

GÂNDIREA



ANUL XI

No. 12

GÂNDIREA

PUNCTE CARDINALE IN HAOS ^o

CUVINTE PROPUSE STUDENȚIMII UNIVERSITARE DIN CLUJ

DE

NICHIFOR CRAINIC

Dacă epoca pe care o străbatem e o epocă de confuzie haotică, e firesc ca oamenii de cultură să-și pună această întrebare: există puncte cardinale după care să ne orientăm pentru a ieși din acest haos? Și dacă există, care sunt? Că epoca noastră se înfățișează ca o rostogolire de elemente învălmășite, sântem desigur, de acord. Nimeni dintre noi n'ar putea afirma că vremea noastră e închegată în forme și transparente de cristal. Haotica rostogolire a evenimentelor detună în sensibilitatea contemporană cu o putere care ne zguduie până la zdruncinarea nervilor. Sentimentul de panică și nesiguranță al acestor zguduiri profunde ne împăienjenește vederea. Orizontul se învăluie în ceață groasă. Fiecare ne întrebăm, fără să vrem; și întrebările noastre sânt asvârlite afară de însăși forța instinc-telor, adică din adâncul ființei noastre: încotro ne îndreptăm? care sânt pârghiile în care ne vom opinti pentru a sări dîncolo de haos, la lumina salvatoare? D-v. sânteți tineri. De două ori mai tineri decât mine. Nehârșit încă de experiențe, simțul tânăr trăiește mult mai intens evenimentele. Tinerețea e ca frunza plopilor: tremură de înfiorări chiar sub adieri ce lasă insensibili pe ceilalți copaci. Dar-mi-te când duhul vremii bate cu violență de vijelie în frunzișul sensibilității ei proaspete! Și, pe deasupra, sânteți studenți. Adică tineri cari, pentru un număr de ani, aveți nevoie să trăiți în afară de timp, într'un fel de stratosferă intelectuală, într'un fel de Arcadie trandafirie în care spiritul D-v. să ia con-tact îndelung și paradisiac cu adevărul, cu binele, cu frumosul, cu aceste forme eterne ale Absolutului. Dar vuietul vremii vă smulge, fără voie, acestei păci înalte. Actualitatea e într'adevăr covârșitoare. Sfatul de a vă sustrage vălmășagului n'ar avea niciun ecou. Nu e cu putință. Niciodată marile prefaceri din istoria omenirii nu s'au petrecut peste capul tinereții. Ea e cea dintâiu care le trăiește profund.

În fața unei astfel de crize, sânt două feluri de a lucra: sau să te lași dus orbește de deslănțuirea evenimentelor, sau, cu luciditate de spirit, să-ți fixezi punctele de orientare și să tai în două balaurii pentru a ajunge la ținta fixată. Eu sânt pentru acest din urmă fel de a lucra. Eu sânt pentru lupta pieptișă cu monstrul, fiindcă aceasta e bărbătească, e românească, e înălțătoare chiar în înfrângere! Eu nu cred cu bătrânul Miron Costin că bietul om e sub vreme; eu cred cu Benito Mussolini că vremile sânt sub om, că puterea de voință a omului bărbat e capabilă să frângă grumazul monstrului.

Pentru aceasta însă e nevoie de o credință de oțel. Și aceasta e o condiție fără care victoria nu e cu putință.

Sânt, cum știți, mai multe moduri de a considera lumea. Ele se pot reduce însă la trei moduri principale. Unul e idealismul, după care singura realitate e ideea, iar lucrurile aievea, fenomenele concrete, nu sânt decât iluzii și umbre proiectate de idee. Sublimă în poezia ei metafizică, această doctrină a idealismului e contrazisă la fiecare pas de realitatea dură a lucrurilor cari ne opun o altfel de rezistență decât ne-am aștepta dela niște umbre diafane sau dela niște iluzii fine ca paijeniușul. La întâia isbire a capului de pragul de sus, dacă nu se sfărâmă capul, se sfărâmă în orice caz fragila doctrină idealistă.

Al doilea mod de a considera lumea, diametral opus idealismului, e materialismul, după care nu există nimic în afară de materie și energie fizică. Lumea, după această doctrină, e opera hazardului și e dominată de întâmplarea oarbă. Ceeace este monstruos de nelogic în această doctrină e că filosofii materialști se străduiesc totuși să formuleze legile întâmplării oarbe și să organizeze hazardul cosmic după concepția lor mecanicistă. Omul materialismului e fiul maimuței, deși niciun savant n'a văzut maimuță născând om. Cugetarea a fost asemănată cu urina : o simplă secrețiune a creierului. Intreaga istorie a omenirii e o simplă luptă pentru stomac. Determinat de această luptă, omul e un animal iresponsabil din punct de vedere moral. Toate excesele brutale, toate ororile, toată nenorocirea vieții moderne, toate cataclismele care se repercutează până la noi sânt născute din această doctrină satanică a materialismului, doctrina bestialității.

În sfârșit, al treilea mod de a vedea lumea e spiritualismul. Dacă idealismul nu recunoaște materia, dacă materialismul nu recunoaște spiritul, nimic din exclusivismul simplist al acestor două doctrine nu atinge doctrina spiritualistă. În aceeași formulă de viață, ea cuprinde și spiritul și materia, soluționând armonios antinomiile celor două doctrine extremiste. Spiritul e afirmat, materia e netăgăduită. Dar spiritul e primordial și exercită asupra materiei primatul său patern. Ordinea cosmică, în toată divina ei frumusețe, nu e opera hazardului, ci opera spiritului care își îmbracă în formele existenței pasta amorfă a materiei. Bucată vie de univers, rezumând întreaga minune a existenței, omul nu e nici umbra iresponsabil spânzurată de idee, nici iresponsabilul animal decapitat și redus la ritmul mecanic al determinismului materialist. El e trup din materie și spirit din divinitate. În virtutea spiritului liber, el domină materia și e factor determinant și activ în întâmplările vieții. Atributul acesta îl face responsabil de actele lui. Doctrina spiritualistă, cuprinzând în amploarea ei fără egal cele două elemente ale vieții, ținând seamă prin urmare de cele două naturi ale aceleiași realități, e doctrina realismului creștin. Pentru un intelectual de structură normală, e imposibil de găsit un climat mai larg și mai prielnic și mai adecuat vieții. O concepție, o credință în viață nu se poate așeza cu mai mulți sorți de isbândă, cu mai multă demnitate decât pe planul spiritual al realismului creștin. Afirmând acest adevăr, nu mă tem de surâsul sceptic al nimănu. Pentru că scepticismul, refuz al oricărei credințe sau neputință de a crede în ceva, care în lumea noastră românească ia forma ușuratică de zeflema pe buzele oricărei secături, e în realitate o paralizie intelectuală și o paralizie morală. În viața noastră culturală și în viața noastră publică e atât de frecvent fenomenul acestei boale, de ordin intelectual și moral totdeodată, că el a dus în cea mai mare parte la paralizia generală de care e cuprins întregul nostru organism național în ceasul de față. Dar despre aceasta va veni vorba mai la vale.

Spre deosebire de categoria secăturii intelectuale și a secăturii morale, jugănite de orice credință, eu nu văd salvarea generației tinere, mai ales într'un ceas cumplit cum e acesta, decât într'o credință realistă, — o credință în care natura umană și natura spirituală a vieții să se echilibreze în aceeași putere bărbătească în stare să reziste și să lupte. Neputincioșii oricărei credințe sânt victimele panice și ale derutei și ale disperării. Pentru psihologia panice și a disperării, un singur ceas greu se identifică cu durata unei eter-

nități sinistre, fără scăpare. Omul care crede în ordinea spirituală a lumii nu-și pierde cumpătul. El știe că desordinea e un accident trecător și că ordinea e dată în natura intimă a acestei lumi. Sub vreme cade strivită numai secătura zeflemistă care nu are razim nici în sine, nici afară din sine. Omul de credință, omul de convingere domină vremea; el crează vremea, el crează istoria. Deaceea vă spuneam: eu nu cred cu bătrânul Miron Costin că bietul om e sub vremi; eu cred cu Benito Mussolini că puterea omului frânge grumazul monstrului.

Teoria hazardului materialist exclude responsabilitatea morală. El ne dă imaginea unei societăți pulverizate în centre individuale de egoism feroce. Fiecare ins e o explozie virtuală de sălbăticie, gata să izbucnească în orice moment împotriva celorlalți: *homo homini lupus*. Societatea, fărâmițată în atomi, e astfel într'o perpetuă efervescență, balansând între formele extreme ale materialismului, care sânt: individualismul capitalist și masa organizată războinic, fiindcă „masa“ sau „clasa“, la rândul ei, nu e altceva decât organizarea egoismelor individuale, similare, în vederea aceluiaș scop exclusiv material. Principiul războinic al egoismelor contrare nimicește sentimentul solidarității umane. Iată ce spune un coleg al meu universitar, materialist încarnat și înarmat cu tot cinismul doctrinei: „Capitalismul, care în prima lui fază conservase virtuțile patriarhale ale vechii nobleți, în partea ultimă a dezvoltării sale a desfășurat cu totul simțul de permanență și prin aceasta atașamentul față de lucruri și oameni. Azi sentimentalismul retrospectiv, adică dușoșia față de trecut a murit. Nu ne mai interesează decât prezentul în care trăim exclusiv. Prezentul nu poate însă nici crea, nici conserva fidelitate. Epoca actuală e epoca tuturor trădărilor“ (M. Ralea, Ad. Lit. 1 Noembrie 1931).

Judecata aceasta, a omului care nu crede în nimic, e tipic materialistă. Dacă totul nu e decât un joc al hazardului, dacă noi înșine nu sântem decât jucării ale întâmplării oarbe, atunci e firesc să trăim exclusiv în prezent, ca într'un perpetuu provizorat, ca într'o perpetuă mobilitate, detașați de orice sentiment de solidaritate cu semenii noștri. Fidelitate nu există, fiindcă fidelitatea e, prin natura ei, de ordine spirituală și nu poate ancora în vidul oarbei întâmplări. Există, în schimb trădarea: epoca noastră e epoca tuturor trădărilor, afirmate cu cinism diabolic și date ca exemple de conduită. Există, după această doctrină, iubirea de neamul tău? Nu. Există iubirea de patrie? Nu. Există iubirea de popor și de instituțiile lui? Nu. Există numai trădarea tuturor acestora. Omul materialist e prin definiție revoluționar și anarhist; nimic nu-l interesează decât succesul personal, adică satisfacția imediată a bestialității sale răzvrătite. Iată monstruoșitatea morală la care duce, în consecință practică, materialismul. Haosul pe care îl trăiește lumea actuală, cu sentimentele alternante de incertitudine, de revoltă, de panică universală, e opera acestei concepții materialiste, care a dominat sfârșitul veacului al XIX-lea și atinge paroxismul în vremea noastră. Atât cât va dura, dominantă, concepția materialistă, va dura și haosul. Fiindcă haosul orb e cauza primară și consecința finală a doctrinei materialiste.

Care e, în schimb, consecința practică a spiritualismului? Dacă recunosc că această lume e creată și organizată în materialitatea ei de spiritul inteligent, recunosc, implicit, că ea e destinată unui scop precis, iar nu pradă haosului orb. Marele savant și marele gânditor, doctorul Nicolae Paulescu, și cu el învățații naturaliști, ne demonstrează că viața considerată în structura ei biologică, e străbătută de o finalitate armonioasă care nu poate fi decât infuzia în lume a unei conștiințe supreme, spirituale. Animator și ordonator al ființelor și al lucrurilor, spiritul universal a imprimat și în om aceleași tendințe. Angrenat în ordinea spirituală, omul are, misiunea, liber acceptabilă, de a trăi și a lucra în analogie cu spiritul suprem. În virtutea libertății și a personalității, fiecare își poate găsi locul vo-

acței sale în marea constelație a vieții. El nu e un izolat în natură și în mijlocul semenilor săi, ci legat de întreg prin sentimente puternice, instinctive și spontane. Aceste sentimente instinctive și spontane, stă în puterea voinței lui libere să le intensifice sau să le tăgăduiască. Anarhistul, care se rupe din comunitate cu violență demonică, o face, fără să vrea, în virtutea aceleași libertăți primordiale. Spiritualistul care se conformează ordinii universale a lucrurilor, o face conștient de întrebuintarea libertății lui.

În ordinea naturii e sentimentul de familie pe care îl trăim ca pe o mare bucurie a vieții; în ordinea naturii e sentimentul de patrie pe care îl trăim uneori cu o și mai intensă bucurie. Negația sentimentului de familie și negația sentimentului de patrie, atât de frecvente în vremea noastră, sânt acte ale anarhismului care se așează în afară de natură împotriva naturii. După concepția spiritualistă însă, omul e un factor al armoniei, misiunea lui e de a desăvârși în constelația familiară și în colectivitatea națională reflexul marelui armonii cosmice al cărei spectacol grandios ni-l oferă bolta universului.

În lumina acestei concepții, prin urmare, haosul epocii noastre apare ca o abatere, ca o deraiere omenească dela ordinea universală a lucrurilor. Cine proclamă desintegrarea totală din orice fel de ordine, devine factor al haosului. Cine voiește să se salveze din panică și din derută, nu are alt mijloc decât reîntegrarea în ordinea spirituală a lumii.

Dacă nu mă înșel, la această tragică răspântie stă sufletul chinuit al generației tinere românești: între aventura oarbă a distrugerii, a neantului, și între libera acceptare a ordinii spirituale; între iresponsabilitatea proclamată de cinismul materialist și între responsabilitatea morală și demnitatea umană; între trădarea afișată de individualismul anarhic și datoria impusă de solidarismul rasei.

Problematika aceasta care frământă sufletul de azi, terorizat de dezastre și setos de orientare, e cauzată de cele ce se petrec la noi în țară și în streinătate.

Ce trăim în interiorul țării? O criză cumplită care, în sentimentul exagerat al momentului, ia proporțiile imaginare ale unei apropiate catastrofe. Inteligența politică, versatilă și deprinsă cu gimnastica escrocheriei, a și găsit explicația: criza noastră e produsă prin repercusiune de criza mondială. Prin urmare, dacă e să căutăm un vinovat al tristeții cumplite pe care o trăim, acest vinovat nu e altul decât criza mondială. Cu alte cuvinte: nimeni nu e de vină. Imaculați, conducătorii noștri politici și-ar fi făcut toată datoria, dacă nu năvălea peste noi criza mondială. Să reținem această abilită sustragere dela responsabilitate, care e specifică mentalității democratice. Fiindcă democrația ca și socialismul și comunismul, e o formulă politică plantată în doctrina materialistă. Iresponsabilitatea morală, proclamată de materialism, e practică cu orgie de aceste societăți anonime pe acțiuni care sânt partidele politice. Tânărul meu coleg de universitate a cărui cinică teorie a tuturor trădărilor, a iresponsabilității individuale v'am citat-o, trece drept o simpatică speranță a democrației. După cuvintele sale, democrația îl recunoaște ca pe unul dintr'ei. Iată ce spune dânsul mai departe: „Ca să ai succes, adică să fii selectat de societatea în care trăiești, e necesar să te înscrii cu orice preț într'un anume tip... Să te poată încadra lumea în una din aceste rubrici: răutăciosul, diabolicul, sfântul, machiavelicul, cinicul, violentul, etc. etc. Iată de ce orice om politic simte nevoia de a juca un rol, de a-și construi o mască, care de cele mai multe ori nu-l definește. Nu importă.“ (M. Ralea, loc. cit).

Nu importă, firește, sinceritatea, onestitatea, fidelitatea, responsabilitatea. Ceeace importă în ochii democratului e masca — pentru a ajunge la succesul personal. Această prețioasă mărturisire cinică ne introduce în însăși esența democrației. Iată pe deoparte *masca*: drepturile omului, vot universal, alegeri libere, libertate individuală, participarea tuturor la suveranitatea politică și la bunurile vieții. (Ce crâncenă ironie sună din aceste cuvinte, după un deceniu de democrație!) Iar pe de altă parte, adevărul brutal: succesul!

Toate lozincile sonore ale democrației n'au alt scop decât succesul. În ce constă acest succes al democratului? Ați făcut socoteala cât costă propaganda pentru un singur scaun de deputat? Sânt cam cinci candidați pe un loc. Eu am fost deputat și am făcut această socoteală la fața locului. Ei bine, un scaun de deputat costă în medie 700.000 lei. Cât aduce un scaun de deputat? 160.000 anual! Diferența enormă dintre cheltuieli și venitul legal e dezastruoasă pentru omul politic. Atunci în ce constă succesul pe care îl vânează sub mască, cu o sălbatică pasiune, omul politic? Dacă ar fi corect și cu oarecare stare, omul politic, după un singur an de practică democratică, s'ar ruina. Observatorul imparțial distinge însă o minune în viața politică: în loc să se ruineze, cum ar pretinde im- placabil practica cinstită a democrației, tribunii poporului sânt astăzi simpli golani, iar mâine se trezesc milionari. Iată adevăratul și misteriosul și paradoxalul succes al omului cu mască necesară! Democrația e în funcție de bani. Ea nu se poate face fără bani. Ea se face numai în vederea banului. Astfel, în realitate, democrația e o întreprindere îndă- rătul căreia stă banca.

Ultimul fapt senzațional care a intensificat panica și a proiectat o nouă umbră de amurg asupra zilelor noastre, e prăbușirea uneia din cele mai mari bănci din România. Odată cu această prăbușire, s'a descoperit și misterul democrației noastre: în registrele acestei bănci s'au găsit trecuți cu sume fabuloase aproape toți factorii mai de vază ai par- tidelor noastre politice. Între 5 și 30 milioane fiecare, sume pe care niciodată n'aveau să le plătească direct. Fiecare din acești întreținuți, ajungând la putere, avea să înlesnească afacerile în stil mare ale băncii creditoare pe seama averii statului și a poporului romă- nesc. Astfel, sărmanul vot universal, masca seducătoare a democrației, se dovedește și la noi, ca în Europa întreagă, confiscat și luat în întreprindere de către marea finanță.

Care e rezultatul practic al democrației? Biruri din an în an mai zdrobitoare, pro- prietatea rurală încărcată cu datorii de 70% din valoarea ei, provenită dintr'o camătă exorbitantă la împrumuturi, favorizarea câtorva trusturi industriale, ca zahărul, hârtia, petrolul, cărbunele, cu prețuri de două, de trei și de patru ori mai mari decât cele din străinătate și o paralizie generală a energiilor creatoare ale acestei țări.

Un alt aspect caracteristic al acestei democrații bancare e lipsa totală de autoritate. Guvernării noastre nu poruncesc; ei se rățoiesc spre hazul adversarilor. Cuvântul auto- ritate vine dela cuvântul autor. Autoritatea e prin urmare în raport direct cu faptele. Cum vreți însă să exerciți autoritatea morală cineva ale cărui fapte sunt în raport invers cu moralitatea? Adversari ireductibili în ochii lumii, oamenii politici, după ce au jucat spectacolul, se întâlnesc înfrățiți în templul lui Mammon. Banul îndulcește toate asperi- tățile. Orice posibilitate de sancționare a fărădelegilor e anulată de faptul că oamenii politici își cunosc reciproc fărădelegile. De aci această universală îngăduială, expresie a unei universale complicități. Dacă există o ordine în România, ea nu se datorește exer- cițiului autorității, ci simțului innăscut pentru ea al acestui admirabil popor.

Dar deruta democratică pe care o constatăm la noi e cu mult mai agravată peste hotare. Zilnic sosesc știri despre noi prăbușiri de instituții și de sisteme în largul Europei. Băncile și marile industrii țin locul de frunte. Se pare că orgia materialistă, ajunsă la pa- roxism, declină în procesul descompunerii. Nesusținute de nicio putere spirituală, așeză- mintele materialismului se sparg și se desumflă ca niște bășici umplute cu aer. Ruinarea marilor întreprinderi financiare pune în discuție însăși existența democrației care a trăit în funcție de ele. În Europa tinde spre generalizare părerea că regimul democratic se poate considera perimat. Aproape nimeni nu mai crede că problema producției și a re- partiției bunurilor materiale se mai poate rezolva prin formula magică a democrației. Ca ucenicul vrăjitor al lui Goethe, democrația a repetat formula magică a deslănțuirii

elementelor și după ce le-a deslănțuit, a uitat cealaltă formulă prin care să le readucă la ordine și la proporție.

La extrema individualismului democratic apare colectivismul comunist, frate bun totuși cu democrația, fiindcă e măduvă din măduva materialismului istoric. Dar dacă democrația a păcătuit printr'un exces de anarhie, comunismul păcătuiește printr'un exces de tiranie. Dacă democrația a inflammat pânăla proporții monstruoase anumite instincte naturale ale omului, comunismul vrea să se întemeieze pe extirparea totală a acestor instincte. Instinctul de familie, instinctul de proprietate, instinctul de patrie, instinctul religios, care fac parte integrantă din natura omenească, comunismul, voind să le desființeze, se așează împotriva naturii însăși. Firește că împotriva acestor puteri esențiale ale naturii e cu neputință de luptat și cauza comunismului se poate considera principial pierdută. Persistența lui în Rusia nu se datorește vreunei aderențe a maselor la regim, ci teroarei sistematice care va avea un sfârșit ca orice teroare. Fiindcă în comunism nu e vorba de autoritatea pe care o accepți de bunăvoie pentru înălțimea ei simbolică și morală, ci de o autoritate impusă cu temnița și cu ghilotina la spate. Din această pricină și forța de contaminare a bolșevismului apare redusă cu toată propaganda intensă pe care o face în străinătate. Apariția lui în istorie ne-a produs o comoție la fel cu a oricărei catastrofe, la fel cu flacăra sondei dela Moreni în momentul izbucnirii. A trecut o vreme și ne-am obișnuit cu incendiile acestea arzând localizate la orizont. Azi bolșevismul rus ne face impresia unei broaște țestoase care își arată capulhâd către Europa, dar nu poate ieși din carapacea rusească. Dacă dincoace se găsesc totuși oameni cari se lasă seduși de formula comunistă, o fac aproape exclusiv din disperarea ceasului de față sau din lipsă de informație documentată asupra stărilor sovietice. Imediat ce criza economică ar trece altfel, comuniștii europeni i-am căută cu lumânarea. Fiindcă formula de viață pe care o imbie comunismul nu e în niciun caz formula pe care o visează omul european. El n'a făcut sângeroasele revoluții împotriva absolutismului medieval pentru a se comprima de viu în sicriile de plumb ale tiraniei comuniste...

