ANUL I. Nr. 3 MARTIE 1945

REVISTA CERCULUI LITERAR

SUMARUL

I. NEGOIȚESCU	Viitorul literaturii române?
RADU STANCA	Șapte balade scurte
IOANA POSTELNICU	Două vieți
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ	Vița de vie la paralela 80°. Odă la o pădure abstractă. Epitaf
AL. T. ȚION	Intrarea în junglă. Intoarcerea în oraș
TOMA RALET	Un maestru al criticei estetice

BCU Cluj / Central University Library Cluj

CRONICI

I. NEGOIȚESCU	G. Călinescu, „Istoria literaturii române". Dimitrie Stelaru, „Ora fantastică"
CORNEL REGMAN	Vladimir Streinu, „Clasicii noștri"
EUGEN TODORAN	Cogito în filosofia lui Husserl
RADU STANCA	Teatrul de amatori
HENRI JACQUIER	Despre poezia religioasă franceză

CRONICA ARTELOR MINORE

Tehnica epigramei (Deliu Petroiu). Despre fard (Ilie Balea)

NOTE

Pavel Dan (Cornel Regman). Pentru o poezie polițistă (Deliu Petroiu). Mișcarea de rezistență dela Sibiu (I. Negoițescu)

REVISTA REVISTELOR

REVISTA
CERCULUI LITERAR
REVISTĂ LUNARĂ DE LITERATURĂ,
FILOSOFIE ŞI ARTĂ
Redactor: I. NEGOIŢESCU

BCU Cluj / Central University Library Cluj

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
SIBIU, STRADA MITROPOLIEI Nr. 12 - TELEFON 956

REVISTA CERCULUI LITERAR

BCU Cluj / Central University Library Cluj

MARTIE 1945

VIITORUL LITERATURII ROMÂNE?

Tonul profetic din titlul care stă în fruntea acestor propoziţii ar putea fi acuzat de infatuare, dacă, după cum se va vedea, n'ar lipsi aici tocmai aluzia divinatorie. Mai mult ca atât, şi aceasta iarăşi se va vedea imediat, „viitorul" cuprins în perspectivele ce s'au deschis nu e altceva decât un trecut oglindit în propriile lui virtualităţi.

Am pornit, în adevăr, dela conştiinţa unui trecut valabil al literaturii române, căreia să i se poată sezisa, într'un veac de consolidare, sensurile subterane ce o animă, chiar dacă aceste sensuri sunt menite nestabilităţii celei mai largi, aşa cum o cere legea stilurilor. E vorba bine înţeles de nestabilităţi care în jocul lor caleidoscopic ascund sau desfac virtualităţile prime. Şi pare imposibil de ocolit, într'o astfel de împrejurare, ideea specificului, care numai din cauza unor erori prea sgomotoase şi prea amăgitoare s'a compromis la noi. Despre specificul literaturii române, ca şi despre acel al oricărei literaturi, e permis să se vorbească, de fapt, doar atunci când roadele mai multor anotimpuri şi ale unor intervaluri de fecundităţi stilistice variate, oferă materialul substanţial pentru cercetare. S'a întâmplat totuşi ca, în literatura noastră şi într'o vreme când ea se afla încă în faza dibuirilor confuze, teoreticienii romantici şi patrioţi să-i decreteze unicităţile şi specificul care să-i impună originalitatea faţă cu vechile produse ale Europei. Fiindcă acesta e adevărul: un fenomen de civilizaţie cu cât e mai măreţ şi mai universal cu atât e şi mai specific: despre literatura italiană, despre cea franceză, engleză, germană, rusă ori înapoi, despre cea elină, se spune că e unică în miezurile ei proprii bogate, adânci şi ample totodată. Orgoliul şi ambiţia înaintaşilor noştri creşteau însă din păcate pe pragul unei literaturi culte haotice şi de influenţe cotropitoare, desorientante. Tradiţia care să confirme

temeiurile specificului (ceea ce implica autenticitatea mult râvnită: rana cea mai vie a complexului de inferioritate românesc) nu se afla la acea epocă decât în literatura populară. Cu cât foc, cu câtă speranță, cu câtă romantică pasiune au întreprins scriitorii vremii, un Alecsandri, un Russo, marele Eminescu însuși, desgroparea tradiției literare anonime, acele relicve pure în primitivitatea lor arhaică, păstrătoarele dimensiunilor specifice! Intr'o nebună sete de a umple tot golul veacurilor anonime, ei au răsturnat conceptul specificului, a cărui fatalitate, distingibilă în straturile trecutului, a devenit brusc o finalitate proectată cu efecte monstruoase pe zidul orb al viitorului. Așa s'a făcut cu putință, între altele, penibilul curent sămănătorist, în care s'au scăldat decadențele premature și surogatele de structură.

Eroarea fundamentală era în neștiința acestor romantici nesățioși cu privire la modalitățile de structură ale artelor populare, atât de diferențiate de cele culte. Dimensiunile, coordonatele stilistice ale literaturii populare sunt în adevăr nu numai minore, dar aparțin unei structuri în ea însăși deosebită de literatura majoră, cultă, individualistă. Ca atare, aplicarea categoriilor stilistice a două lumi aproape străine între ele nu putea rezista. Coordonata etnicului, de exemplu, atât de esențială în literatura anonimă, populară, și de care se leagă în consecință o seamă de categorii, pierde enorm din importanță, devine de multe ori chiar disparentă în cazul literaturii culte. Se cunoaște bunăoară faptul că, în poezia franceză (fie lirică, fie dramatică) tema sau numele antice, de substanță umanistă, au invadat până la a deveni specifice. Lucru esențial numai pentru poezia majoră, cultă, relevabil prin singură metoda analizei estetice.

Nu se pot nega înrâuririle excepționale, în literatura noastră, pe care poezia populară le-a exercitat asupra celei culte. La Eminescu există filoane numeroase de o fecunditate splendidă. Insă toate motivele de sursă anonimă s'au asimilat, contribuind la organizarea unei structuri poetice cu desăvârșire noui, mai puternică în fiecare din componentele sale, decât întreaga sumă a specificităților anonime, populare, și aceasta nu atât cantitativ cât calitativ. Structura cea nouă era tipic romantică, în sensul romantismului german, iar rodul ei suprem e viziunea voevodului androgin, sublunar.

Și mai specifică, în sens național, pare să crească poezia lui Arghezi, deși uneltele ei s'au depărtat incalificabil de sor-

gintea populară, constituindu-se chiar în evoluate şcoli apusene. Ar fi deajuns dacă am aminti, dintr'o complexitate de specificuri, pe unul, foarte caracteristic, al Psalmilor. In aceste invocări ale divinităţii s'a strecurat o perfidie rară, o viclenie căreia Dumnezeu aproape să-i cadă pradă. Tonul viclean cu care Dumnezeu e chemat să se înfăţişeze simţurilor înşelătoare ale omului, umoarea quasi-ironică, împinsă câteodată până la mânie, cu care se împrejmuie psalmistul, glasul mieros care atrage în cursa poetică pe Dumnezeul sensibil la vrăjirile artei, umilinţa prefăcută a acestui teolog de mari apetituri panteiste, nu sunt oare laolaltă un specific potrivit însuşi ţăranului român? Dar un specific ce n'a putut lua fiinţă în literatura populară, tocmai din constrângerile structurii ei.

