

GÂNDIREA

ANUL XV—Nr. 5

M A I 1936

S U M A R U L:

MISTICĂ ȘI POEZIE

D. CARACOSTEA, Arta cuvântului la Eminescu	217
D. CIUREZU, Sufse toamna 'n munți	225
GRIGORE POPA, Poesii	228
VASILE BÂNCILĂ, Declinul sărbătorii	229
PAN M. VIZIRESCU, Ciopote	258
GH. TULEȘ, Sonete	239
NICHIFOR CRAINIC, Heinrich Seuse, misticul și poetul.	240

IDEI, OAMENI, FAPTE

NIȚĂ MIHAI, Folklor și creștinism	248
ȘTEFAN CĂRSTOIU, Singura perfecțiune, sfințenia	250
VINȚILĂ HORIA, Paul Morand despre București	253

CRONICA LITERARA

OVIDIU PAPADIMA, Ion Pillat, Poeme într'un vers. — George Gregorian, Săracă țară bogată. — Virgil Huzum, Zenit. — Dragoș Protopopescu, Fortul 13. — George Mihail Zamfirescu, Sfânta marea nerușinare a lumii. — Pericle Martinescu, Adolescenții dela Brașov. — P. Mihăescu, Ginta latină	255
---	-----

CRONICA PLASTICA

AL. BUSUIOCEANU, G. Petrașcu	260
AUREL D. BROȘTEANU, Marius Bunescu	261

CRONICA MARUNTA

NICHIFOR CRAINIC, Inexplicabila furie catolică — Socio- logie românească	263
OVIDIU PAPADIMA, Revistele noastre	264

DESENE IN INTERIOR, Demian și Șt. Dumitrescu.

EXEMPLARUL 20 LEI

Omul forte reuşeşte



In lupta pentru viaţă, sănătatea este primul factor al succesului, lată aci, pentru a păstra nervii liniştiţi, creierul limpede, muşchii sprinteni şi corpul vior, o reţetă care a făcut toate probele: e:ta de e a turna un flacon de Quintonine într'un litru de vin de masă şi de a lua, înaintea fiecărei mese, un pahărel din acest delicios vin fortifiant. Dl. J. Coudurier, 99, boulevard du Temple, din Paris, a făcut experienţa şi scrie :

„Sunt ani de zile de când întrebuinţăm în casă Quintonine; nu ne-am săturat niciodată de acest

produs care constituie pentru noi cel mai bun tonic“.

Nici un fortifiant nu poate fi comparat cu Quintonine pentru că nici unul nu coţine atâtea principii regeneratoare. Quintonine este remediu sigur, complet, eficace — şi de preţ neînsemnat — la care se poate recurge la cel mai mic semn de oboseală.

QUINTONINE

PRODUS FRANCEZ. — LABORATOARELE HELIN

LA FARMACII ŞI DROGUERII

GÂNDIREA

11.5

ARTA CUVÂNTULUI LA EMINESCU

DE

D. CARACOSTEA

Propunându-mi să arăt printr'un exemplu cum se cuvine să fie pusă problema formei la Eminescu, aleg sonetul *Veneția*, pentru că este foarte cunoscut și datele necesare unui control stau ușor la îndemâna oricui. De obișnuitele referințe bibliografice ne putem dispensa, căci după cum la toți ceilalți clasici ai noștri, tot astfel și la Eminescu bibliografia formei este ca și inexistentă. În schimb, este necesară o intrare în amănunte, care unora ar putea să li se pară pedantă, dar este indispensabilă pentru cine vrea să adâncească elementele formei și structura lor.

Prin spațiul închis și multiplele cerințe de formă, prin imbinarea fericită de statornic și variat, sonetul, reprezentând o culminație a tehnicii poetice, poate fi considerat ca unul din cele mai potrivite mijloace pentru a caracteriza arta cuvântului eminescian. Deși schema metrică e fixă, totuși rămâne destulă libertate, mai întâiu în gruparea rimelor, deci în posibilitatea de a acorda sau de a pune în contrast strofele. Libertatea sporește când e vorba de distribuția accentelor și pauzelor, elemente esențiale în resursele ritmice. Firește, libertatea de alegere e mai largă în lexic, în imagini, apoi în structura morfologică și sintactică, unde numai concepția hotărăște. În sfârșit, potrivit însăși etimologiei — *sonetto* înseamnă scurtă frază muzicală — elementele acustice sânt chemate să aibă o deosebită valoare expresivă. Astfel se aliază concentrarea lapidară a inscripției cu cizelarea fină a bijutierului.

Există studii de analiză a procedeelor, altele au stabilit tipurile sonetului după cuprins, există în fine analize estetice, dar nu cunosc o caracterizare a tehnicii unui poet prin adâncirea unui sonet reprezentativ.

Metodele de cercetare nu pot fi decât două. Colaborarea lor este idealul. Mai întâiu feluritele efecte de ritmică și stilistică fiind numai o parte dintr'un ansamblu, ele nu-și pot destăinui întreaga valoare decât la lumina întregului.

Dar când caracterizarea formei obținută astfel poate fi definită prin contribuțiile literaturii comparate, rezultatul este mai concludent. A raporta deci forma eminesciană la un izvor cert este un mijloc binevenit de a individualiza expresivitatea poetului. Literatura comparată a ideilor și a familiilor de motive rămâne o simplă ideografie, dacă n'o privești ca un instrument necesar, ca o treaptă de desvoltare, pentru a pătrunde mai adânc în tainele formei.

Ca număr și privite în schema lor, motivele și ideile sânt mărginite. După ce ai stabilit — în cadrul literaturii comparate — tipologia celor mai caracteristice motive emines-

ciene, rămâne încă un mare gol: te încredințezi că toată comparația se mărginește la o serie de discuții ideologice, un simplu cadru care, dacă indică tematic unele preferințe ale poetului, spune prea puțin tocmai despre ceea ce este specific eminescian. Iată de ce studiile de literatură comparată ajung la o linie moartă, dacă nu sânt întregite cu o adâncire a formei, care adesea poate transfigura un motiv banal, dându-i frumuseți nebănuite. Privim pe Creangă, de pildă, ca pe unul din cei mai caracteristici scriitori ai noștri; dar fără mijloacele stilistice proprii, la ce s'ar reduce basmele lui Creangă dacă nu la o problemă de folclor universal? După literatura comparată a ideilor, care a fost dominantă preocupărilor din ultimele trei decenii, cercetarea formei privită atât în sine cât și comparativ este un imperativ al conștiinței literare de azi.

Atât la noi cât și în celelalte literaturi moderne, poezia ruinelor are un capitol special, o bogată efflorescență în legătură cu ruinele Italiei, dela oda cea mai inflăcărată, până la elegia cea mai desnădăjduită. Aspecte felurite s'ar putea urmări și în cuprinsul literaturii noastre, dela cunoscutele strofe ale lui Asaki și ale lui Iancu Văcărescu până la publicații recente.

Data fiind construcția lui sufletească, era firesc ca poezia ruinelor să deștepte în Eminescu un deosebit răsunset, dela *Melancolie*, unde biserica în ruină devine simbolul propriei derăpănări sufletești, până la *Veneția: ziduri vechi*, icoana strălucirii omenești pe veci apusă.

O monografie s'ar putea scrie asupra motivului Veneția în poezia modernă, atât de felurit și răspândit este. Nu e deci de mirare că Eminescu n'a inventat datele care, tematic, au avut o largă circulație. De altminteri, ele se găseau în însăși dominantele peisajului: aspectul ros de timp al cetății de marmoră, odinioară sala de bal a Europei, marea și San Marco... Dintre toate izvoarele posibile, unul însă i-a vorbit în deosebi lui Eminescu. În publicația d-lui W. Meyer-Lübke, *Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien*, Heidelberg 1914, I. Grămadă a identificat izvorul, dându-l la iveală (p. 257). De altminteri însuși Eminescu îl indicase într'un manuscris. Este sonetul *Venedig*, scris de Cerri la 1850 și publicat în volum la 1864. Desigur, nu Cerri a selecționat pentru prima dată elementele motivului. Dar pentru că Eminescu a plecat numai de la acest sonet, ne mărginim să caracterizăm izvorul, relevând mai ales particularitățile lui stilistice.

Sonetul lui Cerri are caracter descriptiv. Elementele sânt relativizate, căci sânt totdeauna raportate la impresia scriitorului. Atât în catrene cât și în terțete poetul apare și rămâne pe primul plan. Reproduc întâiu catrenele în traducere, păstrând ordinea cuvintelor:

*De câte ori văd în lumina clar-obscură a lunei,
Cum, urmând unui lăuntric și întunecos impuls,
Marea se lipește într'o mureau nepotolită pornire
Sălbatic de pragul palid de marmură al Veneției,

Mi se pare că valul acesta sur ar fi
Un întunecat copil, care, turburat și neliniștit,
Pe-al iubitei palid obraz de mort
Amăgit din nou caută izvorul vieții.*

Cum vedem, aceluia frecventativ *de câte ori văd*, care deschide primul catren, îi corespunde simetric *mi se pare* din fruntea celui de al doilea. Dar apariția poetului pe primul plan are ca urmare sintactică o largă subordonare. Dacă aceasta organizează catrenele într'o singură frază, are în schimb desavantajul că nu îngăduie un efect de opoziție între ambele strofe. Fraza este lipsită și de un răspicat accent afectiv. Singura propozițiune principală este *mi se pare*. E drept că așezarea ei la mijloc îi dă oarecare relief. Dar ea cu-

prinde o rece constatare. Având imperios nevoia de subordonatele anterioare și de cele următoare și neavând în sine nici o expresivitate, servește numai ca mijloc de legătură, fără accent. De altă parte, obiectiva dreaptă care-i urmează și ar putea să-i sporească valoarea, are, pe lângă imaginea banală *un întunecat copil*, ceva discursiv. Verbul *ar fi* ne menține în sfera relativului, introducând o simplă impresie subiectivă, o comparație fără relief. Principala, neputând să dea căldură expresivă secundarelor, este dominată de ele. Deși fraza are o oarecare proporție prin așezarea principalei exact la mijloc, totuși simetria rămâne mecanică, fără putere de sugestie.

De altă parte, nici imaginea finală a frazei n'are putere de a se întipări neșters. Nu e prea fericit lucru să compari marea cu un copil întunecat. Iar imaginea care-l zugrăvește căutând neconținut izvorul vieții pe obrazul iubitei moarte are ceva exagerat și cam prea naiv. Dă naștere la nelămuriri, cum se poate vedea și din ezitățile de traducere ale lui Eminescu. Astfel, nici imaginea Veneției moarte, nici aceea a mării-copil, care-și îmbrățișează mereu iubita căutând să vadă dacă n'a înviat, nu ni se întipăresc ca o totalizare estetică a celor două catrene. Tot atât de relativizante sânt și elementele părții a doua, terțetele. Și ele sânt raportate la impresia poetului, care continuă să rămâne pe primul plan:

*Și dacă apoi răsună prin pustia liniște a cimitirului
Din turnul lui Marco ora douăsprezece, înfiorător,
Ca geamătul unei Sibile a durerii:*

*Este ca și cum dintr'un înăbușit mormânt
Cuvântul ar răsună, înduișat și trist:
E'n van! Morții nu se scoală, copile!*

Cum vedem, și aici prin apropierea dintre percepție și asociațiile deșteptate de ea, avem ceva ca o comparație, care și de data asta nu e prea fericită, căci răspunsul vine ca un geamăt din mormânt, nu ca un glas de sus pecetluind inexorabil. Prins în rețeaua asociațiilor subiective, San Marco cu glasul lui are ceva întâmplător, e departe de valoarea unui simbol.

Alcătuind astfel din impletirea celor două impresii: marea, un copil care caută mereu revenirea vieții pe obrazul iubitei, și glasul din mormânt care proclamă irevocabilul, sonetul lui Cerri, fiind un joc de asociații de idei, este lipsit de plasticitate, de o valoare care să ridice întâmplătorul la o semnificație largă.

La început, Eminescu a vrut să dea numai o simplă traducere. Dar dacă dintr'unele versuri isbutite, care încă de atunci au luat forma definitivă, poți deduce vibrațiunea primară în jurul căreia s'a organizat întregul, atunci relevăm că partea a doua, terțetele, a vorbit îndeosebi poetului. Relevăm că în contextul acesta apare dela început primul vers definitiv rotunjit:

Ca'n țintirim tăcere e'n cetate.

La Eminescu, versul nu mai este relativizat. Apare ca ceva absolut, cum este și impresia. Și tot dela început observi tendința de a înălța atât amănuntul cât și întregul la valoare de simbol cu larg înțeles. Deși răsare ca din mormânt, glasul lui San Marco pare că vine dintr'ale istoriei file. Că Eminescu a fost puternic atras de final, se vede și din timpuria rotunjire a versului ultim: *nu'nvie morții, e în zădar, copile.*

În schema rimelor, se vede la Eminescu tendința către o formă mai închisă. Pe când la Cerri schema este: *cdc, ede*, la Eminescu este *cdc, dcd*, ceea ce însemnează înlăturarea unei rime noi și deci o mai strânsă cimentare.

În partea întâia, ca o pregătire pentru răsunetul sonor al orologului, originalul german

căuta unele efecte de fonetică impresivă, nu numai prin rime ca: *Zwange, Drange, bange, Todtenwange*, dar și printr'unele cuvinte interioare ca *folgend, dunkeln*. Impresionat de acest efect onomatopeic, Eminescu a căutat, la început, să-i dea echivalență nu numai în rime: *adâncă, aruncă, să plângă, încă*, dar și în asonanțe: *plângându mare, cumcă, mângâe* etc.

Dar treptat a renunțat la aceste efecte de bang-bang, căci a văzut că, pentru a da mișcare și dramatism, este nevoie să separe partea întâia de a doua, singura în care astfel de efecte ar fi putut fi, discret, îngăduite. Astfel apare necesitatea de a da atât cuvintelor impresive cât și mijloacelor morfologice și sintactice o altă structură, deci un alt conținut. Desăvârșind în chip personal virtualitățile care ședea în datele generale ale motivului, Eminescu a transfigurat modelul, dându-i un alt suflet.

Deși privită în generalitatea ei ideea celor două sonete pare aceeași, totuși rare ori ai un prilej mai potrivit să vezi ce puțin însemnează datele anecdotice ale unui motiv și ce hotărâtor lucru este plămădirea care, prin nuanțe și accente deosebite, crează o valoare nouă. Se învederează astfel că adâncirea formei este chemată să dea cuvântul hotărâtor în studiile de literatură comparată prin care căutăm individualizarea marilor creatori.

Ceea ce izbește mai întâiu în sonetul lui Eminescu este ridicarea întregului din sfera relativului la o înălțime de absolut. Veneția devine astfel simbolul măririi și strălucirii apuse pentru totdeauna. În centru nu mai stă poetul care caută să-și tălmăcească impresiile lui, ci însăși icoana cetății moarte privită în cadrul puterilor cosmice: natura mereu aceeași și timpul care birue tot ce e omenesc. Motivul devine astfel un material pentru a exprima una din cele mai adânci intuiții ale poetului.

Pentru poetica lui Eminescu, este caracteristic cum el separă elementele, introducând prin aceasta un dramatism care nu era în model, dar care stă în însăși cerințele clasice ale sonetului. Lucrul se poate observa și exterior, în așezarea rimelor din catrene. Pentru că la Cerrî catrenele alcătuiau un tot sintactic grupat în jurul acelei inexpressive propozițiuni principale: *mi se pare*, rimele au aceeași ordine în ambele strofe: *abba*. Dar Eminescu, simțind necesitatea de a separa elementele și de a înfățișa mai întâiu plastic cetatea moartă, a dat strofei a doua o ordine deosebită a rimelor: *baab*. Acestei structuri îi corespund și sintactic și morfologic și acustic deosebiri esențiale între cele două strofe. Din înfățișarea cetății în catrene, la Cerrî se vede numai atât: *al Veneției palid prag de marmoră*. La Eminescu, toată prima strofă rotunjește icoana funerară a cetății. La Cerrî, de abia la sfârșitul strofei a doua vezi că e vorba de orașul mort; la Eminescu, din primul vers al sonetului, accentul stă pe dezolanta stingere și tot catrenul are un relief concentrat de inscripție:

*S'a stâns viața falnicei Veneții —
N'auzi cântări, nu vezi lumini de baluri,
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind păreții.*

În fiecare vers, primul emistih pare că cere cu necesitate cuprinsul și forma celui de-al doilea. Această strânsă formă caracterizează catrenul alcătuit numai din propozițiuni principale, predominând timpul prezent. În prima propozițiune, *s'a stâns*, deși timpul este la trecut, totuși înțelesul verbului, accentul puternic și forma specială a trecutului colaborează pentru a-ți lăsa impresia a ceva definitiv săvârșit, ca și cum ar fi un verb static, un trecut împietrit în prezent. Dintre cele două propozițiuni negative din versul al doilea, prima subliniază absența celor mai puternice dintre impresii, a celor auditive, a doua a celor vizuale, ambele evocând totodată bucuria și strălucirea de odinioară. Dar cezura, marcată prin virgula după a doua măsură, lasă loc mai larg de trei măsuri pentru evo-

careia impresiilor vizuale, în concordanță cu întreaga strofă, în care elementele plastice predomină.

În paralelism cu repetarea negațiunii din versul al doilea, *n'auzi, nu vezi*, repetarea variată a prepozițiilor din versul al treilea: *pe scări, prin vechi portaluri*, și ele după pauza marcată prin virgulă, dă impresia de acumulare a detaliilor, deși amănunțele rămân atât de sobre. După cum în versul anterior verbul *auzi* din primul emistih cerea cu necesitate verbul *vezi* dintr'al doilea, tot astfel în versul al treilea, substantivul *scări* din primul emistih cere cu necesitate substantivul *portaluri* dintr'al doilea. Iar primul emistih al versului ultim, evocând luna, nu putea avea plastic decât o singură întregire necesară: după scări și portaluri, pareții înălbiți de lună.

Astfel se închiagă din atât de puține cuvinte tabloul: o viziune de cavou luminat de lună.

Când compari natura morfologică a cuvintelor din sonetul lui Cerri cu aceia din sonetul lui Eminescu, constai că, în strofa întâia, poetul german are 26 de cuvinte, dintre care 6 substantive, 5 adjective, 3 verbe. La Eminescu, dintr'un total de 24 de cuvinte ale strofei, substantivele sporesc la 10, adjectivele scad la două, iar verbele se urcă la 5. Această situație este echivalentul morfologic pentru caracterul descriptiv al strofei eminesciene și structura ei nervoasă, cu verbe sporite și adjective diminuate.

Privind acum strofa primă a lui Eminescu în raport cu celelalte din punct de vedere al lungimii cuvintelor, constatăm că dintre toate, strofa întâia are cele mai multe cuvinte lungi, înțelegând prin cuvinte lungi pe acelea care cuprind mai mult de cinci sunete. Cercetări de metrică străină au arătat că complexurile caracterizate prin cuvinte scurte au un ritm mai alert. De sigur, impresia de funerar a acestei prime strofe este secundată de acel ritm lent descriptiv nu numai prin sporul substantivelor, dar și prin lungimea cuvintelor. Iar dacă în ultimele două strofe numărul cuvintelor lungi față de cele două scurte este aproape egal, se naște întrebarea dacă efectul lor, cu tot conținutul deprimant, care pecetluște definitiv situația, nu are un ton deosebit, mai aproape de tonul major decât de acela minor al primelor două strofe.

Dacă prima strofă deșteaptă o impresie de ton minor, se cuvine să descifrăm această impresie și din structura ei fonetică.

Am arătat că din fiecare din versurile strofei acesteia, partea întâia a versului domină înțelesul părții a doua. Privind acum frecvența vocalelor accentuate întunecoase, *î, â, ou* și a celor palatale, luminoase, *e, i*, constatăm că strofa întâia cuprinde cel mai mare număr de vocale întunecoase din întregul sonet: opt vocale întunecoase față de cinci în strofa a doua și câte două în terțete. În ce privește distribuția acestor vocale, constatăm că, afară de o singură excepție, toate vocalele întunecoase ale acestui sonet, în număr de șaptesprezece, aparțin primelor emistihuri. Din această distribuție a vocalelor se nasc efecte de contrast care, alături de alte mijloace, secondează acustic expresia.

În versul întâiu, după acel accent puternic de intensitate din prima măsură: *s'a stâns*, în care efectul vocalei întunecoase *â* este sporit prin grupurile de consonante *st* și *ns*, urmează melodicul *ia*, apoi intensivul *a* accentuat din *viața falnicei*, ceea ce subliniază, prin repetarea vocalei *a*, cea mai deschisă dintre toate, valoarea evocată. Din manuscrise, relevez că, la început, adjectivele care însoțeau cuvântul Veneția erau *măreață* și apoi *antică*. Ambele erau departe de-a evoca acustic strălucirea cetății de odinioară, așa cum e redată puternic prin cuvântul *falnic*, care apare d'abia în ultimele variante.

Toate aceste valori fonetice sânt, firește, subliniate și prin ritmul versului, în care sânt contopite. Fac deosebire între măsură și ritm, care este mai liber, urmând de aproape

desfășurarea sentimentului și fiind alcătuit din grupuri de unități accentuate, mai largi decât măsurile și decât cuvintele izolate.

În primul vers, nu este un ritm urcător continuu și nici unul coborător, ci, ca două trepte, după un grup urcător, *s'a stâns*, glasul se oprește la aceeași înălțime pe *viața*, având însă pe vocalele accentuate în loc de un spor de accent dinamic un accent muzical, și după această oprire, un nou accent dinamic urcător pe *falnicei*, după care iarăși, fără spor dinamic, timbrul înfrățit cu accent muzical în *Veneții*. În acest paralelism ritmic de urcări și opriri, arătatele valori fonetice ale vocalelor își desfășoară toată valoarea sugestivă.

Efecte de contrast al sunetelor sânt nu numai între prima și a doua parte a versurilor, dar apar chiar și în cuprinsul aceluiași emistih. Astfel, în versul al treilea, în *pe scări de marmură*, accentul pe acel *a* accentuat din ultimul cuvânt, încadrat între vocale accentuate întunecoase subliniază acustic valoarea cuprinsă în cuvânt. Simetric, același efect al unui *a* accentuat încadrat între două vocale închise, de data aceasta neaccentuate, stă în ultimul cuvânt din emistihul al doilea: *prin vechi portaluri*.

Ca o totalizare a acestor efecte de opoziție acustică, ultimul vers al strofei întâia are, în primul emistih, o repetare a aceleiași vocale accentuate: *pătrunde luna*. Efectul sumbru este sporit prin caracterul nazal al consonantei următoare. Iar în opoziție cu aceasta, într'al doilea emistih, cele două vocale accentuate din *înălbind pereții* dacă, prin timbrul lor au un efect necesar de contrast, el este bemolizat prin natura consonantelor următoare.

Privind acum rolul consonantelor în armonia totală, constatăm că în întregul sonet, din totalul consonantelor din silabele accentuate primul loc îl ocupă nazalele *m* și *n*. Sânt 7 sunete *m* și *ign*. În special această frecvență a lui *n* este remarcabilă, pentru că este superioară oricărei alte consonante. Același fenomen îl observăm și în silabele neaccentuate, unde *n* apare de 16 ori, frecvență care nu este atinsă de nicio altă consonantă.

Faptele acestea sânt sugestive. Când te întrebi: cum se face că, cu toată predominarea vocalelor luminoase, îndeosebi în partea a doua a fiecărui vers, impresia acustică de apăsare dezolantă predomină, această frecvență a lui *n*, care în mai toate limbile europene este consonanta inițială a negațiunii și impresiv poate să meargă până la a sugera efectul de destrămăre, de sigur că are, prin aliterațiunile firești ale frecvenței, un efect. Și este caracteristic că, dintre toate strofele, tocmai prima, menită să redea atmosfera mortuară, ca de cavou, are cea mai mare frecvență de *n*, șase în silabele accentuate și șase în cele neaccentuate. În special în ultimul vers al primei strofe, aliterațiunea lui *n* în patru silabe accentuate umbrește simțitor vocala anterioară, sporind impresia de funerar.

Astfel, deși imaginile ca imagini n'au nimic extraordinar și sânt reduse ca număr, valoarea simbolică a sunetelor colaborează cu celelalte mijloace lexicale, morfologice și sintactice pentru a da valoare descriptiv-elegiacă acestei strofe.

Vizualitatea arătată predominând, primul catren are un caracter static. Spre deosebire de Cerrî, el îți imprimă lapidar o icoană rotunjită. Ar fi însă greșit să generalizăm că întregul sonet este static și vizual. În opoziție cu prima strofă, a doua are un pronunțat caracter auditiv. După acel *n'auzi cântări* din prima strofă, cu atât mai viu este efectul:

Okeanos se plânge pe canaluri...
El numa'n veci e'n floarea tinereții...
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
Isbește 'n ziduri vechi, sunând din valuri.

Instinctiv, Eminescu a simțit că în natura sonetului ca atare sânt cerinți de dramatizare, opoziții de efecte menite să dea părților o deosebită încordare.

Măestria strofei a doua stă tocmai în dinamica ei proprie, vădită nu numai prin felurimea motivelor, dar și prin formele cuvintelor, în deosebi prin verbe, apoi prin structura sintactică. De unde în prima strofă, potrivit caracterului ei descriptiv, acțiunea se desfășura independent de persoane, iar verbele aveau un caracter fie intransitiv, fie impersonal: *s'a stâns, n'auzi, nu vezi*, în strofa a doua, verbele au un caracter dinamic: *se plânge, ar da, isbește*, cu excepția versului al doilea, static, pentru că, în contrast cu celelalte, vrea să exprime o esențialitate.