Astfel, spectacolul Europei actuale e spectacolul unei drame: drama individualismului capitalist-democratic și a colectivismului comunist. Dar atât individualismul cât și comunismul sânt cele două capete ale aceluiași monstru. În fond, e drama materialismului care, prin acest accident, fără egal în istoria omenirii, își vede plătite erorile, exagerările și excesele. Va birui individualismul? Va birui comunismul? Iată întrebarea pe care și-o pun toți spectatorii dramei, angajați cu toate fibrele ființei lor, în desfășurarea conflictului. Cine-ar putea răspunde categoric și definitiv acestei chinuitoare întrebări? Înțelepciunea care emană din viața însăși ne învață că ea nu constă din extreme, că viața e o medie, o rezultantă a tendințelor extreme. Orice excese, fie în viață, fie în istorie, se plătesc prin „forța lucrurilor“, — adică prin acel simț fără greș al măsurii, primordial impregnat în structura realistă a vieții. El cată să isbească atât lăcomia căpcăună a regimului democratic cât și tirania funestă a comunismului. Intre cele două extreme materialiste, încercările de rectificare, de compromis, de sinteză, nu lipsesc. Uriașa mișcare germană a lui Adolf Hitler e una. Opera politică atât de arhitectonic clădită a lui Mussolini, e alta. Ceeace e de reținut în fascism, cu toate scăderile lui, e sistemul ierarhic care corespunde ordinii naturale a lucrurilor, efortul de rectificare a haraburei democratice prin parlamentul corporativ și autoritatea opusă anarhiei, autoritate care, dacă uzează uneori de opresiune, se justifică totuș printr'o ținută morală și printr'o faptă care a salvat Italia. Mussolini crede în patria lui, — și în această credință dinamică și creatoare, el a știut să angajeze puterile spirituale care fac parte integrantă din ființa

poporului italian. Mussolini nu e un democrat pentru că e sincer, dar e un demofil pentru că e înțelept. Eu nu știu dacă formula pe care a dat-o el, poate fi cea pe care o caută viața modernă, dar e neîndoios că viața modernă își caută o sinteză nouă pe care doctrina materialistă nu i-o poate da.

Această nouă sinteză, acest nou echilibru, această ordine nouă în care să se cristalizeze haosul actual, eu nu o văd cu puțință decât pe temelurile spiritualismului, doctrină de armonie și echilibru, care recunoaște cele două naturi ale vieții. Căci omul nu e o cârtiță telurică ce scoate la întâmplare, în lumina istoriei, mușuroaiele evenimentelor. Omul e o funcție nobilă a spiritului care crează, ordonă și cărmuește această lume către destinul ei. Cu cât se va ridica mai sus, mai aproape de puterea spiritului, cu atât omul, la rândul lui, va ști să domine evenimentele, să le creeze, să le cărmuiască. Cu alte cuvinte, în măsura unei credințe, a unei convingeri, în măsura unei pasiuni și a unei responsabilități morale, în măsura unei fidelități față de semenii săi și a unei solidarități cu neamul său, fapta omului va putea fi o explozie de lumină nouă în haosul de azi. Căci energia națională nu se poate zgudui din paralizia generală de azi decât printr'o faptă covârșitoare. În sarcina cui cade această faptă?

Universitatea dinainte de războiu a pregătit unirea națională și a săvârșit războiul național. Urmărirea aceluiași ideal e gloria ei, dar și proba de foc pentru el e gloria ei. În credința lui naționalistă, tineretul universitar de atunci se găsea una cu poporul de jos. O demofilie adâncă — podoaba morală a cărturării noastre, — făcu din tânărul student și din flăcăul de țară un singur gând, un singur braț. Sentimentul demofil e una din metodele prin care putem ajunge la concepția spiritualismului de care am vorbit. Căci poporul nostru nu e nici materialist, nici idealist utopic; în sufletul lui trăiesc vii elementele spiritualismului, în formă instinctivă, în formă de natură. Ele nu așteaptă decât să se reflecteze în inteligența cărturărească și să capete forme strălucitoare de cultură. Așa dar, întâia condiție ce se impune conștiinței universitare, conform tradiției sale e, să considere poporul altceva decât o turmă democratică, decât un număr abstract de voturi pe care cinica secătură politică le aduce zestre marelui finanțe. A doua condiție, implicată în cea dintâi, e ruptura totală cu teoria și practica politică a infidelității, a măștii, a ireponsabilității, a tuturor trădărilor. O singură trădare se impune: trădarea practicantilor tuturor trădărilor. Adică: eliminarea lor din situațiile pe care le dețin din indolența tuturor. Eliminarea lor înseamnă eliminarea haosului. Eliminarea lor înseamnă întronarea ordinii morale în această țară. Să nu uităm dragostea imensă de care se bucură Universitatea în poporul nostru. Studentul, în ochii săi, e vârtejul de tinerețe luminată care înfășoară în ridicarea lui înaltele speranțe de mai bine ale unui neam întreg. Localizând criza europeană la psihologia tineretului nostru, voi spune că generația de azi se găsește în această cumpănă teribilă: ori se bagă slugă la consorțiul de exploatare a votului universal, ori alege calea eroică a restaurării morale în România. Ea poate într'amurgii ca o generație satelită oarecare, sau poate străluci ca funcție răzbunătoare și regeneratoare a unui neam întreg.

Eu știu că azi nu sunt singur în aceste convingeri pe care vi le-am expus aproape cu titlu de confesiune. Dar pentru a vă pătrunde de sarcina pe care vremea aceasta și speranțele înșelate pe rând ale țării o aruncă întreagă în conștiința generației tinere, vă voi aduce și mărturia unui scriitor străin, Lucien Romier. Romier ne-a vizitat și numai după ce a pătruns în tainele problemelor noastre, a scris o carte, *Le carrefour des empires morts*. Străinul ne văd uneori mai bine decât noi. În penultimul capitol al acestei cărți admirabile, Romier, analizând problemele nerezolvate ale României de azi, constată răs-

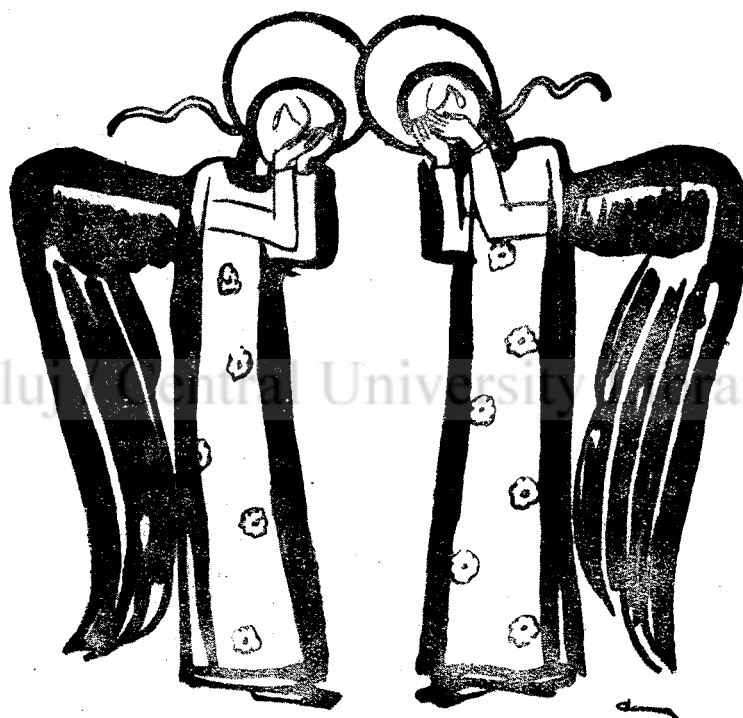
picat incapacitatea guvernanților noștri. Speranța lui se îndreaptă spre tineret, cu aceste cuvinte de încheiere:

Ce va fi România?

„Răspântie de lucruri moarte unde moștenitorii caută, certându-se, comori deșarte de împărțit? Răspântie de strădanii noi la hotarele Europei cu Asia? Tineretul român are de ales.

Eu mă gândesc la acei tineri studenți, la acei tineri profesori, la acei tineri funcționari, la acei tineri ofițeri, la acei tineri scriitori, la acei tineri ingineri.... cari ambiționează pentru patria lor ceva mai bun decât un decor de principat amabil și indolent...” (p. 224).

Așa dar, tineretul are alegerea!





P O E S I I

DE

LUCIAN BLAGA

SAT NATAL *)

După douăzeci de ani trec iarăși pe aceleași uliți
unde-am fost prietenul mic al țărâniî din sat.
Port acum în mine febra eternității,
negru prundiș, eres vinovat.

Nimeni nu mă cunoaște. Nici vântul cărunt, nici bătrâni.
Numai plopii de aur! — Plopii gălbii, cu'nfățișarea fusului,
se vor uita două ore în urma mea
până m'oi pierde din nou subț dunga apusului.

Totul cât de schimbat. Casele toate sunt mult mai mici
decât le-a crescut amintirea.
Lumina bate altfel în zid, apele altfel în țârm.
Porți se deschid să-și arate uimirea.

Dar dece m'am întors? Lamura duhului nu s'a ales,
ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit
încă nu a bătut. Ceasul așteaptă
subț ceruri cari încă nu s'au clădit.

BOALĂ

Intrat-a o boală în lume,
fără obraz, fără nume.

Făptură e? Sau numai vânt e?
N'are nimenea graiu s'o descante.

*) Din volumul gata de tipar: „La cumpăna apelor“.

Bolnav e omul, bolnavă piatra,
se stinge pomul, se sfarmă vatra.

Negrul argint, lutul jalnic și grav
sunt aur scăzut și bolnav.

Piezișe cad lacrimi din veac.
Invoc cu semne uitare și leac.

SEMNAL DE TOAMNĂ

O voce ieri din adânc s'a 'nălțat
amară, amară, amară.
Îngeri mulți murind și-au lăsat
lutul în țară.

Un semn pe subt cer ieri s'a dat
în cercul înșelăciunii.
Apoi spre Saturn au plecat
vântul, lăstunii.

SEARĂ MEDITERANEANĂ

Faruri ghicite
pe mare dau semn.
Viespii se 'nchid în
cristale de lemn.

Se strânge în țărână
de nu știu ce chin
ca o mână crispată
amarnicul spin.

Adie sud cald
prin urnele sparte,
prin sângele meu,
prin fluier departe.

Din Hades cântând
privighitorile vin,
s'așează pe masă
'ntre pâne și vin.

CEREASCĂ ATINGERE

Ce arătare! Ah ce lumină!
Stea alb' a căzut în grădină,

necăutată, neașteptată: noroc,
săgeată, floare și foc.

În iarbă înaltă, în mare mătasă
căzută din a veacului casă.

S'a 'ntors ah în lume o stea.
Mi-s mâinile arse de ea.

NAȘTERE

Făptură nouă, iată pe frunte
întăia lumină te-a uns!
Pe noi repede soartă ne mână,
tu fără pas ne-ai ajuns.

Făptură de nicăiri coborită 'n
împeriul mumei,
auriu, tânăr, proaspăt ulcior
rupt din coastele humei!

Griji biruind și uimiri încercând
în preajma ta sta-vom ades.
Dura-vei în noi o lumină mare ca 'ncrederea
cu care tu azi ne-ai ales.

Sus stelele cele mai treze
aprind cărbuni dediochi.
Subt strașina vremii vei crește
încet, ca o lacrimă 'n ochi.

ARHANGHEL SPRE VATRĂ

Mă 'ntorc de acum ca
albina spre stup,
cu harul subt aripi,
cu-amurgul în trup.

Pe cumpăna lumii
o zi se înclină
plină de fapte
și fără de vină.

De câte ori calc
prin brazda bătută,
buzele humei
pe tălpi mă sărută.

Mă 'ntorc de acum spre
vatra 'n lumină.
Adâncile mele
orzuri se 'nchină.

HAIDUCUL

Intră în codru, în patria verde.
Mai stă o clipă cu mâna în barbă.
Gândește aiurea, la aur, la sânge,
și-și face inele de iarbă.

Va trebui să taie de-acum
potecile toate — deacurmezișul.
S'a pierde în munte, s'a pierde,
uitându-și de mumă și moarte.

S'a duce tot mai adânc până unde
se 'nchid toamna șerpui sub stâncă.
Va să desferece duhul pădurii
și șipote negre cari cântă.

N'o să-l mai vadă nimeni cu anii.
Numai de sus pretutindeni
l-a dovedi cu țipăt uliul
și buha cu scurte jelanii.

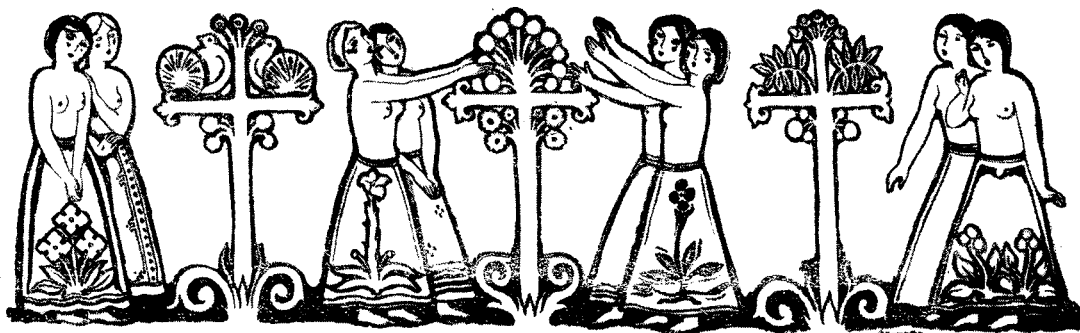
ȚARĂ

Pe dealuri se 'nalță solare
podgorii albastre și sonde.
Râuri spre alte semînții
duc slava bucatelor blonde.

Țara și-a 'mpins hotarele
toate până în cer.
Pajuri rotesc — minutare în veșnicul ceas
peste câmp și oier.

Fluturând în veșminte
de culoarea șofranului
ard fetele verii ca steaguri
în vântul și râsetul anului.





IMAGINI ITALIENE

(NOTE RĂSLETE DINTR'UN JURNAL DE CĂLĂTORIE)

DE

TUDOR VIANU

III

VENEȚIA.

Există locuri comune ale peisagiului, după cum există locuri comune ale dicționarului. După aceste întâpăriri confortabile, Veneția este o „cetate a morții”. Eminescu, care nu călătorise niciodată la Veneția, dar preluase locul comun care o privește dela poetul de-a treia mână Gaetano Cerri, silește încă atitudinea Românilor care debarcă acolo în niște calapoade care nu i se potrivesc întocmai. În locul unei cetăți moarte, e drept însă că nu regăsim o cetate propriu zis vie, dacă înțelegem să rezervăm acest atribut orașelor a căror viață se țese sub ochii noștri din sutele de relații ale activității publice și private.

În Palatul Public al Sienei există fresca lui Ambrogio Lorenzetti care, potrivit gustului alegoric al timpului, înfățișează viața citadină sub oblăduirea unei bune stăpâniri. Într'o împletire sugestivă de motive, fresca ne arată cum meșterii înalță case, cum negustorii își mână asinii încărcăți cu mărfuri, în timp ce profesorul împarte învățătura sa ucenicilor adunați să-l asculte și străzile sunt pline de bărbați și femei îndreptându-se deopotrivă către țința cotidiană a existenței. Această activitate, această însuflețire temperată sunt ale păcii. Viața este asigurată într'un astfel de cadru al muncii și creației și viitorul se pregătește fericit, după cum arată silueta matroanei gravide prinsă în lanțul femeilor din primul plan al tabloului.

Veneția este departe de a ne da impresia acestei vieți sincere și nemijlocite, în care armonia generală se țese din aspirația particulară a fiecărui îns. Detaliile practice sunt în Veneția o excepție pitorească, revenind în tematica generală a orașului cu un accent paradoxal pentru care nu există analogie într'un alt oraș al lumii. Câte o corabie neagră, ca un sarcofag plutitor, descărcând în etajul inferior al clădirilor înălțate din apă, provizia trebuincioasă de cărbuni sau asvârlind pe cheiul halelor de pe Canal Grande mormanele de fructe și legume, nu îndreaptă mîntea către nevoile practice și reale care sunt vehiculate în chipul acesta, ci o opresc la contemplarea grațioasei linii a imbarcației, a salturilor ei ușoare și ritmice, a colorilor proaspete și variate care în atmosfera impregnată a

cetății capătă o strălucire unică. Faptul că orașul are nevoie de căldură și hrană dobân-
dește în această orientare estetică a atenției, forma unei constatări cu totul paradoxale.

Este drept că Veneția dezvoltă o activitate comercială neasemănată. În străzile ulițe
ale Merceriei și în jurul Puntei Rialto, negoțurile se îngrămădesc într'un număr și cu o
densitate care lasă nedeslegată întrebarea cum se face că în realitate ele nu se sufocă
unele pe altele. La drept vorbind însă întrebarea ne-o punem mai puțin, pentru că în
neuitate după-amiezi în care valul mereu isvoritor al lumii ne împinge la rătăcirii îndel-
lungi, din Piața Sfântului Marcu, dincolo de Santa Fosca și până în proximitatea gării, urechia
și ochiul, mirosul și gustul, toate simțurile sunt solicitate fără cruțare de vitrinele scă-
părând din pietre prețioase, stofe și broderii, de aerul cu slabe adieri în care s'au topit
laolaltă aroma cafelei, a fructelor, a vinului și a tabacului, de muzicalul tumult unanim
care ajunge să altoiască în cele din urmă pe conștiința noastră asurzită și crepusculară, grefa
unei noi conștiințe lucide, aprinsă pentru vânătoarea plăcerii.

Veneția este un exemplu unic în lume de felul în care viața poate fi ridicată în
planul artei și transformată în iluzie. Lucrul valorează mai întâiu pentru arhitectura ei,
care n'a format niciodată o școală și n'a găsit nici când imitatori, fiind concepută în
realitate în vederea acelei asociații decorative între piatră și apă, care nu se mai putea
repetă și aiurea. Arhitectura Veneției este prima manifestare a aceluși spirit estetic venețian,
care se dezvoltă fără considerație pentru nevoile sincere ale vieții. Astfel, din cele două
componente genetice ale oricărui stil arhitectonic, utilitatea și decorația, aceasta din urmă
a căpătat în Veneția o supremație indiscutabilă. Palatele Veneției nu mai pot fi deci dife-
rențiate după scopul primordial căruia ele vor fi fost destinate. Particulare și publice, ele
sunt unificate într'o aparență din care motivul diferențierii lor după scopul util a fost eli-
minat, toate deopotrivă devenind pure și oarecum inutile combinații decorative. Dacă
arhitectura a putut deveni vreodată o *artă pentru artă*, lucrul nu s'a întâmplat decât în
Veneția.

Am spus că arhitectura venețiană a fost gândită în vederea asociației dintre piatră și
apă. Niciun element al fațadei împodobite nu înaintază din planul ei și nu se răsfrânge
ca o pată fără formă în apa care scaldă temeliiile palatului și nici nu împiedică răsfrângerea
părților superioare ale clădirii, care se poate oglindi astfel de sus până jos, obținând o
imagine neturburată. Șirul coloanelor subțiri, ogivele, rosacele cu nervuri fine completează
o fațadă în care liniile sunt în total mai isbitoare decât planurile și pe care apa o primește
ca o limpede imagine bine articulată. Toate palatele Veneției sunt dublate astfel cu icoana
lor din apă și șirul lor împodobit se însoțește neconținut cu fantoma lor răsturnată în unde.

Veneția este o cetate a iluziei. Carnavalul a fost aci, din secole îndepărtate, una din
sărbătorile preferate ale poporului și patricienilor. Și după cum oamenii au simțit o plăcere
caracteristică să-și ascundă chipul sub mască, tot astfel locuințele lor au fost gândite pentru
a acoperi viața adevărată trăită înlăuntru. De aceia călătorul trăește deslegarea unei enigme,
când înconjurând de pildă Palatul Dogilor, contemplă după magnificența fațadei, sinistru
Punte a suspinelor și umedele închisori cufundate sub apă. Pentru a ascunde violența
existențelor adăpostite acolo, eră fără îndoială nevoie de farmecul și fastul fațadelor ima-
culate. Palatele Veneției nu vor fi prînurmărire locuri de apărare. Intrarea lor primitoare,
întreaga delicatețe a aparenței lor n'are nevoie de pavăza forței, pentru că venețienii au
descoperit pentru a se apăra arma mai bună a perfidei, pe care printre atâtea din deta-
liile istorice păstrate în Muzeul civil, o regăsim în forma prefăcutei cărți de rugăciune în
care Dogele Cornaro ascundeă pumnalul, de care s'ar fi putut să aibă nevoie chiar în
clipele în care își practica devoțiunile. Pumnalul ascuns în cartea de rugăciune era o
subtilă invenție a acelei epoci dominată de geniul perfidiei.

Iluzia ia în Veneția și forma feeriei. Când privești într-o oră a dimineților însoțite de basilica Sfântului Marcu, cupolele ei aurite, mozaicurile frontonului scaldate de asemenea în aur, coloanele din scumpe pietre colorate, înțelegi că aici a veghiat o intenție constructivă fabuloasă. Prin această poartă deschisă către Orient vor fi intrat basmele povestind de vreun călător, de vreun fiu de împărat, care pornind pe drumuri îndepărtate va fi aflat un palat făcut numai din aur și din pietre prețioase. Constructorii basilicii Sfântului Marcu au vrut să dea un trup aievea închipuirilor feerice ale basmelor. Din ferurile moduri ale sublimului, palatele Florenței au dezvoltat sublimul forței, în timp ce barocul roman a speculat ideea festivității, dar numai arhitectura Veneției a izbutit să obțină expresia feericului.

Psihologia feericului nu poate fi studiată decât în Veneția. Feericul ni se reveală acolo mai întâiu ca o aglomerare de necrezut de materiale prețioase. Profuziunea de aur, de marmură, de porfir, de lapis lazuli, de jasp, de ivoriu, de eben este primul element al impresiei feerice. Sublimitatea tratată cu minuție este al doilea element al feeriei și astfel în plimbările noastre, ochiul contemplă cu uimire colonada Palatului Dogilor, unde puterea nesecată a invenției variază detaliile de la capitel la capitel sau mozaicul pavagiului interior al Basilicii, unde forma, culoarea și poziția incrustațiilor se deosebesc cu fiecare poligon. Mozaicul are de altfel o întrebuințare mai generală în Veneția, pentru că minuția sa savantă și aplicată face din el unul din mijloacele cele mai proprii de exprimare ale feericului. Din această lungă practică a feericului s'au dezvoltat în Veneția industriile ei specifice, ale cizelatului, ale broderiei și ale sticlăriei, tot atâtea arte în care inexpresivitatea sau rigiditatea materialelor sunt înmădite și făcute elocvente ca prin minune și prin puterea unei imaginații pletorice. Se poate spune astfel că artele minore ale Veneției analizează feeria cadrului ei general și izolează cu multă forță unul din elementele lui alcătuitoare și anume virtuozitatea care istovește detaliul.