Ceea ce au fost umanităţile care au nutrit copios renaşterea franceză, e pentru literatura noastră descoperirea culturilor apusene, asimilate cu un apetit devorator. In limba de abia ieşită din evul mediu, încă şovăitoare, barbară, deşi materialul originar era rupt din limba marei civilizaţii a Romei, s'au revărsat stările lirice ultime, rafinate, ale artelor occidentale. In acest nou aliaj, uluitor, s'a născut poezia română. Specificul ei, se înţelege, aparţine altei lumi decât cea populară. Iată, în distanţa dintre două sonete, procesul de formare al poeziei române, căreia nu-i mai răspunde nici jalea metafizică, fără nume, nici alegoria blândă a Mioriţei:

Ah! singur văz că-s, Doamne îndurate,
care 'nainte-ţi cu nimic s' arată,
ca şi-o unealtă veche, lăpădată,
sărac şi 'n lume fără direptate.

Gemme şi aur din comori bogate
n'am să-ţi aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ţie-ţi e 'nchinată,
deşi n'o vezi în sânul meu cum bate.

Ţie-ţi trăeşte ea şi ţie-ţi moare,
tu singur eşti al ei patron în lume.
Pe fagi, pe ceri, pe piatră şi pe floare,

Scrie-ţi voi, Doamne, lăudatul nume,
ca să rămână până când un soare
va fi pe cer şi marea va să spume.*

Acesta e al lui Timotei Cipariu, filologul latinist, care a încercat să dea limbii româneşti sonul alb, marmorean, legănarea calmă, aerată, profilul pur, arcadic, al versurilor lui Petrarca. Deşi rudimentară încă, legătura dintre cuvinte are o logică frumos severă, clasică, efortul resimţindu-se în resorturile fin cerebrale, faţă cu organicitatea aproape vegetală a versurilor populare.

Celălalt e al „decadentului" Macedonski, al focosului risipitor de miragii, care cu o artă lucidă, beată de propriile-i străluciri, a încercat incantaţia „nestematelor" virgine şi crude ale aceleiaşi limbi avide de formă:

Aici sunt giuvaiere ce 'mpart cu dărnicie.
Cristalizate fost-au de mine 'n focul vieţii,
Şi 'n apa lor răsfrânt-am minunea tinereţii,
Iar de-artă şlefuite sunt azi pe vecinicie.

Făcut-am cea mai aspră şi grea ucenicie,
Dar tot le-am smuls din suflet în faptul dimineţii,
Mai limpezi decât ochii de vis ai frumuseţii,
Şi tot le-am dat, în urmă, nespusa trăinicie.

De-acuma, vârsta poate peceţile să-şi pună
Pe omul de-azi şi mâine, — iar moartea să-l răpună.
Aceste nestemate cu apă neclintită

Sfidând a duşmăniei pornire omenească,
Şi stând într'o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n'au vreodată şi nici să 'mbătrânească.

E egal de „neclintită" apa atât de adânc limpede a devoţiunii din „sunètul" lui Cipariu cu aceea a trufiei sonetului lui Macedonski. In ambele, sensibilitatea ca şi materialul poetic ce o

* Sonetul e reprodus dintr'un articol al dlui Ion Breazu, apărut în „Studii literare".

încarnează s'au structurat după un model înalt, în care se va oglindi de acum înainte toată poezia română. Specificurile ei vor răspunde mereu acestui curs nou, în care ele îşi vor isbucni latenţele sau se vor naşte ca din nimic. Un astfel de specific a şi apărut în poezia noastră contemporană, dintr'o latenţă care şi-a mai cutezat reflexele: balcanismul. Mărturiile balcanismului sunt numeroase, în Arghezi, în Barbu, în poetul Matei Caragiale ca şi în prozatorul, în Ilarie Voronca. Ceea ce n'a putut nimeni să numească atunci ca un specific al literaturii noastre, fiindcă pe timpul prodigiosului Anton Pann nu se constituise încă în această privinţă o tradiţie sondabilă, s'a evidenţiat deplin în anii „Isarlîkului" şi ai „Florilor de mucigai". Balcanismul a apărut odată cu vieaţa noastră urbană, şi atunci când materialul poetic se şlefuise îndeajuns în retortele inaugurate de un Cipariu, perfecţionate de un Macedonski. Violente erupţii de balcanism s'au produs până în îndepărtata literatură franceză, prin condeiul, desigur mult prea sensaţional, al lui Panait Istrati. Aşa dar tot atâtea dovezi ale unui specific născut în clipa când unicităţile populare au murit, făcând loc celor ale urbanităţii noastre culte, ale structurii noastre majore.

Dacă procesul de constituire al poeziei majore a urmat o linie azi descifrabilă în chiar sensul păstrat până la ora actuală, proza epică românească nu s'a abătut nici ea dela o axă devenită cu timpul vizibilă, împrejurul căreia s'a structurat, şi prin care şi-a desfăcut virtualităţile specifice. Romanul lui Filimon, după cum putem vedea astăzi, n'a fost numai întâia încercare mai solidă a genului, dar în acea societate muzeală, de compoziţie monografică, în unde satirice şi moraliste, s'a născut cel mai specific erou al literaturii române: Dinu Păturică. Cu alte identităţi, dar cu aceleaşi impulsuri sociale, el s'a numit, când s'a legat de moşii, Tănase Scatiu, iar când spiritul lui aventurier s'a copt estetic până la starea cea mai pură şi în metropola cu articulaţiile urbane definitive, numele lui a sunat fălos, cu o sonoritate nestingherită: Lică Trubadurul. Pentru ca acest produs al aventurei să apară, ca o încoronare a efortului de un veac al urbanităţii româneşti, dna Bengescu i-a creat o societate amplă, de snobi iluştri, de monştri în serii, de palate şi sanatorii, în care luxura şi rafinamentul, morbiditatea şi opulenţa să fie coloanele de susţinere ale celui mai perfect edificiu epic din literatura noastră.

Şi dacă Arghezi e poetul naţional, în sensul viziunii celei mai cuprinzătoare a lumii lirice româneşti, Hortensia Papadat Bengescu e romancierul în opera căruia a străbătut pulsaţia cea mai profundă a societăţii româneşti, prin artera umflată de sânge a metropolei bucureştene. Capitala României îşi scoate la lumina artei faţa unică, acel amestec tenebros de rase orientale şi vestice, acea complexitate curioasă de moravuri, care uneşte deopotrivă salonul snob al cetăţii apusene cu promiscuitatea lascivă a târgului balcanic. In cuprinsul de vieaţă al familiei Hallipa se întrepătrund nenumăratele tentacule ale societăţii româneşti, absorbind cu aceeaşi gură avidă decadenţa aristocraţiei funciare, naşterea şi rapida ascensiune a marei burghezii, invazia precisă a celei mici şi formaţia autentică a interlopei bucureştene. Toate aceste straturi fiind dominate transversal de Lică Trubadurul, eroul naţional al arivismului.