Dar cu toate deosebirile, aceeași trăsătură stilistică se vedește și în strofa aceasta: ridicarea din sfera relativului. La Cerri, amănuntele nedeterminate erau: un val întunecos, un copil sumbru, obrazul palid al iubitei moarte. La Eminescu, subiectele sânt *Okeanos* și mireasa lui, ceea ce atât în domeniul naturii cât și al culturii ne înalță, apropiindu-ne de esențe superioare.

În această apropiere de absolut, versurile interioare ale strofei fac un tot, de aceea și sânt strânse laolaltă prin rimă.

Potrivit dinamismului strofei, versul al doilea introduce un motiv nou: pe când strălucirea omenească este ursită ruinei, natura cu elementele ei rămâne veșnică. Este un motiv eminescian care apare și într'alte creațiuni, într'unele chiar ca motiv principal, bunăoară în *Revedere*, unde, față de vremelnicia omului, codrul rămâne mereu același, ca și restul naturii: *cum sântem, așa rămânem*.

Pentru că în sonet nu era spațiu să insiste asupra acestui motiv scump, Eminescu îi dă relief punându-l în contrast ritmic cu restul. Pe când toate celelalte versuri încep prin iamb, acesta începe printr'un spondeu, în care prima silabă este și grafic subliniată: *el* numa... Se rupe astfel metrul și biruște o opoziție expresivă. Accentul stă pe prima silabă și tot atât de viu este și pe a doua, așa încât se poate vorbi aici de un spondeu.

Dacă versul acesta are o ritmică excepțională prin care valoarea lui expresivă este scoasă în relief, versul al treilea:

Miresei dulci i-ar da suflarea vieții

se caracterizează nu numai prin repetarea expresivă a dativului, dar și printr'un procedeu stilistic nou și necesar. Mă opresc la el, pentru că pe el cade accentul afectiv al ambelor catrene; stă în mijlocul sonetului și este însuși planul de rezonanță pentru totalizarea estetică: sentința din ultimul vers al sonetului.

Și aici spațiul măsurat nu-i putea pune la dispoziția poetului decât un vers. Pentru ca finalul poeziei să cadă însă ca un răspuns, se cerea aici ceva din încordarea unui dialog, care să ceară replica. Nedispunând de spațiu, Eminescu recurge aici instinctiv la un procedeu la mijloc între narațiune și dialog, căruia cercetările stilistice de azi îi atribue cu drept cuvânt o vie putere expresivă. Este ceea ce Francezii numesc „style indirect libre“, iar Germanii „erlebte Rede“. În arta povestirii, în loc să faci să atârne gândirea sau simțirea cuiva de un „verbum dicendi“, elimini această introducere, care ar dilua expresia, și intri deodată în însăși simțirea celui de care este vorba, identificându-te cu ea. În loc de stilul indirect, care reproduce cuvintele cuiva nu în forma originală, așa cum au fost rostite, ci în dependență de un verb, avem tot o vorbire indirectă, dar liberă de dependența verbului introductiv. Expresia devine mai scurtă, mai sugestivă, și nu pierde nimic din timbrul momentului trăit. La acest procedeu stilistic, singurul posibil și necesar aici, recurge Eminescu.

E de relevat că natura eterogenă stilistică a versului acesta este simțită, atunci când urmărești, ca pe un pian de încercare, receptivitatea unor cunoscători. Am căutat să observ răsunsetul ritmic și stilistic asupra unor scriitori, notând distribuția accentelor de

intensitate, de durată și de melodie, grupurile, suite și coboritoare, pauzele etc. Amintesc aici reacțiunea d-lui N. Crainic. Fără să fi fost pregătit prin vr'o întrebare specială, fără chiar să-i atrag atenția asupra versului acesta, d-sa, după o lectură repetată, s'a oprit anume la versul acesta, insistând asupra lui prin următoarele mărturisiri, pe care le dau în ordinea în care s'au precizat: „al treilea vers pare întortochiat“; „este un vers torturat“; „versul este o intercalație“. Receptivitatea aceasta confirmă astfel natura stilistică eterogenă a versului, în care Eminescu a trebuit să concentreze atât de mult, pentru a face din el centrul ambelor catrene și planul de rezonanță al finalului.

Cu toată mișcarea strofei a doua, impresia totală a ambelor catrene rămâne tot plastică. Se vede că forma impersonală și statică a majorității verbelor, dar mai ales natura cuvintelor din rime determină această impresie. Observ mai întâiu că unele substantive care alcătuiesc rima sânt precedate de alte substantive: *lumini de baluri*, *floarea tinereții*, *sufierea vieții*. De altă parte, nici o rimă nu conține un verb, căci toate rimele sânt substantive.

Sonetul este alcătuit din 32 de substantive față de 22 câte erau la Cerri. Dintre substantive, zece sunt neologisme, ceea ce te menține într'o atmosferă înalt-eterogenă, potrivit caracterului exotic. Mai sugestiv este că 6 neologisme apar în rime, majoritatea în plural. Dar ceea ce în primele două strofe sporește impresia de vizualitate, de concret al lucrurilor, este de bună seamă un aspect morfologic: rimele cu pluraluri în *-uri*: *baluri*, *portaluri*, *canaluri*, *valuri*. Instinctiv, Eminescu a știut să scoată din aceste forme un efect necesar. În limba noastră, cel mai răspândit semn al pluralului este acela al masculinului în *-i*, care câștigă teren și la pluralul femininelor în *-e*. Dar în afară de aceste terminații, mai avem *-uri* pentru o seamă de neutre, în deosebi monosilabe. Acest semn al pluralului a dobândit la noi și o valoare calitativă, pentru că unele substantive feminine primesc terminațiunea aceasta anume pentru a desemna, odată cu ideea de mulțime, și pe aceea a calității: *blănuri*, *făinuri*, *mătăsuri*. Frecvența redusă a pluralurilor în *-uri*, nuanța calitativă și mai ales faptul că în ele nu se sugerează nimic în legătură cu ființe, căci se aplică lucrurilor (poate chiar și faptul că pluralul dela „lucru“ este în *-uri*),—toate acestea contribuie ca în astfel de forme de plural să stea o virtualitate de a evoca un pur aspect obiectiv. Avem astfel dovada că, în limba noastră, sânt și unele morfeme care, pe lângă valoarea pur morfologică au și una expresivă. Dacă ne amintim ce atent era Eminescu la problemele de morfologie a limbii române, vedem și aici confirmându-se la el primatul estetic al limbii, de data aceasta sub forma morfemelor expresive. Au fost relevate exemple de morfeme expresive și în limba franceză, de pildă de M. Grammont în *Traité de phonétique* (1933). Dar filologul francez se referă la sufixe care în chip firesc au adesea o valoare afectivă, ca diminutivele, peiorativele etc., pe câtă vreme noi ne referim la însăși funcțiunile morfologice, ilustrând virtualitățile lor expresive.

În *Veneția*, frecvența acestor forme rare de plural adaugă un relief obiectiv aspectelor evocate.

(Urmare în numărul viitor)





SUISE TOAMNA 'N MUNȚI

DE

D. CIUREZU

I

Suise toamna 'n munți spinări de vulpi
Lovită peste sâni și peste pulpi.
In umeri de obraji — gorgan — vin roș
Și 'n șolduri mustul vieții bolboroș.

Văslă coaptă, trupul și l-a 'ntins
Pe stânci de aur — soare rece lîns
Și se juca cu umeri goi prin salbe
Pe gând, cu gene lungi, de brumă albe.

Și aștepta — rug rumen — trup de rod
Când arc, când viperă, când nod
Cu gura, fagur cald — potir întins,
De rumenirea codrilor aprîns.

II

Și sus pe dâmburi arse de șofran
Ciute 'n tremur, tinere, de-un an,
Suiseră din redii și păduri
Cu-argint pe cap pe crupe și pe guri.

Se pregătea în trupuri horă mare
Din viață, din hățișuri și din soare,
Verigă din verigă s'adunau
Și 'n coapsele lor — coarde — tremurau.

Un muget doritor porni pe căi
Prin pășle de păduri, pe șei de văi,
Strigare fără nume — corn de-aramă
Ce 'n inima pădurii se destramă.

Spre slăvi, regină Tracă, luna plină
Tăia drum larg de zale și lumină
Împodobind tăcerile, izvoarele,
Ducând din urmă 'n călduri căprioarele...

Și sihlele-au svâcnit, mișcând mândrii
De cerbi înalți, cu chișiți cânepii,
Cu armuri tari, cu capete de zei
Tăiați din piatră parcă și scânteii.

Și ropot lung porni în apa lunii
Sub piepturi largi culcându-se alunii.
Adulmecând miros de trupuri dulci
În buturul pădurii de năluci.

Și mândrii cerbi în salturi de oțel
— Descântec viu de viață și inel —
Cu nări fierbinți, prin matcă de tăceri
Goneau în trupuri șue primăveri.

Văltoare de puteri, rop scurt de ploii
Cu miros de rășină și zăvoi.
Goneau ciorchini — căldură de pământ
Prin maluri mari de umbră și de vânt.

Și 'n cărdul de argint, cu ochii mari
Trecu firoul leagăn de lăstari.
Și ciutele mătasa-și tremurau
Simțind că cerbii toamnei s'adunau...

Pădurea toată trunchi de trunchi,
Icnea din frunți stelate și rărunchi.
Un boncăt lung de ramuri care cad
Pe liniștea pădurilor de brad.

Veneau în goană cerbii, se isbeau
Și-amnare 'n coarne, stele scăpărau.
Grumazii se 'nnodau lovind pieptiș,
Îngenuchind puterile 'n prundiș...

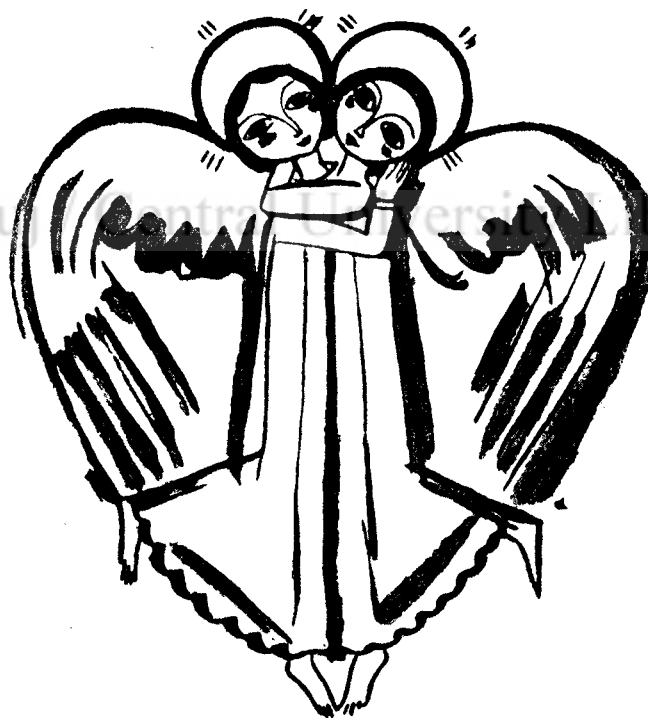
Un singur cerb — singurătății domn
Călcă trufaș pe-al lunii rece somn
Și 'n crupele de-argint și de sulfină
Roti cercei de aur și lumină....

III

Și toamna — vidră prinsă — s'a sbătut
Cu trupul — ghindă 'n două — desfăcut
A rupt marama lunii, să-și ferească
Nuntirea ei dumnezeiască.

Pe gura ei cărnoasă — coarnă ruptă —
S'au prins cocleli de-aramă și cucută.
Și 'n pulpele-i de praznic — măr domnesc
Păianjeni vineți ploaia cântăresc.

Și dimineața lin, cu pleoapa plină
De burniți, de cenușe și rugină,
Acoperi cu sânu-i de tăceri
Sfânta noapte-a nouii primăveri.





P O E S I I

DE

GRIGORE POPA

TRISTEȚE METAFIZICĂ

Atunci va fi frumos și poate trist,
Cum trist e cântul vînetelor creste.
Va bate vîntul verde ca 'n poveste.
În fața lumii, rîsul va fi trist.

Pădurea noastră va 'nflori a jale
Atîta cîntec tristului păcat.
Și cerbi cu candelabre-albastre de 'noptat
Vor bea tristețea undelor din vale.

Va fi o logodire a ierbii înspicate
În marea liturghie a tristei prevestiri.
Vom fi atunci durerii, cu doruri, iarăși miri,
Rugându-ne în ceasuri tristeții închinăte.

SUNT SMERIT CA LUCRURILE LUMII

Sunt smerit ca lucrurile lumii
Și plin de dărnicia lor mănoasă;
M'a cucerit din umbră povestea lor duioasă,
Înmugurind în mine tristețea lor cerească.
Din albastrimea flăcărilor mute,
Învăsurite 'n bolțile tăcute,
Durai, — în treceri, — unghiul luminos,
Ivit din apa lucrului de jos.
Îngenunchierea mi-a fost prietenoasă
Și duhul sărăciei m'a umplut de har;
Am strecurat noianul durerii 'ntr'un pahar
Și-am închinat pentru 'nflorirea morții.
Răbojii verzi i-am încrestat cu sânge.
Din cartea lumii învățai a plînge.....

Și-ascult mereu cum lucrurile cresc
Din lutul meu sărac spre lut ceresc.



DECLINUL SĂRBĂTORII^o

DE

VASILE BĂNCILĂ

Ideea de sărbătoare e o idee de organizare totală a existenței. Fiindcă sărbătoarea e o horă gravă de comuniuni cu toată realitatea, cu toate aspectele ei necesare, posibile, imaginabile sau numai bănuite. E o comuniune cu transcendentul; e o comuniune cu natura cosmică; e o comuniune cu societatea; e chiar o comuniune cu lumea animală și vegetală și e, în sfârșit, o comuniune cu tine însuși prin conținerea sau topirea contradicțiilor, decepțiilor, revendicărilor. Această comuniune se înfăptuește în grade diferite, în raport cu autenticitatea trăirii sărbătorii, însă întotdeauna într'o direcție precisă, care e chiar mersul spre sărbătoare. Sărbătoarea e însuși principiul împărțaniei generalizate aplicată fastuos în lume. De aici decurg mai multe urmări, formând etica sufletului în sărbătoare. E, mai întâiu, un fel de anonimat personal, care e o participare a persoanei la taina existenței generale și totodată o potențare armonioasă a persoanei prin izvorul de viață al generalului. E, apoi, o relativă stare de asceză, care admite chiar bucurii ale simțurilor, dar le dă o motivare, o sănătate și un saț firesc ușor realizabil, încât devin mai mult momente de prăznuire a duhului, iar corpul capătă oarecum rangul unui al doilea suflet. E, după aceea, un stil de monumentalitate discretă, plină de suplețe și modestie, de pace profundă și vioiciune ingenuă și calmă. Căci participarea la liniile existențiale ale generalului, la constituția lui augustă, nu poate da decât liniște și o umilă prestanță largă. Tradiția românească adevărată cunoaște foarte bine acest soi de monumentalitate, fiindcă el nu e altceva decât cea bărbătească și suavă cuvîntă țărănească, ce se explică deci în acest chip, ea fiind nu numai o morală în sensul obișnuit al cuvântului, ci și o ontologie. În sfârșit, e un anume optimism, așezat pe fundații ce nu se pot clinti, (deși are conștiința soartei, dramei și suferinței vieții.) Un optimism festiv, o jubilară adoratoare prin însăși structura ei, fiindcă omul care trăește sărbătoarea e un om vital, în legătură chiar biologică cu puterea de viață a naturii, pe care, cu toată spiritualizarea și în ciuda tuturor aparențelor uneori contrare, n'a părăsit-o. Fiindcă își dă seama de plinătatea spirituală a realității, de prezența sensului providențial în lucruri, lumea în care trăim nefiind un haos, ci o casă cu rost. Fiindcă asupra omului se apleacă și îl însoțește această providență, dar mai ales pentru că, indiferent de tine, te bucuri de această putere supremă pentru ea însăși, pentru că ea este, pentru simplul motiv că există.

Iată de ce în lumea valorilor sărbătoarea apare în calitate de *summum bonum*, esența ei trebuind solemn declarată ca însăși rațiunea vieții umane, scopul existenței noastre fiind crearea și valorificarea sărbătorii. Conștiința realității însemnificate și făcută rodnică în om, urmează să fie principiul cel mai adânc de conduită, care să permită omenirii la sfârșitul istoriei sale și, până atunci, individualităților excepționale sub raportul spiritual, poposirea la țărnul de unde începe veșnicia transcendentului. Pentru aceasta însă trebuie să ni se dea altă filozofie, decât aceea care ni se servește de obicei. Cele două mari poziții filozofice, cari determină felul filozofiilor, sunt după cum pornesc de la realitatea ca atare, realitatea obiectivă, sau de la realitatea eului, realitatea subiectivă. Filozofiile moderne sunt în cea mai mare parte contaminate de perspectiva subiectivistă. Dar pe această cale nu se poate ajunge la sărbătoare, fiindcă eul nu poate adora ceea ce consideră că e în funcție de el. Plecând de la realitatea generală, se poate descoperi eul, dar plecând de la eu nu se poate descoperi niciodată realitatea ca atare în forma ei valabilă, realitatea rămânând întotdeauna, în acest caz, ceva caduc, orice privilegiu sau atribut i se va decerna, secretul existenței ei fiind deținut de eu, care, în fond, e considerat ca singura realitate indiscutabilă. Filozofia lui Descartes, ce are totuși mult obiectivism ca substrat inconștient, poate servi ca un exemplu plin de învățăminte, controversele de interpretare, pe cari le produce, fiind tocmai în legătură cu întrebarea metodei eului pentru dovedirea realității generale. Gândirea filozofică modernă e obsedată de „lumea e reprezentarea mea”, ceea ce într’un sens mai imediat poate fi adevărat; dar în fond, lumea nu e reprezentarea mea, fiindcă nici eu nu sunt al meu: o temă asupra căreia filozofia modernă, cele mai adesea, nu a voit să mediteze. Fructul e produsul pomului, dar totul se reduce aici? Desigur, se poate obiecta că în afirmația „eu nu sunt al meu”, se presupune existența absolută a ceva mai mare, căruia îi sunt subordonat, adică se presupune existența a ceva deocamdată nedovedit. Aceasta e adevărat, dar n’are nici o însemnătate căci orice metafizică e, în cele din urmă, o chestiune de opțiuni. Felul opțiunii e plin de tâlc și revelează spiritul unui om sau al unei epoci. Când Descartes spunea „cogito ergo sum”, opta de fapt pentru eu. Realitatea cea mai imediată e „cugetarea”, iar nu „cuget”. Dela cugetarea în sine, delă ideile ca atare, succesive și mai ales impersonale, nu se poate nici într’un caz trece la eu. Filozofia nu începe decât când începi să te îndoiești, dar de ce să te îndoiești de realitatea obiectivă, iar de eu să nu te îndoiești, când, de fapt, este și el exterior intuiției imediate? Ceea ce înregistrăm noi, în chip nemîșlocit, e o succesiune de densități și stări, iar de aici nu putem scoate nici o lume externă și nici o lume a eului. Dacă însă filozofia începe prin a se îndoii, ea nu se împlinește decât când a ajuns la credință. Și avem cel puțin tot atât drept să optăm pentru credința în realitatea primordială și suverană a realității generale, care are pe deasupra avantajul că poate duce și la lumea eului și la cea mai armonioasă valorificare a acestuia. Subiectivismul filozofilor e cauza principală pentru care oamenii, de când au ieșit din stadiul societății patriarhale, din somnul etnografic și religios, care însă înlesnea visul transcendentului și încadrarea în curentul realității adânci — n’au mai putut avea o doctrină care să se impună mai mult timp și unei zone largi. De atunci viața a câștigat în inițiative și forme, dar a pierdut în vrednicie.

Procesul subiectivizării și autonomizării conștiinței trebuie pus în legătură mai ales cu Renașterea, deși el a început mai înainte și s’a consumat după aceea și deși peisagii analoge în semnificații spirituale cu Renașterea, au mai fost în istoria culturii umane de câteva ori. Dar niciodată n’au fost atât de radicale, de lucide, n’au avut un ecou atât de persistent și niciodată nu s’au întins la un număr atât de mare de oameni. De aceea în istoria omenirii, într’un viitor îndepărtat, s’ar putea ca Renașterea să fie socotită

ca un moment despărțitor a două mari epoci. Semnificația adâncă a Renașterii este tendința ieșirii din realitate a omului, a degajării de realitatea ontologică așa cum corpurile pierd căldură atunci când sunt izolate de focar, este acosmizarea omului și, ca virtualitate principiară, drumul spre moarte. Trebuie adăugat însă că mizeria n'a fost pentru Renaștere, ci pentru noi cei de azi. Oamenii din Renaștere puteau să-și joace caii pe drumurile și imășurile individualismului, căci ei aveau încă adâncimea și sănătatea omului natural și a omului fecundat spiritual de Evul mediu. Libertatea de spirit și adâncimea fondului s'au unit atunci pentru a da condotieri de rasă tare ai culturii sau acele exemplare de uriași ai duhului, cari sunt tot atâtea titluri de mândrie legitimă a speciei noastre. Noi însă suntem departe de posibilitățile Renașterii și facem experiența individualismului dus la extrem. În om sunt de la început aceste două tendințe: tendința spre încadrare și adorare, și tendința spre emancipare și individualizare. Chiar în societățile cele mai etnografice și mai religioase sunt svâcniri de revoltă individualistă, cari revelează dubla natură primordială a omului. În aceste societăți însă manifestarea individualistă rămâne ceva individual, nu colectiv, ceva sporadic, care produce uimire și aproape spaimă, deși ceva secret din om tresaltă cu acest prilej. Pe când în societatea noastră, forma individualistă are caracter colectiv. Această caracteristică a fost inițiată mai ales în epoca Renașterii. Cine vrea să înțeleagă psihologia vremii noastre și chiar propria sa psihologie — căci toți suntem azi mai individualiști decât ne închipuim — e obligat să studieze Renașterea, care ne-a eliberat certificatul de naștere.

✓ Individualismul Renașterii s'a manifestat odată cu începuturile științei moderne.

În domeniul teoretic sau al cunoașterii, procedarea modernă a insistat asupra următoarelor forme: 1. Explicarea de la imediat la imediat. Este forma cea mai specifică de înțelegere modernă. Cauzalizmul modern, atât de dezvoltat, rezultă din această înclinare de a raporta orice fenomen la altul cât mai apropiat de el în timp sau spațiu.

2. Explicarea de la inferior la superior. Poate cea mai mare bucurie a omului modern a fost când a crezut că a explicat complexe superioare prin cauze primitive! O doctrină religioasă sau filozofică e pusă pe seama unei nemulțumiri de ordin fizic, senzual, de exemplu. Caracterul elenic e pus în legătură cu culoarea atmosferei și forma pământului, ceea ce, dacă reprezintă o parte de adevăr, nu reprezintă totuși esențialul. Un aspect al acestei procedări, e tendința de a căuta corelate sau substituturi de realități, cu caracter simplu sau ușor accesibil, pentru a studia realitățile substituite. Astfel, nervii țin locul psihicului, craniul ține locul minții, urechea ține locul... caracterului, scrisul ține locul temperamentului sau chiar al sufletului, starea sensibilității cutanee ține locul gradului de oboseală, forma exterioară a moravurilor ține locul moralei.. Logica pozitivă nu disprețuiește exercițiul comod. Aceasta face că adesea a explica înseamnă a primitiviza. ✓

3. Explicarea prin descompunerea totulului. Dacă apa e descompusă în hidrogen și oxigen, aceasta se socotește o explicare complectă. Și cu toate acestea e vădit că apa ca existență aparte, în sine, nu are nimic comun cu componentele sale. Dacă, prin absurd, apa s'ar putea produce din carbon și clor, ar fi același lucru. Mai mult: apa, atât timp cât rămâne apă, e un corp tot atât de simplu cât și hidrogenul sau oxigenul! Nu e așa pentru chimie, dar pentru logică nu poate fi altfel. Din faptul că apa se produce în anume împrejurări constante și dispăre în alte împrejurări tot atât de constante, nu înseamnă că-i cunoaștem natura. Dar cunoașterea modernă se interesează mai mult de raporturi și succesiuni.

4. Explicarea în cerc vicios. De exemplu se spune, formal sau implicat: sufletul e colecția stărilor sufletești, iar stările sufletești sunt modificări ale sufletului.. Acest fel de a înțelege se întâlnește mai des decât s'ar crede. 5. Explicarea prin abuz de ipoteze, de teorii. Ipoteza își are rolul ei însemnat și indispensabil, dar crearea de ipoteze riscă să devină

și ea o industrie. 6. Explicarea cu caracter logic impur ori hibrid. Nu e rar ca un pozitivist să se extazieze în fața „minunilor“ naturii sau să exclame satisfăcut: „are natura grijă!”. E aceasta o logică pozitivă curată sau e un apel deghizat la logica mistică? 7. Explicarea prin interdicție. Psihologul interzice preocupările despre ființa mai adâncă a sufletului, deși toată direcția, pe care o va lua înțelegerea faptelor psihice, e în legătură cu concepția despre suflet ca întreg. E destul să amintim cazul inconștientului, care nu poate fi lămurit dacă nu se pune problema resorturilor ultime ale sufletului. Studiezi psihologia, dar ce e mai interesant să știi — sufletul — nu e voie căci e tabu. Iar logica interdicțională se obișnuiește atât de mult cu acest „veto“, pe care-l pune, încât ajunge, în practică, să considere ca și explicat ceea ce a fost interzis. 8. Explicarea prin intervenția viitorului. În sfârșit, când gândirea modernă nu reușește să lichideze o explicație nici prin ipoteze și nici prin logică impură sau interdicțională, recurge la serviciile, întotdeauna generoase, ale viitorului. E aici un fel de logică prin suspensie sau logică viitoristă. Se spune: „în stadiul actual al problemei, nu putem să ne pronunțăm; viitorul însă va aduce lumină și aici“. Ceea ce e cinstit lucru, însă încrederea în viitor capătă uneori un aspect prea idolatru și, pe de altă parte, se uită că sunt anume cunoașteri, cari nu pot aștepta, fiindcă fac parte din respirația vieții însăși. Conștiința nu poate considera ca oarecum explicat ceea ce e pus în cutia de scrisori a viitorului. Printre oamenii de știință sunt oameni triști sau oameni resemnați, cari s'au învățat cu toate renunțările, după cum sunt și oameni foarte optimiști. Viața însă nu e nici atât de tristă și nici atât de optimistă. De aceea sunt domenii, în cari ea vrea neapărat o înțelegere, o înțelegere a vremii ei.