Se înțelege din toate acestea care poate fi sentimentul de sine al călătorului care întârzie în Veneția. Așvârlind ancora neconținut în iluzie, călătorul încearcă în Veneția fericirea de a se simți eliberat de condițiile realului, dar și amenințarea de a pierde de sub picioare terenul solid al oricărei certitudini. Intuiția artiștilor a simțit uneori aceasta. Thomas Mann a putut așeza deci în cadrul Veneției povestirea dureroasă a descompunerii unei personalități, a bravului și onestului său Gustav Aschenbach din nuvela „Moartea în Veneția”. Farmecul primejdios al Veneției face astfel parte din categoria voluptăților interzise. Călătorul se poate simți ispitit de el. El nu resimte însă niciodată acea împăcare cu sine în plăcere pe care ne-o însuflă etapele cele mai fericite ale călătoriilor noastre, acelea în care am dori să ne trăim viața până la sfârșitul ei.

SUFLET ȘI SPIRIT.

Avem o clipă rară de emoție contemplând în sala de consiliu a Palatului Public din Siena fresca lui Simone Martini, înfățișând pe cavalerul Guido Riccio da Fogliano. Sentimentul cavaleresc al vieții care a creiat în atâtea locuri ale Toscanei și Umbriei castele și cetăți, întreaga civilizație a regiunii, ne vorbește aici cu o elocvență pe care n'am mai întâmpinat-o aiurea. Guido Riccio a lăsat în urmă cetatea nașterii sale și se îndreaptă acum călare către Montemassî, cetatea asediată unde-i bate inima însetată de luptă. Drumul urcă în spirală către locul înalt dominat de turnurile întăririi și cavalerul se găsește acum aproape de locul unde începe urcușul. Fresca nu arată altceva decât cele două cetăți fantomatice prin alba și deșarta lor strălucire și pe cavalerul care se află între ele, sporit în dimensiunile oarecum exagerate ale primului plan. Calul care îl poartă e îmbrăcat

într'un vestmânt brăzdat de două șiruri mari de romburi, care revin și pe hainele cavalerului. Cerul este abia indicat și atmosfera atât de puțin zugrăvită, încât nu știm dacă e noapte sau zi. Niciun semn de viață în cetăți, nicio ființă și nicio vegetație în preajmă. Intreaga viață a lumii s'a strâns parcă în trapul măreț al calului, în ținuta dâră a călărețului. Cavalerul este deci singur cu calul său. Dar o prezență tainică și inefabilă ni se lămurește treptat, plutind în jurul lor și alcătuind adevărata atmosferă a tabloului. În marele lui cadru de pustietate, Guido Riccio e însoțit de *sufletul* său. Înțelegem acum că puternicul efect al frescei lui Simone Martini, inexplicabil într'o compoziție în care fizionomia individuală nu joacă aproape niciun rol, provine fără îndoială din sugerarea acelui principiu dezvoltat din singurătatea locului, din dușmănia și primejdia împrejurării. Sufletul este deci o creație a singurătății, a riscului și a luptei. În singurătate și în fața vrăjmășiei omul se regăsește cu adevărat pe sine însuși, în intimitatea naturii sale creatoare și rebele. Ne apare lămurit aceasta acum, când ne spunem că pe colinele acestei țări, din viața de rătăcirii și lupte a cavalerismului, s'a născut o parte din sufletul omenirii moderne.

Dar dacă Simone Martini ni se arată în sala de consiliu a Palatului Public din Siena ca un pictor al *sufletului*, numeroși sunt artiștii pe care în preumblările noastre prin Galleriile Italiei îi recunoaștem ca niște pictori ai *spiritului*. Deosebirea dintre suflet și spirit, existentă în atâtea dintre filosofii mai vechi, a fost aproape părăsită de cugetarea modernă, care a menținut ca obiect unic al meditației sale pe omul social. Psihologia curentă a devenit în aceste împrejurări o știință înfățișând un om nesocotit în elementul cel mai prețios al naturii lui, acela derivat din singurătatea și intima lui confruntare cu sine. Se înțelege atunci că știința omului lipsit de suflet, deși posedând un spirit, s'a dovedit până la urmă fără nicio posibilitate de a răspunde la atâtea din problemele vieții omenești. Pictura Renașterii ne oferă documentul cel mai ilustrativ al epocii în care se elaborează viziunea omului spiritual, mișcat adică de acel principiu intern capabil să răspundă la nevoile întâlnirii și comunicării dintre oameni. Față de singurătatea și vitejia cavalerismului medieval, Renașterea a fost o epocă prin excelență socială și tare prin virtuțile compromisului. Cavalerul eroic a fost înlocuit acum cu atâtea apariții ale vieții practice, cu prințul diplomat, cu bancherul, cu umanistul. Pictura a urmat și ea aceeași evoluție.

După hieratismul picturii bizantine, omul este coborât din postura absolută în care el figurează acolo și redat în determinările particulare ale fizionomiei lui. Dar fizionomia omului nu se poate determina decât prin introducerea lui într'un mediu uman. În orele petrecute în Cappella degli Scrovegni a Padovei, Giotto ne-a apărut ca cel dintâiu pictor al omului sociabil și spiritual. În întâlnirea lui Iuda cu Fariseii, a lui Ioachim cu Ana, a lui Isus cu Magdalena și în atâtea din situațiile care se succed pe zidurile vechiului loc de rugăciune, vedem cum se zugrăvesc pe chipul personajilor care se întâmpină și pe al acelor care le însoțesc, expresii felurite, reacții ale spiritului, cum sunt perversitatea și veselia, durerea, uimirea și pudoarea. Grupul pictural a fost marea invenție a Renașterii începătoare și Giotto a fost inițiatorul lui în mișcarea plastică a timpului. Căci grupul nu este numai o colecție de persoane, dar prezentarea lor în acele legături de societate care le sensibilizează spiritul și le creiază fizionomia individuală.

Curând însă studiile de fizionomie n'au mai avut nevoie de metoda grupului. În acel moment a apărut *portretul*, ca o reprezentare a omului urmărit deopotrivă în planul lui spiritual. Portretul stabilește cu persoana care îl privește o legătură prin excelență socială. Lauda cea mai de seamă care se aduce portretelor Renașterii, aceia care le recunoaște o putere de expresie atât de mare, în cât ele apar pregătindu-se să vorbească în adevăr, pune în lumină felul relației sociale care se stabilește între ființa portretului și a omului care îl privește. Gândit însă pentru un asemenea gen de comunicație, portretul manifestă

numai viața spirituală a omului pe care-1 înfățișează, calitatea lui socială, dar nu și sufletul lui etern. Portretul are astfel numai adâncimea relativă a unei expresii, capabilă să fie apreciată și înțeleasă psihologiceste, dar nu și adâncimea metafizică și insondabilă a sufletului.

În sfera largă a picturii italiene, dacă primitivii sunt mai de grabă pictori ai sufletului, artiștii care o reprezintă pe culmea înfloririi ei sunt mai ales pictori ai spiritului. În timp ce însă mișcarea se îndruma către aceste ținte mai laice n'au lipsit încercările de a elibera sufletul din necuprinsele și pecetluitele lui tainice. În Florența, Perugia și Roma vastele compoziții ale unui Perugino ne-au oprit de atâtea ori cu emoția de a regăsi personagiile lor, stând alături fără să comunice între ele, absorbite parcă în contemplarea extatică și cu totul interioară a sufletului lor.

TIVOLI.

În compartimentul trenului care ne duce dela Roma la Tivoli, se urcă împreună cu noi un tânăr fascist. În aceste calde zile ale verii, costumul lui s'a simplificat. Iși poartă capul descoperit și nicio haină peste cămașa neagră, cu mânecile sumese. Figura lui are întipărită în trăsăturile-și adânci o energie care se încordează, oridecâteori simte că privirile noastre îl examinează. Ochiul lui scânteiază, colțul buzelor se lasă în jos, sprinceană se ridică diabolic, reconstituind o interesantă mască a puterii, a virilității și amărăciunii ei încercate în lupte. Simțim lămurit că acest tânăr atlet trebuie să simtă un desăvârșit dispreț pentru neutralitatea expresiei noastre burgheze, căreia îi opune marțialitatea și frumusețea lui expresivă. Ceea ce pare în adevăr a-l inspira nu este simțul critic ponderator, ci sentimentul atitudinilor eroice. Vechea burghezie liberală se găsește lichidată în el și însușirilor ei de mediocritate și măsură, el îi opune crezul său eroic și estetic. Avem deci sub ochii noștri un exemplu al tinerei generații italiene, educate în sensul său de către Duce.

Cu aceste reflecții timpul ne trece ușor până la Tivoli. Minunata regiune care ni se înfățișează chiar dela ieșirea din gară, are o specialitate, care alcătuește și principala ei atracție. Anienu care curge pe lângă oraș se prăvălește de mai multe ori, formând șirul acelor renumite cascade, pe care călătorii ajunși în Tivoli vor să le viziteze mai întâiu. Una din aceste cascade, cea mai mare dintre ele, este anexată parcului cu alee descendente către fundul unei prăpăstii adânci, numită Villa Gregoriană. Coborim deci către terasa apropiată de punctul în care Anienu, ieșind din tunelul săpat în veacul trecut din ordinul Papei Grigore XVI, se asvârle dela o înălțime de peste o sută de metri. Ne place să ne oprim mai multă vreme în acest loc, pentru a ne lăsa asurzii de mugetul masei de apă în prăvălire, în timp ce fața și mâinile ni se întind către răcoarea pulberii desprinse din torent și adâind în valuri suitoare către noi. În ce stă oare farmecul cascadelor, captat oarecum aci, cu acea preocupare a administrației italiene de a trata natura ca pe o operă de artă?

Cascada este acea înfățișare, în care elementul fluid apare transformat în atributele lui, în așa fel încât natura abătându-se dela propriile ei moduri obicnuite de a fi, introduce în rigoarea și monotonia necesității ei, accentul unei libertăți fermecătoare. Curgerea apei în matca râurilor nu sugerează în mod obicnuit ideia greutateii ei. Cascada ne face însă a regăsi ideia greutateii apei și faptul că uriașa ei masă fluidă se prăvălește ca un corp solid, oferă imaginației populare iluzia unei libere variații a procedărilor obștești ale naturii. Representarea apei este legată apoi de direcția orizontală. Faptul deci că în cascade întâlnim un râu care curge vertical, întărește impresia eliberatoare a fanteziei lucrând în natură și spărgând cadrele ei rigide. Cascada este însăși imagina fanteziei care se joacă, Prăvălindu-se de pe pragul căderii în mari pânze line, este deajuns un colț mai ieșit de

stâncă și cursul ei se modifică, ramificând o nouă țâșnătură, o nouă panglică strălucitoare. Cascada isvorăște astfel din toate punctele ei și se compune liber într-o structură complicată de planuri care alunecă, de coloane, de arcuri care se îndoaie deasupra lor. Prietenia noastră pentru natură sporește când asistăm la această muncă a inventivității ei.

Dar ne continuăm plimbarea dincolo de terasa marelui cascade, sperînd șopârlele din cale, către fundul prăpastiei din care la o nouă odihnă a drumului, vizitatorii plecați înaintea noastră ne apar în proporții minuscule. Drumul coboară astfel până la grotta Sirenelor cu noua ei cascadă și începe apoi să urce către Templul Vestei și al Sibilei. Le lăsăm și pe acestea în urmă și ne îndreptăm către Villa d'Este. Gustul pentru marile lucrări ingineresti, alimentat de știința revoluționată către finele Renașterii, a construit aici unul din cele mai minunate monumente ale hidrauliceii. Un braț al Anienului a fost captat și prin conducte subterane făcut să isbucnească din sute de jocuri de apă, într-o profuziune uimitoare de forme și efecte. Fără îndoială că motivele naturii tiburtine, amintitele căderi de apă, au fost reluate aici într-o intenție artistică de către meșterii arhitecți ai veacului al XVI-lea care primiseră comanda Cardinalului d'Este. Arta a vrut să rivalizeze cu natura și s'o întrecă. Toată lumea va recunoaște că îndrăzneala artei n'a fost zadarnică. Rătăcim pe largile alee umbrite de imenși cipreși, răcorite de țâșnituri pe apă, de coloane fluide care prelungesc balustrada unei scări, de cascade asvărîindu-se în mai multe planuri simetrice, de bazine care culeg toate aceste ape și le opun ca o oglindă liniștită cerului nepătat. Frăgezimea locului e nespus de mare, mireazma lui e dulce și pătrunzătoare. Mugetul torentului patetic, șopârtele fântânilor, murmurul lor îngânat se adună în urechea noastră într-o impresie muzicală plină de vraje. Rătăcim, ne oprim locului, pândim revenirea unui sunet, ne întoarcem către unul din colțurile de unde ne smulsesem cu greutate. Sufletul nostru e încins de farmec. Ne legăm cu făgăduința de a nu uita și ne simțim plini de jale la gândul că momentul de față nu va reveni niciodată aidoma în amintire.

MOARTEA IN RAVENNA.

Veneția n'a murit. Ciudata ei însuflețire, existența ei fantomatică filtrează încă în suflute otrava iluziei și a remușcării. Moartă cu adevărat este numai Ravenna. Frumosul titlu al volumului lui Nichifor Crainic, *Țara de peste veac*, se potrivește Ravennei cum nu se poate mai bine. Ravenna este o adevărată țară de peste veac. Mișcarea vieții s'a suspendat aici într-o clipă a imobilității eterne. Nimic nu se schimbă și nu mai se mișcă în Ravenna. Această cetate care a încetat să trăiască acum câteva sute de ani, vorbește călătorului numai prin amintirea morților ei iluștri. Mausolee și morminte, al Gallei Placida, al lui Teodoric, al lui Dante, sunt printre etapele de căpetenie ale contemplației în Ravenna. Gândul se îndreaptă către moarte ca în spre întrebarea pe care o trezește oricare din înfățișările acestui oraș. Însăși natura care îl inconjoară pare a fi ajuns la acea stare de decrepitudine, care precedă moartea. Joasele șesuri impregnate lasă loc liber privirilor care se întind în zare, în timp ce urechea culege vuetul zadarnic al mării apropiate. Există totuși o pădure în apropierea Ravennei. Este renumita *pineta*, pădurea altă dată măreață de pini, care i se părea lui Dante că ține basul în veselul concert al păsărilor adăpostite în ramurile ei. Pineta s'a rărit astăzi cu totul și prin poenele ei bătrâne, printre ramurile ei smulse și aplecate cu jale, vântul sărat al mării găsește cu ușurință calea cetății. Valul vizitatorilor ocolește însă Ravenna, respectuos parcă în fața morții și a liniștii care nu trebuiesc turburate. Trecem astfel tăcuți pe străzile calcinate și pustii, căutând la această oră a amiezei, zona de umbră subțiată lângă zidurile care par a nu mai adăposti pe nimeni. De câteva zile suflă cumplit vântul de sud. Subțila lui flacăre ne ajunge fără înce-

tare. Dar în camera hotelului unde ne refugiem în fiecare după amiază, pentru a petrece ceasuri de adâncă extenuare, numai țânțarii, plaga acestor regiuni mlăștinoase, par a fi atinși de o recrudescență de vitalitate. Țiuitul lor blestemat se svonește brusc din întunericul sufocat al încăperii și se întărește deodată lângă urechea noastră și anume chiar în clipa când somnul voia parcă să ne elibereze de chinul acestor sieste bolnave.

Moartea Ravennei este însă deosebită de moartea altor așezări mai vechi. Așa de pildă, moartea forului roman trezește ideea unui loc al civilizației omenești din care s'a retras sufletul care îl susținea altă dată. Căderea în ruină a forului roman alcătuește oarecum produsul unei morți naturale. Ravenna n'are însă nicio ruină. Vechile ei biserici se bucură încă de o anumită prosperitate. Sufletul vechei Ravenne este încă viu, dar el trăește acea existență de *peste veac*, care a prezidat construcția ei în veacurile bizantine. Am spune astfel că moartea Ravennei este realizarea unui fel de idee immanentă.

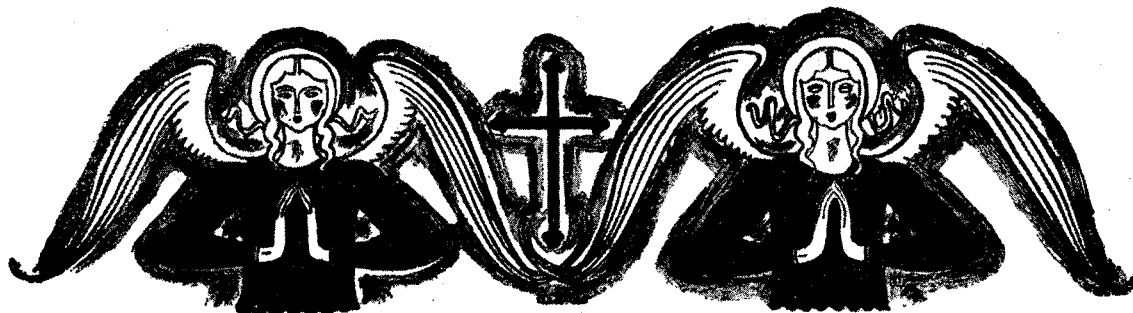
Plimbările noastre ne poartă deci dela S. Apollinare in Classe, la San Vitale și la S. Apollinare Nuovo, pentru a admira mozaicurile care atrag aci pe cei mai mulți vizitatori. Aceste lucrări de o artă minuțioasă și împodobită, datând în cea mai mare parte din veacul al VI-lea, păstrează încă o mare frăgezime. Timpul n'a isbutit să șteargă contururile, nici să veștejească sau să întunece verdele lor proaspăt, aurul lor strălucitor. Dar în această lungă fidelitate a materialelor s'a intrupat o inspirație care țintește dincolo de mobilitatea și relativitatea vieții, către eternitatea și absolutul morții. Iată pe Sfântul Apollinar, iată pe Theodora și pe Justinian, iată șirul Martirilor și al Fecioarelor, repetând cu o consecvență care nu conchide și nu se ascute în niciun efect final, același tip și aceeași atitudine. Nicio expresie a figurilor, niciun gest, nicio relație între persoane. Imobilitatea lor abstractă nu este din această lume.

Ravenna a ascultat până la urmă marea lecție a artei sale. Retrasă din frământările istoriei, care o înălțase în două rânduri la situația unei capitale, a Imperiului lui Teodoric și a exarhatului lui Justinian, potolindu-se din luptele lăuntrice ale Evului-Mediu, ea se văzu izolată chiar de elementul naturii, care îi aducea altădată rangul și prosperitatea. Aluviunile care nu încetară să se depună în veacurile mai apropiate, îndepărtară undele mării care îi mângâiau în trecut temeliiile turnurilor și parapetelor.

Ce impresie de eliberare am avut într'acestea, când rătăcind prin micile săli ale muzeului dantesc, clădit alături de mormântul poetului, am descoperit bustul lui Cane della Scala, podestatul Veronei și gazda lui Dante, mai înainte ca acesta să fi găsit ospitalitatea lui Da Polenta în Ravenna. În starea de spirit pe care Ravenna o transmite, câtă prietenie și încredere ne-a insuflat figura cavalerului, care de sub viziera lui ridicată, ne zâmbește cu figura șireată, cu privirile încărcate de înțeles.

(Va urma).





IARNA NEVINOVĂȚIEI

DE

DONAR MUNTEANU

I

De mult... departe... într'un sat... odată...
Căsuțe albe, drumuri de zăpadă
Și nici țipenie de om pe stradă
Și pe zăpada moale nici o pată.

De-o săptămână s'a pornit să cadă
Și-acum a stat, încremenind în vată,
Și valea râului ca o covată,
Biserica și pomii din livadă.

Nimic și nimeni! nici Grivei nu latră.
Dar tot privind la pânza argintie,
Aștepți ceva... de undevă să vie...

Ceva ce n'o să fie niciodată...
Iar mama și copiii stau la vatră,
Cu gândul alb, cu inima curată!

II

Il șterg din gând și iar îl văd în minte:
Aceleași case se ivesc mereu, —
Pe când pe-o ulicioară luptă greu,
Cu munți de-omăt, în umbre de veșminte

Un omuleț ce-mi pare că sunt eu...
Câmpia albă licăre 'nainte
Cu pietre scumpe din odăjdii sfinte...
Și bate soarele pe heleșteu!

Dar pânza luminoasă de pe baltă?
Incepe dela stăvilarul rupt,
Printre stufiș de papură înaltă, —

Lucește și se 'ntinde ne 'nterupt,
Depart... până 'n lumea cealaltă..., —
Cu pâlپări de flacări dedesupt...

III

Și 'ncremenite dorm plutind în vis:
Și balta lucie, și văi, și sate,
Și sălcii încălcite și pudrate,
Ca fantasmagorii din Paradis...

Dar sus, în turn, un glas din cer se sbate,
Trezind din somn străvechiul paraclis:
Și gura clopotelor s'a deschis
Peste oceanul de singurătate...

Și îngerii coboară 'ncet și lîn,
Când glasul clopotelor se coboară;
Iar când arama vâjje din plîn,

În stoluri albe către ceruri zboară...
Și 'n vraja visului pluteam și eu
În Rai, cu îngerii și cu Dumnezeu.

IV

Un deal râpos... un pom ca o paiăță...
În fundul râpei negre o cascadă...
Și-o droae de copii... pe deal... grămadă...
În toiul ernel și de dimineață...

Și răs, și gălăgie, — și ce sfadă!
Fulgi mari și umezi năpădesc din ceață...
Dar ei neștiutori se dau pe ghiață
Și se isbesc cu bulgări de zăpadă...

... Zăpada joacă însă 'n repezi valuri,
Se strânge 'n văi, se 'ntinde pe poene,
Precum îi șueră și-i cântă vântul

Din nevăzute coarde de țimbaluri...
... Copiii se 'ngropară în troene
Și se făcură una cu pământul!



OMUL LUI DUMNEZEU

DE

PAN. M. VIZIRESCU

L-am găsit acasă printre erburile crescute mănos în largul curții noastre, după ce războiul ne-a strâns din curmezișurile drumurilor, mai înainte da a ne salva printr'o înălțare câștigată frumos prin moarte.