Intreprinsese mulajul epic al urbanităţii noastre tinere şi marele Caragiale, cu uneltele lui satirice, amare, ce au triumfat mai ales în comedia de moravuri, devenită şi ea vârf al specificului românesc, aşa cum s'a structurat pe ceea ce se numeşte acum caragialism, şi ceea ce e totodată moftul, insanitatea, savuros gustată, lichelismul, candoarea amorală. Din substanţa caragialescă e şi deliciosul roman al lui G. Călinescu „Enigma Otiliei", unde s'a aplicat de minune metoda lui Balzac, plus umoarea teribilă a lui Ion Luca, peste aceeaşi societate de Bucureşti poltron şi zurliu, iar Stănică ~~Oprea~~ din acest roman e văr bun cu Lică Trubadurul şi nepot al lui Ghiţă Pristanda.

Ai aceleiaşi lumi sunt doctorul Walter şi Salema, Pascalopol şi Otilia. Fire nevăzute îi leagă laolaltă pe toţi, în specificul urbanităţii româneşti.

Din ce am enumerat până aici se poate desprinde constatarea că peste toate încercările romantice de a idealiza un fond românesc arhaic, o metafizică populară de fantome niciodată verificabile, a crescut fără program, ca o ţâşnire autentică şi impresionant de puternică, o lume lirică şi epică de timbru specific, ce se poate urmări cu precizie dealungul întregului veac de literatură românească urbană. Din punct de vedere critic şi estetic, se impun consecinţe deosebit de însemnate. In primul rând şi cea mai importantă este aceea că fără să bănuim, în deplina sa libertate, specificul literaturii române, s'a născut şi s'a desvoltat în faze tot mai impresionante, clădind marei literaturi

viitoare un fundal pe care nici nu-l putem prețui îndeajuns, atât e de valoros. Nu se poate ști dacă, mai departe sensul literaturii române va fi acelaș, condițiile sociale care l-au făcut cu putință pe acesta putându-se în viitor schimba. Dar un lucru e absolut cert: literatura română e capabilă să-și croiască limite proprii, în cadrul cărora va avea de cucerit biruințele cele mai semețe.

Tocmai fiindcă suntem într'un domeniu unde previziunile se refuză cu încăpățânare, nu se poate recomanda nimănui: scrie pe această linie, ea asigură drumul cel mai rodnic. Sunt în literatura română încă destule latențe neverificate, în scriitorii mai vechi sau în cei contemporani. Sâmburii necunoscuți pe care opera lor îi conține, se vor releva odată, când din ei va crește planta nouă, purtătoare de alte eflorescențe specifice. In lumina realizărilor viitoare vor căpăta semnificații proprii opere care azi nu ne spun mai mult decât că sunt frumoase. Un lucru e însă iarăși sigur: marea literatură română a viitorului nu poate fi decât una urbană, structurată după modalitățile cu totul altele decât cele ale fermecătoarei creații anonime, primitive.

BCU Cluj / Central University Library

I. NEGOIȚESCU

BALADA CELOR ŞAPTE FOCURI

Nu se mişca de lângă foc
Nici ziua şi nici noaptea,
Iar într'al fetelor soroc
Veghea cântând a şaptea.

Somn ochii ei n'aveau, nici gând
Nestrăbătut, iar lira
Dac' o pişca din când în când
Nu-şi lua din foc privirea.

Dar într'o zi un călăreţ
Cu coif şi lance mare
Trecu pe lângă ea semeţ
Şi se pierdu în zare.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Iar ochii ei drum îndelung
Prin praf îl petrecură
Şi noaptea 'ntreagă, cu svon lung,
Pe urma lui căzură.

A doua zi când grei de plâns
Pierdută şi-i întoarse,
Focul era 'n pădure stâns,
Uleiurile arse.

Alt foc păzeşte ea de-atunci,
Iar fetele rămase
Sunt multe 'n tainicele lunci,
Dar focuri numai şase...

SPADA REGELUI

Când Regele căzu la pat
Regina sparse lada
Şi scoase 'ncet de sub lăcat
Fără 'nvoire spada.

Apoi se aşeză pe tron
Şi arătându-şi sânii
Vorbi: „De-acuma în donjon
Ei doi vor fi stăpânii".

Nici un bărbat nu îndrăzni
Din umbră să cârtească,
Iar Regele 'n aceeaşi zi
Muri sub stea domnească.

Dar ziua nu stă 'n cerc mereu
Ci lasă loc şi nopţii,
Iar când amurgul ca un zeu
Sosi în preajma porţii,

Spada sări din locul ei
Şi se schimbă pe dată
Intr'un flăcău cu umeri grei
Şi mers uşor de fată.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Cuprinsă de atâta dor
Regina 'n strai de lapte
Il îndrăgi pe călător
Cu foc întreaga noapte.

In zori Regina ca de nea
Zăcea cu spada 'nfiptă 'n ea...

DOMNIŢA BLESTEMATĂ

Işi puse inelul în deget
Şi 'n faţa mulţimii rosti:
„Acelui ce fără de preget
Mi-l scoate, mireasă voi fi".

Ani, patru, ori câţi încercară
Inelul rămase la loc,
Şi tristă Domniţa pe scară
Privea tristul ei nenoroc.

Căci unul din cei strânşi în roată
Domniţei fu drag, dar nici el
N'avu dibăcia să-i scoată
Din deget rotundul inel.

Târziu, într'o zi, pe fereastră
O pasăre verde intră,
Ii smulse inelul măiastră
Şi 'n tainica noapte scăpă.

Domniţa prin sală se pierde
Şi spune cu ochi azurii:
„Acelui ce pasărea verde
Mi-o prinde, mireasă voiu fi".

Dar pasărea verde nici unul
N'o prinse, căci după vreun an
Grea, pasărea verde ca scrumul
Căzu de pe cer în ocean.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Domniţa adună Divanul
Şi spune cu sufletul dus:
„Acelui ce-mi seacă oceanul
Mireasă voiu fi la apus".

Dar nime 'n Divan nu se adună,
Ci toţi părăsindu-l se tem
Şi spun că Domniţa-i nebună...
. . . . . .
Eu spun doar că e sub blestem...

INFIDELUL

„Mi s'a urât de-atâta somn"
Spuse 'ntr'o seară sprinten,
Şi 'nflăcăratul fiu de domn
Izbi voios din pinten.

De-atunci trecură peste turn
De multe ori cocorii,

Dar Prinţul strâns în svelt coturn
Nu-şi arătă botforii.

Pierdut prin lungi străinătăţi
Cu alta fu mult darnic.
Domniţa ca şi 'n alte dăţi
Il aşteptă zadarnic.

Măria sa Domnul bătrân
Muri 'ntr'o seară însă,
Iar Doamna cu hulubi în sân
Trimise veste plânsă.

Şi Prinţul dedemult intră
In ţară, sub arşiţă,
Dar cum intră, din şea strigă
„Mi-e dor de somn Domniţă".

Şi-acum Domniţa în zadar
Loveşte 'n zidul rece
Şi-l cheamă s'o iubească iar,
Lui nici prin gând nu-i trece...

BCU Cluj / Central University Library Cluj

CEA MAI FRUMOASĂ FLOARE

„Ce să-ţi aduc, iubito, de pe mare"
O întrebă în şoaptă într'o zi.
„Din insule pierdute 'n depărtare
Cea mai frumoasă floare care-o fi".

Abia se mai zăreşte-acum catargul.
Pe ţărm cu ochii 'nchişi şi mâna 'n sân
O fată albă, alb măsoară largul
Şi 'n ochii ei clipeşte-un somn păgân.

Un an întreg prin insule cu soare
Corabia opri şi strânse 'n ea
Morman de flori, căci fiecare floare
Cea mai frumoasă 'n felul ei era.