Seria acestor forme se poate continua. Ele arată însă că, în felul cum se prezintă, ✓ explicarea tinde să devină adversara înțelegerii. Oare nu era un caz de clară adversitate atunci când se explica nașterea religiei prin instinctul fricei? Ori prin interesul claselor dominante? Explicarea nu trebuie să ignoreze aceste două forme, prin cari să caute să corecteze pe cele de mai sus: 1) cunoașterea obiectului în el însuși, în propria sa ființă autentică; 2) eventual, raportarea lui la un principiu esențial și superior, care e la baza tuturor lucrurilor ori la o mare regiune a existenței. Ignorând sau nevoind să valorifice îndeajuns aceste forme, gândirea modernă a riscat adesea să ofere false explicări ori s'a mulțumit să pună un nume acolo unde se cere un adevăr. Dacă în psihologie, în loc de „facultate“ se spune „funcțiune“ și dacă s'a introdus termenul „inconștient“, nu înseamnă că înțelegerea a făcut mari progrese, cum are aerul. În acest mod se ajunge mai ✓ degrabă la un nou nominalism, diferit de cel medieval, dar nu mai justificat.

În domeniul moral, neajunsurile au fost și mai mari. Obișnuințele de gândire periferică altoite pe individualism au dus la o greutate crescândă de a înțelege valorile transcendente, colective și tot ce e în afară de persoana proprie. Comunicarea cu divinul a slăbit ori a dispărut cu totul, sentimentul religios reducându-se cele mai adesea, în cazul când se păstra, la ceva foarte alambicat. În schimb și de nevoie, s'a ajuns la primatul confesionalului și la supremația bisericii ca organizare istorică asupra religiosului pur. Biserica azi face impresia unei armate în timp de pace, care-și păstrează toate cadrele pentru când va fi iarăși nevoie de ele. — Comunicarea cu realitatea cosmică s'a găsit și ea într'o situație din ce în ce mai critică, până când cei mai mulți oameni au pierdut ideea de cosmos. Acesta s'a transformat în cazul cel mai bun într'o natură concepută mecanicist, ca sediul legilor științifice, sau într'un obiect de lirism cu prețiozități variate, căruia i s'a spus, pompos, „sentimentul naturii“. Nici o epocă n'a avut mai puțină înțelegere pentru natură decât epoca noastră, deși a speculat asupra ei și a exploatat-o în literatură. A rupe o floare și a o picta, a tunde sau a strâmba copacii, a face expoziție de plante de preț, a ține o floare în salon și a o arunca apoi în hazna, nu înseamnă

sentiment autentic pentru natură, pentru sufletul vegetal al lumii. Câtă depărtare de la primitivii, cari și azi trăesc printre arbori și uneori îi înconjoară cu adorații religioase, sau chiar de la vechii germani, germanii barbari, cari pedepseau cu moartea și cu chinuri pe cei ce tăiau sau cojeau un arbore! — In ceea ce privește comunicarea cu societatea, aceasta s'a găsit într'o situație aproape dezastruoasă. Aritmeticismul social aparține, ca idee și ca practică, epocii moderne. „Voința generală“ a lui Rousseau e o voință cantitativă, democratică, bazată pe realitatea axiomatică a indivizilor, iar nu a comunității de viață. Mentalitatea monadică nu poate duce la confundarea activă, nemecanică, în totul social. Individul modern trăește adesea în stare de război cu societatea și mai ales cu statul. Această lipsă de comunicare socială e și mai evidentă când e vorba de păstrat legătura spirituală cu societatea considerată în timp. Când a apărut romanul lui Vogüé „Les morts qui parlent“, a produs și mirare, iar unii au protestat, spunând că morții nu vorbesc decât în roman. Necomunicând ori comunicând mediocru cu spațiul și timpul socialului, individul de azi se înclină cu greutate în fața nevoilor generale. De aceea nu va fi de mirare dacă forma politică de mâine nu va fi nici democrație corectată și nici dictatură în înțelesul nobil, ci mai mult o satrapie devenită necesară. Afară de această lipsă de comunicare socială în dispoziția indivizilor, societatea însăși s'a schimbat, pierzând mereu din caracterul organic, ce crea ori adăpostea sărbătoarea. Etnicul se diluează, familia se dizolvă, moravurile se risipesc, iar, în schimb, crește societatea urbană cu interferențe internaționale și cu anonimat. Etnicul este intim legat de sărbătoare, familia este în mare parte creatoarea trăirii sărbătorești, iar moravurile sunt substratul sărbătorii sau sărbătoarea însăși. Peirea ori declinul acestora sunt tot atâtea scăderi aduse sărbătorii. In sfârșit, la toate acestea se adaugă precizarea claselor sociale și creșterea abisului dintre ele. In vechea societate, oamenii, chiar când se găseau pe trepte sociale foarte diferite, aveau o cultură asemănătoare, ceea ce le dădea o reală participare comună. Astăzi indivizii au puține elemente comune, iar procesul de socializare urmând să se facă numai pe baza acestora, individul rămâne izolat cu restul complexității lui sufletești, deci rămâne singur. Inșă nu există sărbătoare de unul singur. — La fel s'a întâmplat cu înțelegerea lumii animale. Știința modernă ne-a obișnuit cu ideea că omul e foarte apropiat de animale, diferența fiind mai mult de grad. Logic ar fi fost deci ca noi să ne fi simțit intim cu ele. Dar s'a întâmplat invers. Moralmente ne-am depărtat de lumea animală. In societatea de altădată, omul se considera esențial deosebit de animale, dar prin iubire era apropiat de ele. Romanii aveau o zi când împodobeau animalele cu coronițe. Iar poporul român a realizat atât de mult tovarășia sufletească cu animalele, încât in unele momente le introducea chiar în comunitatea lui religioasă. Dădea aghiasmă animalelor, după cum, in ultimul timp, le dădea apă de la Smeeni ori de la Maglavit. Și nu e aici atât un rest de mentalitate magică, ci e și un sentiment de frăție cu tot ce e viață. De altfel, in folclorul român se vede cum eroii sunt uneori un fel de frați de cruce cu animalele. Căii năzdrăvani dau ajutor omului. Mai mult, chiar o furnică, o pasăre, salvează un om. Apoi oamenii iau câteodată chip de animale, iar acestea devin confidentele omului. Era deci o circulație spirituală între oameni și animale. „Limba păsărilor“ e și azi un concept de aleasă mistică in popor. Țăranii nu s'au indoit niciodată că animalele au suflet și că ceva parcă fermecat le împiedică să vorbească aidoma oamenilor. Păstorii stau in munte sau pe câmpuri singuratece, dar nu se simt singuri, fiindcă au spectacolul naturii și prezența camaraderescă a animalelor. Flăcăul își îngrijește calul sau juncanii ca pe o speranță, dar și ca pe niște tovarăși de tinerețe. Omul modern, deși uneori decade la instinctele animalelor și deși conștiința îi spune că n'are motiv să se creadă o existență unică in univers, in fapt, se izolează de lumea animală, nu o mai înțelege și se

inconjoară cu mașini. E aici un fapt fundamental plin de consecințe: omul actual pierde din ce în ce societatea animalelor și intră în „societatea“ mașinilor. Dar mașina nu dezvoltă puterea de simpatie, de comuniune, și determină înclinarea de a înțelege și viața prin natura mașinii. Mașinile izolează de cosmos ori îl fac pe om să se creadă zeitate. Societatea animalelor, din contră, pune pe om în legătură cu cosmosul și cu tot misterul și viul existenței. Modernii răsfăț uneori animalele, dar e un răsfăț mai mult al ritmicei nervoase. Tot așa, au societăți pentru protecția animalelor, dar nu apropiere osmotică de viața lor, după cum au societăți de asistență, dar nu iubire creștină de oameni. Monadismul moral e o piedică pentru înțelegerea vieții sub orice formă s'ar prezenta. — Acest monadism a dus chiar și la lipsa de comunicare cu sine însuși. Omul modern e făcut din atâtea aluviuni diverse, încât e plin de contradicții și adesea nu mai știe ce îl reprezintă pe el și ce nu. Dar în afară de aceasta, lipsa de comuniune cu realitatea generală, cu viața totală, ceea ce i-ar da o armonizare prin supunerea de bună voie la sensul universal, îl aruncă în lumea psihologicului pur, care, în această calitate, se caracterizează prin contradicții. Astfel, situația omului modern e dureroasă: cu lumea nu poate comunica în adânc, pe el nu se poate găsi. Viața i se transformă într'o cursă de căutare a sa, pentru ca la urmă să vadă că a pierdut și lumea și pe sine însuși. Principiul sărbătorii trece astfel prin zile de grea cumpănă.

Dar viața, în orice stare s'ar găsi, caută echivalențe. Omul modern le-a căutat și el. Și le-a găsit sau i s'a părut că le găsește în două mari direcții, ce sunt în legătură cu germeii cu cari a ieșit din Renaștere: epicureismul și pasiunea puterii. Epicureismul însă, oricât ar fi de supraveghiat, nu poate fi o rațiune de viață, fiindcă el cuprinde un principiu funebru: plăcerea se istovește repede și aduce un vid vital greu de combătut, și fiindcă indeamnă la cerc vițios: plăcerea atrage altă plăcere, până duce la secătuire și disperare. Epicureismul mai poate fi, în chip provizoriu, o formă de viață la oamenii puternic barbari, în cari clocotește viața și-și ajunge ei însăși, iar nu la oamenii artificializați de astăzi, pentru cari plăcerea ca rațiune de a fi e o mizerie adăogată. Dar epicureismul are și alt neajuns: detestă suferința. Viața însă e plină de prilejuri de suferință. Ceea ce face ca sufletul epicureu să vrășmășească toată existența, făcând-o antipodul sărbătorii. Cine nu admite ideea suferinței și nu o transfigurează, nu intră în sfera edenică a sărbătorii. Cea mai mare vină a epicureismului e că nu e solidar cu existența ca atare. Pasiunea puterii, la rândul ei, e o încercare de rupere a echilibrului general. Ea s'a manifestat la moderni mai ales prin exagerarea politicului și prin exagerarea economicului, vorbindu-se, cu intermitențe, când de primatul unuia, când de primatul altuia, dar amândouă vehiculând beția puterii. Astfel s'au produs politicianismul, șovinismul și capitalismul. Munca, mai ales, în loc să fie un factor de inobilare, a devenit adesea unul de abrutizare sau satanizare. Creatorul a dat omului munca pentru a se purifica sau pentru a ispăși, pentru a ajunge la quasisfințenie ori pentru a se hrăni. Iar azi este prea adesea instrument în mâna celor cari vor să câștige putere prin ea. S'a exagerat atât de mult, încât însăși activitatea filozofică ia la unii aspectul unei cuceriri a puterii. Ceea ce ar trebui să fie prin excelență modestie, fiorul generalului prins în cristalul gândului, se transformă în exhibiție de idei, în balistică de carieră ori în inoculare tiranică a doctrinei proprii! Beția puterii distruge în chiar fondul său acel raport dintre om și restul creației, care e necesar perspectivei sărbătorești.

Ruperea sau slăbirea legăturii cu esențialul și generalul au dus la un număr de corolare, cari sunt tocmai contrarul eticei sărbătorii. Acel larg anonim personal, ce era simfonia generalului reflectată și valorificată în om, a făcut loc personalismului anonim, care a dat oamenii de azi, supraconștienți de persoana lor, dar sărăciți ca realitate laun-

trică. Relativa asceză ce era o formă curată a bucuriei, a făcut loc iureșului senzual, care mai ales în vremea din urmă amenință să pervertească întregi domenii din cultură. Stilul monumental, procesional, cuviința cu sens de continuare în om a armoniei generalului, a făcut loc nervozității, capriciului, care imprimă lipsă de stil, insolență constituțională și o permanentă neliniște. Cuviința poporului de jos, atât câtă a mai rămas, nu e înțeleasă ori e exploatată pentru scopuri inferioare. Capriciul, amorul propriu, nerăbdarea, îi fac pe oamenii actuali să-și strice aproape toate momentele de sărbătoare, să strice bucuria lor și a altora, să n'aibă simțul momentului deosebit. Iar optimismul spiritual, crescut din sublimarea suferinței, din ridicarea durerii în lumina veșniciei și din conștiința plenitudinii raționale a existenței generale, în care sălășluște un sens providențial, a făcut loc ofilirii vitale și intuiției de gol universal ori de absurditate a lucrurilor, peste tot adăogându-se, ca o pecingine a sufletului, sentimentul de plictiseală atât de specific epocii moderne și pe care spiritul autentic nu-l cunoaște decât ca idee.

In această configurație sufletească, ce au devenit sărbătorile? Numărul lor a scăzut, iar cele cari au rămas, s'au denaturat în cea mai mare parte. Scăderea numărului, până la un punct, e priincioasă pedagogiei sărbătorii. Afară de aceasta, ele tindeau la un moment dat să fie prea multe, cum s'a întâmplat la Greci și la Romani, atunci când numărul sărbătorilor a depășit pe cel al zilelor lucrătoare. Dar reducerea numărului sărbătorilor nu s'a făcut din spirit de deferență față de ele, ci în primul rând din cauza intereselor muncii în sistemul capitalist. Burghezia a dat cu bățul ori unde a întâlnit un obstacol adus muncii. Iar protestantismul și calvinismul au venit în ajutorul acestei concepții. Capitalismul vrea materii prime, tehnică perfecționată până la maximum, un regim juridico-politic propriu concurenței, deboseuri și — ore de lucru. Economismul modern n'a înțeles niciodată sărbătorile. Un fenomen cu mult mai periculos e însă denaturarea sărbătorilor. Epoca noastră ne-a dat sărbătoarea cu caracter strict politic, cum a fost întreg pachetul de sărbători al revoluției franceze sau cum e cel al Rusiei de azi. Ori sărbătoarea convențională, instituită de la o zi la alta, uitându-se că tăria sărbătorilor e garantată de fondul tradițional pe care-l includ: sărbătorile creștine, de exemplu, s'au altoit pe fondul sărbătorilor asiatice, greco-romane, germanice și anglo-saxone, câteodată păstrând chiar aceleași zile. Convenționalismul acesta a mers uneori până la a omori sărbătoarea prin ridicol. Căci ce altceva înseamnă instituirea unei zi a mamei, când se plimbă copiii pe stradă și sunt puși să spună „dați-ne tați legitimi?”. Cei ce se joacă de-a crearea sărbătorilor, le dau lovitura de grație. Pe urmă, sărbătorile moderne au căpătat încet-încet un înțeles precumpănitor de repaos, sau de igienă, sau de muncă suplimentară (în jurul unor orașe mari, ca Parisul, sunt case ridicate de mâna proprietarilor lor în zile de sărbătoare) sau, în cazul cel mai bun, de evadare „în mijlocul naturii” atât câtă se mai păstrează în apropierea ingramădirilor omenești. Apoi, se înmulțesc sărbătorile cu caracter strict individual ori în cerc intim. Sărbătorile cele mai denaturate sunt însă sărbătorile luxurii. Într'un magazin cu lucruri de artă din Dijon am cettit, acum câți-va ani, aceste cuvinte gravate pe fundul unui talger: „Ne faites pas l'amour le Samedi; que vous resterait-il alors à faire le Dimanche?”, ceea ce e violent de expresiv pentru ce vrem să spunem, Haitele populare emancipate mănjesc sărbătoarea. Birourile judiciare și dispensariile medicale au întotdeauna de lucru după sărbători. Ziua divinității și ziua triumfului generalului se transformă astfel în ziua vițiului. Sărbătorile au devenit deci sau înclină să devină astăzi pseudosărbători. Cât e de adevărată, din nefericire, această afirmație, se vede și din faptul că oamenii tind acum să niveleze sărbătorile, să le serbeze la fel, Paștile ca și Crăciunul, fără să adâncească înalta și specificitatea feeriei spirituale pe care o cuprinde fiecare sărbătoare; ori din sincretismul crescând,

acum manifestându-se tendința de a amesteca sărbătorile și obiceiurile, de a face pom de Crăciun, de a serba de două ori aceeași sărbătoare, una ortodoxă, alta catolică; ori din lipsa de halo spiritual a sărbătorilor actuale: odinioară oamenii se pregăteau pentru serbări, mărimu-și receptivitatea sărbătorească, pentru ca apoi să trăiască ecourile. Acum sărbătoarea vine și dispare ca un tren rapid, din care călătorii nici n'au timp să coboare. Devine o amintire înainte de fi venit. Putem deci pronunța cuvintele: declinul sărbătorii? Atât al sărbătorii concrete, cât și al principiului sărbătorii, ceea ce e încă și mai grav. Cine ar privi obiectiv, oarecum din afară, înfățișarea de azi a omenirii, ar fi izbit de acest fapt că oamenii istoriei actuale nu sunt în stare să creeze sau să valorifice sărbătorile, spre deosebire de alte epoci istorice. Omul de azi suferă de *impotență festivă*, pe când omul vechiu se caracteriza prin capacitate festivă. Excepție fac în oarecare măsură sărbătorile naționale și câteva mari sărbători religioase, dar și aici trebuie multă pompă oficială sau din partea oamenilor de doctrină ori ai bisericii. Culmea acestei psihologii nefestive se manifestă însă atunci când omul actual începe să capete frică de sărbătoare. Căci sărbătoarea, în loc să fie pentru el prilejul de a intra și mai mult în plinătatea existenței, în taina ineputabilă a realului, se prezintă ca un moment de vid, ca o ieșire din realitate! Sărbătoarea e ziua când n'are ziar, când n'are birou, când n'are zgomot! De aceea din acest punct de vedere preferă zilele de lucru. Incepe să conceapă existența ca o imensă zi de lucru și să anexeze sărbătorile la celelalte zile. Pentru oamenii de altădată, tocmai zilele de lucru erau anexate la sărbătoare și, în acest chip, acestea se spiritualizau prin ideea de sărbătoare. Azi nivelăm totul. Nu mai știm că existența are atâta valoare câtă sărbătoare realizează, cât suflu de sărbătoare pune în lucruri și gesturi. Nu știm, și de aceea ducem o luptă surdă contra sărbătorilor în ceea ce ele reprezintă autentic.

Acest rău își arată toată semnificația dacă e raportat la ideea de timp. Am văzut în ce măsură la popoarele patriarhale timpul era valorificat prin sărbătoare. La moderni, sărbătoarea decăzând, timpul re apare ca zădărnicie, ceea ce e cu atât mai dramatic, cu cât omul de azi, fiind atât de frecvent imperialist, nu se resemnează ușor să i se anuleze absolutul dorințelor. Și atunci pentru a se elibera de obsesia zădărniciiei timpului, a recurs la trei soluții: 1. O accelerare și o mecanizare extraordinară a vieții, în care omul devine aproape un mobil mecanic printre alte mobile, pierde intimitatea cu timpul, aproape că nu mai știe în ce moment se găsește. Ca să-și amintească în ce zi e, face sforțări ori trebuie să se uite mereu în foaia calendarului. 2. O accentuare hedonică până la paroxism a momentului prezent, desinteresare de trecut și viitor, trăirea clipei. 3. Refugiul în muncă necurmată. Modernii exagerează munca din motive economice, dar adeseaori o fac și ca apărare față de timp. În toate aceste cazuri, metoda e de fapt aceeași: uitarea. Dar ea e o metodă mediocră sau e metoda marilor disperări. S'ar zice că prin organizarea acestei uitări cultura modernă dovedește că îi e frică de ea însăși. Își dă seama că închide în ea un element de disperare, de nihilism, de moarte. Poate fi ceva mai tragic pentru o cultură decât să-și producă spaimă de ea însăși, fugă de ea însăși? Dacă în trecut sărbătoarea era voința de a trăi a popoarelor prin înlăturarea zădărniciiei timpului, lipsa actuală de sărbătoare ori diluarea sărbătorecului dovedesc rătăcirea voinței de a trăi și căderea în zădărnicie, în care numai stupefiantul uitării mai poate aduce o relativă mângâiere.

Isolarea cuprinde întotdeauna pedeapsa în propria sa natură. Izolarea de factorul divin, de realitatea cosmică, de comunitatea vieții, nu putea duce decât la singurătate și insignificare, la intuiția omului că e părăsit în univers, că acest univers însuși e ceva amăgitor ori fără nici un rost. Căci fără o participare organică, nu putem avea certitu-

dinea consistenței și măreției realității. Acest sentiment de singurătate și de părăsire al omului și această totală ignorare a rațiunii de fond a lucrurilor, le-am putea numi *orfanismul metafizic și moral* al omului modern. Aproape orice om modern ridicat deasupra biologicului, suferă de acest orfanism, care în unele cazuri ia forma gravă a unei quasi-isterii metafizice. De acest sentiment nu poate scăpa decât încercând să iasă din captivitatea eului propriu. Omul modern și-a fost prea mult timp spectacol și spectator. Ori unde s'a întors, s'a văzut pe sine, și-a văzut masca sa. Într'un film celebru, eroul se găsea la un moment dat cuprins de jur-împrejur într'un sistem de oglinzi. Încerca să iasă, dar se izbea de propria sa imagine. Aproape că nu mai știa care era el, dacă nu cumva era unul din cei mulți din *Tumina oglinzilor*. În această stare de nesiguranță și irealitate a ajuns adesea și omul actual. Această situație nu poate să dureze. Căci viața nu tolerează multă vreme răzmerițe și artificializări. Într'un chip sau altul, va trebui să reintrăm în realitate. Teoretic vorbind, aceasta se va întâmpla ori prin moarte propriu zisă, ori printr'o rebarbarizare, instinctele urmând să creeze o nouă cultură, ori printr'o nouă orientare a culturii de azi. Desigur, ultima alternativă e cea mai probabilă. La baza unei noi epoci culturale, nu sunt ideile precise și cu atât mai puțin logica, ci anume nevoi spirituale. Aceste nevoi au început să apară acum. Iar noua orientare filozofică le e favorabilă. Chiar știința poate da contribuția sa, cum e de exemplu convingerea unor fizicieni de azi că universul trebuie conceput ca având „o structură pur matematică“, o armonie muzicală; ca fiind deci un cosmos. Credința în armonia realității va aduce altă armonie și în suflete și un indemn suveran la spiritul de ierarhie. Dacă vom merge pe această cale, vom regăsi secretul comunicării cu marile regiuni ale existenței, vom regăsi sistemul părinților noștri, în care e atâta grație severă, de a organiza viața. Atunci duhul sărbătorii va putea fi iarăși activ în lume.

BCU Cluj / Central University Library Cluj





C L O P O T E

DE

PAN M. VIZIRESCU

Amurgul crud a răsunit fior
Și rănille 'nvechite nu mai dor.
S'au oblojit cu mângâieri și rime
Cădelnițate rar în adâncime
— Nuferi trimiși să scrie în abise
Poemele ce n'au putut fi scrise. —

Obidele s'au netezit cu leac
Sub taina ce deșiră veac cu veac:
Semne — minuni și prooroci pribegi,
Vestiri de magi pe piscul lumii 'ntregi,
Ce s'au întins pâraie și prelingeri
Din bucurii de Serafimi și Îngeri.

Aramă nu-i! Nu-i schiță țipătoare.
Povestea toată-a răsunit în Soare
Și s'a prelins în văi cu dinadins,
Când peste clăi vârf mare s'a aprins;
Cu plângeri lungi a tânguit vuire
Durerilor crestate 'n nemurire,
Și-a prohodit, pâlind ocean de rouă,
Catapeteasma despîcată 'n două.

Ochii s'a deschis în vremea de apoi
Și măgurile-au ridicat vâpăi;
Plâns mult au scurs — alin și mângâiere
Oftatului îngălbenit de fiere. —
Azurul cald, cu șipot de fior,
S'a revărsat prin geana unui nor,
Și 'n clocote, bățiile de tample
Au năvălit fântânile să umple.



S O N E T E

DE

G. H. TULEȘ

ZI DE IARNĂ

Azi s'au surpat zăpezile pe sat.
Din coșuri curge fumul, alb și el.
Pe iazul înghețat, ca de oțel,
Ziua și-a pus argintul la mezat.

Peste omătul neted și curat
Urme de pași nu se zăresc de fel;
Doar soarele-i pe câmp, ca un vițel
Ce zburdă sprinten, vesel de iernat.

Sub strașină atârnă țurțuri lucii.
Pe geamuri gerul zugrăvește flori
Și ard troznind în sobă vălătucii.

Eu până azi citii de zece ori
Scriptura. Mă zmeresc cu semnul crucii,
Când seara 'n carte scutură cicori.

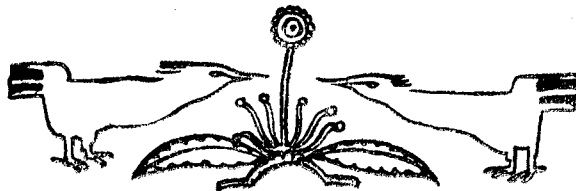
U L I Ț A

Ogorul e la câțiva pași de-aici:
Îl vezi printre copaci și printre șire.
Spre locuri, ulița-i hotar subțire,
Durat din case albe de chirpici.