Moș Constantin era uscat ca așchia și dacă nu încărunțise de tot, se lăsase totuș, pe clina doua a veacului. Se instalase la treabă; adică își făcea cu cea mai strictă conștiințiozitate serviciul de ocrotitor al pustiului din gospodăria noastră, și era un *ce* necesar decorului de păragină.

Cine îl adusese și cum picase tocmai la noi, asta eu n'am putut-o pricepe atunci. Când îl iscodeam, el îmi răspundea simplu:

— „Răsbelul!“ Și mă mulțumeam cu răspunsul ăsta, căci în el aflam și pricina pentru care eu murisem de două ori.

— „Răsbelul e un câine rău“, ziceam grițului ca să-i dau caracterizarea înțelegerii mele infantile. Dar moș Constantin, cu mâna strânsă peste buzele uscate și ochii turburați de un plâns al lui, nu voia să încuviințeze vorba mea:

— „Răsbelul este o poveste cu frați și surori, cu mame și fice... Drumurile lui sunt lungi dar frumoase. He, he, he, i'auzi vorbă la D-ta, cine n'ar vrea să tot trăiască numai în răsbeluri?!...“

— „Păi dece moșule, că uite... nu mai ești la casa D-tale și mie îmi vine să plâng de moșii care ajung așa!“

— „Ei bine, lasă, lasă; știe Dumnezeu ce face“, și trecea iarăși să pună viață la rădăcina bălăriilor.

Tata și mama știau pricina venirii lui, dar se fereau să ne-o spună nouă. Uneori se uita unul la altul cu împietrire și pe urmă oftau.

— „Cine e moș Constantin, tată? întrebam eu să-mi aflu neastâmpărul.

— „Este o rudă a curții noastre!“ Nemulțumit treceam în altă parte:

— „Cine e moș Constantin, mamă?“

— „Este un om fără părinți!“... Și iar treceam la el:

— „Moșule, de ce ești moș?“

— „De!...“

— „Moșule, dece nu cânti? Dece nu râzi?“

— „De!...“

— „Moșule, ia pâinea asta“; și îmi întindeam felița de pâine caldă, bună ca o vorbă din Evanghelie.

— „Nu, nu, că sunt sătul!...“

— „Ce ai mâncat?“

— „Destul, destul : un pumn de humă moale!...

— „Humă ?

— „Da, și ce ? E-așa de bună că se topește 'n gură ca zahărul!“...

— „Păi atunci D-ta nu ești om“. Și speriat dam fuga să spun la ai casei taina ce-o aflasem.

Ei îmi răspundeau că moș Constantin iubește pământul cu toate boziile și bălăriile lui, și că n'are bucurie mai mare decât să mănânce humă, iar în sărbători să sugă miez de pietri 'ncuiate. Aflările astea făcuseră să-mi vie teamă de oaspele nostru și, pe cât puteam, mă feream de a-l mai întâlni. Il urmăream numai cu ochii pe fereastră, și uneori mi se părea că e un fel de copac cu ramurile tăete, înfășurat într'o sdreanță murdară, căruia nu știu cine îi mai pusese picioare ca să poată umbla.

— „Nu-i așa, tată, că Moș Constantin este un fel de copac care nu are crengi?

Și tata s'a uitat mult la mine și nu știu de ce m'a întrebat aspru :

— „Cine ți-a spus vorba asta?...

Pe urmă, într'o zi, după ce toamna supsesse vîlaga bălăriilor din curtea noastră, moș Constantin nu s'a mai văzut. Par'că pământul îl închisese în rostul lui pentru totdeauna, nu numai pănăce își va ridica iarăși seva în podoaba frunzelor.

* * *

Târziu, după ani și ani, într'o seară de August, am isbutit pe înțelegerea drumurilor noastre să ne mai adunăm toți frații în curtea părinților albi și bătrâni. Era un cer de sticlă cu reflexuri roșiatice-verzui peste care, ca o corabie de aur se plimba cornul de lună nouă. După ce am întâmpinat-o cu bucuria din amurgurile copilăriei, mai pe urmă nu am mai văzut-o. Unul din frați, întârziat în casă, venind să privească augurul crainicului și neaflându-l pe largul cerului, a întrebat mâniat ca de jocul unei farse :

— „Unde e luna ?

— „A căzut la lioteșteni că are zapis cu oamenii d'acolo să doarmă întotdeauna la ei prima noapte!“...

Cine vorbise, ce glas, pe care par'că-l cunoșteam din visul altui veac, lămurise trecerea lunii peste muchia unui deal ?

Moș Constantin, cu ochii de funingine și figură neagră de pământ însângerat, crescuse drept lângă umerii noștri, după ce plecase crainicul. Venirea asta a unui oaspete pe care mințile noastre îl socotiseră trecut în frunzele bălăriilor de cincisprezece ani, aducea fiorul unei spaime legitime și o incurcă de gânduri neînțelese.

— „Am tot trăit și trăesc...

— „Cum, unde ?

— „Pe drumuri, că oamenii au și ei nevoi și necazuri, d'aia mă bat și mă schinguesc... Uite coate (și coatele lui erau jupuite), uite piept, (și pieptul lui era spart ca un fund de căldare), uite frunte (și din frunte curgeau șiroae de sânge)... Și nu vrea Dumnezeu să mă ia ; dar El face bine ce face“...

I s'au spălat rănile cu apă caldă, dar nu s'a vindecat niciuna, că toate răspundeau în inimă.

— „Omule, l-am întrebat, de ce te chinuești pe drumuri ? N'ai casă, n'ai rosturi ?

— „Ca să ispășesc păcatele Catalinei. Povestea e că Eva a înșelat pe Adam cu diavolul. Și așa am avut o fetiță pe care am crescut-o cu buricele deștelor mele până când s'a măritat. Atunci mi-a strigat : huiuu și cu imbrânceli m'a dat afar' din casă, căci trecuse pe drum un om roșu la chip și galben la păr, căruia i-a zis :

— „Tată, vino să omorim p'asta“.

Și de ce nu m'a omorît?...



CITITORUL DE STELE

DE

MARCEL ROMANESCU

Singur în tăcerea serii
își lăsase norul scara;
stele-și învultau palmierii;
lumea-și domolea ocară.

Astfel sufletul de sticlă,
dangăt dorului nespus,
se schimba în rândunică
presimțindu-și rude sus.

Din logodna lui de stele
își dura conac de puf:
între oiștile grele,
sub luceafăr-pământuf,

cloștele cu pui de rouă
piuind după grăunțe
se grăbiră să-i anunțe
cumpănă cu noaptea 'n două.

Tot mai clar descoperise
păducei și flori în glastre;
smuls din lumea fără vise,
buchisea hrisov de astre.

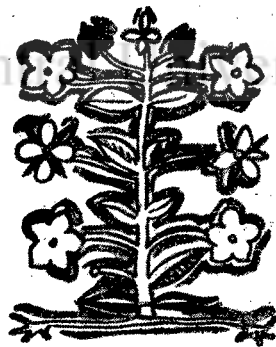
Precum dibuiești cuvântul
din silaba glăsuată,
el le măsură avântul
și poteca arcuită;

le pândea trecând la apă,
leneșe, cu somn în gene;
le prindea cu cifre 'n grapă;
prezicea cometei, pene.

Tot ghicind la căi deschise,
se credea stăpân pe slavă,
parcă ceru-1 făurise
el, cu mîntea lui firavă.

Dar în noaptea cea de vară
când din magica-i baghetă
poruncise să răsară
inelata lui planetă,

hoinărind cu fruntea 'n stele
potîcni 'ntr'un puț de-odată:
il chemau puteri mai grele
într'o slavă răsturnată.





DUPĂ FURTUNĂ

DE

GRIGORE SĂLCEANU

Lespezi de veacuri bătute,
Liniște grea de metal,
Toate-s cernite și mute,
Toate sunt roase de val.

Lotcile 'nfipte în dună
— Scoici sfărâmate de mal —
Dorm încărcate de lună,
Liniște grea de metal.

Case de paie și lut,
Case turtite și mici,
Straniu cătun de furnici,
Soartă amară de lut!





ROMANTISMUL ENGLEZ

DE

DRAGOȘ PROTOPOESCU

Dar cu Milton putem spune că dispare ultimul uriaș din faza aceasta primă a romantismului englez. Dânsul trăește chiar ca să apuce Restaurația Stuarților, la 1660, pe tronul Angliei. Carol II Stuartul și regina Henrieta readuc cu dânsii o suită întreagă de poeți, care după stagiul prealabil la Paris, vor scrie în linia clasicismului francez. Încă cu mult înainte de acest eveniment, Edmund Waller, prin aceeași influență franceză, făcuse din așa numitul „heroic couplet“, pentametrul iambic imperechiat o condiție de căpetenie a poeziei engleze. O comedie molierescă naște „comedia artificială“, de moravuri, a Restaurației, drama se închide în unitățile clasice și întreaga poezie se retrage în salon, sau la cafenea, devine didactică și satirică, interesată în politica și morala vremii, în viața de oraș și mai ales în forma simetrică și abstractă.

Dar acest clasicism de import era așa de disonant cu sufletul englez, că el nu naște, până la Pope, niciun poet mare. Unul singur poate fi citat în secolul al 17-lea, „Glorious Iohn“, poetul John Dryden. Dar acesta, după multe ezitări, trădează dogma clasică, se întoarce la versul alb al lui Shakespeare, și face — e drept, cu restricții — apologia lui Shakespeare, Beaumont și Fletcher, în eseuri care pun bazele criticismului englez.

De fapt, dânsul încearcă un clasicism național, tipic englez, care să însemne un compromis între clasicismul francez și romantismul englez. Și chiar întreprinde retușarea unor opere elisabetane.

La aceeași vreme, disparat, întâlnim poeți care se întorc cu fața spre natură, ca de pildă, Lady Winchelsea, care, spre marea satisfacție a lui Wordsworth peste un veac și mai bine, se va încumeta să vorbească în *Nocturnal Reverie*, de o noapte în care norii acopăr cu un văl subțire fața misterioasă a cerului, în vreme ce în râul cu maluri năpădite de verdeață, luna își ondulează chipul mângâiat de frunza primăverii.

La fel câțiva poeți câmpenești, amatori de sporturi, cântăreți ai fermei, ai pescuitului sau vânatului, trădează incidentale înclinări spre farmecele naturii și vieții dela țară, ca un preludiu vag al barzilor ce vor apărea de cu prima jumătate a secolului al 18-lea.

Căci pseudoclasicismul englez nu-și serbase bine semicentenarul și un revirement simptomatic are loc: marii romantici ai epocii elisabetane și postelisabetane revin pe tapet. Ediții peste ediții, ale lui Shakespeare, Spenser, Milton, Beaumont și Fletcher, apar.

Shakespeare a editat complet — ca să nu mai numim edițiile de piese individuale — în 1664, 1685, 1709, 1714, 1725 (editat de însuși Pope), 1728 (Pope), 1733, 1744, 1747, 1765 etc.—așa că asumția că marele poet ar fi așteptat pe Lessing ca să fie descoperit, rămâne de localizat dincolo de hotarele Angliei.

Mai mult decât Shakespeare, e editat Spenser; mult editat e Milton, și la fel, Beaumont și Fletcher.

Cel dintâi dintre aceștia, care e luat drept model de poezii veacului al 18-lea, e Spenser. Poema lui cavalească, da drumul imaginației în lumea de feerie a basmului și magiei; sensibilitatea poetului nou se înfruptă cu poftă din aventura galantă a cavalierilor care mișunau în jurul Glorianei, iar graiul secăt în poantă și epigramă, în epistola sau satira abstractă a clasicismului lui Pope, se trezea, în contact cu poemul elisabetan, la o lume întreagă de mirezme și culori. Era ca o răbufnire de aer proaspăt, din pașiștele patriarhale ale unei Anglii aproape dispărute, în salonul cu maniere standardizate și sensibilități fardate, al unei vremi minore.

Un Gilbert West, într'un *Canto in Imitation of Spenser* și în *Canto en Education*, ne prezintă, în eroi alegorici, și aventuri morale, o îmbinare caracteristică de clasicism și romantism. Idem un William Mickle, *Shenstone*, ș. a.

Dar nu trebuie să ne oprim la pigmei. Vremea, deși dominată de geniul lui Pope, aflat acum la zenitul gloriei sale, produce, prin reînvierea lui Spenser, un poet de linie mare.

E Thomson, autorul *Anotimpurilor* și *Castelului Indolenței*.

Inspirat dela „Casa lui Morfeu“ (Faerie Queene, Canto 1, cartea 1,41) unde ni se descrie așa numita Country of Idleness (Țara Lenei), în poemul al doilea citat ne descrie un castel, într'un ținut jumătate real jumătate de basm, înecat în grădini cu flori și cântec. În castel sălășluște magicianul cu nume de Indolence, cu o suită de îndolenți la fel. Dar împotriva sa—care stă în huzur și pace, par'că de o veșnicie iată că pornește, cum era de așteptat, cavalerul Artei și Muncei, care-l va răpune.

Un poem, cum vedem, în care pe poarta magiei practicate de Spenser, și a aventurii eroice, ieșim cu desăvârșire din atmosfera de salon și de oraș, a poeziei curente. Rațiunea și analiza care prezidau la manufacturarea unei poezii didactice, moraliste și satirice, se înlocuiesc aci, ca și în poemul elisabetan, cu contemplația sensuală care te transpune imediat în lumea visului. E o țară transcendentă, fără contur și fără identitate, aceea în care ne plimbăm pe aripele uitării de sine:

O țară fermecată, de ațipiri de vrajă,
De visuri ce se scurg prin ochi întredeschși
Și de castele vesele în norii trecători
Deapururi, pe orbita cerului de vară.
Acolo tihnesc desfătările dulci, care, tulburător
Toarnă un desfrâu imbiator în inimi,
Cum și plăcerile calme, fluturând mereu pe aproape
În vreme ce orice lucru ce aduce a grije și necaz
Stă departe, departe gonit din cuibul acesta de vraje.

Iar maniera seacă și afectată se lasă aci biruită de simplitate și naturalețe, cuvântul se înaripează și zboară cu lumea de mirezme și culori pe care o evocă.

Dar dincolo de această imitație a lui Spenser, Thomson e autorul unui alt poem, prin care se așează cu originalitate în rangul prim al poezilor de inspirație tradițional romantică, în opoziție cu școala lui Pope. *The Seasons* constituie una din cărțile ce au promovat cauza romantică pe continent, iar în Anglia fixează pe autor poate ca pe cel mai adevărat poet între Milton și Wordsworth.

Cu poemul scris în patru părți, între 1727 și 1730, natura intră în poezia engleză a secolului al 18-lea, așa cum cu luxuriantele descripții exotice ale lui Chateaubriand ea avea să intre cam un veac mai târziu, în literatura engleză.

Dintr'o paletă ce a fost comparată cu a lui Rubens, poetul ne descrie acolo cele patru anotimpuri, sgribulita iarnă, toamna cea mohorâtă, sprintena primăvară și vara lăncedă și zăpușitoare. Un cortegiul de culori se perindă prin fața noastră și pentru întâia oară noțiunea abstractă de an devine un caleidoscop de umbre și lumini. Dar mai mult decât un peisagist, Thomson devine în poemul său un animator și umanizator al naturii. Fiecărui anotimp dânsul îi surprinde episodul caracteristic și uman: troenii care îngroapă pe drumetșul grăbit să-și reafle căminul cald, vrabia care ciugulește fărâmitura de pâine în bătătură, aromitoarele povești la gura sobei, dau iernei identitatea ei plastică, recunoscută de sensibilitatea noastră; tot așa primăvara, pescarul care prinde păstrăvii de argint viu, îndrăgostiții ce se pierd pe o alee, sau, toamna, bubuiturile ce sparg văzduhul la vânat, sau vara cu toropelile ei nesfârșite, atâtea scene câmpenești sau pădurene fac legătura între om și natură și stabilesc comuniunea scumpă sufletului romantic.

Thomson nu va fi influențat continentul ca alți romantici ai vremii sale, dar la romanticii englezi dela 1800 și 1820 apare ca cel mai popular. Byron, în Prefața Originală la *Childe Harold's Pilgrimage*, îl pune alături de Ariosto, ca unul care a consacrat în poezia engleză practica așa numitei „Stanza Spenseriana“, iar în Dedicăția către Thomas Moore a *Corsarului* îl numește alături de Milton —pentru arta versului său alb— „semnalul care strălucește în adânc, dar care ne înștiințează despre stânca aspră și stearpă pe care el stă aprins“.

Iar Wordsworth a fost găsit dator lui pentru cele două versuri (189—190) din *An Evening Walk (O Plimbare de seară*¹⁾).

Al doilea poet resuscitat de secolul al 18-lea, am spus, e Milton. Nu atât de mult cu *Paradisul pierdut* cât cu *Il Penseroso*.

Nu vom putea intra în amănunte. Vom cita pe cel mai mare Miltonian al vremii aceștia: *Thomas Gray*, norocosul autor al *Elegiei scrise într'un țințirim de țară*, care a inundat vremea sa, și întreg continentul cu melancolia ei legănătoare, molcomă ca un dangăt de clopot. Prea cunoscută, e inutil să spunem mai mult decât că în ea, o lume setoasă de a hamletiza printre morminte, găsea, proiectat pe un fond de natură logodită cu moartea, tot acel lirism languros și potolitor de suflet, pe care-l dă gândul trecut dincolo de barierele vieții. Metafizica sentimentală a romantismului debuta cum nu se poate mai bine.

Cu *Edward Young*, autorul și mai norocoaselor *Noapți* (de fapt: *Gânduri de noapte-Night Thoughts*) metafizica aceasta melancolică și rustică, se agrava cu morbiditate. Cuvântul înseamnă un echantillon nou în cadrul romantismului englez, în genere sănătos și robust chiar când meditează.

Young e — dealungul unui poem de nu mai puțin de 10.000 de versuri — muncit noapte cu noapte de gânduri. Ce e viața? Care e rostul nostru pe pământ? Ce e binele și ce e răul? Cum se scurg toate și se dau uitărei... Ce e moartea? Ce ne așteaptă dincolo?

Moarte, mare proprietar al tuturor! E partea ta (pe lume)

Să calci în picioare imperii; și stelele să le stingi...

Soarele însuși nu lucește fără îngăduința ta

Intr'o bună zi ai să-l smulgi și pe el din orbită;

1) Sunk to e curve the day star lessens still
Gives one bright glance, and dregs behind the hill.

În mijlocul atâtor devastări (atunci), de ce
Să-ți cheltuești săgeata cu biată ținta mea,
De ce să-ți cășuneze pe mine?...
Arcaș neostoit, o singură dată nu-ți e de ajuns?..
Săgeata ți-a sburdat de trei ori; de trei ori liniștea mi-ai răpus-o,
De trei ori, mai înainte ca luna să-și fi împlinit cornul...

Cu Young, pururi exclamativ și întrebător de rosturile vieții și de o tristețe prea insistență ca să o credem sinceră, facem cunoștință cu gustul după transcendental, cu neșafitul liric al întrebării. Așa cum în sfâșietoarele și neobositele — dar tocmai de acela factice și monotone — accente ale sale de durere, ne familiarizăm cu poza și sentimentalismul meditativ romantic.

Dacă mai cităm pe *Collins*, cu frumoasele lui *Ode* — mai ales cea *Odă a Serei* — un fel de Keats al secolului al 18-lea — plastic și simetric, dar întors cam prea mult cu fața spre antichitate, am parcurs drumul făcut de mai toți marii precursori ai romanticilor dela 1800, poeți care au realizat ceia ce s'ar putea numi faza crepusculară a neoromantismului englez.

Într'o vreme când Franța — stăpânită de raționalism — cocheta cu rococoul postclasic și se lăsa stăpânită de marivaudaj, iar Germania înnota în clasicismul Aufklärungului, prin Thomas Gray, Young; Thomson și Collins, se adaugă la lira europeană aproape toate coardele romantice, dela sentimentul pitoresc al naturii la panteism, și dela lirismul melancolic la atitudinea metafizică în fața vieții.

Erau acești poeți atât de revoluționar pentru epoca lor, că trecerea lor pe continent a fost o invazie, *Cimitirul* lui Gray, *Noaptea* lui Young, *Anotimpurile* lui Thomson au devenit „les livres de chévet“ ale Europei. De acum fiecare poet avea să cânte în aceeași hipostasă. Poezia nu mai era posibilă decât romantică. Și o carte ca aceea a lui Louis Renaud, arată cu profuziune de date semnificativă, spuza de imitații, traduceri și editări cu care contemporaneitatea și posteritatea, cinstind pe barzii anglosaxoni din prima jumătate a veacului al 18-lea, se mărturiseau în solda lor.

În primul rând Anglia lui Pope se preda; opinia publică îi se declara vasală și editarea lui Shakespeare de acesta, ca și de celălalt pontif al raționalismului clasic, Dr. Samuel Johnson; ca și eseul citat al lui Joseph Warton, la zece ani numai dela moartea celui ce scrisese *Eseul asupra omului*, dar punând pe noii poeți deasupra titanului de ieri, vorbesc de ajuns.

Cu *Botanic Garden* dela 1779 — anevoioasa și prozaica poemă a lui Erasmus Darwin, un strămoș al lui Darwin, expunând în vers nesfârșit principii și sisteme științifice ce purcedeau din Linnaeus, insecta ajunsă monstruoasă, a clasicismului englez, și-a ars ultimele antene în propria ei flacără.

Între timp Shakespeare face ascensiuni prodigioase. În Anglia edițiile și comentatorii lui devin amenințatori, pe continent e trâmbitat de Lessing și pe cale de a deveni accesibil până și stomacului rebel al enciclopediștilor. Goethe îi caută opera în toate părțile; și după ce încearcă în zadar să-l cunoască în traduceri, se apucă să învețe englezește. La întoarcerea sa la Frankfurt, în Octombrie 1771, dânsul, beat de recentă infuzie, dă un banchet în onoarea lui Shakespeare, la al cărui toast, mărturisește că dela prima pagină „a fost al lui Shakespeare pe viață“, iar când a terminat de citit prima piesă „a rămas ca un orb căruia un miracol îi aduce dintr'odată lumina“. — „Aveam percepția cea mai vie — continuă dânsul — că ființa mea se lărgise o întreagă infinitate. Orice mi se părea nou și ciudat. Ochii mă dureau de o neobișnuită lumină“.

Să ne mirăm că un semi-clasic ca Goethe spunea aceasta în 1771, când cu aproape jumătate de veac mai înainte Pope, în prefața la Shakespeare-ul său (1725) nu se sfia

să-l compare cu „o majestoasă piesă de arhitectură gotică, nu tot așa de elegantă și atrăgătoare ca o clădire modernă, dar mai masivă și mai solemnă, de o mult mai mare varietate și noblețe“.