Dar florile prea multe într'o seară,
Cu peşti de aur prinşi la subţiori
Corabia de foc o scufundară
Şi toţi muriră 'ncolăciţi de flori...

Pe ţărm stau două fete 'n aşteptare:
„Ce ţi-ai dorit ca dar în acest an?"
„Nu-mi mai aduc aminte. Mi se pare
Cea mai frumoasă scoică din ocean"...

CAPUL DE FATĂ

Din cele şapte capete
Răpuse şase 'n luptă.
Răni n'ar fi vrut să capete,
Dar lancea-i era ruptă.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Deci strânse pumnul pe hanger
Şi ridicând văpae,
Infipse lama albă 'n cer
Ultimul cap să-l tae.

Dar tocmai când să dea cu ea
Văzu, pe trunchi, deodată
Că cel din urmă cap era
Un cap de fată!

Şi mâna se întoarse 'n şold,
Şi sufletul se frânse,
Molcome pleoape 'n trist imbold
Căutau la dânsul plânse.

Voinicul zace 'n prund acu
Căci dacă 'n solzi ca mierea,
Capul era de fată — nu
Şi trupul şi puterea...

TURN INECAT

Turnul domnea 'ntre ape liniştit
Şi numai câte-odată feţe sumbre
Se abăteau sub zidul lui tihnit
Să-l tulbure cu suliţe şi umbre.

Picior de om cu toate-acestea nu-i
Călcă spirala scării, unde Runa
Sâmburul viu şi pur, Regina lui,
De două mii de ani dormea întruna.

Porţile 'nchise toate străjuiau,
Deşi de câtva timp sub zări domoale
Lăsându-şi pasu 'n melci care 'nspumau
Un val dădea mereu prin jur târcoale.

Turnu-şi păzea tăcut comoara sa
Şi nici cocor, nici pasăre de ape
Nu se-apropia de ochiul ce dormea
Sub albe şi ciudat de 'nchise pleoape.

Furtună mare însă se lăsă
Odată-asupra lui şi-atunci sălbatic,
Intrând pe geamuri valul o fură
Şi-o duse 'n dar oceanului molatic.

Tot aplecându-şi trupul ca un trunchiu
S'o caute prin abise de pe maluri,
Turnul căzu 'ntr'o seară în genunchi
Şi se-aruncă de dorul ei în valuri...

RADU STANCA

http://www.cimec.ro/ Babeş-Bolyai University Library Cluj

DOUĂ VIEȚI

Valeria coborî din trăsură și plăti birjarul în vreme ce câțiva hamali turci, rupți murdari se repeziră la valize, trăgându-le de urechile largi de piele.

Porni în urma lor, privind o clipă cerul, acum umbrit de un nor mare alb și respiră adânc căldura potolită un răstimp de trecerea lui. Străbătu sala de așteptare a gării în care zăduful se cuibărise dealungul zidurilor de piatră. Ajunsă pe peron se opri, privind din nou cerul, în care soarele strălucea acum cu putere, iar norul de mai înainte se depărta de el ca o ușoară navă desprinsă din port.

Râma uriașă a trenului se odihnea amorțită între șinele albe și fierbinți.

Când urcă în compartiment căldura strânsă între canapele și ferestrele închise o izbi ca un ciocan în frunte. Mirosul de creolină, de praf uscat îi sui sângele în tâmple. Coborî fereastra și se lăsă peste ea cu jumătate de trup în aerul de afară, mai potolit pe această parte a trenului de umbra făcută de vagoane. Pe urmă așeză în plasă sacoșa, ziarele și buchetul de scaieți cu flori albăstrii cules de Vic depe dealurile Balcicului și se așeză pe canapea istovită de căldură, de oboseală.

Incă nu avuse vreme, în autobuzul cu care pornise din Balcic și nici în trăsura pe care o luase de aci din centrul Bazargicului să lămurească confuzia ce-o stârnise fuga lui Vic de acolo din piața Balcicului când o văzuse amestecată între vilegiaturiștii ce aveau să părăsească localitatea. In adevăr pleci? Pleci? O întrebase uimit apucând-o de braț. Valeria dăduse din cap, continuând să supravegheze încărcarea geamantanelor în vreme ce Vic zăpăcit, buimac, plimba privirea dela ele la profilul Valeriei. Pe urmă ea căutase să-i zâmbească, să-l liniștească. Ii explicase cu o seară înainte, cu două chiar, îl pregătise din vreme că va pleca... O privise lung fără a putea

crede... înţelege. Şi în mijlocul cuvintelor ei de consolare, Vic se smulse, îmbrânci lumea sgomotoasă care înconjura maşina şi o luă la goană. Valeria văzu cămaşa cu carouri portocalii umflată de vânt apucând după Diamanday în sus spre dealuri şi inima i se strânse. Mereu cu ochii în spre drumul pe care apucase Vic, se ocupase de locul ei din maşină, de sacoşe. Când claxonul sună a doua oară de plecare în vreme ce lumea se urcase, iar Valeria aştepta în faţa uşei nehotărîtă, gândindu-se că ar fi poate mai cuminte să ceară să se coboare geamantanele, să mai rămână măcar până mâine, Vic sosi palid, în fugă, cu părul lucind de sudoare, cu un cerc galben în jurul buzelor, supte de sânge. Un buchet mare de spini înfloriţi îi cuprindeau mâinile. Valeria îl luă, în vreme ce privirea căzu pe braţele lui goale sgâriate. Dealungul dungilor roşii în multe locuri ţâşnise sângele. Arăta înspăimântător. Voise din nou s'o impresioneze cu artificii şi se îndârji. Aruncă buchetul în maşină prin geamul deschis, mângâe o clipă braţul lui Vic şi urcă.

In jurul trenului din gara Bazargic lumea călătorilor creştea, pe coridoare. Oamenii circulau zoriţi. Un copilaş de vreo patru ani îmbrăcat în pantalonaşi albaştri şi bluziţă albă se opri în uşa compartimentului ne îndrăznind să păşească.

— Aci Ştefănel, intră aci, îl zori din spate o doamnă în vârstă suflând rău de căldură.

Copilul trecu în compartiment şi se căţără pe canapea. Aşezându-se, Valeria, îl privi plictisită şi întoarse capul spre geam. Copilul urcat în picioare începu să sară în arcuri stârnind praf.

— Astâmpără-te Ştefănel, stai cuminte cu tanti, se răsti la el doamna, eu cobor după mămica... şi eşi.

Valeria privi copilul gândindu-se plictisită că nu va călători singură pentru a se gândi în voe la Vic...

— Şi tu mergi la Ciulniţa! Valeria nu auzi. Copiii n'o interesau. Ocolise mereu maternitatea de teama unei deformări fizice.

— Spune şi tu mergi la Ciulniţa? insistă copilul.

— Nu, micuţule, eu merg la Bucureşti.

— Şi bunicul meu e la Bucureşti, dar eu merg la Ciulniţa.

Copilul era vioi şi cum Valeria zâmbi, el se aplecă spre ea şi şopti ca un secret.

— La Ciulniţa ne aşteaptă Tata Puiu. E Puiul mămichii şi tăticul meu.