Și casele sunt șubrede și mici,
Măncate și de vânt și de trăire,
Tot mai mărunț tinzând să se deșire
Prin tufele 'mbulzite de urzici.

Cioplește vremea 'n lemn ca o custură
Și, ca o apă ce-a ieșit din mal,
Câmpia dă năvală 'n bătătură.

Pe prispă, cântă moartea din caval.
Se pustiește ulița și-o fură
De oameni, cimitirul larg din deal.





HEINRICH SEUSE, MISTICUL ȘI POETUL

DE

NICHIFOR CRAINIC

Walter Lehmann, care a dat cea mai frumoasă tălmăcire a operei lui Seuse din germana medievală în germana modernă, scrie în studiul introductiv la ediția sa: „Lupta între bogata fantazie imaginativă și năzuința către ceea ce e fără imagine străbate întreaga viață (a lui Seuse). Astfel în ființa lui există un anume contrast care e comun tuturor poezilor: năzuința către ideea pură, ce devine totuși clară și se poate înfățișa numai prin opusul ei: imagini, simboluri, parabole“.

Observația lui Lehmann e dreaptă atât în ce-l privește pe Seuse și pe toți misticii scriitori cât și în ce privește pe poeți și pe creatorii de frumusețe de toate categoriile. Contrastul de care e vorba există între puritatea spirituală a viziunii și mijloacele materiale insuficiente pentru a-i da expresie. Cu alte cuvinte, întâlnim și aici, transpus pe un plan special, contrastul dintre spirit și materie. Oricâteori se pune problema tehnică de a traduce în expresii sensibile cele mai înalte și mai pure mișcări ale sufletului omenesc, contrastul acesta apare ca o dureroasă realitate psihologică. Artiștii se plâng de insuficiența mijloacelor materiale când e vorba să dea un veșmânt concret mărețelor lor viziuni launtrice. Misticii se plâng de aceeași insuficiență când vor să ne comunice trăirile lor ideale în atingere cu divinitatea. Constatarea aceasta e generală și comună în mistică și în artă și din ea se poate trage un subtil argument pentru existența spiritului imaterial și nemărginit și tocmai de aceea atât de greu de prins în formele mărginite ale materiei. Există iarăși un acord aproape unanim în lumea esteticienilor asupra faptului că ceea ce realizează arta, în formele oricât de strălucite ale poeziei, ale picturii sau ale muzicii, nu e atât intruparea directă a spiritului frumos cât sugerarea puternică a lui. Forma sensibilă e un simbol al viziunii suprasensibile. Contrastul dureros, de care se plâng artiștii, are de fapt la bază, exprimat sau nu, conștient sau nu, adevărul că spiritul nu e identic cu materia și nu se lasă confundat cu ea, ci numai sugerat de ea. Același adevăr e exprimat în învățătura bisericii despre sfintele Taine în care, sub forme văzute, se comunică puterile nevăzute ale harului divin.

Lupta pentru expresie, care constituie marele și deliciosul chîn al creației artistice, e lupta pentru a zămisi simboluri materiale cât mai transparente pentru a se reflecta în ele spiritul revelat într-o viziune inspirată. Ea e comună misticei și artei. Știința stabilește de altfel un raport de analogii între mistică și artă mult mai larg decât acela despre care e vorba aici. Într-o măsură anumită fenomenul inspirației mistice, din punct de vedere psihologic, e analog cu fenomenul inspirației artistice. Psihologia artei ne vorbește despre un fel de transă poetică asemănătoare cu transa mistică, despre o bruscă și totală izolare de lume a eului artistic asemănătoare cu „moartea“ momentană pentru lume a eului mistic, despre un caracter suprapersonal al inspirației artistice analog caracterului supranatural al extazului religios. Dar pe când obiectul suprapersonal al poetului e o viziune de frumusețe, obiectul supranatural al misticului e viziunea nemijlocită a lui Dumnezeu. Dacă

necesitatea de expresie a unor astfel de trăiri analoage, extraordinare, e comună misticului și poetului, care se plâng deopotrivă de insuficiența acestei expresii, lucrarea lor mai departe se diferențiază considerabil. Artistul urmărește realizarea viziunii sale într-o operă de artă care îi este exterioară. Opera pe care urmărește s'o creeze misticul însă este el însuși: trupul și sufletul lui laolaltă, viața lui integrală. Artistul raportează la idealul frumos al viziunii sale o formă materială exterioară din care modelează un simbol. Misticul raportează la obiectul divin al viziunii sale viața sa însăși, pe care va căuta s'o modeleze de vie după chipul cel nesticăcios al lui Isus Hristos. Asceza este în felul ei o artă, fiindcă modelează pe viu, cu dala chinurilor, un om cât mai desăvârșit. Dar această formă dăltuită după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, această artă austeră și deformatoare are totdeauna o înaltă valoare morală, pe când opera creată de un artist poate să aibă sau nu valoare morală; ea caută întâiu de toate să aibă valoare estetică. În filosofia estetică se vorbește despre o anumită impersonalitate a operelor de artă, care, odată desprinse de creatorul lor, merg să trăiască în lume ca existențe în sine sui generis. În mistică însă toată valoarea stă în personalitatea deiformă, și această valoare e morală prin excelență.

Când însă un mistic depășește cadrul propriu zis al misticei și vrea să comunice și semenilor săi conținutul extraordinar al trăirii sale lăuntrice, recurgând astfel la expresia artistică, atunci avem aface cu o apariție mult mai complicată, cu o apariție în care misticul e dublat de un poet. În cazul acesta fenomenele de analogie, pe care știința le stabilește între categoriile artei și categoriile misticei, se contopesc în unul și același fenomen. Viziunea poetului nu mai e acum un ideal vag de frumusețe, căci idealul de frumusețe se confundă cu însuși obiectul extazului religios, adică cu Dumnezeu. Pentru misticul poet, Dumnezeu e în același timp frumosul absolut și adevărul absolut. Căutând să intrupeze adevărul divin în personalitatea sa morală, el va căuta să-i dea expresie frumoasă în opera sa literară. Dar faptul că obiectul viziunii sale artistice și al viziunii sale mistice este același, va da operei sale literare un caracter care o pune deasupra problematicii moralității în artă. Intrucât e mistică, o asemenea operă este eminent morală, indiscutabil morală. De aci decurge marea putere de edificare sufletească a literaturii mistice în comparație cu literatura profană.

În ce privește însă acel chin al expresiei insuficiente, comun tuturor creatorilor de frumos, misticul scriitor va trăi și mai adânc realitatea lui. El e perfect conștient că obiectul viziunii sale e transcendent, e spirit pur, fiindcă e Dumnezeu. El e perfect conștient de distanța care există între creator și creatură; el e perfect conștient de dureroasa limită materială a mijloacelor de expresie artistică în raport cu infinitul pe care vrea să-l redea în cuvinte.

Heinrich Seuse, în a cărui personalitate poetul se confundă cu misticul, trăiește cu tristețe contrastul acesta dintre suprasensibil ca obiect literar și dintre mijloacele expresiei sensibile, pe care le consideră atât de insuficiente, deși e dotat cu o uimitoare facultate de stilist. Paradoxul acestei situații de a fi nevoit să dai expresii finite și forme simbolice finite la ceea ce e infinit și fără formă, decurge pentru Seuse din fatalitatea condiției umane de creatură mărginită. De aceea el e cel dintâiu gata să prevină pe cititorii săi asupra insuficienței de expresie a operei sale. În introducerea la Cărticica Înțelepciunii-Veșnice, după ce a aruncat o ultimă privire peste manuscris, comparând ceea ce a trecut pe hârtie cu ceea ce e lavă clocotind vulcanic în sufletul său, cuvintele i se par „înghețate și cu aspectul veșted al trandafirilor prea de mult culeși“.

Ucenic entusiast al lui Eckart, al cărui purism auster în concepția cunoașterii extatice nu admitea niciun fel de imagini sau simboluri, precum contesta orice valoare aparițiilor materializate ale supranaturalului, Seuse își dă perfect seama de lucrul acesta când scrie:

„O privire nemijlocită a purei Divinități, acesta e adevărul curat și drept, fără îndoială; și cu cât o viziune e mai suprasensibilă, mai fără imagini și mai asemenea cu această privire pură, cu atât mai nobil este“. Purismul cunoașterii extatice e, de altfel, cuprins în doctrina lui Dionisie Areopagitul care declară că oricâte nume i-am da Ființei divine, niciunul nu e capabil s'o cuprindă fiindcă Dumnezeu nu are nume, e mai presus de orice nume. Și totuși, același Areopagit îi dă toate numele pe care le-a găsit în Biblie și altele în plus, create de ardoarea infinitei lui evlavii. Fiindcă îndrăgostitul de Dumnezeu e ca orice îndrăgostit care simte nevoia să născocească o mie de cuvinte desmierdătoare pentru obiectul adorației lui. Tot astfel Seuse, inflăcăratul îndrăgostit al cerului, rămânând de acord cu purismul lui Eckart, va urma și calea lui Dionisie, inventând sute de imagini și desmierdări verbale pentru a da expresie clocotitoarei sale religiosități. Poetul din el biruite pe ucenicul lui Eckart, și Seuse recunoaște fatalitatea condiției umane când zice: „Oricât de pur și de liber e adevărul în el însuși, noi, din pricina înnăscutei însușiri naturale, îl primim în parabole imaginative“.

Dedublarea aceasta a misticului cu poetul, compromisul acesta între un fond de puritate spirituală inefabilă și expresia lui literară, departe de a se înfățișa în personalitatea lui Seuse ca ceva hibrid, constituie o fuziune inextricabilă a lirismului religios și a misticismului poetic. Tocmai din pricina acestei fuziuni atât de intime, nu e ușor să distingem elementul mistic pur de elementul literar. Vom căuta mai degrabă să le privim pe rând ca două aspecte ale unui și aceluiaș lucru.

Așa dar, din punct de vedere al doctrinei mistice în general, cărui tip de contemplație îi aparține Heinrich Seuse?

Dacă admitem de acord cu Joseph Maréchal (*Études sur la Psychologie des Mystiques*) că sânt trei feluri de contemplație, atunci aceste feluri sânt următoarele: 1. *contemplația sensibilă*, 2. *contemplația imaginativă* și 3. *contemplația intelectuală*.

1. Contemplația sensibilă nu are propriu zis un caracter mistic. După cum ne indică însuși numele, ea se realizează prin intermediul simțurilor, văz, auz, miros, gust, pipăit, adică al organelor prin care luăm contact cu lumea din afară. Caracterul acestei contemplații fiind, deci, mijlocit, ea nu e recomandată ca o metodă sigură care să ducă la viziunea directă a lui Dumnezeu. Lumea înseamnă nenumărate piedici ridicate în calea misticului. Atașarea de ea e mai totdeauna detașarea de Dumnezeu. Și am văzut că magistrul Eckart accentuează cu energie neobosită tocmai detașarea de lume. Totuși, contemplația sensibilă, la anumite temperamente, poate sluji ca un accesoriu ridicării spiritului spre Dumnezeu. A considera spectacolul măreț al Universului ca pe o oglindă în care se reflectă atotputernicia creatoare a lui Dumnezeu și lucrurile din această lume ca simboluri văzute ale spiritului nevăzut, e o cale pe care au practicat-o mulți dintre vechii contemplativi din Orient precum și un Francisc din Assisi în Occident. În cazul acesta însă nu obiectul sensibil devine polul ființei intime a contemplatorului, cum foarte just observă Joseph Maréchal, ci însuși Creatorul lumii pe care îl sugerează simbolurile văzute ale făpturilor considerate.

2. Contemplația imaginativă constituie o treaptă mai sus pe scara metodei mistice. Ea însemnează aplicarea concentrată a imaginației noastre asupra diferitelor momente din viața pământească a Domnului Hristos sau a Fecioarei Maria, în timp ce afectivitatea noastră se angajează în identificarea cu sentimentele de durere sau de voieșie pe care le reprezintă acele momente, și care se reproduc în sufletul contemplativ. Și aici e vorba, prin urmare, de o contemplație mijlocită, dar nu mijlocită de simțurile noastre direct, ci de imaginile care zac în memorie. Purismul unui Eckart se ridică deasemenea și împotriva acestei metode fiindcă în concepția lui *adâncul* (*Grund*) sufletului se confundă cu adâncul lui Dumnezeu cu condiția lipsei oricărei imagini intermediare.

5. Contemplația intelectuală e o treaptă deasupra celorlalte două și se deosebește de ele prin absența totală a oricărui element intermediar, fie senzație, fie imagine, fie simbol, fie alegorie. Contemplația intelectuală poate fi naturală sau filosofică, și supranaturală sau harică. Ea e privirea directă și nemijlocită a Divinității în maiestoaasa și covârșitoarea ei puritate spirituală. Extazul cu toate formele lui încununează contemplația intelectuală.

Acum, căruia din aceste tipuri de contemplație aparține Heinrich Seuse? Așa cum ni-l arată Autobiografia, el e o personalitate ascetico-mistică dintre cele mai complete și mai complexe. Precum în practica ascezei ni se înfățișează cu o bogăție de forme ale chinului, uluitoare, datorite unei crunte inventivități în crearea mijloacelor noi de tortură proprie, tot astfel în trăirea mistică el realizează nuanțe variate ce nu îngăduie să-l clasificăm după un singur tip de contemplare. Seuse poate fi clasificat în câte trele tipurile: După perioada de lăncezire a celor cinci ani dela începutul călugăriei, el intră brusc în viața mistică prin lovitura de grație a unui extaz. El experimentează astfel dintr'odată contemplația sau viziunea intelectuală, și această stare de negrăită fericire, ne spune tot el în capitolul 50 al Autobiografiei, a durat timp de zece ani, cu viziuni ce se repetau de două ori pe zi. Cât de puternice au fost pentru el bucuriile acestor favoruri extraordinare ale harului, putem s'o înțelegem din repercusiunile lor în asceza lui: pentru a se face vrednic de aceste bucurii, el e în stare să-și aplice torturile cele mai neînchipuite. Și dacă le-a îndurat timp de un sfert de veac, și dacă trupul lui, slăbănog din naștere, a putut să reziste, cu toate aceste grozăvii suportate, până la vârsta de aproape 70 de ani, ce concluzie putem să tragem noi din această realizare a imposibilului decât una în favoarea grației extraordinare care a lucrat în el? Asemenea stări supreme ale viziunilor pure Seuse nici nu încearcă să le descrie fiindcă știe că sânt cu neputință de tălmăcit în cuvinte. Numai despre întâiul extaz ne vorbește ca despre ceva „fără formă și fără chip“ ce cuprindea totuși în sine toate formele și toate chipurile.

Viața lui e însă înflorită neconținut de viziuni prin care lumea de dincolo i se deschide în față, proiectând peste plăgile lui fizice de Iov medieval și peste chinurile lui morale vastele corole de lumină ale unei iubiri și ale unei preferințe cerești. Aceste viziuni ocupă un loc atât de întins în opera sa literară încât o caracterizează aproape în întregime. Ele sânt atât viziuni sensibile cât și viziuni imaginative, adică, și unele și altele, viziuni care corespund naturii lui de poet. E adevărat că asupra contemplației sensibile el nu stăruie atât de mult în comparație cu atenția pe care o acordă de preferință contemplației imaginative. Dar stilul lui încărcat de comparații și metafore împrumutate din ordinea naturii ne fac la fiecare pagină să presupunem contemplația sensibilă. Dar presupusă totdeauna, ea irumpe uneori direct cu energice accente de ditiramb închinat creatorului, ca în următorul pasagiu adresat Elsbethei Stagel:

„Privește deasupra ta și împrejurul tău în cele patru colțuri ale lumii cât de vast, cât de înalt e frumosul cer în repedele-i mers, și cât de nobil l-a împodobit stăpânul său cu cele șapte planete dintre care toate, afară de lună, sânt mult mai mari decât pământul, și ce încărcat e de mulțimea fără număr a constelațiilor luminoase! Ah, ce frumos răsare seninul soare în timpul verii și cu câtă rânduială împarte pământului roade și bunătați! Ce mândru inverzește ogorul, cum dă frunza și iarba, răd florile frumoase, răsună pădurea și pășunea și lunca de dulcele cântec al privighetoarei și al păsărelelor; vietățile toate, pe care aspra iarnă le-a cufundat în somn, ies la iveală și se bucură și se impechiază și în omenire cu câtă bucurie dătătoare de flori se mișcă tânăr și bătrân. Ah, Dumnezeuule gîngăș, dacă tu ești atât de dragăstos în făpturile tale, cât ești de frumos și de dragăstos în tine însuși! Uită-te mai departe, te rog, privește cele patru stihii, pământul, apa, aerul și focul, și toate minunile felurite din ele, de oameni, de dobitoace, de pasări,

și pești și minunile mării; tot ce este în ele strigă: slavă și cinste nepătrunsei, minunatei nemărginiri care e în tine! Doamnă, cine ține toate acestea, cine le hrănește pe toate? Tu ai grijă de toate, pentru fiecare în felul său, mare și mic, bogat și sărac; tu, Doamne, faci totul, tu, Doamne, cu adevărat tu ești Dumnezeu!

Iată, doamnă surioară, acum ai găsit tu pe Dumnezeul tău, pe care îndelung l-ai căutat în inima ta. Privește acum în sus cu ochiu luminat, cu față răsătoare, cu inima ca un boboc ce dă în floare, și vezi-l și îmbrățișează-l cu nesfârșitele brațe ale sufletului și ale inimii tale, și înalță-i mulțumiri și laude lui, nobilului prinț al tuturor fapturilor! Iată, o astfel de privești face pe omul simțitor să freamăte în adâncul său de culmea bucuriei; căci culmea bucuriei limba n-o poate spune, dar ea străbate ca un fluviu inima și sufletul!" (*Autob. cap. L. p. 158*).

Nici nu ne-ar trece prin gând că acela care izbucnește într'un entusiasm atât de frenetic pentru dumnezeiasca frumusețe a firii e o mortăciune de om cu trupul împuns de 150 de cuie și cu alte 30 de cuie înfipte între spete! În pasagiul acesta Seuse creiază un model de contemplație sensibilă, pentru care natura întregă devine o ghicitoare și o enigmă a strălucirii dumnezeiești.

Dar, cum am spus, preferințele lui caracteristice sânt viziunile imaginative. Creatura nu-l satisface. Lumea aceasta e prea strâmtă pentru infinitul dorințelor lui ce vor să îmbrățișeze dintr'odată tărâmul de lumină al lumii celeilalte. „După firea ta omenească, îi spune Vecinica Înțelepciune, tu ești o oglindă a divinității, o imagine a Sfintei Treimii, o copie a veșniciei. Precum, prin ființa mea eternă, eu sânt binele nesfârșit, tot astfel tu ești nesfârșit prin dorințele tale; și precum o picătură de apă nu adaugă nimic la imensitatea mărilor adânci, tot astfel nimic din ceea ce îți oferă această lume nu e în stare să-ți potolească dorințele" (*Le livre de la Sagesse éternelle, 70*).

Muzica și strălucirea raiului, pâlparea flăcărilor din purgatoriu, sufletele morților care îi vorbesc și i se arată, îngerii în jocurile lor euritmice, Maica Domnului și Hristos în chip de serafim răstignit, toate acestea Seuse le aude și le vede în contemplații imaginative. Autobiografia e plină de ele. Iar „Cărticica Veșniciei Înțelepciunii" e o metodă poetică a vieții mistice întemeiată pe contemplația imaginativă: prin Hristos omul la Hristos Dumnezeu. Adică ridicarea prin intermediul imaginilor la ceea ce nu are nici formă nici imagine. Lui Seuse, care e poet, înclinat prin firea artei sale să vadă realitatea spirituală prin formele simbolurilor și alegerilor translucide, îi convine de minune acest fel de contemplație.

În legătură cu viziunile imaginative, să amintim că atitudinea criticii științifice nu e totdeauna favorabilă. Critica raționalistă nu le acordă niciun fel de realitate obiectivă. Ea le socotește simple halucinații ale unor naturi bolnăvicioase, proiecțiuni dinlăuntru în afară ale unor suflete ce funcționează dezordonat din pricina răului isteric sau a răului epileptic. Dar am văzut că însuși purismul spiritual al unor mistici ca magistrul Eckart și al unor mistici consacrați normativi ca Juan de la Cruz, se ridică împotriva viziunilor imaginative fie pe motivul filosofic că Dumnezeu, spirit pur și fără formă, nu se manifestă în imagini, fie pe motivul duhovnicesc că asemenea fenomene pot fi ispășiri ale diavolului. Între aceste două extreme, care se ating într'un fel, există și o atitudine de mijloc, reprezentată prin cei mai numeroși maeștri ai vieții duhovnicești, cari admit veracitatea viziunilor imaginative, dar recomandă insistent examenul riguros și discernământul atent pentru a deosebi ceea ce poate veni de la Dumnezeu de ceea ce poate veni de la diavolul.

Nu e locul aci pentru o discuție largă asupra acestor teze atât de diferite. Dar afirmațiile criticii raționaliste, făcute în numele științei, nu trebuiesc luate totdeauna ca adevăruri definitive. Căci dacă un Janet sau un Leuba, contestă realitatea obiectivă a viziunilor și le declară simple halucinații, adică reverberații dinlăuntru în afară ale unor

febre psihologice, sânt alți savanți ca Flammarion sau Charles Richet, cari, tot în numele științei, atestă realitatea obiectivă a aparițiilor materializate din lumea cealaltă. Mai ales de când așa zisele științe oculte au cucerit atâtea aderențe în elita savanților, negațiunea raționalistă față de domeniul fenomenelor spirituale și-a pierdut enorm din crezarea ce i se acorda la început. Sub ochii noștri, se petrec fenomene de stigmatizări și vindecări în ape miraculoase pe care știința nici nu le poate nega nici nu le poate explica. Iar între Friedrich Nietzsche, care nu crede în Isus Hristos, dar e convins adânc de caracterul demonic, supranatural, al inspirației sale, și între Leuba, profesorul american de psihologie, care în numele unui dogmatism raționalist, mai fals decât toate dogmatismele din lume, neagă această supranaturalitate a inspirației pentru a-și salva logica artificială a poziției sale științifice, eu cred de o mie de ori mai mult pe Nietzsche, a cărui afirmație concordă cu ideea de inspirație a tuturor geniilor pământului. Dela un capăt la altul, Biblia, atât Vechiul cât și Noul Testament, e plină de viziuni imaginative ale Divinității. Extraordinara putere spirituală ce se degajează din ele și fecundează de mii de ani sufletul omenirii nu numai că n'a secat, dar exercită aceeași înrăurire din ce în ce mai mare, pe măsură ce creștinismul cucerește mai întinse poziții pe fața acestui pământ.

În ce privește viziunile lui Heinrich Seuse, prin însuș faptul că sânt imaginative, ele ni se arată lipsite de materialitate. Ele nu sânt văzute cu ochiul fizic, ci cu ochiul minții, cu acel văz despre care vorbește Eminescu în versul plin de semnificație :

Iară ochiu 'nchis afară înlăuntru se deșteaptă.

E adevărat că Seuse plasează aceste viziuni într'un cadru cronospațial exterior, dar cadrul acesta nu e unul real, ci unul ideal, constituit nu după legile senzației empirice, ci după legile imaginației creatoare. Aparițiile din lumea cerească a fericirilor el le vede în „frumusețe desfătătoare“, în „strălucire răpitoare“, adică inundate de lumină, care nu e lumina fizică a soarelui, ci lumina ideală, necreată, a Divinității. Glasurile pe care le aude sânt deasemenea imperceptibile pentru ureche, fiindcă sânt glasuri „interioare“, fragmente din armonia negrăită, ce stă în străfundul lumii. El e perfect conștient de caracterul ideal, imaterial, al acestor fenomene. Când Mântuitorul însuș îi apare în chip de serafim răstignit, el are grijă să ne prevină că e vorba de „o apariție spirituală în alegorie.“ Iar în introducerea care însoțește „Cărticica Veșnicei Înțelepciuni“ el ne spune că a scris-o „ca urmare a iluminărilor lăuntrice și a tainicelor colocvii cu Veșnica Înțelepciune. Ea nu i-a apărut sub formă corporală și nu i-a vorbit sub formă de imagini, ci el a contemplat-o în lumina sfintei Scripturi, cuvânt de taină, care nu înșală. Astfel vorbele acestei cărți vin în cea mai mare parte din însăși gura Veșnicei Înțelepciuni, așa cum le găsim în Evanghelie sau sub pana celor mai mari doctori. Ele redau când cuvânt de cuvânt Scriptura, când numai înțelesul sau chiar expunerea unui adevăr după spiritul sfintelor noastre Cărți, organe ale Veșnicei Înțelepciuni. „Cât despre viziunile ce se vor citi, — ne previne însfârșit Seuse — ele n'au fost percepute sub formă sensibilă, ci numai sub formă de figuri.“

Nu e vorba prin urmare de halucinațiuni, fiindcă halucinațiunile sânt înșelări ale ochiului fizic care ia drept realități obiective fantomele imaginare ale unui spirit bolnăvicios, și înșelări ale urechei fizice, care crede că aude din afară o aparență de sunet lăuntric. Și tot astfel nu e vorba de apariții materiale, deși nici această posibilitate nu este exclusă în domeniul faptelor religioase.

Din punct de vedere mistic, Heinrich Seuse trăiește pe hotarul dintre vremelnice și veșnic, o viață absorbită încă de pe acum în armonia spiritului dumnezeesc, o viață care ne apare ca un strălucit prolog al paradisiului. Trăirea sau experiența lui e pur spirituală în esența ei. Dar cum el n'o descrie nici pentru sufletele lumii celeilalte nici pentru îngeri,

ci pentru oamenii pământului, cari nu se pot înțelege între ei decât în condițiile determinate ale limbajului omenesc, atunci el folosește „formele figurative“ pentru a ne sensibiliza suprasensibilul în imagini, în simboluri, în alegorii. În această lucrare misticul își dă mâna cu poetul. Fantazia creatoare a unuia se confundă cu contemplația imaginativă a celuilalt. Ceeace vede ochiul credinței dincolo de marginile acestei lumi, îmbracă arta în contururi plastice, în colori strălucitoare, în sunete ritmice și armonioase.

