluiaș suflet sbuciumat setea de libertate și zări noul, dorul aprins după cunoașterea sufletului omenesc și peisajului, formează osatura acestei opere. Necesitatea vagabondajului — Isvorită din neastâmpărul interior — și nopțile petrecute cu Moș Dumitru, fratele mamei Jolțica, vor adânci sufletul copilului, ajutate de un alt mare prieten: *Dunărea*.

Scăpat din clasele primare, dându-și seama că trebuie să-și creeze și el un rost, pentru a ușura greutatea mamei, este pe cale de a se angaja la stăpân. Ca un fulger îl trece prin inimă despărțirea de cer și Dunăre:

„Mă aflam la capătul dinspre Dunăre al străzii Malului, — punctul cel mai înalt al platonului Brăilei, — și apariția vastei priveliști a *fluviului prieten* mă făcu să mă cutremur de idela pierderii apăsătoare a libertății mele. Presimțământ funebru de moarte nepraznică... *Groză inexplicabilă... Rupere de echilibru sufletesc... Halucinație...*

... *Sălciile pletoase ale bălților mă tânguiau mohorite. Sirenele vapoarelor șuerau alarmate. Huruitul ghloclurilor din port: glas cobitor. Dunărea mocnea. Plicura de ploale...*

(*La stăpân*, pag. 20)

Și cartea asta se așează printre șirele trăite și plătite cu sânge de autor. Prietenul său, în momentul despărțirii la Pireu, ghicind tot tragismul sufletului doritor de altceva, îi spune:

„Dă-o dracului, Marsilla! Dacă ai ști cât m'a costat orașul ăsta! întorce-te la ai tăi, însoară te cu o prostuță bogată, trăește dintr'o muncă asigurată și mori liniștit. *Visurile?.. Clocește-le la gura sobii, căci este mai puțin primejdios ca atunci când le hărănești cu sângele tău: când ai să mori, pe fața ta*

vor fi mai puține urme. Crede-mă, Panaîte... *Bilanțul tuturor visurilor trăite se cifrează prin nenorociri mari. Și e drept să fie așa; altfel n'ai mai avea loc de visători.*”

(op. cit., cap. Spre Franța, pag. 83)

A fost atâtă sbucium și neastâmpăr în viața acestui om, încât numai moartea l-a putut împăca.

Dan Botta: *Comedia fantasmelor*, Ed. Miron Neagu, Sighișoara, 1938. *Alkestis*, dramă în trei acte, Colecția „Universul literar”, 1936.

Cu aceste două opere, D. Botta intră în restrânsul cerc al dramaturgii românești, alcătuită din cu totul alte linii decât ceace ce se înțeleg, prin noțiunea aceasta, unii oameni de teatru. A existat, în fiecare contemporaneitate, o anumită neînțelegere între arta literară (cuprinzându-se în ea și drama) și teatru.

Drama care nu numai că nu intensifică dinamismul exterior al scenei (atât de des confundat de spectator cu adevărata valoare artistică a textului) dar nu-l admite să intre în factura-l constituțională, este una de care scena prezentului fuge și a fugit totdeauna.

Cele două opere de care amintim aici au intrat energic în plinătatea dramel de valoare artistică. Parantezele, muzica ce plutește peste unele din pasajii, adâncă vizlune a lucrurilor și sufletului le urcă pe o muche de unde interpretarea scenică — dacă nu-l *linie de mare echilibru*, în orice caz este dificilă. Cităm aproape la întâmplare unele paranteze spre a vedea ce-ar trebui să fie realizarea scenică: „Cete melodioase de serafim”, „gest extatic”, „*Fresca*” pare să *intone*. Un imn se desprinde din *limpezlunea ei*”.

(*Comedia fantasmelor*, pag. 162)

Sau: „Un om intră, urmărit parcă de propria-înmbră”, „E o seară diafană, prelincă unei apariții”.

(*Alkestis*, pag. 9 și 74)

Tipografia

COOPERATIVA „NAȚIONALĂ”

Timișoara