Valeria zâmbi şi privi din nou copilul cu interes. Intors spre uşe sărea pe canapea strigând: „mămico, mămico...“

Urmată de o doamnă bătrână, o cucoană scundă, greoaie, respirând greu de căldură, cu braţele încărcate de pachete şi valize mici, păşi în compartiment.

Valeria le privi şters, mai plictisită, când brusc, în vreme ce doamna tânără îşi scotea pălăria, peste faţa ei trecu o umbră. Cuprinsă de un tremur ridică mâna spre frunte dorind să alunge un gând, o amintire. Doamna se întoarse spre ea şi fixând-o o vreme nedumerită:

— Valeria tu eşti?

Valeria se încordă îndreptând cu voinţă negurile. Nana... Străina uimită de întâmplarea care le punea faţă în faţă după zece ani, se aşeză alături pe canapea. Doamna în vârstă, mătuşa Ita, pe care Valeira o recunoştea acum, scoase o pătură pregătind patul pentru Ştefănel, pe urmă mereu şoptind ceva despre căldură, despre oboseală, se aşeză la picioarele lui în colţul canapelei cu capul rezemat de spetează.

— Nana, cum se face că ai fost la Balcic şi nu te-am văzut, întrebă Valeria cu spaimă. Poate Nana o văzuse acolo pe ea şi pe Vic... Nana care nu trebuia să ştie nimic, nimic...

— Dar nu venim dela Balcic. Locuiam la Bazargic, adică până acum, căci ne mutăm. Am trimis vagonul cu mobile înainte. Bărbatul meu e numit judecător la Ciulniţa.

Vorbea tihnit şi Valeria o privea căutând să revadă în trupul gras şi greu, supleţea de acum 10 ani şi farmecul Nanei, care adeseori reuşise să acopere răutatea alcătuirii ei.

Prin urmare, în atât de puţine secunde poţi şti atât de multe lucruri despre un om, de Nana, despre care de zece ani nu voise a afla ceva. Iată, acum ştia că locuise la Bazargic, se muta la Ciulniţa, bărbatul îi era judecător, îl chema...

Doamne... Intoarse privirea spre geam. Trenul alerga pe un câmp deschis, galben, sterp. Aerul îi bătea peste obraji, răcoros. Sus în plasă florile de scaeţi albastre se veştejiseră... Cât de sgâriate erau mâinile lui Vic... Ce privire întunecată avusese... De n'ar şti Nana... De unde avea să ştie?

Trenul alerga pe un câmp monoton. Ştefănel enervat, obosit de căldură, ceru un măr. Mătuşa Ita aproape adormită ridică pleoapele grele încercând să se ridice, dar căzu înapoi. Nana se sculă, se întinse la plasă şi luă un măr dintr'o pungă. Valeria

văzu spatele lat, lipsa taliei şi genunchiul gros eşit de sub rochia ridicată peste el de mişcarea braţului şi se îndreptă de spate scoţând linia sânilor tineri în evidenţă. Nana se aşeză înapoi căutând o poziţie comodă, ridicând picioarele groase sus pe canapea.

— Te uiţi la ele, zâmbi puţin jenată Nana, prinzând privirea Valeriei. Ce să faci? rosti ca o scuză. Ştefănel a venit pe lume cu sgomot şi scandal şi mi-a lăsat o flebită, care mă chinueşte. Vezi ce a făcut din picioarele mele. Valeria le privi acum deschis şi le văzu umflături groase. Avu un zâmbet de satisfacţie care nu scăpă Nanei.

— Iţi aminteşti cât de mândră eram de ele... spuse trăgând rochia peste genunchi.

Trenul gonea sub arşiţa soarelui, Ştefănel dormea legănat iar mătuşa Ita încerca să se smulgă zadarnic somnului picotind şi ridicând din când în când pleoapele grele de peste ochii umezi.

După întâiele vorbe se treziră povestind fiecare ce făcuseră în acest răstimp, începând cu această zi a întâlnirii lor în tren, urmând cu ziua de eri şi aşa mai departe înapoi, ca pe un fir desfăşurat de pe un mosor. Cu cât pătrundeau în trecut povestirea devenea mai înceată... mai potolită, mai domoală, vocile tremurau de emoţia pe care se sileau să o ascundă, surprinzător de tânără. Cuvintele dintre ele căpătară o sonoritate molcomă, în vreme ce cei zece ani dintre ele se limpezeau într'o povestire atentă ca un mers într'o pădure prin care pătrunzi încet dând la o parte ramurile pentru a surprinde. Se examinau reciproc suspectându-se, pândindu-se, făcând ocoluri în cuvinte, apucând mereu din drumul drept căi ramificate ale aducerii aminte, învârtindu-se obsesiv în jurul unui punct care le atrăgea şi care era bine prins în copcile trecutului, fără însă a avea vreuna din ele curajul să-l atingă deschis.

Mărul din mâna adormită a lui Ştefănel alunecă pe canapea şi de acolo jos. Nana voi să coboare picioarele umflate de căldură pentru a se apleca după el, dar Valeria sprintenă i-o luă înainte. In ochii Nanei fulgeră o lumină. Din fiinţa ei atât de schimbată Valeria recunoscu privirea rea. Se uită la ea şi nasul şi buzele se subţiară devenind cele vechi, drăgălaşe dar rele pentru dânsa.

— Mai ştii ceva de Ivan?

Ca totdeauna Nana nu cruţa. Valeria rămase cu mărul în aer, aşa cum o izbiseră cuvintele. Un tremur uşor alunecă prin trup. Se reculese şi clipind mărunt se lipi cu spatele de rezemătoare. Buchetul cu spini se legăna uşor în mersul trenului. Nana rostise vorbele şters, alb, ca şi când s'ar fi interesat dacă afară plouă ori nu.

Ceva rămase suspendat în Valeria, privea vag în aer mişcând imperceptibil vârful piciorului în ritmul trenului. Nana cu privirea lipită de ea căuta să pătrundă în muţenia Valeriei.

Trenul juca pe osii, câmpia arsă de soare fugea deoparte şi alta a geamului ca două pânze decolorate. Ştefănel cu buzele ţuguiate sugea în somn, iar Ita îşi bălăbănea chinuit capul de pernele canapelei.

Până atunci să arătaseră a fi două doamne, două femei mândre şi importante ce îşi povestesc viaţa ca pe un bilanţ strălucitor, atingând din ceeace le aparţinea dealungul povestirei, numai ceeace conţinea strălucire, fericire, dar simplul gest al Valeriei, acela de a se fi aplecat după mărul căzut jos cu mai multă uşurinţă de cât ar fi îndeplinit-o Nana, făcu să ţâşnească acea uluitoare şi nejustificată răutate pe care le conţinuse toate gesturile Nanei de acum zece ani. Valeria prin uşurinţa aplecării o umilea, îi da conştiinţa stării sale, greoaie şi fără supleţe faţă de care în fond Nana arborase o totală indiferenţă. Dar acum, înaintea Valeriei a cărei siluetă sveltă şi frumoasă o îngreuna mai mult şi o jignea, duşmănia veche se împrospătă. Inşirarea de fericiri hărăzite fiecăreia în parte şi tot ceeace vorbiseră până atunci cu menajamente, îngâmfare şi convenţionalism, se alese de tot ce avea să urmeze ca un lapte în care o picătură de acid desparte chiagul de zer ca şi când niciodată n'ar fi alcătuit acelaş element. Se treziră deodată vii, cu Ivan între ele, duşmane. Aerul de cucoane încrezute de starea lor le părăsi, o roşeaţă de adolescent se urcă sub pieliţa obrajilor.