Beția produsă în Europa de Shakespeare, Gray, Thomson, Young nu e egalată decât de aceia a altor două tezaure de romantism englez în secolul al 18-lea: *Ossian*-ul lui Macpherson (1762) și colecția de *Balade*, dela 1765, a episcopului Thomas Percy.

James Macpherson era un dascăl scoțian, director de școală, cu veleități de poet; dânsul publică, deci, în 1762, un volum în care pretinde că a desmormântat și redat în traducere modernă, poemele unui bard gaelic din veacul al treilea, Ossian, sau Oisín, fiul lui Fingal, căpetenia unui clan războinic — al Fenianilor — și al cărui nume — e drept — cam circulă prin balada irlandeză și scoțiană.

După faimoasa bătălie dela Gabhra, în 281 și altele ce-i vor fi urmat, toate rudele lui Ossian s'au întâmplat să moară; singur bardul a rămas pe ruinele clanului și eroicului trecut, cu Malvina „cea cu brațe albe“, nora sa, logodnica lui Oscar, și cu singura mângâiere aceia de a cânta la harfă isprăvile de odinioară și a se tângui pe urmele lor.

„Fiu al nopței, fugi din calea mea; chiamă-ți vânturile și sboară: De ce vii înainte-mi
„cu brațele tale de umbră? Crezi că mi-e teamă de făptura ta mohorâtă, de tine,
„duh al restriștei, Loda? Slab e scutul tău de nourî; neputincios e meteorul acela,
„paloșul tău, furtuna le smulge și duce cu ea; tu însu-ți ești pierdut. Piei din fața
„mea; fiu al nopței, chiamă-ți vânturile și fugi!..

Așa poetul invoacă înainte vedeniile trecutului, tresare la aparițiile lor ciudate, se sbate și cutremură de amintiri.

Ossian-ul lui Macpherson s'a dovedit a fi apocrif. Invitat de Dr. Samuel Johnson să producă originalul, acesta s'a eschivat. Dar poemul a rămas, de o valoare netăgăduită, cu patosul lui sumbru, cu strașnicul vizionarism, cu tânguirea lui de melopee, de o grandoare aproape biblică în păgânismul lui inspirat.

El trebuie să fi amețit pe contemporani ca vuetul neconținut al vântului la țărmul mării.

În orice caz, era o binevenită retrampare a poeziei engleze în romantismul celtic, în acel titanism poetic, cum numește Matthew Arnold¹⁾ această literatură; iar acel „sense of remoteness“, sentiment mistic al depărtării în timp și spațiu, care după Havelock Ellis²⁾ este tot de substanță celtică, și e jumătate din romantismul integral, și-a găsit tot în acest fals literar sursa cea mai proaspătă.

La trei ani după *Ossian*, un nou izvor romantic țășnea din colecția de „balade eroice, cântece și alte bucăți ale poeziilor noastre timpurii, în trei volume“, cunoscută sub numele de *Percy's Relics*.

Adunată din unghere de bibliotecă, din manuscrise și colecții particulare, în curs de câțiva ani, colecția episcopului scotea la lumină un întreg ev mediu, de eroi à la Robin Hood, popularul arcaș, care fura dela bogăți ca să dea la săraci și una furtul cu pozna și dragostea de aventură cu cea pentru natura rustică și pentru codrul înverzît de cavaleri à la Sir Gawain; de isprăvi de frontieră scoțiană ca în faimoasa Chevy Chase favorita lui Addison; de amoruri nenorocite, blesteme sau morți tragice.

Walter Scott, ne redă impresia produsă asupra vremii de această carte, în amintirile sale:

„Mi-aduc aminte bine de locul unde am citit aceste volume pentru întâia oară.
„Eram sub un platan uriaș. Ziua de vară se grăbea să treacă atât de repede că, îm-

1) Celtic literature

2) A Study of British Genius.

„potriva foamei atât de aprige la un copil de treisprezece ani, am uitat de ora cinei
„și, căutat cu mare îngrijorare, am fost găsit absorbit până la extaz în banchetul,
„meu intelectual. Etc.

Aceiaș ecou, cu frăgezimea lor naivă, cu simplitatea sănătoasă, cu lirismul lor duios, l-au avut ele și pe continent, unde au deslănțuit mania folklorică, câteva dintre ele fiind incluse în traducere încă dela 1778, în colecția de poezii a lui Gotfried August Bürger, ca de pildă faimosul *Copil al lelelor*.

Dacă mai adăugăm pe un Chatterton cu sgomotoasele *Ryley Poems*, pe un Beattie — citat de Byron, în prefața la *Childe Harold* — cu al său *Minstrel*, pe Horace Walpole — cu romanul său gotic — pe misticul Blake, care — deși mai romantic ca toți, nu se poate spune că a participat la reînvierea romantică, fiind descoperit mult mai târziu, — am trecut în revistă tot romantismul englez al secolului al 18-lea. Din care se poate vedea că o întreagă literatură nouă se perpetra în Anglia la vremea aceea, poate ca, luând drumul continentului, să dea primele lecții de romantism Europei oboșite de clasicismul perimat.

È de observat că asupra romanticilor continentali, — francezi sau germani — romanticii englezi ai veacului al 18-lea au mult mai mare influență decât — cu excepția lui Byron și Scott, romanticii veacului al 19-lea. Un *Ossian* sau *Young* sau *Elegia* lui Gray a făcut mai mult decât Wordsworth, Coleridge și Keats la un loc. Aceasta, în ciuda superiorității enorme în calitate, a celor din urmă. Dar nu mai puțin învederează că oricât de sumar uneori și simplist, romantismul englez din veacul al 18-lea purta într'insul tot germele revoluționar, și toată substanța generatoare.

5.

Sir Walter Scott căruia Byron îi recunoaște un „geniu fertil și puternic“, face puntea directă între romantismul secolului al 18-lea și cel al secolului al 19-lea. Tocmai de aceea poate, dânsul e cel mai cunoscut dintre corifeii romantismului englez dela 1800. Autor de balade și romane medievale, de legende eroice în vers sau proză; — el însuși colecționar de balade — Scott înseamnă ediția a doua — și cea mai reușită — a goticismului în literatura modernă, a celui goticism reînviat, poetic, de către baladele lui Percy și Ossian, retoric și superficial, de către romanele-teroare gen Walpole, Mrs. Radcliffe, Clara Reeve.

Dar, după cum s'a recunoscut, și la Scott, evul mediu trăește mai mult prin latimea lui spectaculoasă. Dânsul ne descrie aspecte de țară, mari și impunătoare bălăii, procesii, vânători pline de pitoresc și culoare arhaică, banchete în hall-uri tapetate cu armuri și vedeni din trecut, turnamente cu cavaleri eleganți și grațioase domnițe, asalturi de arme, reuniuni și răscoale“.

Ca un film, paginile sale ne rulează la infinit o lume astăzi stinsă — dela masele ignare și naive, la regele decorativ, și dela acesta la prelații și sfetnicii onctuoși, la cavalerii marțiali și eroici, sau măscăricii cu tichie și clopoței. Ei perindă prin fața noastră o noștimă poezie a livrelei, o frescă de costume și gesticulații, o frumusețe care a fost. Poet al pitorescului și acțiunii, pe Scott aceasta îl atrage. Dar cuvântul lui nu trece dincolo de mișcare și culoare. În spiritualitatea evului mediu n'a puizată nimic din credințele și superstițiile lui, din avânturile lui ambigue, din hipostasele lui cărturărești, din chinurile și visările lui de mănăstire, din viziunile și spasmele lui copilărești, din sfada, în sfârșit, neconținută, pe cât de mistuitoare pe atât de ascunsă, a trupului cu sufletul. Nimic din acea poezie minoră, de semitonuri inferioare, a epocilor vechi informe, din orchestrația în facere care se apropia de cer în nedefinitul catedralelor și tăcea în migăleala înluminărilor, n'a hantat pe Scott — poate tocmai de aceea, din pricina superficialității lui de dile-

tant al gestului și-al culoarei, ridicat așa de repede în faimă universală și tot așa de fulgerător căzut dintr'însa.

Cu totul alta e Coarda romantică ce vibrează în *Wordsworth* și *Coleridge*.

Baladele Lirice, pe care cel dintâi le publică, cu colaborarea celui de-al doilea în 1798, după excursii și convorbiri și comune înfruptări din peisajul Angliei de Sud, ca și mai târziu, din cel al regiunii lacurilor, unde Wordsworth se va stabili pe viață, constituie semnalul neoromantismului englez. Canalizat pe căile pe care-am încercat să le trasăm, el își împărțea de acum lucid terenul: Wordsworth avea să atace naturalul, care să devină prin arta transfigurătoare a poetului supranatural, Coleridge, din potrivă, supranaturalul, susceptibil de a deveni prin aceeași artă, perfect natural, adică accesibil. Nu mai puțin forma poetică la Wordsworth avea să fie, simplă, una cu a prozei și bazată pe graiul de toate zilele, la Coleridge, care dezaprobă teoria Wordsworthiană, sugestivă, stranie și muzicală.

Deși Wordsworth e socotit părintele neoromantismului englez, Coleridge merită să fie tratat cu precedență. Romantismul lui e de o chintesență neatinsă de niciun romantic englez — și poate, și continental — al secolului al 19-lea. Apoi, dacă consultăm datele, vedem că înainte de *Baladele Lirice*, Coleridge și publicase, ajuns la a doua ediție, un volum, e drept, slab de versuri. Și că, precum observă foarte ingenios profesorul Sir Arthur Quiller Couch, în poezii ca: *The Lime Free Bower my Prison*, *Frost at Midnight* și *The Nightingale*, scrise în Iunie 1797, Februar 1798 și vara lui 1798, Coleridge lovește note care vor fi curând adoptate și dezvoltate în largi game, de prietenul său.

Deși la volumul din 1798 Coleridge nu colaborează decât cu patru bucăți: *The Rime of the Ancient Mariner*, *The Nightingale*, *The Foster Mother Tale* și *The Dungeon*, în prima dânsul izbutește să închidă, ca tema conținutul unei simfonii, toată noua muzicalitate, tot magicul romantic.

(Va urma).





P U N T E

DE

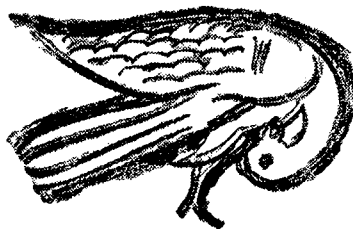
ELIZA ALEXANDRESCU

Cum se strecoară, palide fantome,
Credințele ce-au biruit odată
Ca să se 'nșire în savante dogme,
Își pierd savoarea lor curată.

Și dacă azi tot susură izvorul
Cum susura în vremile bătrâne,
La poale de pădure doarme dorul
Și suspendat de crengile-î rămâne.

BCU Cluj / University Library Cluj
Incătușate 'n ziduri de cetate,
Azi sufletele s'au mecanizat;
Abia o rază dacă mai străbate
Din vre un ochiu albastru, irizat.

Reînviind din vremuri legendare
Ecoul trist de flaute din munți,
Crâmpete de icoane ancestrale
Intind spre lumea nouă — albastre punți.



C R O N I C I



IDEI, OAMENI & FAPTE

ERWIN REISNER ȘI CONCEPȚIA RELIGIOASĂ A ISTORIEI. 0

O operă este importantă nu numai prin soluțiile pe cari le aduce pentru cristalizarea unei atitudini sau depășirea unui dezechilibru, ci și prin modalitățile specifice de a pune probleme, de a găsi conexiuni sau de a stabili afinități. Interesează în acest caz mai puțin conținutul care revelează un senz, cât perspectiva care vizează acel conținut. Acest proces de dezbinare care separă elementul concret și substanțial de cel formal și schematic se realizează la lectura acelor cărți cu cari ai puține afinități, dar cari nu-ți pot fi indiferente, deoarece sunt esențiale pentru o atitudine, a cărei exterioritate față de o trăire subiectivă și specifică, nu exclude recunoașterea valorii lor. Considerațiile de ordin istoric și psihologic apar în acest caz, întrucât ele niciodată nu răsar dintr'o participare vie și imanentă la un conținut de viață sau la o carte, ca obiectivare a unei trăiri, această participare constituind, însă, un ideal a cărui realizare este iluzorie.

Cartea lui Erwin Reisner „*Die Geschichte als Sündenfall und Weg zum Gericht. Grundlegung einer christlichen Metaphysik der Geschichte*“, (1929) face parte din categoria celor caracterizate mai sus, cari sunt esențiale pentru o atitudine și deci interesante ca atare. Importanța lui Reisner consistă înainte de toate în a fi trăit intens și tragic incertitudinile vremii noastre, de a fi recurs la convingeri extreme spre a evita compromisul. Curajul în idei duce la limite; numai cine are posibilități interioare poate să reziste. Ecticismul este întotdeauna semn al unei deficiențe lăuntrice, al absenței de productivitate vie căreia i-a luat locul o înțelegere cuprinzătoare, dar din punctul de vedere al creației sterile. Reisner a tras toate concluziile antiintelectualismului. Încă într'o operă anterioară „*Das Selbstopfer der Erkenntnis*“ (1927), el a arătat că intelectul este organul problematicului și al morții, că există numai o *problemă*, aceea a morții, singurul obiect al gândirii fiind tot aceasta. Viața nu cunoaște nici o problemă, fiindcă în afară de ea nu există nimic. În noua sa lucrare, afirmă că ceea ce caracterizează modul filosofic de gândire este

atribuirea lipsei de caracter imediat și original al lucrurilor eului intelectual, acesta dându-și seama în acest fel că deprecierea obiectivității rezidă în el însuși. Gândirea științifică răpește lucrurilor calitățile lor pentru a le face inteligibile; cea filosofică, reflectând asupra subiectului găsește aici origina negației și îl neagă cum mai înainte el a negat obiectele. Conștiința filosofică trebuie să se ocupe cu acest eu care neagă și care se neagă pe sine însuși fără să recunoască prin aceasta o valoare din afară. Din acest motiv orice filosofie a valorii devine imposibilă. Filosofia trebuie să se mărginească să arate că tot ceea ce este negativ, lipsit de elementul viu se datorește apercepției intelectuale, să stabilească în acest mod fenomenalitatea legilor categoriale ale naturii. Actul de autoafirmare a eului în reflexiune provoacă o diminuare a valorii lui tu, a lumii, adică obiectivizarea unui element egal de justificat original. Starea primordială presupune un echilibru între eu și tu, o egală valoare, care este posibilă numai în iubire. Prin separația subiect-obiect s'a ajuns la condiționare și condiționat, la distrugerea specificității elementului obiectiv. Aici este iluzia eului pe care filosofia trebuie s'o arate. Tot senzul atitudinii filosofice consistă în această renunțare la autoiluzionare și la convingerea despre imposibilitatea faptei existențiale. Istoria rezultă din ruperea echilibrului inițial, din procesul de divergență a elementelor primar unificate. Ea nu este decât un drum al dezechilibrului. Istoria după cum spune Reisner, este ziua opta, cea care a urmat căderii în păcat. Starea paradisiacă presupunea armonie cu Dumnezeu și cu *tu*, care nu însemna recea obiectivitate transcendentă, ci se menținea cu eul într'o comuniune imanentă, bazată pe o identitate de structură.

Perspectiva aceasta a istoriei este contrară celei obișnuite. Neapărat că și istoricul pleacă dela concepția unei omogeneități și nediferențieri primitive; nu numai că divergența între viziunea religioasă și cea curentă apare atunci când se pune problema valorificării. Căci dacă pentru concepția religioasă starea

inițială este una de perfecție, de unitate desăvârșită, de armonie paradisiacă, în concepția istorică propriu zisă acestea sunt elemente care se dezvoltă numai în decursul vieții istorice. Libertatea spre exemplu are în concepția curentă un sens numai întrucât se realizează într'un proces progresiv. Pentru Reiser, care rezumă concepția despre istorie, așa cum aceasta este considerată în metafizica religioasă a creștinismului, toate conceptele, idealurile și valorile pe care noi le proiectăm în trecutul istoric sau în viitor, sunt deplasate din cadrul istoric în spre fenomenul antecedent istoriei. Originea acesteia consistă în păcat. De aceea semnificația ei este aceea a unei ispășiri. Păcatul lui Adam nu este acela al unei singure persoane; toți suntem Adam. În momentul păcătuirii lui, precum și al morții sale, Adam nu își apare lui însuși ca o persoană izolată, ci se simte risipit în spațiu și timp în multiplicitatea indivizilor muritori. Căderea în păcat aduce cu sine pierderea eternității pentru amestecarea în curentul timpului. Din fenomenalitate, timpul derivă fenomenalismul istoriei. Este caracteristică lui Reiser ca oricărui om religios tendința de a depăși timpul, de a trece dincolo de el. Omul religios nu iubește devenirea ca atare, fluiditatea ei irațională, procesul imanent al desfășurării continui, demonia creației și a distrugerii fără o finalitate transcendentă. Trăirea în moment, în prezent, întrucât acestea prind viața în structura ei numenală, realizată intemporal, iată ținta omului religios. Contemplația religioasă trăește valoarea pentru ea însăși dincolo de relativitate. Viețuirea în timp, în istorie este o viețuire în relativ. Religia are sens numai întrucât este dincolo de istoricitate. Această părere a lui Karl Barth se bazează și pe faptul că religia atunci când este trăită cu conștiința încătrării ei istorice, ca un dat realizat temporal, își denaturează esența și sensul ei metafizic. Separația pe care o face Reiser — și care este caracteristică teologiei dialectice (Barth, Gogarten, Brunner) — între religie și civilizație, este foarte sugestivă. El respinge concepția lui Spengler a opoziției polare dintre cultură și civilizație. Cultura este un compromis. Ea este semireligie, semicivilizație. În mijlocul unei lumi tehnice ea își crează valori ca un fel de despăgubire, de compensație pentru ceva pierdut, pentru a cărei recăștigare și restabilire se pretinde o jertfă mai mare și mai radicală. Cultura se naște în momentul când omul se simte necesitat să facă jertfă; ea nu realizează, însă, jertfa integrală. Gradul de cădere a umanității indică și gradul culturii. Civilizația și religia se situează, însă, într'un dualism ireductibil. Dacă religia vizează eternitatea, civilizația este pură temporalitate. Religia presupune servire, cultura creație, civilizația muncă.

În urmărirea procesului istoric, Reiser distinge trei epoci clasice a căror caracteristică o precizează după relația față de D-zeu, tu și eu.

După starea paradisiacă originară, urmează întâia epocă clasică (antichitatea) sau păcatul împotriva lui D-zeu; a doua epocă clasică (evul mediu) sau păcatul împotriva lui tu și a treia (idealismul german) sau păcatul împotriva eului.

Este caracteristică pentru atitudinea antichității față de Dumnezeu admirația și încântarea pentru mitul prometeic. Prometeu reprezintă prima reacțiune iluzionistă împotriva divinității. Orientarea colectivistă, în spre comunitate, în spre tu, a distrus omului perspectiva transcedenței. Dar atunci cum se explică sclavia din antichitate? Sclavia nu este posibilă decât acolo unde nu există o dezbinare între eu și tu, unde lipsește relația cu deaproapele o problemă mai adâncă. „Sclavul antichității nu este oprimatul, cum îl concepem noi; aceasta s'ar întâmpla numai când el ar fi sclavul nostru”.

În evul mediu comunitatea își pierde sensul ei de mijlocitoare care să favorizeze pe individ în înălțarea la divinitate. Unde comunitatea începe să se considere ca o pură instituție terestră își deplasează finalitatea din ea însăși pentru a o referi la indivizi. În lumea modernă, predominanța muzicii, protestantismul, filosofia kantiană au dus la un individualism excesiv, care în fond implică negația individului.

— Nu intrăm în caracterizările de amănunt, cari sunt foarte subtile și originale, deoarece ele nu ne lămuresc în mod esențial asupra sensului procesului istoric așa cum îl consideră Reiser. — Dovedește procesul istoric această convergență de care vorbește Reiser? Este justificată raportarea la câteva elemente? Pentru precizarea acestei probleme este necesară determinarea concepției antropologice a religiei. După aceasta, omul istoric n'are valoare ca atare, întrucât este istoric, ci în relația cu un principiu metafizic. Relația se poate realiza fie individual, fie prin procesul umanității; numai că acest proces întrucât indică o finalitate trebuie să depășească istoria ca atare. Omul n'are sens decât dacă trece dincolo de el, dacă nu mai este el însuși. În antropologia religioasă transcendentă omul este negarea lui însuși, a esenței lui concrete.

Când Reiser vorbește de căderea omului prin crearea timpului și ridicarea implicită la absoluta subiectivitate, aceasta nu înseamnă altceva decât negarea omului în accepția curentă. Pentru noi omul are valoare numai întrucât a realizat conștiința în procesul istoric. Apariția conștiinței determină în același timp și sursa durerii. Dar să nu se uite că eminența omului în univers consistă în acceptarea durerii. Omul este un animal care nu-și mai poate găsi echilibrul. Antropologia religioasă cade în paradoxul de a voi să salveze omul din omenire, din istorie, să-l scoată din el însuși. Aceasta nu înseamnă altceva decât aprecierea cu perspectiva transcedenței. Convergența istoriei rezultă dintr'o astfel de perspectivă. Evident, Reiser nu concepe această

convergență ca fiind expresia unei totalizări, a unei însumări progresive unilinare ca în viziunea pur dinamică a istoriei în pozitivism, viziune falsă, fiindcă nu înțelege structurile de cultură în esența lor, dincolo de condiționările istorice, adică dincolo de încadrarea într-o progresiune unilinară, ci concepe convergența istoriei în raportul față de principiul metafizic precum și față de elementele *tu, eu*. Drumul spre judecată este expresia acestei idei a convergenței.

În realitate ni se pare mult mai justă concepția după care omul trăiește în istorie, crează o sumă de valori, și mor amândoi, atât el cât și valorile. Peste acest tragic al omului nu se poate trece. Căci drumul mântuirii este o iluzie. Relativismul definește stilul interior al omului modern. Despre acest relativism istoric Reisner are o concepție foarte interesantă. După el, acesta n'ar fi începutul unei atitudini admirative pentru trecut, ci sfârșitul oricărei istorii, sfârșitul credinței în valoarea productivității timpului și a întregii realități temporale. Îmi pare mult mai evidentă o concepție după care relativismul istoric n'ar fi altceva decât expresia unui ethos de decadență, care apare în momentul agoniei marilor culturi, când spiritul sceptic și plictisit, fiind în imposibilitate de a mai crea, deoarece valorile culturii s'au epuizat, se menține într'un perspectivism, ce exclude atașarea irațională la un cadru limitat de valori. Fenomenele de decadență ale unei culturi, Reisner le interpretează ca simboluri de decadență a istoriei. Primii creștini credeau în sfârșitul apropiat al lumii.