Ni s'ar putea obiecta că arta, ca facultate creatoare omenească, avându-și legile ei autonome, produce lucruri care, în raport cu religiunea, au numai o valoare de ficțiuni frumoase. Dar o asemenea obiecțiune, dacă se poate lua în considerație atunci cât e vorba de arta singură, făcând abstracție de raporturile ei extrinseci, nu-și are locul aici, în acest fericit caz special, unde ea fuzionează atât de intim cu religiunea în aceeași personalitate. Fiindcă aici obiectul vizionar al artei, — frumosul ideal, — se identifică în frumusețea necreată a Divinității, obiectul transcendent al misticei; psihologia artistului se modelează și funcționează acum în mod religios — nu se mai poate vorbi de extaz estetic deosebit de extazul mistic, când amândouă se petrec unificate în aceeași personalitate. Corelațiunea între una și alta devine atât de intimă încât arta nu mai face altceva decât să dea formă perfectă, după legile estetice, conținutului ideal al experienței mistice. Dumnezeu se dăruiește omului după capacitatea pe care acesta o are de a-l primi. „Eu mă dau fiecărei făpturi după capacitatea ei de a mă primi“ zice Veșnica Înțelepciune către Seuse. Ce înțeles poate avea această frază decât respectul pentru dotațiunea naturală cu care Dumnezeu a inzestrat lucrurile mâinilor sale? Dumnezeu nu distruge natura, ci o perfecționează prin har în direcția morală. Dacă Seuse e dotat din natură cu darul poeziei, toată libertatea de funcționare a legilor artei își va face, intactă, jocul ei creator de frumos în personalitatea miruită de extaz a misticului. Aceste legi ale artei nu se vor altera nici în funcția lor normală specială și nici în limitele lor. Adevărul acesta se evidențiază când raportăm arta la extaz. Nici un mistic artist nu poate să descrie extazul în sine. De ce? Tocmai pentru că legile artei, care au anumite limite, sânt respectate în aceste limite ale lor. Extazul, inefabil în esența lui, nu se poate descrie decât în efectele lui din personalitatea omenească, adică în ceeace intră în marginile naturale ale artei. Căci arta lucrează cu forme, cu imagini, cu simboluri și alegorii, alcătuite din elemente materiale. De aceea, când dela extaz coborim cu o treaptă sau două mai jos, în regiunea contemplației imaginative sau a contemplației sensibile, arta se simte la largul ei, fiindcă modul acestor contemplații răspunde legilor ei creatoare.

— „Unde aș putea găsi eu motivele cele mai însemnate pentru a te lauda?—întreabă Seuse. Iar Veșnica Înțelepciune îi răspunde:

— În obârșia primă a oricărui bine, apoi în toate lucrurile ce decurg din ea.

La care Seuse, poetul preocupat să-și articuleze lauda, adaugă:

— Această obârșie, Doamne, imi este prea înaltă și prea necunoscută: o astfel de laudă e rezervată cedrilor superbi ai Libanului, vreau să zic naturilor cerești și îngerești. Eu, care nu sânt decât un scaiu sălbatic, vreau totuși să mă reînalt și să te cânt; astfel, mărturii ale neputinței mele de-a o face în măsura dorințelor mele, duhurile cerești își vor aminti de sublima lor vrednicie și în lumina lor pură vor fi mișcate să te laude cu elan, după cum cântecul cucului provoacă deliciosul tril al privighetoarei. Dar a lauda revărsările bunătății tale e o sarcină în care eu isbutesc mai bine“ (C. V. I. p. 191).

„Obârșia“ binelui de care e vorba aici e Dumnezeu în sine, pe care Seuse, făptură pământeană, nu-l poate cânta și pe care îl poate cânta numai lumea nevăzută a spiritelor; iar „binele“ ce se revărsă din această obârșie e principiul divin manifestat în creațiune. Pe acesta Seuse îl poate cânta fiindcă reflexul lui strălucește în formele lumii creaturale,

care incap în legile artei. Astfel înțelegem de ce contemplația lui imaginativă, contopită cu imaginația poetică, se aplică de preferință asupra umanității Mântuitorului și a Fecioarei Maria. În asemenea viziuni, moralul și frumosul îi apar misticului poet împreună și fără putința de a le separa. Iată cum i se revelează Isus ochiului minții:

„El observă că acest trup atât de gingaș avea o culoare cu totul naturală care, fără să fie albă, semăna cu grâul, adică albul și roșul amestecate laolaltă. El mai văzu că tot trupul său era acoperit cu răni, răni vii și sângerânde, dintre care unele erau rotunde, altele unghiulare, altele, foarte lungi, reproduceau forma loviturilor de biciu ale flagelației.

Și întreaga lui persoană exprima o atât de mare iubire, și ochii lui atâta bunătate încât fratele predicator (Seuse!) ridică mâinile către dânsul pipăind desmierdător toate rănilor sângerânde... El se simți îmbrăcat într-o putere launtrică hotărâtă să se exercite în afară și înțelese că Dumnezeu înveșmântă în frumusețea veșnică a hainei sale trandafirii, a cărei țesătură dragăstoasă o alcătuiesc rănilor sale, pe toți câți se dedică aici pe pământ meditației Patimilor sale“.

Fiecare din amănuntele plastice ale acestei viziuni îndeplinește totdeauna o funcție morală și estetică. Trupul Domnului are culoarea grâului fiindcă pâinea vieții e sfânta cuminecătură. Iar în amestecul de alb și de roșu din culoarea aceasta e și puritatea trupului Celui fără de păcat și sângele vărsat pentru mântuirea lumii. Veșmântul veșniciei frumuseți e trandafiriu fiindcă e țesut din răni sângerânde. În simbolica poeziei medievale, floarea de trandafir simbolizează iubirea. Dar la Seuse trandafirii sânt în același timp rănilor deschise din trupul sfânt. Trandafirii sânt deci metaforele sângelui și ale iubirii, — ale sângelui vărsat din nemărginita iubire de oameni. Culoarea roșie a trandafirilor sângerei e prezentă pretutindeni în scrisul lui Seuse. El insistă în mod neobișnuit, plângând și jubilând, asupra sângelui care curge din rănilor Răstignitului. Critica impioasă interpretează această insistență ca un fel de sadism, ca un semn de anormalitate. Astfel de interpretări însă dovedesc că autorii lor nu pricep lucrurile elementare din psihologia religioasă. Durerea extremă și bucuria jubilară, ca efecte stărnite de contemplația mistică a sfântului sânge își au izvoarele nu în presupusa anormalitate a credinciosului, ci în dogma mântuirii. Sfântul sânge vărsat e prețul răscumpărării neamului omenesc. El e și motiv de durere, de compătimire cu sfințele Patimi, și motiv de jubilarie în gloria mântuirii. Sadism ar fi jubilaria la vederea sângelui vărsat al unui om sau al unei vietăți oarecare. Dar sângele Mântuitorului, noul fluviu de viață creștină universală, e cu totul altceva. Cu adorarea unui creștin profund, Seuse îl identifică cu toți trandafirii lumii. Iubirea lui Hristos pentru om aprinde iubirea omului pentru Hristos. Și Seuse pune la contribuția acestei împătimate adorări nu numai trandafirii, ci toate florile de pe pământ. Crinii și viorelele indeosebi. Și toate focurile ce ard în pietrele nestimate și în metalele prețioase și în soare și'n luceferi și'n constelațiile nopților sublime.

În capitolul XII din Autobiografie, care e un poem, el adună lângă crucea Răstignitului, ca ofrandă, toată luna Maiu, cu flacările înfloririi vegetale și vibrațiile păsărelelor cântătoare. E același gest de fragedă pietate al copiilor, cari împodobesc sfântul Epitaf cu toate florile primăverii. E marea și sacra suferință mântuitoare iluminată de bucuria învierii. Viziunea poetică a lui Heinrich Seuse — suflet de copil în trup de martir — angajează toată frumusețea Universului ofrandă la picioarele Răstignitului și alegorie, de superbă strălucire literară, a eternei „Luna Malu“ care e paradisul misticiei sale.

C R O N I C I



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

+ O F O L K L O R Ş I C R E Ş T I N I S M

Din tot ce s'a scris până acum despre sufletul românului, nu rămâne decât o stupidă atitudine zisă științifică, sub a cărei tutelă ne-am îngăduit inconștientă de a ne mutila oribil ființa. Căci a scrie despre sufletul românesc nu-i deloc ușor. Și nu e ușor nu pentru că n'am avea elemente din care să-i ocolim chenar. Ci pentru că aceste elemente — care-s comoră neîstovită în folklorul nostru — cer mai mult decât un contact rece, decât o răvășire științifică a lor. Cer o aderență intimă, organică, o frământare indeolaltă a sufletului tău cu sufletul milenar al neamului. A te izola în laborator, sub rigoarea svântăită de prejudecăți a unor principii științifice și a nu auzi vibrând, prin baladă, prin doină, prin basm și prin descântec spiritualitatea de înaltă tensiune creștină, înseamnă a vorbi despre un schelet descarnat. Sufletul românesc nu se poate rotunji just și luminos decât cu ferestrele deschise larg și înțelegător înspre prundul istoriei, ale cărei zvăcniri să-și înflorănte sângele și să-și dilate ființa, pentru a fi cât mai cuprinzătoare. Nu-i iartă pe cercetătorii noștri rigoarea *obiectivității științifice* să înțeleagă acest lucru și de aceea disciplina aceasta a folklorului n'are încă o exegeză a ei. O exegeză autentică, integrală înțeleg, pentru că timide și superficiale începuturi sunt. Nimeni însă n'a prins sub fruntea lui articulațiile atât de străfunde ale sufletului românesc. Ceva mai mult, ca să fim agreabili unei mentalități netoate, ne schilodim ființa de dragul și după tiparul unor rețete care pot fi foarte simpatice d-lui Lovinescu, de pildă, dar care-și cer pentru aceasta, un respectabil tribut de inconștientă. De aceea nu trebuie să ne mirăm că sub condeele streine ne trezim un neam în fază primară, cu *religiozitate mediocră*, cum afirmă André Tibal. Pentru că cercetătorii streini iau de bune cercetările noastre.

Sub permanența acestor gânduri am citit lucrarea d-lui *Liviu Rusu: Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Paris (Alcan) 1935.

Trebuie să mărturisim dela început că d. Liviu Rusu ne obligă, prin titlul lucrării, prin superficiali-

tatea și erorile ei, să fim de neduplecată asprime mai ales că-și scrie cartea în limba franceză, fapt care permite oricărui strein să ne cunoască prin prisma diformată a d-sale. Căci d-sa a închipuit o teorie estetică, foarte curioasă, a cărei aplicare a încercat-o întâi pe spânarea poeziei noastre populare care, fără să aibă vr'o vină în aventura... estetică a d-lui Rusu, îndură cu foarte multe sacrificii operația, care la rândul ei nu-i deloc estetică.

Așa dar, d. Liviu Rusu are o teorie estetică personală, care vrea să spună cam asta: Orice inspirație artistică naște dintr'o neliniște sufletească; aceasta la rândul ei provine din natura antinomică a omului: instinctele se vor exteriorizate, iar tendințele *autistice*, zice autorul, se vor interiorizate, înfrânând pe cele dintâi, grație cărui proces „omul ajunge să-și greveze pe natura sa primitivă o altă natură superioară, o natură spirituală“ (p. 12). Prin urmare, ca să ai natură spirituală, trebuie să ajungi neapărat artist, tip Rusu. Toată strădania veacurilor întru a-și delini și desluși această natură spirituală, de realitatea căreia nu se îndoaia mai nimeni, a fost deci o aventură nebună, căci aflăm abia astăzi că trebuie să fii artist ca s'o ai. Și ce artist! — Mai departe: „Conflictele interioare sunt cauza unui profund dezechilibru. Dacă aceste forțe ar fi în echilibru, ar rezulta de aci inacțiunea“. Acest echilibru însă frânt, un haos se statornicește în ființa noastră și sufletul se umple de neliniște: astfel existența eului este amenințată și se impune o eliberare. Printr'un suprem efort ca „să scoată în conștiință o imagine clară. Iată ideea generatoare a operei de artă. Scoaterea în conștiință este astfel și o potolire a neliniștei“. Această „imagine apărută în conștiință, este o sinteză creatoare a tuturor viziunilor sale și este simbolul acestora“. (12-13) Sinteza aceasta creatoare „constă dintr'o ordine, substituită desordinei interioare,... printr'un efort creator“, care lucrează asupra experienței sensibile a eului. Sub acțiunea acestui efort creator „experiența strânsă în fundul inconștientului se disociază și se asimilează“. Din

acest proces. nasc sinteze noi, care tind să ajungă în conștiință (15). Aici este vorba de un dinamism spiritual, opera de artă, care se desăvârșește printr'un efort psihic, care creează două categorii de tipuri psihice: Când conflictul interior este mai scăzut și efortul psihic este mai redus, atunci avem de aface cu *tipul simpativ*. Când conflictul este mai aprins și efortul respectiv este mai mare, atunci avem de aface cu *tipul demonic*. Tipul simpativ, care-i joacă d-lui Rusu o mulțime de farse, are față de viață o atitudine conciliantă, împăcată și cântă în literatura sa armonia, bunătatea, idealitatea vieții, cu care simpatizează. Tipul demonic ia atitudinii încordate, de puternică voință, e combativ. El se manifestă ca tip demonic echilibrat, când „își îmblânzește demonul interior“, și ca tip demonic anarhic, când nu izbuteste să-l învingă decât temporar. Viziunea lumii va fi, la demonicul echilibrat, energică și pozitivă, iar la cel anarhic, anarhică. Intermediar între tipul simpativ, care-i idealist, și cel anarhic, mistific, este *demonicul echilibrat*, care-i realist. Conform acestor trei tipuri problema existenței se prezintă sub trei aspecte: idealist, realist și mistific, care indică doar tendințe predominante; n'au caracter exclusiv, pretinde autorul, deși în poezia noastră populară nu-și găsește aplicație decât tipul simpativ, cum vom vedea.

Aceasta e, în scurt, concepția d-lui Liviu Rusu despre nașterea poeziei și ființa ei, la care se mai adaugă „factorul colectiv“, căci dacă „conștiința umană separă individualitățile... forțele psihice sunt de natură colectivă“ (18). Și cum pentru d. Rusu forțele psihice sunt acelea care creează opera de artă lată zdruncinată natura personală a artei. Căci d. Rusu uită, pe lângă foarte multe lucruri, și pe acela că o operă de artă nu poate fi colectivă prin naștere, căci colectivitățile nu-s creatoare de artă. Ci o doină, bunăoară, tremură întâi în sufletul unui flăcău mai de lângă cer și apoi trece din gură'n gură, ca piatra din undă'n undă, până ajunge la rotunjimea de cristal a Mioriței. Iată unde trebuie căutat caracterul colectiv al literaturii populare.

Să nu mai stăruim că'n teoria d-lui Rusu își dau întâlnire: Freud, dl. Mihail Dragomirescu și Fr. Nietzsche. Nici să nu ne întrebăm care din ei este mai măgulit de această nedorită cumetrie. Deși nu se apleacă decât asupra unui foarte redus număr de poezii — câteva balade și doine — totuși autorul riscă afirmații și aprecieri absolute, fără să țină seamă că expresia integrală a sufletului popular, așa dar și sensul existenței, trebuie căutate în toate genurile folklorice. Te obligă la aceasta o elementară obiectivitate științifică. Dar d. Rusu nu vrea să țină seamă de acest lucru, pentru ca să-și păstreze întreagă teoria de care am amintit. Dacă ar avea curajul să recunoască anumite realități ca proprii poeziei populare, ar trebui să-și sacrifice în întregime teoria.

Dar d-sa preferă să-și cruțe odrasla și să sacrifice foarte multe din aceste realități. Și să nu mi se răspundă că nu-i vorba de întreg folklorul, pentru că atunci când i-o cere teoria sa, dă raia și prin credințe și legende. Ca să nu se creadă că facem afirmații în vânt, să răsfrăm în lumină câteva din erorile d-lui Rusu.

Am amintit că poezia noastră populară este creația tipului simpativ, pentru care lumea are un caracter conciliant, împăcat, simpativ, un caracter idealist, față de care românul ia o atitudine *contemplativă*. Pentru poetul popular lumea este un „lucru dat“, ca esențial al existenței, în care ideea devenirii este aproape absentă. Rezultă de aci că în general poezia populară română este lipsită de acțiune (32). Caracterele poeziei noastre sunt: contemplația, armonia și tendința către pace. Nu știm dacă această poezie a fost propusă de cineva pentru premiul de pace, căci aceste caractere sunt realizate nu numai în sens, ci și'n tonalitate. Ar reeși din analizele d-lui Rusu că poezia noastră e monotona, lăncedă, fără nerv. Dar nu pentru că acesta ar fi adevărul, ci pentru că atât îi permite teoria d-sale să afirme. Căci iată, să spargem aparențele — și câte-odată nici atât — în dosul cărora se pitește autorul nostru și să-i spunem că poezia noastră populară conține una din cele mai epice acțiuni. Să ne amintim de *Iovan Iorgovan*, de *Toma Alimșoș*, de *Kira*, *Costea* și în sfârșit de toate baladele haiducești și istorice, precum și de orațiile de nuntă. Iar dacă trecem în lumea basmelor ne aflăm deadreptul în fața unei încercări de mitică epopee. Căci poetul popular român nu-i un tip atât de fără măduvă, atât de lănced, ci un iluminat al acțiunii eroice, care — trebuie să recunoaștem — e foarte incomod pentru teorii estetice. Și atunci... hai să-l castrăm! De altfel, constrâns să recunoască acest lucru, autorul trece acțiunea din *Toma Alimșoș* pe spinarea destinului. Și deși repetă că nu-i vorba de-o exclusivitate, ci numai de predominarea acestor caractere, realitatea rămâne însă alta: d. Rusu își iubește mai mult teoria d-sale decât adevărul însuși. „Caracterul dinamic nu există în această poezie decât în măsura în care poate să devizuiască poetului anonim, o vioicune atractivă“ (32), pentru că „virtutea personală a omului nu influențează întru nimic cursul lucrurilor“ întrucât acestea au „propriul lor destin, care nu poate fi decât constatat“. (32) Conveniți și d-voastră că aceste afirmații, care fac din poetul popular un simplu agent de constatare al unei fatalități absolute, iar din poezia populară un vast proces-verbal, îndeajuns de urban — în literă și spirit — ca să nu supere această suverană fatalitate, sunt pur și simplu absurde. Și ele își cer răvnită înălțetate dealungul celor 119 pagini ale lucrării de față.

Dar să ne oprim la o chestiune și mai gravă, care limpezește și faptul că d. Liviu Rusu se menține

nr'o atât de supărătoare superficialitate. La pagina 22, d-sa afirmă că „sentimentul religios lipsește aproape în întregime din poezia populară. Totuși ea traduce o oarecare credință, dar această credință nu corespunde prea mult, este adevărat, la ceea ce obicinuim numim sentiment religios. Este o atitudine diferită față de aceleași necesități care nasc problema religioasă. În această atitudine întâlnești o adevărată profesiune de credință, exprimată simplu și sincer, fără vr'o constrângere dogmatică sau rituală“. Am reprodus întreg acest fragment, ca să nu se creadă că răstălmăcim. Cine citește afirmațiile acestea și nu ne cunoaște folklorul, cum nici d. Rusu de altfel nu-l cunoaște, se iese de lume, fiind în realitate cu desăvârșire false. Deschideți o colecție de poezii populare — ca să ne menținem numai la poezie — fie a lui G. Dem. Teodorescu, pe care o folosește autorul nostru indeosebi, fie alta, și răsofiți-o cât de fugar. Veți constata fără nicio greutate că sentimentul religios este o permanență nelipsită în această substanțială și viguroasă poezie. Și ceva mai mult, este prins în vers cu sens perfect dogmatic și cu ritm interior liturgic. Insuși d. Rusu se poate convinge de acest lucru zăbovînd mai conștiințios printre colinde, balade haiducești, blesteme, descântece, orații, ca să nu mai vorbim de credințe, legende și basme. D-sa s'a mîrginit la câteva doine și tot atâtea balade, care și ele conțin suficiente elemente, ca Miorița și Meșterul Manole, ca să te împiedice să faci afirmații ca cele subliniate mai sus. Cauza acestor erori trebuie căutată însă în altă parte. Am afirmat că pentru a-ți deschide porțile unei juste înțelegeri, folklorul nostru îți cere o adeziune organică, îți cere să fii creștin așa cum e și el. Și tocmai acest lucru îi lipsește d-lui Rusu. D-sa e ateu. Și vrea ca și poetul popular să fi fost ateu. De aceea ignorează cu totul spiritualitatea creștină a folklorului și se chinuiește să ne spună ceva despre acea contemplație și armonie care nu-i deloc ceea ce vrea d-sa să fie, căci adevărul e întotdeauna încăpățânat și nu se lasă învăluit. Dar pentru că nu e creștin, d. Rusu înțelege să nu știe lucruri, care nu sînt neapărat de domeniul religiei. Iată, d-sa nu știe ce-i acela panteism. Nu știe, pur și simplu. Să-i dăm cuvîntul: „Suprema consolare o găsește poetul popular în *natură*, în toată imensitatea și în toată

frumusețea sa. Dar acest sentiment al naturii — panteismul care-a fost remarcat în poezia populară română — nu se datorește unei impresii superficiale etc.“ Caută deci panteismul în raportul dintre om și natură. Nu, d-le Rusu, căutați-l în raportul dintre Dumnezeu și natură. Eu l-am definit în numărul trecut al *Gîndirii* și nu mai insist. Dar să se înțeleagă, este vorba de-un raport diformat.

Poziția aceasta a d-lui Rusu duce la concluzii și mai grave decât premisele, din care să mai deslănăm una: „Acest sentiment (al naturii, panteismul d-lui Rusu) este determinat de un profund atașament față de existență, căci prin morți, poetul popular crede că se confundă cu natura și realizează astfel continuitatea vieții sale“. Prin „această fuziune el renunță la existența sa“, care fapt e însă compensat „de nădejdea unei supraviețuiri universale, pe care o simte vibrînd în natură“. Și de aceea crede autorul că-i poetul frate cu codrul (108) (Să se vadă numărul trecut al *Gîndirii*). Pe baza acestei constatări e convins d. Rusu că românul „nu-și caută mîntuirea în altă lume, singurul lui refugiu este natura pămîntească“.

Ea este începutul și sfârșitul, în ea se unește și se sfîrșește totul... de aceea din poeziile (populare) nu se desprinde nădejdea unei răsplăți pentru suferințele îndurate pe pămînt... Suferința este deci desinteresată...“ (118) Aici trebuie căutat nivelul spiritual al poeziei noastre populare, crede autorul.

Nu știm cât de bătrîn este d. Rusu, dar are aerul că vorbește din pragul veacului trecut. Prejudecățile raționaliste nu-l iartă să fie obiectiv și să mărturisească, după ce va fi cercetat, că'n folklorul românesc religia, și încă cea creștină și ortodoxă, are un primat totalitar, că toate creațiile noastre populare tremură de nerv eshatologic. Căci viziunea celorlalte lumi a fecundat, nu numai literatura noastră populară, ci toate literaturile pămîntului. Deci sensul existenței în poezia populară românească trebuie căutat mult mai adînc, acolo unde d. Rusu intenționat n'a vrut să-l caute, pentru că, s'o spună singur, nici nu putea.

Zăbovînd astfel printre incoerențe și erori, am vorbit despre însăși substanța cărții d-lui Rusu, după care sensul existenței în chestiune este pecetluit de-o fatalitate neînduplecată.

NIȚĂ MIHAI

SINGURA PERFECȚIUNE: SFINȚENIA

În economia universului, principiul care îl realizează pe om este spiritul. Dar, după cum nu orice parte a universului realizează principiul în toată plenitudinea sa, cu alte cuvînte perfecțiunea inclusă în orice principiu nu se realizează în orice parte a existenței, ci parcurge anumite trepte și suferă în diferite ipostaze insuficientul, anormalul, monstruosul, reușind în exemplare cu totul rare să realizeze

armonia prestabilită în principiu, tot astfel în economia spiritului, diferitele ipostaze care îl intruchipează se înșiră pe o linie ascendentă, care merge dela monstruos la spiritul perfect. Principiul ierarhic cred că este o lege universală a existenței, pe care, în afară că îl putem constata empiric în orice domeniu al ei, dar îl putem deduce logic din însuși conceptul perfecțiunii.

Perfecțiunea nu este dată nicăeri în univers, afară numai de Divinitate. Ea nu este pentru ordinea creaturii o *stare*, ci o *devenire*, un ideal, un postulat, o tensiune, o ordine de realizat. Dar nu o ordine de realizat de fiecare individ în parte, ci o ordine de realizat de om în general, o ordine a „lumii“, a creaturii ca scop în univers, a omului și spiritului ca o altă dimensiune a universului. Cu alte cuvinte, perfecțiunea este o operă de participare a întregului neam omenesc, ca o *categorie originară* și centrală în sine, prinsă în echilibrul armoniei universale, în același grad și cu aceeași valoare ca a tuturor elementelor Creațiunii, participare zic, la opera Creațiunii însăși, ea singură perfectă în totalitatea și finalitatea ei, oglindind în ea gândul și fapta Creatorului, perfecte în esență. Există, așa dar, perfecțiunea Creațiunii, singura absolută, echivalentă esenței divine, și există elementele primare ale Creațiunii, care au o funcțiune și o finalitate dublă: față de Creațiune, unde se comportă ca parte către tot, participând în chip direct și esențial la strălucirea și realizarea Creațiunii însăși în eternitate; și față de sine înseși, unde liberul arbitru și conștiința de sine sunt principiile de realizare a unei ordini secundare proprii creaturii ca atare. Distingem, cu alte cuvinte, o perfecțiune a Creațiunii, transcendentă și immanentă totdeauna, vag cognoscibilă pe cale naturală, revelată în întregime prin Hristos, și o ordine a creaturii, capabilă de coerență și ierarhie, liberă în esență, și tocmai de aceea responsabilă față de cea dintâi.