In ochii rotunzi, aprinşi ai Nanei, Valeria îşi văzu chipul speriat. Ar fi trebuit în gară la Bazargic să schimbe compartimentul, să pretexteze o durere de cap, orice. Cum de uitase cât de diabolică era Nana. Cum de uitase ce-i făcuse. Infăţişarea tihnită şi bogată nu schimbase nimic într'însa. Intuiţia ei uluitoare şi dorinţa de a face rău a Nanei paralizase mereu pe Valeria. Nu luptase niciodată când o ştiuse adversară. Era inutil. Niciodată nu reuşise să cunoască resorturile acestei răutăţi.

— In definitiv acum putem mărturisi amândouă dacă l-am iubit pe Ivan. Nu-l mai putem împărţi, a treia a câştigat, spuse mai departe Nana, zâmbind ascuţit şi aplecându-se să desfacă baretele pantofilor peste care carnea se umflase ca o băşică.

Valeria se înroşi violent. Trenul o ameţea şi vocea Nanei îi da înţepături în cap.

Dacă Nana ar fi întrebat-o dacă-l iubeşte pe Matei, soţul ei, i-ar fi răspuns „da" şi n'ar fi simţit nici o vâltoare în ea. Dacă ar întreba-o însă de Vic... atunci ar fi la fel ca acum. Dar de Vic cel rămas în piaţa Balcicului cu picioarele înţelenite în pietrele caldarâmului, ca şi când ar fi crescut din ele, n'o întreba Nana căci nu ştia. Nu ştia nimeni de cât ea singură. Iar dacă Nana n'ar fi existat atunci, în trecut, în locul lui Matei ar fi fost Ivan, iar pe Vic nu l-ar fi cunoscut niciodată. Vic care se afla acum undevă pe un deal cu cămaşa portocalie umflată de vânt, cu braţele însângerate de spini... Nici el nici Matei, nici nimeni, n'ar fi existat dacă Nana ar fi fost moartă în vremea aceea. N'ar fi fost decât ea şi Ivan pe care nu-l va mai vedea niciodată, ca şi pe Vic... poate târziu, când va fi bătrână.

— Cu toate astea trebue să ştii că el a ţinut la tine, continuă Nana cu cruzime.

Siguranţa Valeriei se topise în faţa Nanei, a cărei cuvinte se strecurau cu perfidie în ea. Cine ştie ce gânduri putea trece prin capul Nanei. Un leşin, acelaş leşin sufletesc pe care-l trăise câteva luni după ce Nana plecase cu Ivan, o cuprinse. Pentru reputaţia ei de acum şi cea trecută, pentru mândria pe care nu trebuia să i-o mai calce în picioare această femee rea, a cărei priviri ascuţite o iscodeau ca nişte antene vii gata să se împlânte acolo unde Valeria era mai puţin rezistentă, trebuia să fie tare.

— Cu toate astea a ţinut mult la tine, repetă Nana.

Valeria înţelese că cuvintele „Cu toate astea" erau anume spuse şi însemnau o pomană, o consolare. Adică cu toate că Ivan plecase cu Nana, o iubise... deci dacă ar fi vrut... dacă ar fi ţinut... s'ar fi putut smulge... De ce n'o făcuse... Dece?

— N'am ştiut niciodată, răspunse liniştit, stăpânindu-şi un tremur uşor în voce, n'am ştiut niciodată cu certitudine ori poate n'am vrut să ştiu, minţi... căci singurul lucru precis pe care-l ştia din cele întâmplate atunci, erau tocmai cuvintele Nanei că „cu toate astea" Ivan ţinuse la ea.

Şi gândul acesta o încălzi peste măsură şi înfruntă pe Nana. Privi trupul greoi, picioarele groase şi umflate cu carnea revărsată peste pantofii cu bareta desfăcută. O bucura deformarea ei, carnea îngrămădită peste tot, pe şale, pe umeri. Aceasta era răzbunarea ei. Se văzu pe sine înaltă, subţire, neschimbată, întreagă.

Ştefănel se răsuci şi ceru apă. Nana se ridică, luă termosul din plasă. In vreme ce degetele groase se învârteau în jurul dopului de plută, mătuşa Ita deschise un ochiu aburit, făcând o sforţare zadarnică de a se trezi... „Stai, că-i dau eu", bolborosi şi adormi mai departe.

Ce comic, gândi Valeria simţind cum creşte în faţa Nanei şi-i veni să râdă. O privi cu lăcomie, gustând o nespusă desfătare când dopul se rostogoli pe jos. N'o ajută şi privi amuzată cum Nana se căznea să-l ridice, oftând necăjit. Cum ar fi arătat oare Ivan înalt, spătos, alături de ea. Aşa cum era, Nana era pedepsită deajuns pentru cele ce făcuse şi Valeria o privi liniştită, calmă şi întrebă:

— De ce nu v'aţi căsătorit, dece l-ai părăsit pe Ivan dacă vă hotărîserăţi să plecaţi împreună?

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Nana se uită la ea cu surprindere. Privirea părea uimită de o nouă înţelegere şi după o pauză în care buzele groase se întinseseră peste dinţii mărunţi, spuse rar, cu indiferenţă:

— Pentrucă nu cred că ne-am fi înţeles. Şi după ce aflasem că tu te măritaseşi, nu mai avea nici un rost.

Valeria se surpă. Strânse umerii în vreme ce ura creştea din sămânţa veche. Ar fi vrut să întrebe, să afle toate resorturile sufleteşti de atunci şi de acum. Ce-o îndemnase pe Nana să-i vorbească astfel. Ar fi vrut să rostească un cuvânt care să o doară pe Nana, un cuvânt rău care să se împlânte în inimă tot atât de chinuitor, aşa cum i se împlântase şi ei ştirea că Nana plecase cu Ivan. Cu el n'avea nimic. Ştia că el nu putea nimic. Astfel era făcut. Lupta se dăduse între ele două şi ambiţia jucase un rol de seamă. Ar fi trebuit ca acum, după zece ani, să se găsească şirul de vorbe crude, în care fiecare cuvânt să alcătuiască un dinte de fierăstrău pe care să-l întoarcă în carnea ei. Dar capul era gol. Nu-şi mai amintea nimic. Le uitase. Atunci i se păruse că ori unde, oricând ar fi întâlnit-o, i-ar fi vorbit, i-ar fi strigat, ar fi urlat tot ca să o doară. Cum uitase? Cum de putea sta pe aceeaşi bancă, cum nu-i întorsese spatele

îndată ce o recunoscuse? Ridică privirea spre Ştefănel. Da... de copil trebuia să spună ceva, de el, de care era atât de mândră... să o rănească. De pildă, că e rahitic, sau nu, e rău desvoltat, e prost... da... cam astfel.. Nana, ai un copil cretin, să-i spună... şi privirea se plimba în sus şi în jos dealungul copilului adormit.

Trenul alerga acum peste un câmp învelit. Nana privind pe Valeria se gândi că fosta ei prietenă nu ştia nimic. Credea că ea-l părăsise pe Ivan. De ar fi fost singură, ar fi râs. Valeria nu era, cu toată tinereţea şi buna ei stare, decât o mărginită, o pripită şi sentimentală. Aşa cum fusese întotdeauna. Trăise mereu în contra timp. Valeria nu trebuia să ştie cât de mult suferise ea, Nana, din pricina ei, cât de mult o chinuise Ivan, care desmetecit o părăsise cu adevărat prea târziu, după ce Valeria din disperare se grăbise să se mărite cu Matei. Cât o urâse atunci.