Escatologia, întrucât pleacă dintr'o adâncă trăire subiectivă, și nu este concepută numai pe un plan abstract, niciodată n'a izvorât dintr'o considerație și perspectivă universală. Un chin lăuntric apropiat sfârșitului și judecata de cadru, imediat și limitat, de viață al omului. Considerația rece care-și dă seama de caracterul ineluctabil al devenirii istorice, de sămburele irațional dela baza acestei devenirii, din a

cărei iraționalitate productivă răsar forme de viață fără a-și găsi vre-o consistență, cari se înlocuiesc treptat alcătuiind spectacolul demonic al vieții istorice pe care toți o îmbrăcăm cu iluzii, — această considerație nu prinde lumea decât ca devenire, rezultând dintr'un echilibru interior perspectiva sfârșitului nu există. Și nu există fiindcă este greu de găsit un senz transcendent în iraționalitate.

Sentimentul escatologic se leagă strâns de faptul revelației. Reisner vorbește de revelația dela sfârșit. Revelația interioară implică suprimarea istoriei, dispariția iluziei individualității, a timpului. Restabilirea prezentului prin depășirea trecutului istoric, recăștigarea eternității prin ispășirea păcatului, readuc omul, la situația lui originală. Pentru omul religios la murginea vieții apare viața adevărată. Atunci ce este moartea? Atunci când Reisner vorbește de cultura egipteană ca o cultură a morții, el stabilește un dualism ireductibil între viață și moarte. Neapărat că viața adevărată apare pentru omul religios dincolo de cea pe care noi o numim singura esențială, dar moartea ca fenomen nu este cuprinsă în premisele vieții? Pentru Reisner, ca și pentru creștinism, moartea este transcendentă, nu imanentă vieții. Din concepția transcendenței morții derivă în fond tot complexul cultic al procesiunii funebre. Moartea este ceva ce se așază între o viață aparentă și cea adevărată, fiind dincolo de amândouă. Nedeterminabilitatea precisă a ideii de moarte în creștinism provine și din faptul că ea este o dezlegare, fără să bănuim drumul care duce dela această dezlegare, întrucât și iadul, nu numai raiul, reprezintă viața adevărată. Numai viața de *aici* nu e adevărată. Este acum explicabil de ce pentru creștinism istoria este tot așa de puțin adevărată. Istoria, însă, nu trebuie judecată cu perspectiva transcendenței. Numai perspectiva unei antropologii imanente ne poate apropia de structura ei.

EMIL CIORAN

C R O N I C A L I T E R A R Ă

BALETUL MECANIC DE CESAR PETRESCU

Prezentul roman marchează în linia de dezvoltare a d-lui Cezar Petrescu, un capriciu și o insolită surpriză. Activitatea creatoare care urmărea o problemă socială românească, este brusc întreruptă, după primul tom — *Comoara regelui Dromichet* — spre a trece la prezentarea unui fond de mai largă umanitate. Făgăduitul volum următor, al *Aurului negru*, a fost amânat, ca să facă loc *Baletului mecanic*. Faptul acesta nu interesează deocamdată. Va intra însă, mai târziu, în judecata istoricului literar, care va cuprinde profilul evolutiv al personalității

scriitorului. Poate că la acea cercetare sinoptică, cece apare pentru moment, drept capriciu, va dobândi motivare.

Atenția noastră este sollicitată de conținutul romanului. Pe noi, examinatorii ai unui segment, nu ne atrage decât originalitatea orizontului de acum. Și ni se pare că *Baletul mecanic* introduce în epica d-lui C. P. o articulație cu totul inedită. Mai întâi în ce privește sfera de viziune. Planul este aici cu mult mai vast. Frontierele românești sunt șterse. Eroii, deși ne aparțin ca nume, sunt universali prin

structura lor psihică. Inscrisi după mentalitate, într'o zonă internațională, nu sunt legați de locurile natale. Aproape toți fără excepție, n'au biografie. Pentru protagonist însuși ne furnizează extrem de reduse elemente de cunoaștere. Nu știm despre Dan decât că e fecior de bani-gata; că i-au murit părinții, lăsându-l moștenitor bogat și în sfârșit că a avut un unchiu, bătrân și maniac, care se numea Alec. Mai mult nimic. Despre ceilalți, o totală ignorare. De unde vin? Ce au fost? Nu interesează. Dozarea elementelor epice nu o cere. O singură contingență este precizată: sunt români. Dar felul existenței lor îi dislocă din etnic, integrându-i într'o clasă cosmopolită.

Pentru prima dată d-l C. P. abordează ambianțe cu caracter de heimatlos. Ideea care axează romanul i-a impus-o.

În confesiunea personajului dramatic a vrut să sugereze patetic acțiunea Destinului, pe care omenețirea o suportă, în diverse fețe, de atâtea secole. Marea tristețe a d-lui C. P., destul de vădită până acum, trebuia să-l îndrepte într'acolo. Bate vântul marilor patimi, geme furtuna svârcolirilor omenești și din freamătul vijeliei se aude surd glasul fatalității. Scriitorul nostru a ajuns prin viziunea aceasta în punct de contiguitate cu marii exploratori cari se numesc Shakespeare, Flaubert, Ibsen și mai ales Dostoievski.

Semnele iremediabilei melancolii din *Balet s'au arătat* de la primele pagini. *Dacia felix*, *Vera Arcađievna*, *Moara lui Iliuș*, *Râsul* erau acorduri elegiace inițiale. Repetate cu accent în *Căsuța de nisip*, *Unchiul din America* și *Injunghierea din Fundătura 13 Septembrie*. Crescendo în *Omul din vis* și *Păianjenul negru*. Iar *Intunecare*, *Simfonia fantastică*, *Calea Victoriei* și *Comoara regelui Dromichet* sfârșesc desnădăjduit de trist. *Baletul mecanic* orhestrează leit motivele din opera anterioară, le amplifică și le concentrează halucinant. De aceea în cele două volume, cari sunt în același timp, două etaje, lipsește starea civilă. Un balet viu în prima parte, reeditat mecanic în cea de a doua. Păpușile au nume. Dar n'au țară și n'au familie. Cel mult un *trade-mark* și un *made in...* Plutesc în vag și au chipuri sintetice (fizice și sufletești). Geniul vâscolitor și inhibitiv al d-lui C. P. a învăluit omul în mister și acțiunile lui le-a făcut dependente de puterea oarbă a soartei. Străvechiul Fatum, ideea care străbate teatrul grec, râde și astăzi tragic peste viața pământenilor. De sigur cu osebite sensuri și raporturi. În miez totuși, același. Masca nu oferă radicale schimbări.

Revedeți șirul personajilor primului plan, acelea cari intră în dansul macabru. Toate, afară de cele de circumstanță (confidenți, figuranți, intermediari, deci: Faty, Celina, Nadia, Mahmud, Dikie Hood) sunt la discreția unei puteri care își bate joc de soarta lor. Vârtejul se centrează de Angela. Ea în-

săși jucăria mâinii nevăzute. Peste ei se plimbă ochiul înghețat al genialului declasat, Eliazar. Sarabanda numără pe Guguf, Bibia, Dan, Cățeaua, Zolittis. Mișcarea amețitoare, atmosfera de somnambulism se prăbușește inert și se frânge în marea albastră dela picioare, în negrul veninului și în crimă. Când se împlinește sorocul scris în zodiac de cineva mai presus de fire.

Un ciclu se încheie, ca să înceapă celălalt. În penumbra. În taină. În surdina. Adevăratul *balet mecanic*. Opera nepătrunsului Coppelius. O a doua oră magică se incinge în jurul celor d'întâi. Făpturile lui Eliazar, a lui Bibia și Angela reapar chemate la o altă viață de Coppelius. Cu privirile lor înnebunesc pe Gustav, pe sluga Maței, de curând coborâtă din gorilă, pe rusul Igor și îi strică ireparabil resortul lui Dan. Apariția în tangentă a Anei Teodorovna e o punctare în solo a corului nebuniei generale. Rusoaița scăpată din Republica roșie intrupează în simbol autonom demența și viciul colectiv. Autorul descoperă ulcerile existenței, durerea infinită a nimicniciei puterilor omenești, pentru eternitate condamnate să fie dizolvate de Destin. O neliniștită expresie a vremurilor. O tulburătoare față a epocii.

* * *

Semnificativ construit între real și ireal. Ca să sugereze îninteligibilul, adâncurile cari nu se desvăluiesc direct și net. Opera aceasta a d-lui C. P. nu se poate clasifica în tipurile romanului comun și iese din cadrul de până acum al epicei sale. Ține mai mult de țărâmul poeziei. Din smărcurile descripției pestilențiale se volatilizează soluția acidă a ideii. Eliazar, actorul prim, care „adulmecă văzduhul cu o voluptate rea”, este cel de al doilea: dintre personajii, ca importanță ideologică. El trădează ceva din intenția creatorului. Spiritul lui blestemat e o antenă sensibilă care culege din eter poruncile implacabile ale soartei. E duhul ce receptează din neant suflarea otrăvită și o revarsă peste mlaștina omenească. Numai Eliazar, rupt din coasta lui Lucifer, demască gândul ascuns și deprimant: că ne sbatem neputincioși între rău și bine, între urât și frumos, între adevăr și minciună. De aci încolo, desenul și culoarea romanului se pierd în imprecisul unei regiuni abstracte de simțire și cugetare, cu privire la rostul ființei omului.

* * *

De reținut procesul transformator al partenerilor. Plecăm din tangibil și temporar, pentru ca parcurgând o serie de momente de un crud naturalism, să intrăm în zona liniștită și abstractă a sintezei. Un mers de la individual și specific către generalizările încăpătoare și universale. Personajile con-

turate în actual, cele care sunt numite plastic Guguf, Bibia, Eliazar, Ange, Căteava sau cele din diplicul următor: Ludmila, legor, Sami Goldstein, Maftet, Gustav, Ţibic, Zolittis, — își prefac treptat natura, se descărnează, se spiritalizează, înălțându-se până la prototipuri. În cazan se plămădesc și fierb *oameni*, cu pasiuni, unde toate imixtiunile sunt posibile. Pe serpentin se seluetează personificările statuare ale umanului: Grația, Invidia, Mila, Ispita, Cruzimea, Remușcarea, Melancolia, Echo, Luxura, Induioșarea, Puritatea, Desnădejdea.

În acest sens episodul lui legor Uvașovicî Karatiev și Eleferescu ori sumbra lăfăire a perversiunii Anei Teodorovna, alcătuiesc porțiuni de intermezzo care facilitează translația de la real către ireal, de la contur la nedeterminat și de la logica stabilită către o altă organizare, dincolo de pragul comunului. La fulgerările peste genunile suferinței pământești, simțim cum se clatină optica crezută veșnică și cum răsare în locu-i altă intuiție.

* * *

Fizionomia creatoare a d-lui C. P. se complică. Începem să manifestăm aceeași imensă nedumerire pe care eroul său, Gustav, o exprima în fața personalității lui Coppelius, neștiind de unde să-l prindă și să-l tălmăcească. Ca și constructorul *baletului mecanic*, romancierul este un alt Coppelius. Rădăcinile unor preocupări care năzuiu să sesizeze tainicul și fatalul din viață, așa cum apar în *Aranca*, *știma lacurilor* și în *Omul care și-a pierdut umbra*, au crescut, s-au lărgit, desrobindu-se de efemer și vizează problemele vaste. În romanul de față nu ne mai pasionează cărările prin ambianțe, oricât de bine ar fi prezentate. Riviera sodomică sau drojdia întropă a Capitalei noastre au culoare precisă și brutală de tablou flamand. Eroii care figurează în panou, se evidențiază printr'un relief de o vigoare excepțională. Totuși emoția lectorului vine din altă parte. Considerându-le modalități, le depășește. Simple punți care îl aruncă în abisuri. Și aceasta ne convinge că suntem în prezența unui neobișnuit creator de valori. Țesătura fabulei constituie doar plasa mi-

raculoasă care te transpune pe altitudin și în adâncimi.

Este în ultima lucrare a d-lui C. P. o vastă matorare a potențialului. O asemenea perspectivă ne rezervă pentru viitor drumuri nebănuite. Am obținut încredințarea și o scriem fără ocol de perifrază: d-l C. P. inaugurează în literatura românească a doua regalitate. În particular, în arta romanului, deține poziția de unic massiv solitar. Insușirile cu care este înzestrat îngemânează laolaltă tot ceace se face indispensabil pentru a încorpora în acest gen elixirul subtil al existenței. Duhul său fericit împodobit, totalizează ansamblul calităților autohtone. O perfectă obiectivitate și realism. Trăsături în contrast cu lirismul celeilalte jumătăți a românismului. Difana umbră de duioșie, mila și contemplativitatea ne direcționează spre țara d-lor M. Sadoveanu și a d-lui Ionel Teodoreanu. Pe deasupra natura l-a dăruit cu o inteligență mobilă și adâncă. O lamă fină de oțel, cu scipiri multiple, flexibilă și sfredelitoare, permite jocul slobod al ideilor, imaginilor, precum și sondajul în latent. Acuitatea penetrației nu scapă, în vertiginoasa disecare și sinteză, nici esențialul, nici amănuntul. Iar achizițiile cărturărești proprii, satisfac o primordială cerință impusă scriitorului, aceia de a-și înmulți cuantumul de cultură. Încă o abatere de la regulă, în literile românești, unde talentul s'a socotit aproape totdeauna scutit de a lua contact intim, cu altă cugetare și creație, în afară de a sa. La d-sa constatăm, de la o operă la alta, adaosul de noi cunoștințe. Resursele scriitorului sunt secundate de armătura unei abundente cunoașteri în diverse ramuri. Menționăm, trecător, b. o., observațiile asupra Madonei Sixtine sau disertațiile cu caracter științific. Pentru unii recenzenți, păgubitoare întârzieri. Pentru lectorul amator și de sevă intelectuală însă, oportune recreații.

În sfârșit împrejurarea — sau poate chiar vocația — de a face ziaristică profesională și cotidiană. Iată o sumă de date, moștenite și personale, care explică augusta situație actuală a d-lui C. P. în scrisul românesc.

CONST. M. IONESCU

C R O N I C A P L A S T I C Ă

DOI SCULPTORI: CÉLINE EMILIAN ȘI MAC CONSTANTINESCU

Titlul articolului nostru ar fi valorat o definiție dacă îl complectam: Doi sculptori moderni. Căci Céline Emilian, eleva lui Emile-Antoine Bourdelle, și inspiratul cercetător al tainelor ceramicii, domnul Mac Constantinescu, au în ceea ce lucrează, pe deasupra deosebirilor hotărâtoare care despart felul artei lor, un caracter de înrudire, chiar dacă el nu

este evidențiat decât într'un sens negativ, în raport cu ceva ce nu este nici arta celui dintâi, nici arta celui de al doilea, și ca să fim mai preciși: în raport cu statuara clasică. În adevăr, sculptura și a unuia și a celui alt este străină de înțelesul clasic al formei pure, pe care plastica helenă l-a manifestat într'un mod eminent în lucrări de neîntrecută desăvârșire

formală. Eleva lui Bourdelle este, prin ceceae realizează mai valoros, o căutătoare pasionată de adevărul individual, de expresia concretă psihică a portretelor sale, sculptura sa intră în consecință sub definiția cea mai largă și în același timp cea mai proprie a modernismului așa cum a fost înțeles în diferite timpuri și la felurite popoare. Cât privește ceramica în culori a lui Mac Constantinescu, ea este pusă de asemenea pe expresivitate concretă, speculează asupra virtualităților materiei și își trage formele, prin mijlocirea focului care încheagă și definește, din materia efervescentă a instinctului artistic popular. Deci nimic mai străin de pedantismul căutător al formei pentru formă, ca expresie suficientă sine-și. Căci frumusețea de sine stătătoare a formei afirmă o abstracție prea rafinat intelectualistă pentru a putea fi pronată drept adevărul ce lipsia unei epoci și unei umanități care nu și-au terminat încă răfuelile cu viața. Iar cine, orbit de accentuarea funcției spațiale pe care Bourdelle a manifestat-o în statuara sa, de raportul de subordonare a acesteia la conceptul arhitectonic de stilizarea decorativă și de însumarea elementelor într-o unitate ritmică, ajunge să suprapună plastica sculptorului francez cu plastica Grecilor vechi din perioada clasică, acela fără îndoielă omite ceceae constituie esențialul stilului artistic al lui Bourdelle, anume individualismul realist al portretelor sale, portrete ce se încadrează atât de sigur în filiația portretului egiptean, roman sau helenistic. În această ordine de idei și fără a fi nevoe de prea multă insistență, credem că apare evident oricui știe să vadă și să înțeleagă, în ce măsură însemnată bustul lui Anastasie Simu de Bourdelle este înrudit bunăoară cu portretul lui Seneca din Muzeul național de la Napoli, portret aparținând perioadei helenistice și din potrivă câtă distanță îl desparte de efebii lui Myron, Phidias și Polyklet.

Acestea spuse, se cuvine să mulțumim doamnei *Céline Emilian* că a ajutat cu exemplul viu al lucrărilor domniei sale, ce păstrează încă într-o măsură oarecare fecetea atelierului maestrului dispărut nu de multă vreme, la înlăturarea unei confuzii pe care o întrețin unii artiști de pe plăcurile noastre, ce-și închipue că servesc ideilor promovate de sculptorul francez, dacă reduc problematica atât de complexă a aceluia la câteva palide idei generale. Artă doamnei *Céline Emilian* prezintă două chipuri de a fi, două fațete hotărât divergente, ambele desfăcute din blocul creației bourdelle-iene și înrăurind de cele mai multe ori independent. De la întâia aruncătură de ochi asupra lucrărilor expuse în „Sala Ileana“ i se semnalează privitorului coexistența celor două grupuri de expresie, dintre care unul este caracterizat major și subliniază încordarea creatoare, iar cellalt apare mai de grabă ca un acompaniament în surdina și subliniază momentele de destindere când singură intenția artistică mai stăruiește într'un

joc pentru care orîșice motiv constituie un obiect suficient. Primul grup presupune concentrare, cellalt extensiune. În cazul dintâi avem adâncire în expresia umanității concrete a portretelor, în al doilea caz un divertisment, înjestul de valoros fără îndoielă, provocat de înlănțuirea ritmică a elementelor pur decorative. În timp ce sinteza plastică din operele lui Bourdelle era străbătută de ritmul de ansamblu al elementelor convergente, la *Céline Emilian* ritmul înglobează o serie izolată de elemente și anume numai pe cele decorative. O asemenea tehnică este apropiată compozițiilor mici, cu simple pretenții de bibelou, dintre care aceea intitulată „*Flori de câmp*“ constituie o realizare unică prin armonia sentimentului intim, dar ea nu rezistă transpunerilor la o scară mare, căroră le este necesar un spațiu real ca acela pe care știa să-l gândească și să-l înfăptuiască Bourdelle. De aceea compoziția denumită „*Avânt*“, atât de atrăgătoare în machetă, apare de o zădărnicie strigătoare la cer, de îndată ce încetează a fi reprezentată în sentimentul minor al unei mișcări schițate unită cu agrementul decorativ, ci pretinde să fie prezentată în spațiul real și în proporții eroice.

Un alt pericol care amenință arta doamnei *Céline Emilian* este eclectismul. Atelierul lui Bourdelle, acest meșteșugar dublat de un om de înaltă cultură, trebuie să fi împrăștiat celor care îl frecventau pe lângă cunoașterea temeinică a meșteșugului, un oarecare scepticism, care lui Bourdelle personal îi lipsia, dar pe care îl socotim mai mult sau mai puțin legat de interferența atator sensuri culturale și stiluri artistice vânturate acolo. Doamna *Céline Emilian* dovedește prin cele trei „*Genii muzicale*“ destinate unui monument funerar, prin baso-reliefulurile executate pentru biserica St. Remy din Reims, prin acela intitulat „*Agricultura*“ cât și prin fermecătoarea compoziție „*Domnița Niculina*“, că stăpânește periculos de sigur morfologia unor stiluri de artă eterogene, pentru a îndreptăți o critică sub raportul exageratei precumpniri a elementului istoric în ansamblul opereii sale. Dacă nu putem nici pe departe desconsidera frumoasa cultură a doamnei *Emilian*, ținem totuși să accentuăm că atribuim mai mare preț formei personale căutate îndelung și aflate cu osârdie, ceceae nu înseamnă că am exclude folosirea formelor desprinse din repertoriul tradiției. Cătuși de puțin. Pretindem regândirea lor din încheeturi, pentru potențarea principiului stilistic ce trebuie să stea la baza unei înfăptuirii de artă pe deplin organice. Desconsiderarea acestor adevăruri a condus în compoziția denumită „*Domnița Niculina*“, atât de finită altminteri și de un sentiment decorativ nespuse de unitar, la o ușoară stridență de tratare în raportul între diferitele părți ale întregului. Astfel ansamblul este caracterizat printr-o decorativitate hieratică aducând aminte în chip fericit de desenele lui Demian, în timp ce figura își adâncește liniile într-o caracterizare portretistică

realistă. O aprofundare a miturilor românești și gândirea lor organică în cadrul condițiilor impuse de material și a legilor ce conduc înfăptuirea plastică, adăugate la frumoasa cultură a doamnei Céline Emilian, îi vor permite, sperăm, să pășească într'un viitor apropiat la punerea în lumină a primelor compoziții de statuară românească.

Nu ne-am fi îngăduit luxul să ridicăm un număr atât de însemnat de obiecte, a căror serie socotim că am epuizat-o, dacă în conștiința noastră nu am fi convinși că Céline Emilian înseamnă una din realitățile pe care poate conta dezvoltarea viitoare a plasticei noastre. Portretele sale, fără excepție, stau dovadă neclintită a afirmațiilor noastre. În ele stăruie o neobișnuită forță de simpatie umană pentru modelul ales, forță care înaintează într'un elan larg și măsurat spre întipărirea caldă în materialul neutral a nenumăratelor note și particularități, care laolaltă alcătuiesc în același timp structura permanentă și înfățișarea vie a unui chip omenesc. Energie caracterizatoare, viziune cuprinzătoare și suveran calmă, precizie și măsură, fuziune deplină a elementelor plastice cu cele decorative, desăvârșită explicație a suprafeței prin volum și a volumului prin suprafață, puternică viziune în spațiu, iată câteva laturi prin care poate fi considerată sinteza plastică a portretelor doamnei Céline Emilian. În portretul lui Cortot mișcarea aceasta de bărbătească stăpânire contopește cu totul evocarea umană în graiul materialului și aceasta cu siguranța unui mare meșter. Îi suntem recunoscători doamnei Céline Emilian pentru emoția înaltă ce ne-a comunicat portretul marelui pianist, pentru evocarea emoției înrudită căreia am fost supuși cândva contemplând portretul compozitorului Mahler de Rodin sau chipul lui Seneca în Muzeul național din Napoli.