Fiecare din acestea pot fi judecate ca atare și disjuncte, fiecare prezintă o armonie prestabilită în sensul că ab initio e dat în însăși esența lor intelectuală — dacă se poate spune astfel — orizontul, limitele și finalitatea, în care perfecțiunea se poate realiza în întregime sau parțial.

Raportul în care se găsesc una față de alta, Creațiunea și Creatura, este, pe de o parte, un raport *funcțional organic*, ordinea creaturii îndeplinind o funcțiune organică de participare la strălucirea creațiunii însăși; iar pe de alta, este un raport *esențial simbolic*, căci ordinea creaturii, capabilă de o perfecțiune secundară, nu este reprezentativă și nici definitorie pentru perfecțiunea creațiunii, ci *simbolică, prefigurând-o*. Căci, oricât de liberă și autonomă în principiile ei fundamentale, ordinea creaturii este străbătută dealungul ei de *preștiința* din eternitate a Creatorului și de *actele prefiguratoare* ale Acestuia, permanente în istoria sacră a neamului omenesc: Cain și Abel, Mielul Pascal, Cina cea de Taină, etc. Ordinea creaturii se identifică cu o dramă spirituală a omului în veac, începând cu Adam și sfârșind cu judecata din urmă.

Nu se poate vorbi deci de o perfecțiune esențială a creaturii și nici de o posibilă atingere a acesteia realiter, ci mai mult de o stare sau capacitate pe care o are creatura de a primi, în marginile naturii

sale, *actele de grație* ale Creatorului și de a participa prin *vrednică înălțare* la realizarea planului Creațiunii în eternitate. În acest moment, creatura încetează de a mai îndeplini o funcțiune pur creaturală, tinzând adică la realizarea acelei perfecțiuni secundare a ordinii creaturii, ci, devenind un punct simbolic de răscumpărare a întregii creaturi, prefigurează actul final al întoarcerii creaturii în sânul creațiunii perfecte dintru început. Lumea nu poate deveni perfectă — adică mântuită — decât prin *răscumpărare și vrednicie*. În acest punct își dau întâlnire toate religiile și toate filosofile. Toate religiile și toate filosofile postulează o ordine, pentru unele transcendentă, pentru altele immanentă, sau chiar empirică și nedeterminată, ordine care în creștinism capătă cea mai strălucitoare coerență în Providență și răscumpărare; și toate de asemenea cer individului o participare prin vrednicie — voință și acțiune — la această ordine, fie această vrednicie legea morală a conștiinței, voința de putere, sau simpla aspirație experiențialistă la acel cosmos final perfect. Caracterul permanent al acestei atotprezente vrednicii este, în toate, o anumită *supunere*, care poate merge până la arderea-de-tot a ființei individuale, chiar până la aneantizarea în Nirvana, strălucit spiritualizată în asceza creștină.

Încât, omul, liber în ordinea creaturii, de a se înălța, prin vrednicie, până la sfințenie, sau de a se coborî, prin degradare, până la tăgăduirea completă a însăși ființei umane ca atare, rămâne răspunzător față de ființa, legile și destinul creaturii în general, singura socotită ca entitate și categorie esențială a Creațiunii și deci ca element original al gândirii și faptei Creatorului, singura care poate participa la perfecțiunea Creațiunii în eternitate. De unde urmează că perfecțiunea nu este de esența individului, ci a categoriilor Creațiunii. Nu există perfecțiune individuală în strictul înțeles al cuvântului; individul nu e capabil de perfecțiune; el nu poate colabora la perfecțiunea universului, el poate să-și îndrepte spiritul — dacă îl are — pe căile ce duc spre perfecțiune și poate să facă fapte în care perfecțiunea să se oglindădească precum soarele în bobul de rouă, dar el nu poate fi perfect. Perfecțiunea este un ideal și idealul nu poate fi individual. Individul ca ins izolat nu poate avea un ideal în înțelesul etic și filosofic al cuvântului; căci idealul este o ordine impusă individului, în cel mai bun caz acceptată liber și voluntar, dar oricum individul nu poate avea un ideal propriu, personal, exclusiv, ci numai un ideal al grupului, al colectivității, al ecumenicității. Ceeace în mod curent individul socotește ca idealul vieții sale, nu poate fi în cel mai fericit caz, decât un mijloc de participare la ordinea colectivă, individul în sine nefiind scop în sine, ci mijloc, „vas ales“, via crucis, pe care se realizează preceptele și postulatele vieții, în general. De aceea toate sistemele de etică, cu puține excep-



știni, postulează ca suprem ideal de perfecțiune a individului, însuși sacrificiul individualității. Nu se poate concepe sacrificiul în ordinea colectivității; ar echivala cu moartea, ci numai în ordinea individuală, singur individul fiind precar și trecător în existența sa. Asceza și ritul nu sunt în esența și finalitatea lor decât căi de participare a individului la o ordine care îl transcende și care este supra-individuală. Viața spirituală a individualității nu poate fi orientată spre interior, spre sine însuși, în mod exclusiv, ci numai în măsura în care privind spre lumea din afară se valorifică interior și capătă sens, scop și ideal.

Însuși imperativul categoric enunțat de Kant ca lege a perfecte morale, nu arată decât cea mai înaltă integrare a individului în necesitățile de existență ale colectivității. Tot rigorismul moralei sale stă în austeritatea cu care individul se supune postulatelor unei vieți colective. Căci deși în aparență el redă omului suprema autonomie, făcând din voința lui legea societății, în fond toată autonomia nu se reduce decât la postularea vieții de societate ca scop suprem, căreia individul i se supune, acceptându-i idealul și finalitatea. Autonomia este de fapt o abdicare la individual și o participare la colectiv.

Creștinismul întreg nu este decât o ordine a colectivității, a ecumenicității creștine. Toate valorile lui sunt postulate ale unei vieți de comunitate și ierarhie. Mântuirea individului însăși este operă de cuminecare cu adevărurile revelației și participarea lui la ordinea unei vieți viitoare, prin integrarea în comunitatea Bisericii. Singurul act personal al individului în creștinism — credința — este în fond o participare la adevărurile Bisericii, un act de completă depersonalizare, de totală ștergere a velleităților individuale, și de completă adeziune, necondiționată, la ordinea revelației. Dar, credința fără fapte bune e moartă. Ea nu-și poate dovedi eficacitatea și valabilitatea ei decât în faptă. În fapta creștină. Fapta însă este de ordin social. În faptă se revelează rădăcinile sociale ale credinței, precum și finalitatea ei socială. Dacă credința este „adeverirea celor nevăzute“, fapta este întruparea celor adevărate. Fapta este realizarea întregii făpturi spirituale: în ea se cuprind — ca stejarul în ghindă — toate virtualitățile ființei în esențialitatea sa. Sub semnul faptei stă toată făptura și toată existența. Nu se poate concepe credință sau gândire fără faptă. Așa numita „gândire pură“, cum și credința singură ca mijloc de mântuire, sunt abstracțiuni, dacă nu chiar aberațiuni ale minții omenești, bune pentru speculațiuni care nu angajează la nimic; o iluzie ca multe altele, pe care mintea omenească, slabă și neputincioasă în puterile ei creatoare, o scornește pentru a-și da iluzia unei activități. Prototipul gândirii îl găsim în actul Crea-

știni: „A zis Dumnezeu să fie lumină, și lumină s'a făcut“, sau în începutul Evangheliei lui Ioan.

„La început a fost Cuvântul...“ Aici „Cuvântul“ trebuie luat în înțelesul de *gândire-creatoare*. Faptă și cuvânt sunt una. Nu se poate face o separațiune reală între cuvântul (gândirea) și creația (fapta) lui Dumnezeu. Logosul este plenitudinea Dumnezeirii, identitatea: gând-faptă; este eternitatea însăși, cu o singură dimensiune: fapta. Distincția dintre faptă și credință, ca două domenii diferite, fiecare cu eficacitatea lui, sau cu preeminența uneia asupra alteia, este eterna dualitate a ființei omenești, incapabilă de a prinde în pâlnia sufletului său sensul unic al existenței. În Dumnezeu toate sunt una. Numai în Dumnezeu toate lucrurile își găsesc unitatea și toate antinomile se topesc. Dualismul ființei omenești, fie că derivă din natura sa, fie că e generat de imposibilitatea unui limbaj cu o singură valență, este un destin tragic, pe care mintea omenească nu-l poate înfrunta, și de sub a cărui implacabilă duritate nu există mântuire decât în cuvântul revelat. Dar cuvântul revelat este gând și faptă totdeauna; într'un cuvânt, *creație*.

Cu aceasta am ajuns din nou la problema, pusă inițial, a spiritului ca principiu realizator al omului.

Rezumând deci și sistematizând, găsim: că în ordinea spiritului există o *ierarhie* a spiritelor; că în această ierarhie spiritele se înșiră după gradul lor de *complexitate funcțională și spontaneitate creatoare*; că pe această scară ierarhică există un anumit punct sensibil dela care — întocmai ca pragul conștiinței dela care senzațiile devin perceptibile — oamenii se împart în *oameni cu spirit propriu zis și oameni fără spirit*; că semnul distinctiv al spiritului este *puterea de creație, fapta creatoare*; că semnul deosebitor al adevăratei creații este de ordin general, *colectiv*, întrucât, după cum am arătat, problema salvării spiritului nu se rezolvă decât printr'o *participare la un ideal, la perfecțiune*, participare care cere sacrificiul individualității, și realizarea în spirit a omului colectiv, așa zice ecumenic, simbolic, a celui om care poate întrupa la un moment dat tot trecutul, prezentul și viitorul neamului omenească. În această ipostază, spiritul uman are cea mai înaltă întrupare, realizând pe de o parte cea maximă armonie până la care se poate ridica ființa umană, creatura, iar pe de alta devenind acel punct simbolic de răscumpărare a întregii creaturi. Aici spiritul pierde coordonatele vremelnice — timp și spațiu — și creația lui devine revelație, iar viața, sfințenie. De unde, cea mai înaltă *spiritualitate, sfințenia*; singura cale de întoarcere în eternitate, sfințenia.

ȘTEFAN CĂRSTOIU

PAUL MORAND DESPRE BUCUREȘTI

D. Paul Morand e un beneficiar al civilizației. Literatura sa întreagă într'adevăr, s'a desfășurat ca o pelliculă în ritmul jăcănt al expresului, în zburântul monoton al aeroplanului sau, foarte adesea, în lenta vagabondare a unui transatlantic. Căci fără îndoială volumul acela de *poeme*, publicat în preajma marelui război, nu e cel puțin o etapă, ci o simplă încercare nereușită, de altfel imediat părăsită pentru îndeletniciri mai prozaice, însă mai rentabile. N'aș vrea să se atribue acestui termen un înțeles pejorativ, pentrucă e vorba de o rentabilitate pur literară, în direct contact cu suflul de creație al autorului. I s'a imputat de multe ori facilitatea, în cazul de față nimic altceva decât cea bogată sursă care țășnește ca prin farmec din simplele note ale unui itinerar șerpuit pe scoarța planetei. D. Paul Morand trăește în ritmul vremii noastre, când oamenii tind spre o cât mai perfectă cunoaștere. Este o caracteristică a veacului această curiozitate pe care filmele documentare încearcă să o satisfacă. O carte bună însă e o oglindă mult mai fidelă, mai sinceră decât filmul cel mai abil, turnat adesea în grădini zoologice unde *atmosfera locală* e animată de indigeni importați. Și atunci nu poate fi calificată facilă o autentică operă de cunoaștere geografică unde un talent înăscut pentru asemenea gen risipește tot ce are mai bun. D. Morand, dacă nu e un mare scriitor în înțelesul obișnuit al cuvântului, e cu siguranță un scriitor util. Și aceasta nu e de disprețuit într'un timp în care se scrie atât de mult și de inutil.

„Flèche d'Orient“ constituie prima încercare a autorului celebrei „Air indien“ de a ne cunoaște țara. O scurtă și deci infructuoasă ședere aici, nu i-a putut permite realizarea unei opere temeinice și facilitatea de care vorbeam, i-au putut-o descoperi, cu drept cuvânt, mulți critici români care atunci abia luau contact cu scrisul morandian. De altfel, în răstimpul care ne separă de războiul mondial, n'a fost unica incursiune cu urmări literare pe tărâmurile noastre. Insuși contele Hermann von Keyserling în cea „Analiză spectrală a Europei“ ne consacră câteva pagini de substanțială și justă înțelegere a destinelor noastre ca popor. Nu e mai puțin adevărat însă, că aprecierile filosofului german nu erau prea măgulitoare, integrând România în ritmul de viață al veșnicilor certuri și explozii balcanice și negându-i orice afinitate cu sfera de cultură latină. Îi recunoștea însă o mare misiune de îndeplinit în cadrul unei renașteri sud-est-europene a bizantinismului.

A venit apoi un francez să ne certifice iarăși latinitatea puțin șifonată de îndrăzneala contelui Keyserling. Lucien Romier a fost cred cel mai complet și limpede observator al stărilor dela noi. „Le

carrefour des empires morts“ este o carte care a prezentat Occidentului o Românie așa cum e într'adevăr, adică izolată de forțutul cosmopolit al orașelor, ignorând mai ales această ciudată insulă care e Capitala. „... la Roumanie nouvelle ressemble peu à Bucarest, et Bucarest peu à la Roumanie“, ceea ce duce la concluzia că într'o încercare de definire a românismului, Bucureștii nu prea au ce căuta. Modernizarea orașului nu e fără îndoială un rău, este însă o evadare din stilul general de viață a acestui stat de țărani. Modernizarea implică înstrăinarea, ridicarea pe un prim plan a unor valori neromânești, depărtarea de liniștea bisericii, contactul permanent cu restul lumii și deci despărțirea de sat. De aceea Lucien Romier în căutarea României ocolește Bucureștii. De aci mi se pare a pornit greșala care s'a făcut atunci când s'a imputat d-lui Paul Morand de a nu fi cunoscut și înfățișat viața țărânului român. Nu văd ce rost și-ar fi avut o asemenea digresiune într'o carte în care se vorbește despre București și când, așa cum arătam mai sus, țărânul e atât de străin nu numai tipului bucureștean, dar și spiritualității lui. S'a judecat aspru acest „Bucarest“ pentrucă a ignorat tocmai ceea ce nu intra în sfera cunoașterii sale. Dacă autorul privește totuși desfășurarea în timp a Principatelor, o face numai ca o desvăluire străinătății, ca o încercare de a spune Europei ceea ce cu siguranță ignora. Istoria Românilor e atât de cunoscută peste hotare pe cât îi era lui Conu Leonida revoluția lui Garibaldi. Nu putem decât să mulțumim pentru o străduință care, dacă suferă uneori de vicii inerente unei atât de temerare întreprinderi, e totuși binevenită.

După *New-York* și *Londra*, pasul călătorului îndrăgostit de drumeție, s'a oprit pe malurile Dâmboviței, în acest oraș al tuturor contrastelor. Cartea care a urmat popasului valah, cuprinde două părți distincte: „Panorama historique“, o scurtă privire în timp asupra țărilor române și o serie de schițe grupate în „Album pitoresque“, și „Bucarest ville gate“.

Ceea ce ne interesează este însuși portretul orașului nostru, pe care un străin l-a vizitat, l-a admirat, l-a privit adesea în goană și l-a prins destul de exact pe filele unui volum. De aceea în considerațiunile ce vor urma, mă voi referi numai la acele pagini care ne privesc direct, în lumina actualității. Sunt impresionante primele capitole, care fixează imaginea în spațiu a Bucureștilor pe imensa câmpie a Bărăganului, unde „vântul iernii sosește din cea Rusia de unde România nu așteaptă niciodată decât vești rele“. În cadența variată a anotimpurilor, autorul urmărește viața Capitalei sub toate aspectele ei, începând cu mahalaua caracteristică, atât de pitorească și de desgustătoare câte odată, căreia îi con-

sacră rânduri pe cât de admirative uneori pe atât de crude, rânduri care au stârnit criticele de obraz insultate ale multora. Nu trebuie să supere adevărul și asta chiar împotriva vechiului dicton care constată contrariul, ci să îndrepteze, și intenția scriitorului francez nu cred să fi fost alta. Mahalaua oferă aspecte pe care Bucureștenii le cunosc cel mai puțin, pentru că atingerea unor asemenea regiuni necesită un echipament și un curaj, demne de o expediție central africană. Și pentru noi cel puțin, această prezentare aproape inedită a fost, dacă nu măgulitoare, cu siguranță folositoare. Suntem conduși apoi dealungul arterelor principale, introduși în muzee și biserici. Pretutindeni autorul admiră și critică cu o vervă nestăpânită, ajungând până la nedreptate. Aprecierile sale sunt foarte dese ori aspre și surprinde pe orice cetățean al urbei indiferența usturătoare cu care sunt judecate multe dintre clădirile de seamă înșirate pe Calea Victoriei, începând cu Palatul Poștelor și sfârșind cu Ateneul Român „care e de o urâțenie indigestă”. Se pare că gusturile artistice ale d-lui Paul Morand sunt cu totul opuse alor noastre, deoarece impozantul mausoleu cultural umple de o legitimă admirație inimile băștinașilor. Arta țărănească tronând în câteva din cele mai îngrijite muzee, minunează pe acest occidental și uimirea sa e cu atât mai mare cu cât cadrul orașului cosmopolit și atât de asemănător, în linii generale, celorlalte capitale europene, nu îngăduia surprize atât de rustice. Bisericile și mănăstirile, numeroase și bogate, construite într-un stil și cu o artă cu totul străine și neobișnuite pentru un călător descins de pe meleagurile goticului, au reușit cu greu să-l apropie și să-l intre în suflet. Aceste rămășițe dintr-un trecut de credință și de pioasă reculegere, sunt multe încă — Bucureștii numără peste o sută de altare — iar frumusețea lor stânjenită de uriașele clădiri de beton ce le impresioară amenințătoare rămâne totuși mișcătoare prin simplitate și bun gust.

Printre numeroasele acuzațiuni aduse ultimei monografii a d-lui Morand, a fost și aceea de a nu se fi oprit îndeajuns asupra vieții spirituale a Capitalei românești. Într-adevăr cetatea lui Bucur e privită, așa putea spune, prin prisma lucrurilor neînsuflețite, exterior oarecum. Chiar oamenii sunt reduși la contururi abia schițate, străine, ca niște imagini pe care le descrii din auzite. Ceeace l-a interesat a fost mai puțin viața interioară, cât cadrul în care ea se desfășoară. Și explicațiunea pe care însuși autorul o produce, ca în fața unei vini anticipată, este destul de plauzibil încheșată:

„Într-o carte care caută să fie instantaneul unui oraș, trebuie să mă limitez la aspectele exterioare, la ceea ce impresionează vederea, mai mult decât la

ceea ce interesează spiritul, de aceea nu pot decât să ating în trecere un subiect care ar merita un lung studiu, acela al intelectualității românești”.

Nu se putea desvolta, fără 'ndoială, un subiect care nici n'ar fi pasionat prea mult obișnuitul public cetitor de peste hotare și nici nu și-ar fi avut locul într'un „instantaneu”. Totuși cele câteva pagini consacrate „căminelor spirituale”, trec în revistă instituții de cultură, nume de scriitori, laboratorii și spitale, savanți și profesori. Amestecul politic în literatură și în artă surprinde pe acest reprezentant al unei țări unde mai există turnuri de fildeș și false claustrări gen Benda și unde comoda specializare modernă împarte viața spirituală în zone izolate hermetice. Sufletul românesc e însă mai complex, manifestările lui sunt multiple și tot atât de puternice în orice direcție, pentru că civilizația nu l-a corupt încă în întregime. Vitalitatea lui nu se poate încătușa într'o singură specialitate și de aici frecvența personalităților multilaterale și prodigioase dela noi.

Imaginea vieții sociale bucureștene, așa cum o înfățișează d. Paul Morand, păcătuiește dacă nu prin falsitate, prin unilateralitate, fiind privită prin prisma unei anumite clase din societate, aceea care știe franțuzește și nu face nimic. Era fatal deci ca sbuciumul străzilor să se reducă la un modest clișeu prins prin vitrina dela Capșa. Și concluzia logică la care d-sa ajunge este că Bucureștii sunt un oraș în care toată lumea se cunoaște și se salută, un fel de sub-prefectură franceză, unde fiecare știe cu ce se ocupă celălalt. Dacă aceasta e adevărat pentru restrânsa pătură care alcătuiește așa zisa *lume bună*, ocupată numai cu înjghebări de cancanuri și oarecum izolată în inutilitatea ei, este cu totul lipsit de adevăr în ceea ce privește marea masă a cetățenilor care i-a rămas necunoscută. Ceeace se poate deci imputa acestei cărți despre București, este elogiu exclusiv al aparenței, dacă se poate pretinde unei fotografii mai mult decât atât.

Am spus-o la început, d-l Paul Morand e un beneficiar al civilizației. Scrisul d-sale amintește o sensitivă placă fotografică pe care imaginile se prind clar în lumina prielnică a zilei, însă denaturează neputincios, așa cum e natural, subtilul joc al semiobscurităților interioare. Dacă accentuez asupra acestei caracterizări, o fac pentru a desprinde cartea din pretențioasele critici ce i s'au adus. „A judeca e greu, dar a face e și mai greu” spunea Papini cândva și unui prețios efort de a ne face cunoscuți celor ce ignorează până și poziția aproximativă a României pe glob, nu-i putem fi decât recunoscători.

VINTILĂ HORIA

C R O N I C A L I T E R A R Ă

ION PILLAT: POEME INTR'UN VERS.—Cu acest surprinzător volum de versuri, dl. I. Pillat înseamnă o răscruce a evoluției sale poetice. Pornit la început cu galerele înflorite de visuri ale simbolismului nostru — fără a renunța însă nicicând la busola unei lucide arte poetice — dl. Pillat a poposit curând pe Argeș, în lumina livezii natale, nu ca un pelerin obosit de rătăcirii faustice, ci simplu — ca un călător care greșise luând un bilet pentru o destinație prea depărtată. Lumina lui sufletească nu trebuie să caute fior-duri norvegiciene sau stepe rusești ca să-și găsească peisajul în care să se întegreze firesc.

De aici s'a îndreptat spre clasicism, cizelându-și inspirația sub semnul suveran al Minervei. Calea nu era nouă. Au mai bătut-o la fel la noi Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, Hogaș. Căci oricât ne-am vrea învolburaji de tumulturi — sântem un popor de mari echilibre sufletești, și oricât am râvni bătălia de întunecimi și lumini a nordului — sântem mult mai aproape de cerul clar al Mediteranei. Intre înălțimile înnegurate, aspre, ale Maramureșului și marea verde a Balcicului peste care Mircea Voevod se simțea de drept stăpân, — e o lume de contraste, a noastră, în care încap prea bine și Lucian Blaga și I. Pillat.

Dar după „Scutul Minervei“, iată „Poemele într'un vers“. Într'un fel, ele ar însemna încă un accent clasic: simplificarea la extrem, reducere la esență, a poeziei. Însă și modernismul vrea să-i surprindă inspirației momentul ei primar. Prin acest efort, poezia modernistă a ajuns o succesiune de imagini, cari de multe ori sânt lumi ce *coexistă*, de sine stătătoare. Poemele într'un vers ale d-lui Pillat constau și ele dintr'o singură imagine sau din corespondențe simple de imagini. Aparent deci, — ajungere la punctul terminus de evoluție a lirismului modern: imaginea luată în sine, ca mijloc absolut de expresie.

Aparent, însă. Lirismul modern e dinamic: e o succesiune de momente sufletești cari cu cât își găsesc mai repede expresia, ca să lase rând altora, sânt mai puțin independente. E o tehnică de film.

Poemele într'un vers sânt statice. Sânt realități cari încremenesc alături una de alta. O tehnică de baso-relief.

Cât de grea este disocierea, se poate vedea din inșiși comparațiile aduse: filmul însuși nu e decât o succesiune de mișcări descompuse, fiecare în parte inerte.

Anticii încremeneau viața în statui — ca s'o facă să trăiască milenii. Noi o accelerăm, o condensăm, în ritmul nebun al filmului, — ca s'o îngropăm îndată în uitare, rămânând cu sufletul și lumea puști.

Dl. Ion Pillat și-a dat seama câtă viață cuprinde în sine încremenirea artei atice, dela orientul nostru până la tărâmurile Eiladei:

Cimitir tătăresc

Prin pietre ceruri albe și marea'n zări argint.

Friză

Strunindu-și calul, sare prin veacuri nemișcat.

Stelă de mîm

Cu plîns și rîs de mască în mâni, nepăsător.

De altfel contururile statuare ale lumii atice se întrevăd ades în această culegere de poeme. E în acest sens o prelungire firească a filonului din „Scutul Minervei“.

Dar apelul la felul de a vedea al clasicilor — pe lângă imperativul temperamentului asemenea al poetului, pe lângă mișcarea sufletească pe care vedem că o continuă — îmi pare aici și o problemă inevitabilă de tehnică.