Ştefănel se răsuci şi Nana puse mâna pe el cu toată atenţia concentrată asupra lui. Plină de grije urmări mişcările lui în somn, palmele care se desfăcură ca nişte cuiburi, mişcarea buzelor înghiţind cu poftă în vis. Zâmbi şi toată asprimea Nanei de mai înainte fu invadată de duioşia celei de acum.

— Nana, ai un copil cretin, vru să spună Valeria şi întoarse capul spre ea pentru a privi mai bine cum o vor plesni cuvintele.

Dar alături de ea văzu o femeie greoaie, a cărei priviri calde şi pline de grije se uitau la Ştefănel. Sta tihnită, cuminte şi din privirile ei curgeau bunătate şi grije.

Brusc toată ura şi bucuria de a face rău se sparse, umplând-o de amărăciune adâncă. Se văzu pe sine neschimbată, doar împletită cu trupul sgârcit, strâns în încheeturi, în carne şi piele, ocrotit de tortura celulelor noi care ar fi schimbat şi mers şi şale şi sâni. Se văzu pe sine inutil subţire, tînără, iar pe Nana o văzu ca pe o toamnă mănoasă.

Din nou se uită la Ştefănel, care dormea cum dorm copiii uneori, cu ochii întredeschişi, turburi, acoperiţi de o pânză fumurie şi se ruşină. Fără nici o legătură toată dragostea cu Vic o trăi în acea clipă crud, lucid, în faţa copilului care o privea printr'un ochiu lungit, o semilună albastră, turbure, întrebătoare. Se cutremură. Străbătea prin acea deschidere de ape vinete, întunecate, o sumă de întrebări scrutătoare şi se simţi

BCU Cluj / Central University Library Cluj

tremurând ca în fața judecății de apoi. Ca o reabilitare, îi fu dor de Matei. Se vru alături de el, la adăpost. Totuși nu se liniști. O turburare adâncă o străbătea. Nana și de data aceasta era mai tare. Ștefănel o ajuta, o apăra, o sprijinea. Existența copilului dormind pe canapea se împlântă în ea ca un reproș. Nimic din grijile Nanei n'o preocupase cândva. Copil, casă, nimic... Matei nu trăia în viața ei decât ca o ființă lângă care se adăpostise într'o vreme când n'avea altă scăpare. Vic... Vic... însemna durere și sbucium, Ivan singur ar fi alcătuit liniștea, odihna, Ivan ar fi cuprins tot... Un Ștefănel poate... o revărsare... o deformare trupească, dar câtă bucurie, câtă bucurie... Inchise ochii și se lăsă învăluită într'un fel de amorteală. Nana ațipise. Căldura copleșitoare moleșise călătorii, pe care trenul îi purta dealungul câmpiilor. In inima acestui uriaș tren, singură Valeria se frământa. Oare Nana avea în urma ei o „aventură" așa după cum ea avea una proaspătă, dureroasă, ca o rană abea formată, pe Vic, la Balcic? Dacă în afară de dorința de a-l vedea pe „Tata Puiu" mai avea alta? Ce altă ființă era Nana cea de alături, cu cea de pe vremea lui Ivan... Ce ar fi să-i pună mâniile pe umeri și s'o scuture bine, s'o întrebe: L-ai înșelat pe tata Puiu... l-ai înșelat?

Pe urmă nu se mai gândi la nimic ascultând jocul osiilor.

Trenul încetini mersul. „Ciulnița" se auzi afară și Nana se trezi buimacă. Greoaie se aplecă asupra lui Ștefănel și-l trezi sărutându-l. Ita zăpăcită începu să strângă lucrurile din plasă. „Am ajuns la Tata Puiu", spuse cu nerăbdare copilul; Valeria sta cu ochii închiși și zarva din compartiment și spaima lui Ștefănel de a nu rămâne în tren, îi strânse inima. Nana cu copilul în brațe eși din coridor fără a mai privi pe Valeria ca și când n'ar fi existat. Trenul se opri. Ștefănel fu coborît pe geam în brațele lui tata Puiu, a cărui voce bucuroasă, Valeria o auzi străbătând printre cea a Nanei și Itei.

Trenul porni din nou. Valeria deschise ochii. Compartimentul gol conținea o tristețe adâncă. Se ridică, făcu câțiva pași. O singurătate cumplită o împresură, o dorință de nimic o cuprinse. Searbăd totul... searbăd. Balcicul cu Vic lăsat departe... casa... Matei... viața pe care o ducea acum... Searbăd. Se înfioră.

Buchetul cu flori albastre vestejite se mișca în mersul trenului. Il luă, îl privi o clipă și fără a ține seama de spini îl des-

făcu şi-l risipi afară pe fereastră. Pe urmă se aşeză pe canapeaua pe care dormise până atunci Ştefănel, îşi aşeză palma pe locul în care trupul lui se odihnise şi-l simţi cald, plin ca şi când copilul ar mai fi fost acolo.

Îi fu ruşine de sgârcenia ei, de lipsa unui gest de mângâiere pentru el. Ar fi trebuit să-i ia mânuţele, să-l mângâe pe obraji. N'o făcuse ca să nu se bucure Nana, pentru ca să o doară...

Trenul gonea mai repede. Un fel de rău, de oboseală o cuprinse. Aşeză capul pe pernă. Soarele asfinţea peste câmp în vreme ce Valeria încerca să-şi limpezească sufletul de umbre adânci, pregătindu-se cu resemnare pentru acelaş şir de zile din totdeauna şi din care niciodată nu avea să poată ieşi.

IOANA POSTELNICU

BCU Cluj / Central University Library Cluj

VIŢA DE VIE LA PARALELA 80°

La Polul Nord, aproape de osia furtunii,
printre arbuşti de sticlă cu vârful la genunchiu,
unde sclipesc albastre poleiurile lunii
ca nişte muşchi de fosfor pe fiecare trunchiu
şi unde urşi de bură nestingheriţi se plimbă
peste licheni şi ferigi ca printr'un labirint
iar hermelinul roşu întocmai ca o limbă
apare şi dispare 'ntr'o gură de argint,
acolo unde apa, ţâşnind de dimineaţă
şi desfăcându-şi unda, rămâne în văzduh
până 'n amurg, cu aripi multiple, care 'nghiaţă
luând, cu pene, forma cutărui paşnic duh,
— acolo vom ajunge 'ntr'o zi obişnuită
înfometaţi de arbori imenşi şi de călduri,
strivind sub talpă nalba, ciuperca împietrită
şi creştetul de vată al nouilor păduri
în care arbori stranii, lipsiţi de flori şi fructe,
cu ramurile 'ntinse şi picurând prea rar
stau nemişcaţi ca nişte fragile apeducte
care cuprind lumina prin tuburi de cleştar
şi-o dau acelor clare oraşe, bănuite,
care cu turnuri suple şi-acoperişuri lungi
se văd în depărtare, tăcute, obosite
în ceaţa unui astru cu despletiri prelungi.
Acolo vom ajunge într'un târziu, la vamă,
la locul plin de taină de unde, matinal,
un ren înalt cu coarne şi ţurţuri de aramă
cuprinde 'ntreg oraşul în ochiu-i de cristal.
La cea din urmă poartă pustie, fără plante,
vom arunca vestmântul şi vom planta, subţiri,
într'un ţinut sălbatic şi ars de diamante
obişnuit de veacuri numai cu rugi şi ştiri,
un arc cu struguri negri, ambiţioşi şi goi