Am spus mai sus că Céline Emilian este partizana unei arte moderne, care sacrifică frumosul pur conținutului de umanitate încorporat în forme. Cu mai multă dreptate încă se cuvine socotit modern sculptorul ceramist *Mac Constantinescu*, expozantul de la „Hasefer“, căruia forma impersonală și tipicul abstract al clasicismului îi vor fi părând erezii sau literă moartă. Căci Mac Constantinescu se complăce în a afirma caracterul personal și unic al formei, nefungibilitatea între ele a formelor găsite, sensul de reușită singulară pe care îl capătă fiecare împlinire. Crezul tânărului sculptor stă în potențele infinite de expresie ale materialului întrebuințat și oarecum într'un fatalism legat de materie, explicabil mai ales la acela care, prin condițiile inerente meșteșugului ceramic, trebuie să conteze pe o cantitate însemnată de neprevăzut. Ceramistul, după expresia chiar a artistului, este un alchimist la pândă, așteptând cu nerăbdare rezultatul experiențelor ce întreprinde, pregătind cu grije întrunirea condițiilor cerute pentru anumită reușită, verificând rezultatele pentru a scoate

din confruntarea lor o normă conducătoare în experimentele ulterioare. În ciuda experienței acumulate, soluțiile găsite au caracter de unicitate atât pentru consideratul că nu sunt comunicate altora ba dimpotrivă trec ascunse cu grije sub cifru secret, cât și pentru motivul că nu există procedeu în această materie care să ducă în condiții identice la rezultate identice, ci se ascunde mai totdeauna în pregătirea condițiilor legale ale experienței minimum inițial de diferențiere care poate determina reversibilitatea categorică a sensului experienței. Erorile pot deveni adeseori creatoare și meritul mare al celui care luptă cu materia și focul este să disciplineze hazardul în măsura maximă a posibilului, folosind totuși oportunitățile, ba mai mult decât atât, căutând să le surprindă. Mac Constantinescu a transplantat în domeniul socotit minor al ceramicii interesul pentru graiul materialului, deprins printr'o îndelungă frecvență a atelierului lui Brâncuși. Spre deosebire însă de Brâncuși, Mac Constantinescu depășește perioada pietrei lustruite și aceea a bronzului, beneficiind de descoperirea prometeică, focul. Cu ajutorul acestuia materia este mlădiată, condiții diverse de temperatură în raport cu însușirile specifice ale materiei determină multiplicarea la nesfârșit a reacțiilor materialului folosit. Chimia la locul fizice, combinații neașteptate de elemente, după legile secrete ale atracției și ale respingerii, se înfăptuiesc tainic și cu greu controlabile în atelierul lui Vulcan, jocul moleculelor determină transformarea fizionomiei grupărilor de materie cunoscute în altele cu totul și cu totul noi. Dar dacă mănuirea uneltelor de cioplit și tăiat putea năzui spre masivitatea blocurilor primitive de materie, înrăurirea nestabilă a focului conduce la prețiozitate artistică, într'un înțeles bun și la diferențierea calitativă a expresiei. În aceasta stă prețul cel mai de seamă al sculpturii ceramice pe care ne-o înfățișează domnul Mac Constantinescu, în aceasta aflăm însă și limitele artei sale. Ea apare privitorului avertizat ca o artă calitativă, artă eminentemente „artistică“, dacă ni se permite această determinare. Totul este calitativ în expoziția dela Hasefer, începând cu desenele cele mai neînsemnate, totul este vizualizat sensibil, dar ca un revers al medaliei, mai toate lucrările au înțeles de fragmente. Și ne grăbim să adăugăm: vina nu o poartă artistul, atât de bine înzestrat, ci ea stă în condițiile chiar ale genului de artă pe care sculptorul nostru îl cultivă. Artă minoră, fără îndoială, dar însușită în cazul de față cu o înaltă și fermecătoare originalitate, mulțumită căreia Mac Constantinescu și-a ajuns cu prisosință ținta ce și-a propus și anume: desindustrializarea sculpturii aplicate.

Sensul fragmentar al ceramicii trebuie pus în legătură și cu originea ei populară. Credem că artistul a fost nu se poate mai bine inspirat când, nă-

zuid spre desindustrializarea ceramicel, a reperat-o la un repertoriu de motive și forme populare, descărcând-o de balastul formelor cultivate, finite, în care excelează marile stabilimente. Astfel ceramica populară din Nevers l-a înrăurit pe Mac Constantinescu în aceeași măsură, bănuim, ca unele portrete egipto-române în ipsos colorat din secolul al doilea sau al treilea al erei noastre. Femeea cu turban, masca dionisiacă sau cealaltă mască, reprodusă în corpul revistei, sunt tot atâtea fragmente prețioase, gândite, cât se poate de propriu în cadrul legilor care conduc expresia artistică a ceramicel sculpturale. Ele își trag autenticitatea din seva hră-

nitoare a inspirației populare și nu vor să știe de perfecțiunea formel pure, de autonomia reprezentării formale. Asprime rustică și indulcire umană sunt aici virtuți care se vor exprimate cu franchețe, fără pudoarea prefăcută ce pretinde un limbaj ales și o ținută exterioară controlată. Pentru gajul de rodnicie pe care îl aduc însușirile de autenticitate ale sculpturei lui Mac Constantinescu cât și spiritul lui cercetător, îndrăsnim să-l socotim printre acela de la care arta românească are cel mai mult de așteptat.

AUREL D. BROȘTEANU

CRONICA SPECTACOLELOR

A Z I L U L D E N O A P T E

În memoriile unuia din numeroșii generali ruși cari au motivele lor serioase să plângă paradisul pierdut al fostului imperiu pravoslavnic, nu a fost uitat nici Aleksei Maksimovici-Pieskov, haimanaua de geniu din Rusia de odinioară, al cărui pseudonim literar: Maxim Gorki, va rămâne piatră de hotar.

Autorul „copilăriei” și al „Azilului de Noapte” e învinuit de generalul cu memorii, de nerecunoștință față de fostul imperiu țarist, imperiu care l-a dat să mănânce lui Maxim Gorki, l-a făcut celebru și l-a cumpărat vilă într-o feerică insulă și sub cer tot așa de feeric. Așa dar, rămâne și acest Maxim Gorki un trădător, un degenerat cu tumoare la creier — pen-trucă, în fantezia cu febră a celor două volume de memorii, rușii se împart în două categorii: generali sănătoși și țariști, de-o parte a baricadei și degenerați cu tumori verzi și de alte culori și proveniențe la creier, de alta..

Adevărul e că scriitorul revoluționar Maxim Gorki, ca și Gogol, Dostoiewski sau Lew Tolstoi, rămâne, în tot ce a scris până acum, un mare scriitor rus, că sufletul slav trăește, rotund și viu, în opera lui literară — nu în eghileții sau în decorațiile foștilor generali țariști, mulți germani, unii letoni, alții polonezi, foarte rar ruși și tot așa de rar oameni, în senzul slav al cuvântului. Un adevăr care va rămâne de asemeni: dintre toți marii scriitori ruși, Maxim Gorki a fost cel mai năpăstuit, cel mai bătut de soartă și uneori de oameni..

Aleksei Maksimovici-Pieskov s'a născut în anul 1869. Tatăl său, de meserie tapițer, a murit de holera iar mamă-sa de tuberculoză, boală care își făcuse cuib și în plămâni fiului. Rămas orfan, Aleksei e crescut de un bunic dinspre mamă, care-l învață carte. La 10 ani, bunicul sărăcind, Maxim Gorki intră ucenic la un cismar — viață cu care nu se împacă, așa cum n'o să-i placă, mai târziu, noul

stăpân, un desenator. Ultima pagină din „copilărie” fusese trăită, se începuse un capitol nou de roman „printre străini”, romanul celui mai veritabil vagabond pe care l-a cunoscut vreodată sufletul slav.

Întâia etapă și cea mai norocoasă, poate, o face pe un vapor, ca servitor la bucătărie. Șeful bucătar era un om miracol: avea o ladă cu cărți de literatură. Primele lui lecturi, în orele libere: Nekrasoff, Gogol, Uspenski și Dumas, ca să urmeze primele întrebări în el și în conștiința lui de copil al nimănui. Dorința de a ști, de a rupe vălul depe ochi prin învățătură, îl gonește la Kazan, unde bănuia că o să aibă timp și de cartea serioasă. E nevoit să între slugă la o brutărie, muncă trudnică pentru un codru de pâine și un adăpost mizer. Incepe lunecușul, viața între cele mai decăzute exemplare umane.

La 19 ani, Maxim Gorki încearcă să se sinucidă.

Asta a fost în anul 1888..

Smuls din moarte, Maxim Gorki ia pentru a doua oară viața în pumni și colindă toată Rusta, pe jos, când cantonier, când copist la un avocat, când negustor de fructe, când..

Makar Ciudra, prima lui nuvelă, apare într'un jurnal din Tiflis.

Scriitorul rus Korolenko, pe care Maxim Gorki îl cunoaște la Nijni-Nowgorod, în anul 1898, îi dă primele îndrumări serioase de literatură. „Lui îi datoroesc, mărturisește Gorki, că am intrat în literatura mare”. Lui și vieții de căine pe care a trăit-o intens — viață pentru care, să mărturisim, Maxim Gorki ar fi trebuit să fie recunoscător țarismului de odinioară; viața asta nu a limpezit toate apele în el și l-a apropiat de toate tainele sufletului rus, în tot ce are el mai caracteristic, mai profund, mai covârșitor..

*

Nu ne vom ocupa de publicistica militantă a lui Maxim Gorki, cu cele trei faze așa de distincte, în

fond: epoca 1904—1909, epoca 1918 și epoca actuală. În politică, autorul „Mamei” a fost adeptul intranșigent al adevărului *lui*, adevăr uneori ideologic, întotdeauna temperamental.

Suntem convinși că Maxim Gorki a rămas și acum un scriitor revoluționar — o revoltă pe care o face cu oboseala celor 64 de ani de sbucium continuu și cu melancolia, egală cu renunțarea, a vizionarului care a înțeles că numai visul rămâne frumos și că numai el nu minte..

„Azilul de Noapte” e una din cele mai puternice drame din repertoriul rus. O depășește, numai prin varietate de atmosferă, drama lui Tolstoi: „Puterea Intunericului”. Un minus pe care „Azilul de Noapte” îl rescumpără printr-un material uman smuls mai din adânc și de factură mai pură.

Ca orice piesă, la a cărei elaborare a colaborat vădit și acea doză de inconștiență a geniului, „Azilul de Noapte” a răsturnat toate regulile de scolastică literară, răușind să revolte, astfel, deopotrivă: capul îngust al învățăcelului prost și obraznic dar și gravitatea domnului dela catedră sau dela oficiu critică a unui cotidian, rusească firește.

După efortul pe care îl face orice creator de valori literare sau artistice, ca să smulgă din el și să toarne, în tiparul ales, tot ce i se pare mai frumos, mai bun, mai durabil, opera în sine se angajează într-un efort nou, de smulgere din vreme și de fixare în conștiința și în sensibilitatea colectivităților. Ea însăși e un adevăr, singurul viu și prin el, imperativ estetic. Un adevăr care, mai curând sau mai târziu, învinge și se impune, învăluitor, pretutindeni.

În efortul acesta, „Azilul de Noapte” a învins, în recul, prin spectatori, cerbicia învățăcelilor.

Nedumeriri au mai rămas și la noi. Se mai afirmă că „Azilul de Noapte” nu e teatru. O afirmațiune pe care o contrazicem singuri, prin explicarea pe care o dăm succesului scenic de totdeauna al dramei lui Maxim Gorki. Anume: fondul uman al caracterelor și atmosfera de un verism covârșitor.

Fără îndoială, dela Sophocle și Euripide și până la noi, teatrul și-a avut legile și canoanele lui, etapele lui de evoluție. Toate aceste legi, însă, au fost și vor rămâne formale. Ele sunt, așa dar, o formulă de a scrie și a face teatru, dar nu sunt teatru propriu zis, în esența lui viabilă. Comedia dell'Arte a renunțat la toți zeii și regii clasicii, romanticii au renunțat la idealismul rațional și au călcat în picioare regula celor trei unități, naturaliștii renunță și la umbrele medievale ale romanticilor și la tot materialul agonisit de clasicii, contemporanii îi spun de mult, naturalismului, fotografie după natură și cred că nu mai au ce face cu el. Nici una din aceste școli literare nu au renunțat, însă, la teatru, la dinamica interioară, la fapta de suflet și de conștiință, la acțiune.

Iată de ce, greșim când afirmăm că „Azilul de

Noapte” nu e teatru, pentru că nu are acțiune. Piesa lui Maxim Gorki are ceva mai mult: două planuri de acțiune. Acolo, la fund, în cuprinsul celor patru acte, fiecare individ își trăiește intens, integral, drama lui, trăind în același timp, laolaltă cu ceilalți, o dramă colectivă. Sunt foarte rari dramaturgii cari au răușit să realizeze atâta intensitate dramatică, teatrală, cum a realizat acea doză de inconștiență genială, din instinctul dramatic al lui Maxim Gorki.

Nu are altceva „Azilul de Noapte”, anecdotică. Nici n'ar fi avut ce să facă cu ea..

*

Alături de reprezentația festivă I. L. Caragiale, cu prilejul împlinirii celor o sută de spectacole ale „Noapții Furtunoase”, reluarea „Azilului de Noapte” este întâia inițiativă frumoasă a directoratului domnului Al. Mavrodî, realizată efectiv.

Pe acest drum îl așteptăm

Opera dramatică a lui Maxim Gorki a fost pusă în scenă de domnul Paul Gusty. Vom face câteva observațiuni — asupra regiei și a ansamblului.

În finalul actului secund, domnul Paul Gusty a făcut un adaos: în intuneric, Luca vine cu o lumânare la căpătâiul moartei și, în lumina acestei lumânări, deschide o carte și citește, în genunchi, o rugăciune. Adaosul nu era necesar. În primul rând, nu e în text. Al doilea prin acest adaos s'a arătat una din cele mai puternice replici din rolul lui Satin și s'a falsificat, în întregime, caracterul lui Luca.

Să precizăm.

În text, finalul e acesta:

ACTORUL: Da... avem aici... un mort... (e vorba de Anna, nevasta lu Kleșci, care a murit în scenă).

„Am prins un mort în undiță”.

O poezie de B-beranger...

SATIN: (strigând) Morții nu aud! Morții nu simt...

Strigă.. Răcnește cât te-o ține gura... morții nu aud! (Luca apare în prag)

Și cade cortina.

Replica aceasta finală a lui Satin a impresionat întotdeauna. Ea are un rost: în psihologia lui Satin dar și în intensitatea dramatică a actului secund.

Cum la intrarea lui Luca, cu lumânarea, trebuia să fie intuneric (altminteri, lumânarea n'ar mai fi impresionat) lampa din scenă a fost stinsă de Satin. Deci, în timp ce „strigă”: morții nu învie, interpretul țuguia buzele și suflă în lampă. Un compromis care nu a salvat gestul dar a răușit să rateze replica.

Luca, în text și în intenția precisă a lui Maxim Gorki, e apostolul unui adevăr nou, pe care-l aplică pe rănilor oamenilor ca pe-o frunză de plantă tămăduitoare. Adevărul acesta nou al bătrânului e minciuna! Luca e un mincinos, un mincinos de talent și din convingere. La început fi revoltă pe toți pensionarii azilului: minți! încetul cu încetul, începe să-i obsedeze: cine ești tu, mă moșule? în urmă, fi

lasă convingi că minciuna, minciuna care îi leagă la ochi, minciuna care le oferă un reazim, oricât ar fi de vremelnic, e singurul adevăr în care mai pot crede. El singur se explică și explică, totodată, necesitatea minciunii, în povestea pe care o spune, în actul III, Natașei, lui Pepel și lui Bubnoff.

Transcriem, din textul pe care-l joacă Teatrul Național:

LUCA: (gânditor, lui Bubnoff) Vorbeai de adevăr... De cât, adevărul nu prinde bine oricând, nu lecuește totdeauna pe om... Mai cu seamă sufletul nu se poate vindeca totdeauna cu adevăr. Eu, de pildă, știu o întâmplare. Am cunoscut un om care credea în pământul dreptilor.

Toată bucuria lui de om sărac, singurul reazim sufletesc al acestui om, era nădejdea că într-o zi va pleca spre țara dreptilor. Credința în existența acestui paradis terestru îl mai lega de viață. În ziua când minciuna asta l-a fost răpită, s'a spânzurat.

Să mai dăm un exemplu, din actul ultim.

SATIN: (îi spune baronului) Tu, baroane, ești mai ticălos decât ceilalți! Nu înțelegi nimica și dai cu gura mereu. Bătrânul (e vorba de Luca) nu e șarlatan. Ce e adevărul? Omul e adevărul! El știa asta — voi ba! Voi sunteți tari de cap, parcă l-ați avea de cărămidă. Eu îl înțeleg foarte bine pe bătrânul... minția cam mult, dar numai din milă pentru voi, lua-v'ar dracu!

Luca nu e un credincios. Un om care a ajuns la conștientizarea lui, nu mai poate crede că Anna o să se urce în raf și o să stea de vorbă cu Dumnezeu. O minte, ca s'o împace în gândul morții și să-i dea putere s'o întâmpine fără sbucium. O minte, așa cum

îi minte pe Actor că e un spital care-l vindecă pe bețivi, așa cum îi minte pe Pepel că în Siberia se poate începe o viață nouă. Intensitatea dramatică crește tocmai prin desnădejdea cu care epavele umane își fac, din minciuna pe care noi o știm, a lui Luca, un suport moral.

După ce moare Anna, minciuna pe care o oficiază Luca, după indicațiile direcției de scenă, nu mai are niciun rost iar spectatorii cari cunosc, pentru întâia oară „Azilul de Noapte”, din spectacolul de pe prima noastră scenă, vor rămâne, în cel mai bun caz, cu un personaj important ca Luca imprecis fixat.

Credem, de asemeni, că actul III, nu numai pentru o mai facilă desfășurare a scandalului și o centralizare, pentru spectatori, a momentului uciderii lui Kostileff, ar fi trebuit jucat în decorul văzut și descris de autor. Decorul de interior al Azilului, în care se petrec, în spectacolul regizat de domnul Paul Gusty, tuspătru actele, începe la un moment dat să nu mai spună nimic, să fie monoton, să obosească. O evadare în aer, sub cerul oricât de puțin, al decorului din actul III, ar fi fost necesară.

Nu ne indoim că direcția de scenă a explicat interpretelor ce fel de teatru e „Azilul de Noapte” și cum trebuie jucat. Nu a fost reținut, îndeosebi, adevărul că drama lui Maxim Gorki este negarea oricărui artificiu actoricesc. Numai așa se explică de ce au fost prea multe gargarisiri și pedalări în „organoane” și prea puține roluri trăite, interiorizate.

Mențiunile bune revin în primul rând celor cinci interprete, toate pe linia rolului dar și în atmosfera dramei rusești.

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU

C R O N I C A M Ă R U N T Ă

LITERATURA DRAMATICĂ ORIGINALĂ a fost sistematic exclusă din repertoriul primei scene oficiale.

În cele trei luni de stagione, Teatrul Național din București a reprezentat o singură piesă românească: „Puful de Lup”, drama istorică a doamnei Lucreția Petrescu. Iar pentru cursul lunii Decembrie nu ni se anunță nimic nou. E probabil să vadă lumina rampei o dramatizare a unui tânăr debutant român, după romanul „Idiotul”, de Dostofewski.

E probabil...

Așa dar, în patru luni de stagione, pe scena întâiului teatru național românesc, al cărui scop primordial, cel puțin acum, sub domnia întâiului monarh al culturii românești, ar trebui să fie: incurajarea, promovarea, consolidarea scrisului românesc teatral, domnul Alecu Mavrodî a binevoit să ne ono-

reze cu o singură premieră originală și va binevoi probabil, să ne onoreze și cu o prelucrare...

Ni se va răspunde, poate, că între timp au fost reluate câteva opere românești înscrise în actualul repertoriu permanent. Spunem: actualul repertoriu permanent — pentru că s'au mai întocmit și se vor mai întocmi asemenea repertorii.

Nu am șovăit niciodată să aplaudăm o inițiativă frumoasă, indiferent de individ și de loc. Am avut grije, însă, mai întâi, să deslușim intenția de fond a gestului și să așteptăm rezultatul efectiv al acestor frumoase inițiative. Voim să spunem că nu ne-a surprins vreodată manevra prafului în ochii lumii, manevră în care se dovedește așa de abil, atavic abil, actualul dragoman al primei scene românești.

Dar, cu o manevră, oricât ar fi de abilă, nu mis-

tificăm adevărul. Cum acest adevăr a încetat de mult să ne mai revolte pe noi, e rândul lui Nichifor Craiinic să se revolte, nu numai ca șef al unei grupări spirituale care prenumără, întâmplător și câțiva dramaturgi, dar și ca om de cultură și scriitor care suferă, alături de noi, cel mai greu impas prin care a trecut, vreodată, o generație de creatori ai valorilor artistice și literare.

Am scris aceste rânduri pentru revolta lui Nichifor Craiinic și pentru domnul Octavian Goga, reprezentantul nostru, al autorilor dramatici, în comitetul Teatrului Național din București. G. M. Z.