Poemul într'un vers accentuează la maximum acel principiu al esteticii care presupune ca element organic al creației participarea spectatorului. Poemul într'un vers nici nu poate exista principial dacă nu-și găsește un lector bogat în conținuturi sufletești, care să însemne indispensabila cutie de rezonanță. Cu obiceiurile sale metodice, dl. Pillat a ținut să o spună însuși:

Un singur naiu, dar câte ecouri în păduri

(Poemul într'un vers)

Dar această misiune a cititorului trebuie facilitată. El nu trebuie uluit — stare la care de obicei caută să-l aducă poezii moderni — ci îndrumat ușor spre propria sa lume interioară. Și atunci pentru acest prag liric care e poemul într'un vers, se va recurge la datele cunoscute, banale chiar, ale lumii, — fiindcă ele închid mai pregnant cuprinsuri mai bogate:

Trup de fată: O salcie mlădie cum e tulpina ei.

Veghe: La gura sobei gândul, tovarăș călător.

Iarnă: În aer zurgălăii de săniș... Suflet nins.

Copilărie: O jucărie spartă găsită într'un pod.

Aceasta e linia adâncă a volumului. Dar poetul nu rămâne în acest cerc de preocupări clasice. E încă mult al vremii noastre. Și iată imaginea pentru imagine, căutată numai pentru focul ei de preț, ca o piatră scumpă:

Golful: A strâns albastru'n brațe și-l leagănă meru.

Ciocârli: Din praștia câmpiei lumina cântă sus.

Veveriță, toamna: O frunză roșie suie pe ramuri,
alte cad.

Pe nesimțite însă imaginea se încarcă de lumină sufletească. Corespondențe de chipuri, cari trezesc pierdute rezonanțe.

Întâlniri: O piersică pufoasă și fraged un obraz.

Nocturnă: Mai știi în noapte plopu cu luna, galben
cuib?

Până la expresia deplină a mișcării interioare:

Amurg: Iubirea ta m'ajunge cu umbre tot mai lungi.

De aici — înălțare până la marile înțelegeri ale existenței:

Murmur etern: În golul scoicii marea, în suflet nămuriri

Stelă funerară: O umbră joacă ramul pe piatra unei umbre.

În piețura clară a acestui gen poetic, e deci loc pentru o întreagă lume sufletească. Gândul poate atinge profunzimi — ca în această minunată *Stelă funerară* — cari sânt cu atât mai strălucite cu cât cadrul de contemplație e mai sever limitat. Însă tocmai această caracteristică tensiune sufletească pe care o cere creatorului, îi mărginește și viața. Marile încordări repetate, uzează mecanismele și plictisesc spectatorii. Poemele într'un vers ar trebui să se isprăvească în cea mai mare parte cu semn de exclamare. Sânt explozii. Însă micimea spațiului pe care se produc le dă un caracter de experiență. E un joc poetic, un minunat joc de artificii, care rămâne totdeauna minunat, cu o singură și apăsătoare condiție: Să nu se mai repete.

* * *

GEORGE GREGORIAN. SĂRACĂ ȚARĂ BOGATĂ — După dl. A. Cotruș, care din nelămuritele sale tumulturi de revoltă socială a știut să se reculegă atât de frumos în bronzul poetic închinat lui Horia, — dl. George Gregorian, un mare și nedreptățit poet al nostru, se simte dator să răspundă la hotărârile întrebări ale timpului și ale neamului său. Se clatină temelile înspre noi așezări, arde cu vălvății peste margini de veac istoria, și la noi poezii — demni emulii ai conducătorilor cari se pierd în certuri juridice sau în injurătură pur și simplu — cântă serafici pe alăute de vis, mângâind fildeşul cuvintelor rare, ca niște avari cari se mulțumesc doar cu sunetul argințiilor.

N'am vrea, firește, să facem din poezie ciomag noduros în lupta oarbă de toate zilele. Ne e destulă barbaria din celelalte țărâmură de activitate ale țării. Cred că acest caracter sideral al poeziei de aproape pretutindeni e și un refugiu a ceea ce a mai rămas nostalgie de puritate, din noroiul vieții publice de după război. Însă în aceste vremi patetice, când mulțimile așteaptă într'atât un cuvânt cald și hrănitor ca o pâine, — să nu răzbată în glasul tău de om dăruit al harului de sus nimic din imensa durere a semenilor tăi, iarăși nu e îngăduit.

Dl. George Gregorian aduce un glas de revoltă românească în ultimul său volum. Nu e o surpriză. Filonul acesta de revoltă îl distinsesem clar în versul atât de larg învolburat, până la o viziune cosmică ce îi apropia de lumea lui Eminescu, din acel volum de maturitate, „Poezii“. Sufletul azurat al poetului se ciocnea însăngerat de pereții de cremene ai cotidianului. Drama însă nu era localizată. Putea fi valabilă pentru orice râvnitor al lumii dumnezeiești,

pe orice latitudine geografică. Într'un singur poem, ea se preciza căpătând un accent de hauduce, devenind numai a noastră: „La norocul norocel“. Poemul acesta făcea tranziția spre mișcarea violentă de suflet din „Săracă țară bogată“. De aceea noul volum îl și cuprinde. Cartea închide și prelungește deci două filoane: revolta milenară a visătorului schingiuit de brutalitatea vieții și răzvrătirea lui când, mai puțin rătăcitor printre astre, își însușește durerile neamului său, în al căror val urlaș întristarea sa omenească se pierde.

O singură lumină are cartea: icoana cu care începe, *Țara Mea*. E un moment de închinăciune, de adorare. Vraja albă a versului îl atestă:

*Și cutremurul luminii
Cum îi leagă pereții
Prispe mici cu pânze albe
Fug pe apele verdeții.*

Dar țara asta de lumină bună e plină de sărăcie și dureri. Innoitorul de cuvinte se trezește halucinat în inima acestei realități grozave. E situația oricărui gânditor de bine din neamul nostru de azi:

*În mijlocul țării stau frânt, stau curbat
Și vânturi mă bat
Vânturi din codrii de-amar și de vești,
Huetu'ntregei dureri românești.*

El trebuie să-și pună întrebarea tragică a oricărui gânditor lucid din clipa asta: *Vreau neamul să-l sgudui, vreau țara s'o scap.*

Dar cum, dar cu cine?

La această răscruce, sufletul poetului se vâlurează față de semenii în revoltă — pe linia „Doinei“ lui Eminescu, — sau în satiră amară:

*Cu această Cinste — mica mea Cenușăreasă —
Țiu casă.*

Dumnezeu e prezent în acest sbucium, — ca și în frământarea de totdeauna a poetului George Gregorian. Cutremurat de chin, se apropie de El prin blestem nebun sau prin rugăciune. Sunt cele două moduri prin care slaba revoltă omenească încearcă să se înalțe atunci când se clatină deplina credință:

*Părinte din lumină și povești
O, cum aș vrea să știu că Tu nu ești!*

Dar mișcarea aceasta e tot nemărturisită tendință de a căuta adăpost în poala de pace și stele a Dumnezeirii. Și pacea aceasta nu se poate să nu vină când o ceri curat. Ea se coboară în finalul poemei „*Băltoaca*“, una din cele mai frumoase ale cărții și un dar de seamă pe care îl face dl. Gregorian liriceii noastre.

Dintr'o frământare asemenea, sufletul se înalță spre adevărată rugăciune. Și e minunat și sfâșietor de trist totodată să vezi cum glasul stihuitorului de azi răspunde tocmai peste veac unui alt îndrăgostit al cuvântului și al țării acesteia necăjite. Peste un veac ne copleşesc aproape aceleași pătămiri și același glas se ridică să întrebe. Integrarea aceasta a destinului

poeziei în marele și tragicul destin al neamului, nu se poate să nu îți apară impresionantă. „Rugăciunii“ dela 1830 a lui Vasile Cârlova :

*Nu cer prisoase sau nălucire;
Voiesc dreptate, cer mântuire,
Patriei mele, jalnic pământ*

li răspunde astăzi același „Rugăciune“:

*Nu-ți cer belșug mai plin mai roditor
Ci milă pentru — acest popor!
Doar milă pentru golul de răscruci
Din ochii lui încercănați de sapă
Și pentru masa lui dintr'o otreapă
Și pentru brațul lui uscat de cruci.*

Și acea veghe, solemnă ca un priveghiu, la căpătâiul țării doborâte de soartă, din „Cântarea României“ a lui Russo, își prelungește prin istorie tristește întrebări iarăși până astăzi :

*Plângi, mamă, dărâmându-te în lacrimi.
Ascult încremenit
Și-ți mângâi pe obraji galbeni
Înghețul lor și hohotul fierbinte
Dar mâna mea e slabă și puțină
Și pumnii mei de piatră nu-s destui...*

(Vorbindu-ți țării mele)

Cu această nouă carte astfel, poezia d-lui George Gregorian își adâncește și mai mult rostul în cursul larg al liriceii noastre. Toate defectele ei—violente care o apropie uneori de proză, și mai ales dragostea puțin văzătoare a autorului față de unele alcătuirii prea legate de ființa lui, ca *Marșul Frontului de foc*, *Scrisoare verde* și *Odă decorației mele*, cari trebuiau să lipsească — defecte omenești, adânc omenești, își găsesc răscumpărare cu prisosință pe înălțimile la cari ajunge această poezie, care crește firească și frumoasă din suflet, așa cum floarea se îndreaptă, pură din pământ, după legea firii spre lumină.

* * *

VIRGIL HUZUM: ZENIT. — Alături de cântecul acesta aspru, poezia atât de sfioasă în puritatea ei a autorului „Bolșii Bizantine“ apare ca o extatică clipă liturgică. Termenul nu e excesiv de pretențios. Dl. Huzum aduce în adevăr o poezie de incantații solemne, de lumină filtrate parcă prin spărturile unei bolți înalte de biserică. Pușini poeți au adus la noi atâta lumină câtă a adus el în acea carte lărgită în litera ei mare, copilărească: „Bolta Bizantină“. Și totuși i se părea încă prea pământească.

„Zenit“ înseamnă încă un efort de spiritualizare. Și un efort izbutit. Poezia în această plachetă pe care unele din gravurile sale o întregesc atât de fericit, e înaltă fără a merge pe picioaroange, e diafană fără a fi decolorată prin cine știe ce tehnică de laborator poetic, e tainică fără a fi sugrumată între artificii de topică și sintaxă — ca atâtea din falsele moduri ermetice ale tinerei noastre cete de grățiori în stihuri.

N'aș vrea să spun că dl. Virgil Huzum nu e ispitit în lirismul său de niciunul din aceste păcate.

Ceeace vreau să spun e că modul său poetic crește organic la această altitudine literară. Dl. Virgil Huzum e un poet al luminii și al extazului — și cine și-a dat seama că o biserică, oricât de întunecoasă, e plină prin veghea înaltă a bolții de o lumină aproape alta decât a lăcașelor omenești, își mai poate da seama că poți fi astfel de poet, în chip cât se poate de simplu, având numai har. Dl. Huzum îl are deplin. Sufletul lui e adumbrit de arpa de mister care fâlfâie asupra acelora cari înțeleg instinctiv urzirea de minuni a lumii. De aceea, unele obscurități voite nu-i stau bine.

Cu credința că ele vor dispărea în timp cu totul, ca și fâșiile de întuneric din vestirea incertă a zorilor, însemn aici întreagă acea poemă de atât de larg desfășurate perspective în alcătuirea ei fragilă și rece, *Moment ceresc* :

*Lumina desfăcută'n evantai
Aruncă'n umbra ei răcoare,*

*Se'ntinde ca o mână albă,
Înghiață ca o mângâiere...*

*Când s'a muiat tăcerea'n vârful
Mai fumegă un timp deasupra.*

*Un jar i-acum cenușa zilei.
În care se afundă stele.*

DRAGOȘ PROTOPOPESCU: FORTUL 13. — Și de astădată, dl. Dragoș Protopopescu e același. Adică nu-și desminte formula literară cu care a apărut dintâi. Era dificilă formula, cu cele două porniri gemene ale ei, cari uneori se băteau în capete dar de cele mai multe ori se împăcau frățeste, pentru că așa trebuia, ca să fie bine: deoparte, o sănătoasă și caracteristică obicinuință autohtonă de a rade plin, până și în cele mai încălcite răscruci ale soartei, fiindcă viața e o datorie pe care trebuie s'o porți bărbătește fiindcă tot ce e al vieții e sănătos și curat — iar pe de altă parte revolta sever filtrată a unui inadaptabil care a căutat să-și creeze un stil uman propriu pe alte meleaguri, unde o civilizație milenară a devenit realitate, ce contrastează cu primitivismul dela noi. Dela gluma țărănească, inocentă în trivialitatea ei, fiindcă ia simplu datele firii așa cum sânt, fără niciunul din gândurile ascunse cu cari urbanul e obicinuit să-și umple orice gest, până la satira atât de sever închingată în obicinuințele buneii cuvînțe încât o pot citi copiii drept poveste, a lui Swift, — e o bună bucată de drum. Dl. Dragoș Protopopescu o strânge ca pe o armonică și aceasta e ineditul prozei sale.

E însă mult mai autohton decât se închipue. De aceea, în situația de a se apropia, cu duhul curat

ca în alte vremuri, de gesturile vitale, esențiale, ale omului — se integrează ușor și se simte bine: devine povestitor, și darul de a povesti e un dar al nostru, specific. Dar când e vorba să privească prin monoculul unui dispreț ireproșabil stălat toată pleava și vermina care acoperă la noi hidoasă neaoșea realitate autohtonă, lucrurile se cam complică: trăsătura nu mai are siguranța dintâi, fantezia în jocul ei capricios aglomerează uneori momente livrești peste zigzagurile unor atitudini sufletești cari se statornicesc greu, fiindcă se simte tărâmul străin.

În „Condamnații la castitate“, fatalitatea erotică a celor doi olteni eroi ai cărții era purtată cu seninătate românească; tragicismul ei nu era bagatelizat prin această voită ignorare a lui. Viața celor doi creștea deci organic în carte. Însă lumea diformată caricatural a Siamului — proiectare pe plan ireal a păcatelor țării noastre — nu mai se închea atât de firesc.

În acea carte, tragicul izvora dintr'o fatalitate fiziologică. Pentru atitudinea literară pe care și-o impune dl. Dragoș Protopopescu, problema era mult ușurată: eroismul pe care îl însemna, nu se depărta de resorturile elementare ale vieții.

În „Fortul 13“, tragicul crește dintr'o problematică sufletească. Și totuși scriitorul apasă același accent pe fiziologic: acea nesfârșită odisee a „ieșirii afară“ — ca să nu întrebuițez alt termen mai trivial și mai propriu — e un exemplu. Eroii săi sânt umanizați până într'atâta încât ajung aproape să fie văzuți printr'o perspectivă caricaturală.

Problema se complică prin faptul că avem aici de aface nu cu personajii literare ci cu oameni reali, cari abia sânt cât de cât mascați sub pseudonime cât mai transparente. Autorul se simțea foarte responsabil — așa cum ne simțim și noi acum când scriem — de cuvintele sale. Și atunci a căutat să precizeze, mereu: acești inși sânt aici așa cum îi văd eu, numai așa cum îi văd eu, Eulampe Sibică. Accentul acesta necesar pus pe eul scriitorului în povestirea unor fapte cari cereau o liniște cât mai desprinsă de oameni în zugrăvire — e iarăș un element de limitare a materialului cărții. Eroicul de totdeauna, însă cere impersonalitate în contemplație; de aceea îi convîn mulțimile și istoria.

Acestea toate înseamnă că dl. Dragoș Protopopescu n'a putut să dea o carte uriașă, pe măsura răscrucilor de viață pe cari a căutat să le închidă. Dar nu înseamnă că acest „Fortul 13“, scris cu talentul suculent caracteristic autorului, cu toate sprintenile fanteziei sale, de infinite resurse — nu e un strălucitor moment literar și în același timp un patetic document al vremii.

* * *

GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU: SFÂNȚA MARE NERUȘINARE A LUMII. — Cele două noi volume din ciclul început de dl. G. M. Zamfirescu în

„Măidanul cu dragoste“, nu fac decât să pună punctele necesare serilor de fapte începute atunci. Cu alte cuvinte, nu aduc nimic nou în problematica inițială. Se lichidează în ultimele amănunte monumentul culminant al acțiunii din „Măidanul cu dragoste“, uciderea Saftei; se sfârșește povestea dragostei romantice a lui Ivan, și se încheie perioada de adolescență a eroului principal al ciclului — Pușor.

Însă, odată cu moartea Saftei, autorul și-a întors aproape cu desăvârșire privirea dela înfățișările brutale, animalice, ale vieții de mahala. Ele însă împleteau ca un element de echilibru elanurile lirice cu cari erau contemplate iubirile inocente ce sălăsluiau în sufletul celui rus romantic, Ivan, și al copilului încă nedeplin știutor, Pufu. Lumea cărții pierde în suprafață însă putea câștiga mult în adâncime. Ceea ce nu s'a întâmplat. Depărtat de chemările la realitate ale vieții mizere — dl. G. M. Zamfirescu a căzut pradă ușoară literaturii. D-se a literaturizat, într'atât încât a scos 600 pagini de roman, din câteva fapte cari, repet, puteau să încapă ca final în „Măidanul cu dragoste“.

E păcat de formidabilele însușiri de romancier ale d-lui G. M. Zamfirescu, această uluitoare lipsă de control al creației. Bunul Boileau — care cerea atât de pedant refacerea de zeci de ori a operii până la pornirea ei în lume — cât de departe e astăzi de noi și ce bine ar fi să ne fie mai aproape!

PERICLE MARTINESCU: ADOLESCENȚII DELA BRAȘOV. — Nu tot astfel se poate scrie despre întâia carte a d-lui Pericle Martinescu. Ciclul epic al autorului „Domnișoarei Nastasia“ ne înfățișă tumultos, nesigur de sine dar real, un fluviu de viață — ale cărei împotmoliri în literatură le acceptai, de voie de nevoie, ca o consecință a cursului său prea larg și puțin supraveghiat.

Dar „Adolescenții dela Brașov“ — îmi pare rău că trebuie să scriu cuvinte aspre, căci activitatea literară de până acum a d-lui Pericle Martinescu îndreptățește alte nădejdi, și le îndreptățește încă și azi — nu aduce nimic semnificativ, nimic valabil.

E un roman cu adolescenți — da! Un roman care vrea să aducă nu fapte mai întâi, ci o atmosferă de fervoare sufletească, în sens Gide-ian aproape — da! Însă — mi-aduc aminte de „Pan“ al lui Knut Hamsun — lirismul efervescent al adolescenței, deși e cea mai simplă și universală formă de viață sufletească, trebuie să-și găsească detaliile semnificative de expresie. Lirism adolescent e și poezia de dragoste — și asta nu împiedică cu nimic pe fiecare creator de vers să-și aibă lumea lui interioară proprie și modul lui singular de expresie.

Fiecare adolescent a iubit o fată, a fost eliminat de la școală, a urlat pe profesori, a rezolvat

emfatic și naiv toate problemele în câteva minute, la o discuție de prietenii. Dar de aici, dela mica ta poveste banală, până la transfigurarea ei în creație e o problemă foarte dificilă de laborator literar.

Și în acest impas s'a împiedecat dl. Martinescu. Cartea era o problemă de expresie. Și aceasta e aici nefericită.

Găsești banalități delicioase: „Tot ce e mai emoționant în dragoste sunt clipele în cari alergăm după ceva necunoscut“. „Cu cât cunoaștem mai intim femeia pe care o urmărim, cu atât farmecul iubirii, al iubirii adevărate, descrește“ (p. 50). Acest mister „este la fel la o regină ca și la o florăreasă de stradă“ (285).

Dar să spunem că banalitatea e ceva inerent adolescenței când iubește și cugetă; deci, autorul a rămas fidel eroilor. Însă lirismul elegiac al cărții e în cea mai mare parte de un emfaticism aproape adesea de ridicol. Eroul cere iubitei, de pildă, să-și „aplice“ anume „sigiliul virginității pe nervul ei dumnezeesc și virgin“ (p. 360); admiră „ființele care își manifestă desfrâul spiritual sau fizic în orice sens — în limita bunului simț însă“ (p. 132); „mă făceam că ignor poarta pentru care aveam un cult“ (N. R.—poarta casei iubitei). Dar să admitem că și acest emfaticism e propriu tinereții dintâi. Însă, și aici venim la deficiența hotărâtoare a cărții, autorul ajunge să pară un cap abstract, admirabil înzestrat pentru speculație pură, însă lipsit de puterea de a plasticiza. Și totuși vrea să fie cât mai reliefat în expresie. De aici o sumă de improprietăți — cari de astădată nu mai au nimic de aface cu felul de a fi al adolescenței: pictorul iubitei e „butoiășul alb și divin de pur“ (p. 321); clasele de fete sunt „închisori în cari *dospeau* tăcute trupurile lor fragede“ (p. 17); se vorbește de un „mediu copleșit de neant“ (45), de „intențiile misterioase ale unei *obsesii*“ (45), de „formele regionale ale trupului unei femei“ (196). Lista se poate prelungi.

Aceste improprietăți de expresie copleșesc calitățile reale de dinamică sufletească și posibilități adânci de analiză. Cât de reale sânt aceste însușiri, se poate vedea și din faptul că totuși, cu tot emfaticismul ei, cartea se citește cu plăcere. Bine înțeles, cu atâta plăcere câtă îți mai poate lăsa prezentarea meșteșugită a unor suflete profund anarhice — cum sânt toți eroii acestei cărți.

* * *

P. MIHĂESCU: GINTA LATINĂ. — Dl. P. Mihăescu (Sărmanul Klopstock) are un trecut literar apreciabil ca rod și durată. Și totuși nu și-a găsit până acum prețuirea largă care i se cuvine. Poate din pricină că, în loc să stăruie în cizelarea instan-

tanelor de viață, în schiță, gen care îi convine atâtea s'a hazardat în acel nesfârșit efort din „Feciorul lui Nenea Tache Vameșul“ — de lungă respirație epică, pentru care nu are suflu.

„Ginta Latină“ însă, această admirabilă întrunire de momente în sensul pornit de Caragiale, cred că îl va lăsa definitiv în proza noastră.

Vorbeam de autorul lui „Kir Ianulea“, de Caragiale. E o lume asemănătoare, cea adusă aici: o lume de mici, foarte mici funcționari — încât și se pare foarte nostim că li se zice „domnul“. O lume însă care trăește în ea însăși și nu aspiră mai mult. Nu e mahalaua lui Caragiale, maimuțărind orașul. E „elita“ unei lumi rurale — și e în adevăr „elita“ ei, oricât de caraghios ar părea cuvântul. Are stilul ei de viață, însușirile ei, păcatele ei, și mai ales *băzdăcurile* ei. E caracteristic pentru ginta asta „latină“ dela Dunăre ce rol imens are „băzdăcul“ în viața-i. Nu e irascibilitate, nu e nici fanfaronada ridicolă a ungurului. Nu, lumea asta mărunță e învățată prin veacuri de străngeri și năcazuri să nu râvnească decât la ceea ce poate avea. Țăfnele ei inofensive nu-s decât un nevinovat mijloc de a-și procura mici satisfacții morale, cari să-i mai înflorească viața. Dl. Vasile Băncilă conchidea fericit deunăzi că românul a cultivat excesiv sărbătoarea nu atât din lene cât din intuiția imensei oaze de linișți pe care i-o aducea ea în scurgerea aspră a timpului. Cred că și-a cultivat băzdăcurile, micile megalomanii și ambițiuni, ca să-și mai coloreze lucid o viață plină de întunecimi istorice.

Așa ni-l prezintă dl. P. Mihăescu: Dumitru Oprea Măcelaru „Bodegă și aperitive, tutungerie și coale timbrate, rachierle și fleiculite“, se războie trântind alambicul fiindcă doctorul i-a asemănat sănătatea cu o astfel de mașină, căreia i se astupă țevile; Cucoana Didina a lui Guță Pitulice din Suseni, merge *pă loitrar* cu pălărie de cucoană pe cap, în ciuda lumii; Picherul Chiran, renunță la „balul supt-oliferilor reangajați“ ca să-și facă gard, și-l dărâmă de teama „servituții din vedere“; Paracliserul Oancea dela Râioasa, soț înșelat, nu mai are decât un ambiț după împăcarea cu nevasta: să-i iasă copilul cu ochi negri ca ai lui, ca să n'aibă lumea pe ce bărbi....

Totul văzut cu măsură și însemnat cu o trăsătură sobră și sigură. O furnicare de un nespun pitoresc — fără nici un artificiu de șarjă. Doar câteodată, exces de preocupări juridice — atestând origina materialului uman. Iar cine vrea să-și dea seama că lucrurile astea umile și ridicole au și o poezie a lor, minunată, — să citească „Dășteptătorul“.

OVIDIU PAPADIMA

CRONICA PLASTICĂ

G. PETRAȘCU.—La expoziția de artă românească pe care am avut-o anul trecut la Bruxelles în cadrul Expoziției mondiale, un panou întreg, dintre cele principale, a fost rezervat tablourilor d-lui G. Petrașcu. Pictură densă, concentrată, de sonoritate gravă, care, în ansamblul expoziției părea a chema mai puțin privirile și a nu putea reține îndeașuns pe vizitatorul grăbit. În fața panoului Petrașcu se găsea desfășurată pictura d-lui Pallady, într'altfel elocventă, prin vibrația de transparență și puritate a unei viziuni născută numai din lumină și din subtilități coloristice. Cei doi mari artiști, care înfățișează azi, oarecum anitetic, virtuțile cele mai înalte ale picturii românești, se găseau astfel față în față, [cu lucrări reprezentative, [care scoteau și mai mult în evidență contrastul personalităților lor. Era destul de interesant de urmărit efectul pe care această opoziție îl făcea asupra privitorilor. Căci dacă, de la întâia aruncătură de ochi, vizitatorul era ispășit a merge deadreptul la pictura d-lui Pallady, unde fiecare tablou îi rezerva o încântare aproape muzicală a simțurilor, el se trezea pe neașteptate înaintea tablourilor d-lui Petrașcu, care îl rețineau îndelung și îl aduceau pe nesimțite la concentrare și reflexiune.

Nu s'ar putea defini, poate, mai bine, pictura d-lui Petrașcu decât prin acest contrast desăvârșit dintre sensul muzical și aerian al colorismului pe care îl reprezintă dl. Pallady, și viziunea propriei sale arte, atât de densă, de întoarsă asupra lucrurilor înșile, de adâncită în materialitate.

Pictura unuia, degajată de realitate, e ca alcătuirea, în regiuni impalpabile, a unei lumi făcută din transparențe și vibrații; pictura celuilalt e ca o frământare în concretul însuși al lucrurilor, ca o plămuire din nou a realității, prin adâncirea în structura vie a materiei, unde virtuți ascunse se găsesc, capabile de a da strălucire și valoare nouă lumii intruchipate de artist.

Dl. Petrașcu e un astfel de artist, pentru care realitatea *există*, cu ispite și voluptăți nesfârșite, care cad sub simțurile noastre. Pe pânzele sale, realitatea aceasta ia formă în aglomerări sensibile de pastă, în rotunjiri plastice, în concentrări carnale de colorii, în catifelări de epidermă, în sclipiri repezi și intense de lumini. E ca o răscolire a întregii materii pe care artistul o are sub ochi, pentru a scoate din ea, cu atingeri maestre de penel, tot ceea ce era sensibil dar ascuns, tot ceea ce face vibrația interioară și nebănuită, a acestei lumi în aparență puțin schimbătoare dar atât de vie și de complexă în realitate. O pictură de Petrașcu o privești în întregul ei, pentru voluptatea intensă pe care îți-o comunică imaginea întotdeauna concentrată și adânc vibrantă a artistului; dar o pri-

vești întotdeauna, cu tot atâtea pasiune, în elementele ei cele mai înfime, pentru că în fiecare centimetru pătrat, descoperi o înfinitate de nuanțe și efecte fugare care sunt tot atâtea scăpărări uimitoare ale viziunii artistului, și tot atâtea pătrunderi magice în tainele subtile ale materiei.

De aceea și varietatea relativ restrânsă a tablourilor d-lui Petrașcu și reluarea frecventă a aceluiași teme preferate de artist. Căci un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărți, un vas de aramă pe o țesătură colorată, reprezintă pentru acest mod de a privi și de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existențe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci ca într'o lume nesfârșit schimbătoare. De pe fondurile albastre sau negre ale tablourilor d-lui Petrașcu, lumea aceasta în aparență monotonă, se întrefese astfel în nesfârșite curcubeie, în care poate aceleași colorii vor juca întotdeauna, dar din care magia artistului va ști să scoată mereu alte moduri ale lucrurilor zugrăvite.

Am făcut aceste considerații, în legătură cu expoziția recent deschisă de dl. Petrașcu la Fundația Dalles. După trei ani de la expoziția sa trecută, d-sa vine acum cu aproape trei sute de bucăți noi, în care, dacă arta d-lui Petrașcu rămâne în esență aceeași pe care i-o cunoaștem, lumea înfățișată de artist vine cu o mie de noi aspecte. De la tablou la tablou, treci cu aceeași încântare pe care nu îți-o poate da decât plenitudinea de senzații și de sentiment trezită de penelul unui mare artist. Câteva teme, în deosebi, trezesc ecouri mai intense, care îți stăruesc în memorie: peisajii de iarnă, cu alburii afânate în pulberea albăstrue a atmosferei, peisajii venețiene cu lumini nesfârșit jucătoare, naturi moarte, cu cărți, cu fructe și cu vase de metal strălucind în reflexe, sau câteva interioruri cu scoarțe și tablouri, în care o luminozitate de ton și o strălucire intensă a colorilor, dau aproape un aspect nou picturii d-lui Petrașcu. Nu știu dacă seria aceasta de interioruri indică în adevăr o îndrumare a artistului către alte clarități și modulări de tonuri decât cele de până acum; dar sunt în orice caz, în expoziția de acum, între bucățile cele mai atrăgătoare, prin rezonanța mai puțin obișnuită pe care o aduc în pictura d-lui Petrașcu. Poate că realizări mai stăruitoare în acest sens vor veni în expoziții viitoare. Dar și cele de acum ne arată îndeașuns cât e de neseacă sensibilitatea artistului și câtă pasiune înolțoare însuflește încă arta sa, pornită din izvoare mereu tinere și neatrinse încă de trecerea vremii.

AL. BUSUIOCEANU

MARIUS BUNESCU.— Dacă Grigorescu împăca natura și spiritul prin transfigurarea feerică a naturii în spirit; dacă Andreescu opunea natura spiritului într-o împotrivire dramatică; dacă, la rândul său, Petrașcu găsea soluții și în sensul dramei și în sensul feeriei, îi era rezervat unuia dintre cei mai tipici reprezentanți ai realismului în pictura actuală, lui Marius Bunescu, să stabilească o relație mai liberă între natură și spirit, care să păstreze amândurora domeniul propriu de expresivitate, fără a le contopi ori a le împotrivi. Datorită acestei degajări, Bunescu a realizat cel dintâi o artă a naturii cu prelungiri în spirit, așa dar o artă caracterizată prin deplină intimitate cu lumea înconjurătoare, deși rămâne deschisă nostalgiei. Poziția artei lui Bunescu se definește însă prin precumpănirea naturii, ceea ce, urmând tendinței de spiritualizare manifestată în ultima perioadă a picturii grigoresciene și în pictura meșterului Petrașcu, trebuia să restabilească echilibrul în favoarea naivității sentimentului naturalist. Ajungem astfel la izvoarele celui fraged simțământ al naturii, care a înflorit în pânzele lui Andreescu, deși sub umbra dramei, precum și în pânzele de tinerețe ale lui Grigorescu.

Reintroducerea naturii în vechile ei drepturi se traduce printr-o îmbogățire a aspectului ei, deci printr-o mai mare diversitate de motive. Acum, pictorul se adresează deodreptul motivului, despre specificitatea căruia câtă să obțină intuiții cât mai juste, colorate intens de sentimentul naturii. Ce departe suntem de interpretarea generalizatoare din tablourile lui Petrașcu, atât de nedreaptă, uneori, cu înfățișarea naturii! Marius Bunescu, dimpotrivă, arată interes neobosit particularului și concretului din natură, în care vede manifestându-se spontaneitatea creatoare, care o caracterizează. De aceea, toate pânzele artistului sunt interpretări de motive și tot de aceea ele sunt remarcabile prin bogăția notelor particulare desvăluite coloristic.

Precumpănirea motivului, căreia îi corespunde dezvoltarea aptitudinii observatoare, nu înseamnă numai decât descripție. În adevăr Bunescu se apropie de motiv cu simpatie mai mult decât cu curiozitate. Pe el îl interesează să trăiască motivul, să-l actualizeze ca moment psihic și nicidecum să-l cunoască din afară, ca pe un obiect lipsit de viață. Particularul va fi, în consecință, un simbol al unității de trăire, adică altceva decât un amănunt izolat. În tălmăcirea dată lui, artistul va pune accentul pe funcțiunea integratoare și nu pe ceea ce îl deosebește și desparte de întreg. Orice moment coloristic va răsfrainge unitatea de sentiment a tabloului, făcând imediat sensibil gestul psihic primordial de comunune cu natura, așa dar mișcarea de la care se inspiră pictura.

Interpretarea motivului ca privește însuflețită dinăuntru de forța sentimentului, pretinde un pro-

cedeu pictural sintetic, deosebit de procedeul linear analitic, al cărui rol este de a izola amănuntele. Având o înțelegere organică a stilului, Bunescu a abordat dintru început procedeul pictural, care constă din raportul de pete colorate. Caracterul lui este sintetic prin aceea că realizează trecerea de la particular la viziunea întregului, dând particularului semnificația de moment constitutiv al unui proces. Particularul câștigă astfel substanță psihică și energie vehiculatoare, ceea ce ni se desvăluie în fiecare porțiune de pânză pictată. Dar, trăirea intensivă a sentimentului în particularitățile motivului se resfrange, în cele din urmă, asupra centrului însuflețitor, reliefsându-i vigoarea și unitatea. Aceasta dovedește că, pentru Bunescu, drumul către el însuși trece prin natură și că natura nu este numai decât un prilej de risipire.

În câte feluri, însă, natura poate fi prilej de risipire? Un prim fel este acela pe care, după câte am văzut, Bunescu l-a înconjurat. El înseamnă a te risipi în lucruri lipsite de viață, cărora nu reușești nici tu să le însuși viață. Un al doilea fel constă din păcatul potrivit și anume: a însufleți într'atâta lucrurile, încât să uite că sunt lucruri, socotindu-se numai înfățișări ale sentimentului însuflețitor. Aici risipirea este rezultatul nedeterminării obiective a sentimentului. Bunescu a știut să înconjure și acest pericol. Căci, odată cu însuflețirea picturală a motivului, sub imboldul sentimentului naturalist, arta sa își construiește o bază de obiectivitate, pentru creșterea deopotrivă a sensului real. În consecință, pictura artistului nu lasă nici un moment impresia că ar fi o simplă fantasmagorie, animată de sentimentul naturalist. Ea evocă, dimpotrivă realitatea, cu o putere care ține de instinct, chiar atunci când sentimentul naturii este mai expansiv. Pictura lui Bunescu „realizează“ natura, adică o încorporează lucrurilor, fără să-i scape nici nuanțele deodreptul legate de puterea însuflețitoare: nuanțele atmosferice. În redarea lor, artistul manifestă o aptitudine excepțională de obiectivare, deși păstrează neatinsă diferențierea sensibilă.

Marius Bunescu lucrează de ani întregi la desăvârșirea echilibrului dintre realitate și sentimentul naturii. El a ajuns să dea interpretări dintre cele mai vii și mai bogate sentimentului din natură, rămânând necontent în cadrul realității. Astăzi, obiectivitatea decurgând din accentuarea viziunii reale, atinge un maximum. Bunescu nu-și mai lasă motivele la voia inspirației, ci le alege cu grijă, le situează și le compune, călăuzit în continuu de ținta ce și-a propus, adică de realizarea unui organism pictural autonom, în care să-și afle expresie atât spontaneitatea sentimentului naturii cât și puterea de reprezentare reală. De aceea, pânzele artistului sunt pe cât de însuflețite în culoare pe atât de liniștite ca întruchipare de forme. Însuflețirea materiei dă naștere la ritmuri variate,

În dezvoltarea cărora formele se lasă atrase, pentru ca, la rândul lor, să însuflească ritmurile ceva din liniștea care le stăpânește. Rezultă o diferențiere a materiei pe calități de frăgezime și densitate, apte să exprime prospețimea sentimentului și consistența lucrurilor.

Autonomia tabloului față de inspirație este în felul acesta câștigată. Ea corespunde autonomiei personalității. În adevăr, sentimentul naturalist, care îl inspiră pe artist, nu mai ambiționează să conducă singur și fără de răspundere înfăptuirea picturală, ci se supune controlului exercitat de un centru de voință conștientă, în care recunoaștem prezența personalității. Întrucât însă voința se aplică asupra materialului picturii spre a-l organiza, pictura însăși

capătă personalitate. Stăpânirea mijloacelor și subordonarea lor scopului de expresie apar desăvârșite în pânzele din urmă. Astfel și personalitatea se simte în largul ei. Ea exprimă într'un chip consecvent atitudinea artistului în fața vieții. De câțiva ani, bunăoară, se accentuează tendința de spiritualizare în cadrul naturii, ceea ce constituie, fără îndoială, o atitudine personală. Natura nu mai apare, de astădată, transfigurată în spirit, ci prelungită în spirit, așa dar deschisă ecourilor nostalgice. Cu aceasta, Marius Bunescu își adâncește personalitatea și se integrează mai fericit realismului românesc.

AUREL D. BROSTEANU

C R O N I C A M Ă R U N T Ă

INEXPLICABILA FURIE CATOLICĂ. — Am scris în numărul de Martie 1936 al acestei reviste un articol despre Vasile Goldiș. Evocându-i memoria, schițam marile lui merite naționale, pe care nimeni nu i le contestă, și pentru care îl numiam „ctitor de țară”. Tot deodată arătam drama sufletească a acestui om care, ortodox militant cum l-a știut tot Ardealul și cu resentimente față de Blaj cum iarăși tot Ardealul l-a știut, a fost încovoiat de soartă să iscălească, împotriva voinței lui, concordatul cu Roma. Pentru faptul acesta, ortodocșii ardeleni, cari militază azi împotriva concordatului, îi aduc grave acuzații, iar unii îl califică drept trădător al ortodoxiei. Marele om nu se mai poate apăra din mormânt. Și atunci eu, care l-am cunoscut de aproape în timpul ultimului său ministeriat, și dețin dela dânsul anumite mărturisiri precum și o rugămintă de a-i apăra memoria de atacurile postume, pe care el le prevedea cu durere și îngrijorare, mi-am îndeplinit această datorie pioasă, arătând că iscălitura lui n'a fost pusă pe concordat decât la insistențele glorioșului Rege Ferdinand. Și adăugam că, în împrejurările în care s'a produs, concordatul a fost prețul împăcării Regelui nostru cu Papa.

Acesta e purul adevăr și-l susțin, după cum mi-e firea, împotriva tuturor ostilităților pe care le-am stârnit și le voi mai stârni. Vasile Goldiș a semnat concordatul, împotriva voinței lui și cedând insistențelor Regelui.

Pentru atâta lucru, cinstit și pios, presa catolică dela noi mă acopere de injurii și mă declară „dușman” al catolicismului, al Blajului, al concordatului și așa mai departe. În *Farul Nou*, d. profesor Iosif Frolo, căruia eu i-am publicat articole catolice în *Calendarul*, se întrece cu firea și mă numește „scorpion din dărământurile bizanțului”, care „concentrează

otravă” împotriva catolicismului. *Unirea*, oficiosul mitropolitan din Blaj, nu se lasă nici ea mai prejos de d. Frolo: „Vasile Goldiș a fost un simplu pretext” — strigă distinsa foaie în limbajul ei de cuvântă arhicunoscută. „Ținta era cu totul alta: Blajul și concordatul. Aici trebuia lovit. Cu piciorul, dacă altfel nu se poate”. *Decalogul*, o altă publicație scoasă de băieții iezuitului Baral, instalat de câțiva timp în București cu misiune specială, declară că între acest grup catolic și noi „s'a deschis o prăpastie” fiindcă eu am „înjurat pe uniți calificându-i drept o minoritate”.

Câte cuvinte, atâtea minciuni, scrise de oameni ce se dovedesc fără nicio responsabilitate creștină. Dacă am confunda ținuta lor cu romano-catolicismul, ar fi să disperăm de moralitatea marelui confesiunii occidentale. Cum cunoaștem însă destul de bine imensul aport al Bisericii papale cel puțin în lupta cu mentalitatea ateistă modernă, — și deci în slujba creștinismului întreg, — nu-i vom face această ofensă, cum nu i-am făcut niciodată niciun fel de ofensă.

Personal, n'am luat și nu voi lua niciodată atitudine dușmănoasă catolicismului. Pentru simplul motiv că nu e creștinește. Și pentru marele motiv amintit mai sus. Aceasta indiferent de injuriile personale ale distinșilor măgăruși bucureșteni sau blăjeni.

Pentru adevăr și pentru dreptate, eu am îndurat lovituri prea mari ca să mă mai impresioneze spasmurile intransitive ale unor publiciști de mâna a zecea.

Din băgănelile lor un singur argument se poate lua în seamă. Eu susțin că prețul împăcării Regelui Ferdinand cu Papa a fost concordatul. Ei răspund: Nu e adevărat, fiindcă Regele se împăcase cu Papa cu șapte ani mai înainte de încheierea concordatului!

Și au dreptate și ei. Dar, corecți așa cum îi arată felul de-a ataca, uită să adauge că: *exact cu șapte ani mai înainte se începuseră și tratativele de concordat între România și Vatican*. Adică imediat după împăcarea regală, ca o consecință și ca o condiție a ei. Vasile Goldiș a mers la Roma cu o scrisoare a Regelui, care zăcea pe patul de suferință fatală. Iar eu posed o lungă scrisoare de la Goldiș în care sunt fixate toate aceste lucruri, plus rugămintea de a-l apăra când va fi atacat de ortodocși. Ceeace am și făcut, după atacurile vehemente ale d-lui Onisifor Ghițu.

Adăugați la acestea, scena pe care am povestit-o, cu monseniorul Dolci, care știa bine că, peste împotrivrile lui Goldiș, concordatul se va încheia!

Dacă lucrurile s'au întâmplat întocmai e, încăodată, fiindcă Vaticanul condiționase împăcarea regală de încheierea concordatului. Recunosc că acest fel de a lucra al diplomației romano-catolice poate să fie supărător, când e divulgat, dar el nu rămâne mai puțin adevărat. Și nu cred că e o virtute catolică să acoperi de înjurii pe cineva, care spune adevărul.

Concordatul s'ar fi putut încheia și fără această condiționare. Principial, oficialitatea românească nu era împotrivă. Biserica ortodoxă, cum văd că știu foarte bine cei cari ne înjurază, cu spiritul ei larg și împăciuitor, își dăduse asentimentul. În discuție care a durat șapte ani, erau amănunțele concordatului iar nu principiul lui. Și dacă unele din aceste amănunte nemulțumesc azi pe ortodocși e fiindcă au fost acceptate sub presiune și se dovedesc dăunătoare intereselor românismului.

În articolul despre Vasile Goldiș, însuși „scorpionul din dărământurile Bizanțului“ spune: „*Discuțiile concordatului durau de ani de zile. Principial, firește, nimeni n'avea de ce să fie împotrivă. Goldiș însă, din resentimente explicabile, era. Și tocmai sub ministeriatul lui, chestiunea s'a pus cu neobișnuită putere de presiune*“.

E scris și subscris de mine. Dar scribii, grăbiți să facă pe eroii papali, și-au pleostit urechile prea lungi peste ochi și n'au văzut aceste rânduri din articolul injuriat.



SOCIOLOGIE ROMÂNEASCĂ se numește noua revistă pe care o scoate d. profesor D. Gusti, — „tribună închinată adevărului social românesc“. Întâia răsoare ne-a făcut-o simpatică; lectura mai atentă ne-a dovedit utilitatea ei. O spunem cu atât mai bucuroși cu cât sociologia ca știință a generalului social n'a isbutit nicodată să ne impună. Pretenția ei inițială de-a fi o știință a științelor ne-a făcut să zămbim. Metoda ei variabilă, obiectul ei

insuficient determinat, încălcările în domenii străine și definite, aproximațiile legilor formulate și contradicțiile dintre ele, toate acestea o situază într'o sferă de incertitudine și nelămurire. Ca disciplină întemeiată pe norme obiective și indiscutabile, sociologia nu este propriu zis o știință. În aceste condiții, o carte de sociologie apare mai degrabă ca o expresie a personalității care își propune să interpreteze socialul. Evident, asemenea lucrări pot avea o valoare înaltă, dar ele constituie diferite sociologii, iar suma lor nu isbutește să fie sociologia. Termenul se poate întrebuița azi mai just ca o știință a sistemelor sociologice decât ca o metodă consacrată de cercetare a adevărului social general.

Din aceste motive ne-a bucurat apariția unei reviste de „Sociologie românească“ în sensul nou pe care i-l dă d. profesor D. Gusti. Aici nu mai sântem în zona de incertitudine a teoriilor generale și contradictorii, ci pe un teren concret și solid, — acela al socialului românesc, ca obiect de cercetare și de interpretare. Splendid drum pentru o știință, care vrea să pătrundă un anumit concret înainte de a se grăbi să abstractizeze. E marele merit al d-lui D. Gusti acela de a fi inaugurat, paralel cu sociologia teoretică, seria cercetărilor monografice. Inovația sa, recunoscută de specialiștii divagațiilor teoretice de peste hotare, duce sigur către un nou fel de sociologie, — cea particular-națională. Către o sociologie specific românească.

Aceasta, mărturisim, ne interesează în cel mai înalt grad. În stadiul de azi al științei românești, nu cunoaștem decât în mod vag ființa socială a poporului nostru. Istoria și filologia au contribuit în măsură mare la această cunoaștere, atâta câtă o avem. Dar sub numeroase alte laturi poporul nostru ne este încă necunoscut. Metoda monografică își propune o cunoaștere integrală și fragmentară totdeodată. Fragmentară, fiindcă pleacă de la sat, considerat ca o unitate aparte; integrală, fiindcă vrea să-l studieze sub toate laturile posibile. Perspectiva acestei munci se deschide uriașă. Dar, evident, nu va fi nevoie de studii absolute fiecare sat. O constelație de sate din fiecare provincie, aprofundate în specificul lor, la care se vor adăuga constelații din toate celelalte provincii, vor pune în fața cercetătorului un material documentar, ce va îngădui concluzii de interpretare generală. E cea mai sigură cale, fiindcă e într'adevăr cea mai științifică, pentru a ajunge la o definiție reală a ființei sociale românești. Cu alte cuvinte, la o sinteză sociologică reprezentativă a poporului nostru.

Noua direcție științifică apare simultan cu spiritul tânărului naționalism constructiv ce animă România actuală. El e o tendință de regenerare. Dar sociologia monografică îi va da suportul documentar. Și, să nădăduim, mai mult decât atât: cea mare idee sintetică, isvorită din autohton și din autentic, ce se

poate proiecta în misiune și în destîn pentru o generație creatoare de istorie nouă. În lumina acestor mișcări, se va putea vorbi de o sociologie gustiană. Ceea ce e mai de preț pentru noi decât orice sociologie universală.

NICHIFOR CRAINIC



REVISTELE NOASTRE. — Pentru ca să ne dăm seama că literatura noastră — cu toate șovăielile ei încă — e pe o cale bună, e destul să răsfoim revistele de azi, dintre cari cele mai multe apar din ce în ce mai conștient călăuzite de imperativul național al culturii noastre. Regret că spațiul totdeauna atât de aglomerat al revistei noastre, nu ne îngăduie la fiecare număr o astfel de atență răsfoire.

Iată bătrâna „*Convorbiri literare*” (No. 1-3) atât de frumos reținută în ultimul ei număr, prin munca liniștită de secretar de redacție a d-lui Const. Stelian, prin aportul masiv al frământatului Nicolae Roșu și al d-lui dr. A. Balotă, care îi seamănă atât, ca spirit și mod de a cugeta, prin gândul clar al d-lui I. Pillat, prin versul bogat al d-lui Radu Gyr, care a socotit că trebuie să continue aici ciclul de balade început la „Gândirea”, prin cronica extrem de bogată — dela urmărirea mișcării ideologice până la prezentarea cinstită a ultimei reviste — care-i împlinește înfățișarea.

Iată „*Gând Românesc*”, (No. 3-4) păstrând mereu același ținută de lucidă cumpănire a fenomenelor noastre culturale, ținută în care recunoaștem spiritul atât de clar, atât de frumos disciplinat în bogăția lui de resurse, al d-lui I. Chinez. Ultimul număr aduce unul din acele minunate eseuri ale d-lui V. Băncilă, o prezentare nouă și perfect justă a raporturilor biografice dintre „*Eminescu și Alexandri*” făcută de d-l I. M. Rașcu, prezentare ce ar trebui întregită prin acea a raporturilor de influență cari există, bogate, — și frumoase versuri de Radu Brateș.

Iată „*Familia*” (Nr. 3) dela Oradea, crescută ca prin miracol din entuziasmul larg al d-lui M. G. Samarineanu. Trebuie să fi trăit acolo, pe acele me-

leaguri de margine și înstrăinare, ca să-ți dai seama că e într'adevăr miracol să menții acolo o revistă românească de proporțiile acesteia. Însemnăm din ultimul număr admirabilul peisaj sufletesc italian — „*Războire și evlavie*” — pe care-l conturează dl. prof. Al. Marcu, robustul eseu al d-lui N. Roșu, versurile în adevăr frumoase ale d-lui Ștefan Baciu — care se îndreaptă spre o limpezire și o putere de emoție aproape neașteptate — și cronica d-lui Șuluțu, cu ale cărei entuziaste aprecieri asupra poeziei foarte, foarte modeste a d-lui Jebeleanu, nu ne împacăm deloc.

Aș vrea să stăruie iarăși, mai mult decât e locul aici, asupra ciclului de „*Figuri bihorene*”, pe care-l urmărește din când în când în „*Familia*” dl. *Teodor Neș*. Trebuie iarăși să fi fost mai mult pe acolo, ca să înțelegi câte minunate energii românești se macină la noi lent, cu eroismul acela tăcut al datoriei, în lupta aceasta atât de puțin știută de Capitală, a promovării spiritului românesc în locurile acolo unde el este amenințat și lovit. Dl. Teodor Neș, un om de vastă cultură, un spirit de mare adâncime, se cheltuiește astfel mărunț și nespus de necesar acolo în Oradea, într'un neconștient efort de organizare culturală. Și acele profiluri bihorene — în a căror linie atât de sever conturată se închide și o largă parte a frământărilor Ardealului dinainte de întregire — sânt doar fericite și rare răgazuri.

Iată „*Ideea Românească*”, revista atât de sigur și și de înalt orientată printre realizările românești de către spiritul adânc și matur al tânărului gânditor Pavel Costin Deleanu. N-le 5-10 aduc eseul greu de de gând al d-sale. „*Reacțiune radicală și revoluție în România*”, o justă înfățișare a lui „*Pătru Lupu Maglavitul*” de dl. Andrei Flor, subtile note ale d-lui A. Acterian despre Eminescu și o bogată și semnificativă cronică.

Despre belugul de informație și cugetare românească pe care îl aduce „*Rânduiala*”, impresionant gospodărită de d-nii Amzăr și Bernea, am dori să vorbim pe larg în numărul viitor.

OVIDIU PAPADIMA