SCULPTORUL IOAN GEORGESCU e rechemat în memoria noastră de recenta monografie foarte luxoasă a d-lui N. Petrașcu Georgescu a trăit între anii 1856 și 1898 și e, propriu zis, întâiul nostru sculptor. El a dăruit întâiul om în picioare și a ridicat întâiul monument făcut de un artist român în București: statuia lui Gheorghe Lazăr. Întâietatea lui nu e numai cronologică, ci și artistică. Ioan Georgescu era un creator. Lucrările sale *Izvorul și Fetitza rugându-se*, reproșuse în paginile *Gândirii*, precum și splendidul monument a lui Gh. Asachi, ce împodobeste Iașul, vorbesc de autorul lor nu numai ca de un premergător, dar ca de un maestru care, în alte împrejurări și cu altă viață decât cea scurtă ce i-a fost dată, ar fi fost o celebritate. Între noi, afară de lumea restrânsă a sculptorilor, aproape nimeni nu-l cunoaște, nimeni nu-l pomenește. Chiar pentru cro-

nicării noastre plastici, atât de bine pregătii totuși viața artistică a României parcă ar începe abia după războiu. Georgescu n'a reținut atenția critică și pioasă a nici unuia. Un contemporan cu condeiu familiar și inimă largă, d. M. Petrașcu, vine să ni-l reamintească. Tot așa cum ne-a reamintit într'o serie de monografii pe Dimitrie C. Ollănescu, pe Ioan Mincu, pe Duiliu Zamfirescu, pe N. Grigorescu, pe Anghel Demetriescu, pe Vasile Alecsandri, — generația de acum cincizeci de ani pe care piosul evocator o numește „generația artistică“. Despre unele din aceste calde și cinstit scrise monografii, prețioase și prin elementul uman, *unic*, pe care îi cuprind, am vorbit aici. Și în presa de azi, sântem aproape singurii cari am vorbit, — fiindcă, într'o lume grăbită în care fiecare tânăr crede că arta se începe cu el, sântem aproape singurii cari mai simțim legătura cu înaintașii. Într'o țară cu tradiții și disciplină intelectuală, cum e Franța, se vorbește azi despre Racine sau despre Villon ca și cum ieri ar fi trăit. Publicistul român nu cunoaște respectul, nu cunoaște evlavia nu cunoaște recunoștința, — într'un cuvânt: nobleța spiritului. El e politicianizat ca un agent de club pentru care nimic nu există decât „ai noștri“. În cușca actualității el trăiește ca într'un absolut și se simte cu atât mai orgolios și mai agresiv cu cât ignoranța îl limitează mai îngust în timp. Deaceia, monografiile ca ale d-lui Nicolae Petrașcu, care, transpuse într'o țară civilizată, ar stărni foiletoane, discuții, amintiri, considerații, la noi trec fără ecou. Cum va trece, sigur, și acest act de duioasă și exemplară pietate față de marele nostru sculptor Ioan Georgescu.

N. C.



TABLA DE MATERII

ANUL XI, 1931

POEZIE

- Al.-George Ion* : Carmina Bachica, No. 11 (Noembrie) pag. 426.
- Blaga Lucian* : Sat natal, Boală, Semnal de toamnă, Seară mediterană, Cerească atingere, Naștere, Arhanghel spre vatră, Haiducul, Țară, No. 12 (Decembrie) pag. 477.
- Boureanu Radu* : Această așezare. No. 5 (Maiu) pag. 221.
- Buzdugan Ion* : Pustnicul No. 4 (Aprilie) pag. 157.
- Ceșianu Alexandru* : Poezii No. 3 (Martie) pag. 119.
- Chirescu Aurel* : Tărâm nou, No. 3 (Martie) pag. 120.
- Ciocâlțeu V.* : Semn viu, No. 5 (Maiu) pag. 211, Marină, No. 10 (Octombrie) pag. 394.
- Ciurezu D.* : Ar, Rodul, Belșugul, Rugă, No. 4 (Aprilie) pag. 169.
- Crainic Nichifor* : Țărâmul de dincolo, No. 1 (Ianuarie) pag. 19.
- Cântecul Dunării, Spre Țara de peste Veac, Reculegere, Vila Bianca, No. 10 (Octombrie) pag. 383.
- Dobridor Ilariu* : Intâlnire peste ani, No. 3 (Martie) pag. 130.
- Gherghinescu-Vania* : Neliniști, No. 2 (Februarie) pag. 79.
- Insețoare No. 11 (Noembrie) pag. 454.
- Giurgiuca Emil* : Suferințe, No. 2 (Februarie) pag. 80.
- Gregorian George* : Anotimpuri, No. 2 (Februarie) pag. 54.
- Trei Noaptea, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 247.
- Glasul din urmă, No. 11 (Noembrie) pag. 434.
- Iorga Ștefan* : Târziu, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 286.
- Poezii, No. 11 (Noembrie) pag. 448.
- Minulescu Ion* : Prefață la un volum fără titlu, No. 1 (Ianuarie) pag. 25.
- Mircea I.* : Sărmanii, No. 11 (Noembrie) pag. 440.
- Munteanu Donar* : Cei trei, No. 2 (Februarie) pag. 63.
- Iarna nevinovăției No. 12 (Decembrie) pag. 488.
- Olariu Dumitru* : Balada mea, No. 9 (Septembrie) pag. 347.
- Papadima Ovidiu* . Psalm, No. 9 (Septembrie) pag. 356.
- Stihuitorul plânge, No. 11 (Noembrie) pag. 453.
- Romanescu Marcel* : Cîntătorul de Stele, No. 12 (Decembrie) pag. 492.
- Sălcianu Grigore* : După furtună, No. 12 (Decembrie) pag. 494.
- Stancu Zaharia* : Primăvară, No. 3 (Martie) pag. 107, Călătorească, No. 5 (Maiu) pag. 220.
- Paradis, Văsduhul Proaspăt, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 272.
- Stănescu Ștefan* : Poveste pădureană, No. 1 (Ianuarie) pag. 37.
- Erai pe atunci un răsărit, No. 2 (Februarie) pag. 60.
- Inscripție pe un arbore, No. 4 (Aprilie) pag. 178.
- Scrisoarea pururi netrimisă, Hazard, Hotar, No. 10 (Octombrie) pag. 405.
- Sterian Paul* : Cîntorice, No. 3 (Martie) pag. 112.
- Tudor Sanda* : Suire lăuntrică, No. 1 (Ianuarie) pag. 20, Variantă de bocet la zorii zilei, No. 4 (Aprilie) pag. 163.
- Stih pentru pământ, Avânt frânt, Plecare în voinicie, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 252.
- Roata intraripată, No. 9 (Septembrie) pag. 331.
- Răgaz vecernic, No. 11 (Noembrie) pag. 451.
- Tuleș G.* Apă bună, No. 9 (Septembrie) pag. 346.
- Voiculescu V.* : Trista Mînune, Toiag de inger, No. 5 (Mai) pag. 201 ; Vis rău No. 6—8 (Iunie—August) pag. 260, Sinai, No. 9 (Septembrie) pag. 341.

PROZĂ

- Acsinteanu George* : Biserica de lumină, No. 3, (Martie) pag. 113.
- Agârbiceanu I.* : Pe drumuri, No. 6—8, (Iunie—August) pag. 287.
- Caragiale I. Matei* : Sub pecetea tăietii, No. 1, (Ianuarie) pag. 21.
- No. 4, Aprilie, pag. 165.
- Hurmuz Adrian* : Fericirea Chirei Basaraboi, No. 2, (Februarie) pag. 55.
- Foca, No. 5 Maiu pag. 212.
- Coniac, No. 10 (Octombrie), pag. 386.
- Isac Emil* : No. 1, Ianuarie pag. 27.

- Maniu Adrian*: Rășnarii, No. 11, (Noembrie) pag. 450.
- Mihăescu Gib. I.*: Examene și alte întâmplări, No. 6—8 (Iunie—August), pag. 266.
- Papillian Victor*: Coincidența, No. 4, Aprilie pag. 171.
- No. 5, (Maiu) pag. 203.
- Petrescu Cesar*: Cei patru troglodiiți, No. 9, (Septembrie) pag. 333.
- Streitmann St. H.*: Elogiul invidiei, No. 3, (Martie), pag. 108.
- Teodoreanu Al. O.*: Nu dau Turcii, No. 2, (Februarie) pag. 81.
- Atingeri, No. 4, (Aprilie), pag. 158.
- Două solii, No. 11, (Noembrie), pag. 452.
- Vianu Tudor*: Imagini Italiene I. Note răslețe dintr'un jurnal de călătorie, No. 10, (Octombrie) pag. 396.
- No. 11, (Noembrie), pag. 441.
- No. 12, (Decembrie) pag...
- Vizirescu Pan*: Bizar, No. 9, (Septembrie), pag. 348.
- Omul lui Dumnezeu, No. 12, (Decembrie), pag. 490.

ESSEURI ȘI STUDII

- Angelescu Paraschiv.* Misticismul lui Mistral, No. 2 (Februarie) pag. 88.
- Bădăuță Al.*: N. Iorga Călător, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 291.
- Băncilă Vasile*: Călătorie în Evul Mediu, No. 4 (Aprilie) pag. 145.
- Un educator: N. Iorga, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 296.
- O introducere în știința limbii No. 9 (Septembrie) pag. 339.
- Bernea Ernest*: Panait Cerna, No. 11 (Noembrie) pag. 459.
- Blaga Lucian*: Eonul dogmatic No. 1 (Ianuarie) pag. 1.
- No. 2 (Februarie) pag. 70.
- No. 3 (Martie) pag. 97.
- Breazul G.*: Concepțiile dominante în muzica românească de azi, No. 1 (Ianuarie) pag. 28.
- Muzica populară românească, No. 5 (Mai) pag. 193.
- Busuioceanu Al.*: Dl. N. Iorga, istoric al artei române, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 279.
- Ciomac Em.*: I. S. Bach'la Biserica Neagră din Brașov, No. 10 (Octombrie) pag. 407.
- Cisek Oskar Walter*: Centenarul lui Teodor Aman, No. 5 (Maiu) pag. 229.
- Crainic Nichifor*: Dostoievski, No. 2 (Februarie) pag. 49.
- Condamnarea lui André Gide, No. 3 (Martie) pag. 131.
- Romancier de mână stângă, No. 4 (Aprilie) pag. 180.
- Estetica lui Nicolae Iorga, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 241.
- Colecția Apollo, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 306.
- * Stat și Cultură (Apel către elita creatoare a României) No. 9 (Septembrie) pag. 325.
- In marginea unor Sărbătoriri, No. 11 (Noembrie) pag. 455 ;
- Puncte cardinale în haos, No. 12 (Decembrie) pag. 469.
- Dragnea Radu*: Matei Ion Caragiale, No. 2 (Februarie) pag. 64.
- Unitate de stil, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 261.
- Octavian Goga și principiul național, No. 11 (Noembrie) pag. 421.
- Dumitrescu Vladimir*: Ce n'a înțeles d-l E. Lovinescu din personalitatea lui Vasile Pârvan, No. 4 (Aprilie) pag. 182.
- Ionescu Constantin*: Poetul Octavian Goga, No. 11 (Noembrie) pag. 428.
- Marcu Alexandru*: Insemnări italiene, Catolicism și Cultură, No. 5 (Mai) pag. 232.
- Nanu D.*: Comentarii la aforismele unui tânăr filosof, No. 10 (Octombrie) pag. 412.
- Onicescu Octav*: Știința noastră, No. 4 (Aprilie) pag. 179.
- Petrescu Cezar*: N. Iorga memorialist, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 274.
- Protopopescu Dragoș*: Un pamfletar al crucii: Chesterton, No. 3 (Martie) pag. 121; Romantismul englez No. 10 (Octombrie) pag. 373; Octavian Goga, Dramaturgul, No. 11 (Noembrie) pag. 435; Romantismul englez, No. 12 (Decembrie) pag. 495.
- Remenco D.*: U. R. S. S. Impărăția anticristului, No. 3 (Martie) pag. 132.
- Roșu Nicolae*: Profesorul Paulescu și creaționismul în știință, No. 9 (Septembrie) pag. 357.
- Teodorescu Barbu*: N. Iorga Omul, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 303.
- Vianu Tudor*: Valoarea sportului, No. 5 (Mai) pag. 320.
- Pe marginea cugetărilor lui N. Iorga, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 248.
- Vlădescu Toma*: Considerații asupra teatrului și asupra teatrului românesc, No. 5 (Mai) pag. 222; Prefață la legenda a lui N. Iorga, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 254.
- Vulpe Radu*: Histria, Zoltes, Rhemaxos, No. 9 (Septembrie) pag. 362.
- * *Zillich Heinrich*: Colaborarea culturală, No. 9 (Septembrie) pag. 342.

CRONICA

- Bădăuță Al.*: Două cărți de note de drum, No. 1 (Ianuarie) pag. 42.
- Bernea Ernest*: Bourdelle, No. 9 (Septembrie) pag. 367.
- Broșteanu Aurel*: P. Iorgulescu-Yor. No. 1 (Ianuarie) pag. 43.

- Grupul nostru, No. 4 (Aprilie) pag. 188.
 Salonul Oficial, No. 5 (Mai) pag. 237.
 Colecția Zambaccian, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 312.
 Expoziția de artă românească modernă, No. 10 (Octombrie) pag. 415.
 Expoziția P. Iorgulescu Yor, No. 11 (Noembrie) pag. 463.
 Doi Sculptori: Căline Emilian și Mac Constantinescu, No. 12 (Decembrie) pag. 507.
 Cisek O. W.: O carte nouă de Heinrich Zille, No. 3 (Martie) pag. 138.
 Constantinescu Mac: Expozițiile Bunescu, Pallady, Nichita și Avachian, No. 3 (Martie) pag. 139.
 *Crainic Nihilfor: Grupul „Adevărul” și Gândirea, Adaos, Gândirism și Ortodoxie, No. 1 (Ianuarie) pag. 46.
 Societatea de mătne, România în fotografii, Adevărul literar, No. 2 (Februarie) pag. 96.
 Bartolomeu Cecropide, D. Ion Petrovici, No. 5 (Mai) pag. 240.
 Anexe la Articolul Stat și Cultură: Eritia națională Eminescu, Ce e aceea „Filarmonică”, Arătați-ne programul, Premiile Naționale, Tocmeală și păcăleală, Prigoana scriitorilor, Colaborarea culturală, Cincinat Pavelescu, No. 9 (Septembrie) pag. 370.
 Liga Artelor, Oficialitatea ne confirmă, Darul Regelui, No. 10 (Octombrie) pag. 420.
 Klingsor: Carte de cântece, C. Brăiloiu, V. Munteanu, Dan Bota, No. 11 (Noembrie) pag. 466.
 Gândirea: L. Rebreanu, D. Rădulescu-Motru, No. 3 (Martie) pag. 143.
 Viața literară, Eonul dogmatic, Rebreanismul, A. Loșakov, G. Tutoveanu, D-r Marius Georgescu, No. 4 (Aprilie) pag. 191.
 Ionescu Constantin: Drumul spre stele de Adrian Maniu, No. 2 (Februarie) pag. 90.
 Comoara Regelui Dromichet de Cezar Petrescu, No. 3 (Martie) pag. 136.
 Casa cu fete de C. Ardeleanu, Dragoste și Moarte în provincie de Sergiu Dan, No. 4 (Aprilie) pag. 185.
 Flori de Mucegai de T. Arghezi, No. 5 (Mai) pag. 234.
 Memorile lui N. Iorga, Daimonion de Lucian Blaga, No. 6—8 (Iunie—August) pag. 307.
 Cartea Facerii de Eugen Goga, No. 9 (Septembrie) pag. 364.
 Arta și Frumosul de Tudor Vianu, No. 11 (Noembrie), pag. 461.
 Baletul Mecanic de Cezar Petrescu, No. 12 (Decembrie) pag. 505.
 Remenco D.: Ortodoxismul, No. 1 (Ianuarie) pag. 46.
 Roșu Nicolae: Pe marginea unei cărți de filosofie contemporană, No. 1 (Ianuarie) pag. 39.
 Soroceanu Tache: Theodorescu Sion, No. 2 (Februarie) pag. 94.
 Sterian Paul: Cruciada copiilor de Lucian Blaga, Zece ani de existență a Societății Compositorilor Români, No. 1 (Ianuarie) pag. 45.
 Opera Română, Porumbița fără aripi de Ion Minulescu la Teatrul Regina Maria, No. 3 (Martie) pag. 141.
 Critica repertoriului teatral, No. 4 (Aprilie) pag. 190.
 Ovidiu de N. Iorga, Recitalul de dans Floria Capsali, No. 4 (Mai) pag. 238.
 Zamfirescu M. George: Critica dramatică, No. 10 (Octombrie) pag. 417, No. 11 (Noembrie) pag. 464.

REPRODUCERI

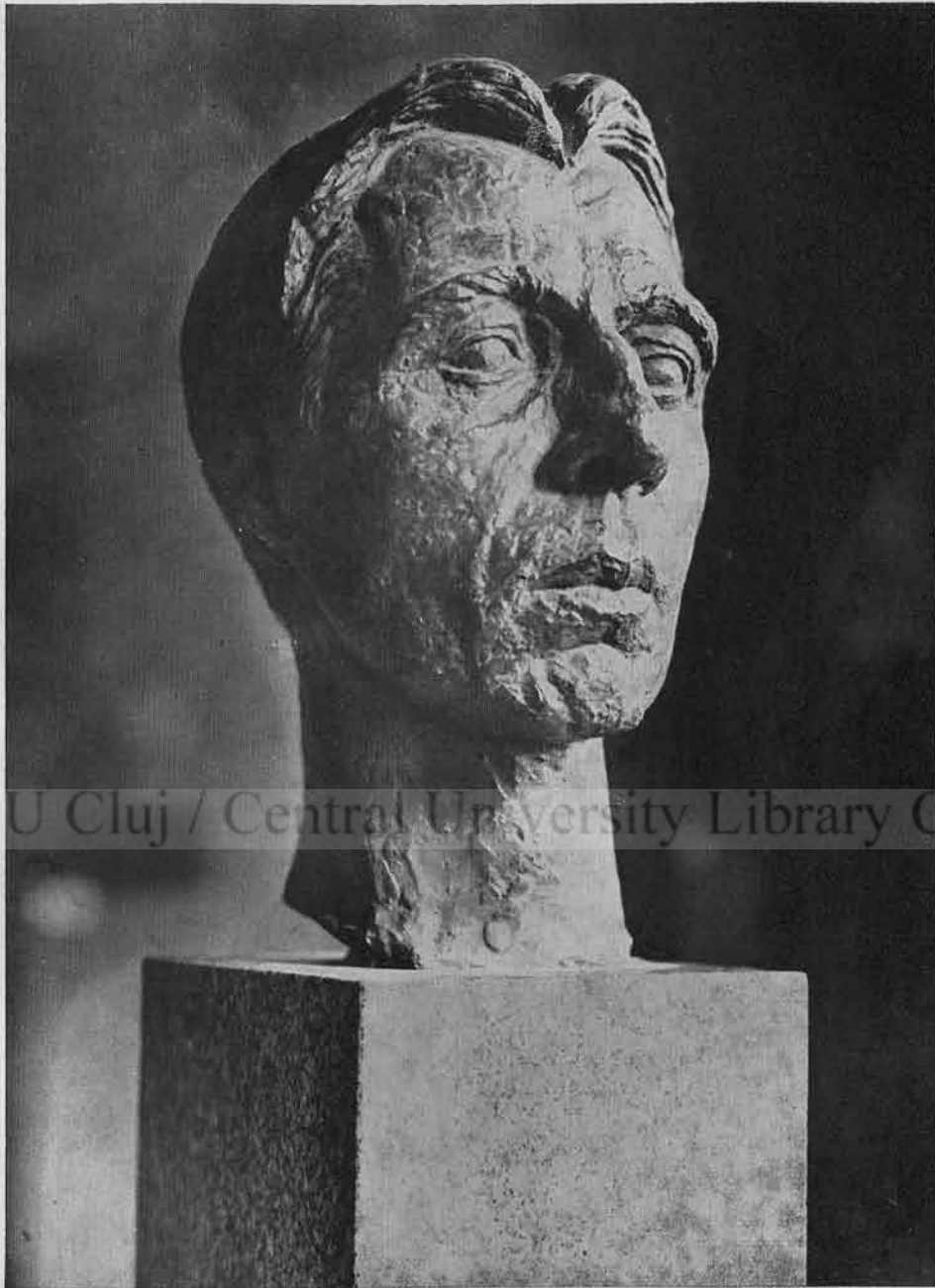
- Baraschi C.: Coperta, No. 3 (Martie)
 Bălțatu Adam: Seară de Toamnă, No. 5 (Mai).
 Bunescu Marius: La Vatra Dornei. Peisaj bucu-reștean, No. 3 (Martie).
 Constantinescu Mac: Păpușa din Drăguș, No. 4 (Aprilie).
 „Bacantă” No. 12 (Decembrie).
 Delacroix Eugène: Odaliscă, No. 6—8 (Iunie—August).
 Demian: Desene în interiorul tuturor numerelor.
 Coperta N. Iorga, No. 6—8 (Iunie—August)
 Coperta Octavian Goga, No. 11 (Noembrie).
 Coperta No. 12 (Decembrie)
 Eder Hans: Portret, No. 5 (Mai).
 Emilian Céline: Alfred Cortot, No. 12 (Decembrie)
 Fekete Iosif: Coperta Sfântul Francisc din Assisi No. 9 (Septembrie).
 Gallas F.: Coperta Sabin Drăgotu, No. 5 (Mai).
 Grigorescu: Cap de studiu, No. 10 (Octombrie).
 Ionescu Sin: Portret, No. 4 (Aprilie)
 Iorgulescu Yor: Barca la uscat, Drum la conac, Cărbuni în port, No. 1 (Ianuarie).
 Jalea I.: Nud, No. 5 (Mai).
 Studiu, No. 10 (Octombrie).
 Kim Fritz: Portretul D-lui Schmöbler, No. 1 (Ianuarie).
 Loșakov: Portretul Poetului K. No. 4 (Aprilie).
 Medrea: Octavian Goga, No. 11 (Noembrie).
 Miracovici Cassilda: Castelul, No. 4 (Aprilie).
 Mirea: Coperta No. 10 (Octombrie).
 Mütznier: Primăvară, No. 2 (Februarie).
 Pallady: Portret, Nud, No. 3 (Martie).
 Renoir: Peisaj din Lavandon, Baigneuse, No. 6—8 (Iunie—August).
 Șirato Francisc: Pe gânduri, No. 5 (Mai).
 Soroceanu Tache: Coperta No. 4 (Aprilie).
 Sterian Margareta: Natură moartă, No. 4 (Aprilie).
 Theodorescu Sion: Coperta No. 1 (Ianuarie).
 Coperta No. 2 (Februarie).
 Prietene, Iarna, Marchiza de Faianță, No. 2 (Febr.).
 Balci, No. 11 (Noembrie).
 Vasilescu Florica: Clovni, No. 4 (Aprilie).
 Vlaminck: Stradă, No. 6—8 (Iunie—August).
 Warquier de Henry: Peisaj din Bagnania, No. 6—8 (Iunie—August).



„Bacantă”

Mac Constantinescu

GÂNDIREA



Alfred Cortot

Céline Emilian

GÂNDIREA