BCU Cluj / Central University Library Cluj

pe care anotimpul îi va 'nălţa în vânt
ca să topească toată zăpada de sub noi
până ce rădăcina ajunge în pământ.
Şi în aceeaşi noapte, dispreţuind şi bezna
şi clima 'nfumurată, vrăjită de ninsori,
frunza va strânge şoldul, arcul va bate glezna
iar vinul va fi roşu şi limpezit în zori.
Când renul dimineţii se va scula, la vamă,
şi va călca pe gheţuri cu pasul luminat
purtând pe cap coroana cu ţurţuri de aramă
şi soarele aparte pe care l-a visat,
— noi, răcoriţi pe umeri de aştri şi de brize,
ne vom urca, domestici, din ultimul fiord
pe una din acele fantastice banchize
care cu vântu 'n faţă alunecă spre nord.

ODĂ LA O PĂDURE ABSTRACTĂ

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Pădure împietrită, slavă ţie!
Picioare, braţe, umeri de amante
cu sângele cuprins de isterie
multiplu înfrunzit în diamante
şi limpezit în calmul unui somn
ce nu cunoaşte servitor şi domn;
linie siluită 'n alte linii,
reflex etern în sus al pietrelor,
— aci găsesc isvoarele luminii
şi fumul albăstriu al vetrelor,
temute săbii şi verzui văpăi
arse 'n adânc necercetat de văi!
Pădure moartă, templu-al nebuniei!
Ah! Voi ucide pasărea măiastră
şi orice vestitor al bucuriei
ce-ar spinteca tăcerea ta albastră
cu certitudini mincinoase, hâde,
tu, faţă sfântă care nu surâde!
E frig în miezul verii, ca 'ntr'un craniu
deschis minunilor din vis, aparte;
iar aerul tău pur, atât de straniu,

adus prin crengi de undeva departe
se întăreşte 'n adevăruri reci
ascunse 'nţelepciunii pentru veci.
Pădure furioasă, slavă ţie!
Ciuperca bolţii cu lamèle fine
mâncate de otravă şi tărie
pe stâlpii tăi abia se mai susţine.
Bureţi fosforescenţi, rotunzi, enormi,
păcătuesc în visul tău când dormi.
Idei scăpate din vârtej, rugină
căzută pe 'ntunerec şi pe fiare;
tu, cea mai mare şi mai pură vină
a depărtării înconjurătoare,
încerc să te realizez în minte
în timpul purpuriu şi mai 'nainte.
Tu, pată grea sub pântecele Evei,
ochiu tânăr, dar împuns în cristalin,
— cuprind abia un sfert din ciclul sevei
de bule mici, mişcat atât de fin
şi pedepsit să n'aibă alinare
la miezul nopţii, în amiaza mare.
Pădure sfâşiată, slavă ţie!
Amurg de fum cu turnuri înnegrite
văzut demult într'o copilărie
şi ros pe dinăuntru de termite,
miriapod suav, — te cer drept leac
cuminte, până 'n ultimul copac.
Orgă imensă de faianţă verde,
de ce nu laşi să iasă din străfund
sunetul tragic care ţi se pierde
cu monştri scunzi, sub solzul lor rotund?
Vreau să lovească slabul meu timpan
frunzişul tău cel putred de un an.
Pădure, slavă ţie! Zarea largă
aştept să se desfacă, să se spargă,
iar pasărea ce 'nconjura pământul
să se întoarcă 'n cuibul ei, sterilă.
Te voi slăvì apoi, târziu, când vântul
va prăbuşi în orga de argilă
sunetul mult mai plin de isterie

al minţii mele libere de zei,
care într'un avânt de nebunie
te va cuprinde 'n ţipetele ei!
Pădure blestemată, slavă ţie!

EPITAF

Mie, acestui mort de-aci, — uitare.
Să cadă praful pe scriptura mea.
Ca nimănui de astăzi să nu-i dea
măsură şi temeiu pentru 'ngâmfare.
Uitaţi-mă. Şi val din valul meu
să nu atingă ţărmul vostru 'nalt,
nici glas răsbit din ţărmul cestalalt,
nici pasăre, nici fir de vânt, nici zeu.
Ci pentru totdeauna dus să fiu.
Absenţa mea să fie toată goală.
Şi-aci 'mprejur, cuprindă neagră boală
tot ce-ar tânji să mai rămână viu.
Daţi buruienilor un nume nou.
Schimbaţi amurgul sur, obişnuit.
Să nu mai fie lucru mânuit,
corn plin de suflul meu, sau de ecou.
Şi câte vietăţi cu botul slut
de bici, de fier, de foc o să cunoască,
să se ridice, să desăvârşească
stârpirea amintirii prin păscut.
Iar celelalte trupuri, vegetale,
împreunaţi-le 'n seminţe grase.
Cireşul cu rubinele cărnoase
să dea păstăi deschise în spirale.
Salcâmul să rodească 'n rădăcină,
frunza de ulm să tremure în cer
iar merele măceşului, de fier,
să scuipe sâmburi albi, la luna plină.
Nimic să nu mai fie cum a fost
iar amintirea mea să nu se lege
nici de isprăvile vreunui rege,
nici de folosul tras al vreunui rost.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Şi-abia atunci, când lumea voastră mare
va fi schimbată ca din temelii,
veţi avea îndrăsneala, voi cei vii,
să încercaţi treptata mea uitare.
Nelinişte, zăbavă, osteneli
să nu precupeţiţi, nici vicleşugul.
Svârliţi cu mâna tot ce-aţi strâns cu plugul.
Minunile se fac cu cheltueli.
Să nu vă fie teamă de nimic.
Doar firea voastră cea povestitoare
opriţi-o să vorbească 'n postul mare
când omul e, de felul lui, bunic
şi nu mă 'mpărtăşiţi celor mai mici,
nici câinelui deştept, linguşitor.
Mirosul lui şi sbenguiala lor,
nicicând să nu străbată până-aici.
Voi între voi, bârfiţi-mă în şoapte
cu feţele întoarse dinspre soare.
Iar dacă vă simţiţi cumva în stare
smintiţi-l pentru-o cât mai lungă noapte.
Şi ca să nu purceadă îndoială
din obiceiu, din slăbiciuni, sau fire,
ucideţi poezia mea de gală
tăcându-vă cuvântul de iubire.
In locul lui, când ies din somn cocoşii,
luaţi-vă acel sălbatec freamăt
al fiarelor care cădeau cu geamăt
în ere moi, sub conifere roşii.
Aşadar mie, mortului, uitare!
Praf să s' aleagă de scriptura mea.
Ca fiecare dintre voi să-şi ia
măsura drept temeiu pentru 'ngâmfare.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

BCU Cluj / Central University Library Cluj

INTRAREA IN JUNGLĂ

Până acum, iubito, viața ne-a fost fraged vis.
Romantici trecut-am prin orașe de aur
și printre arbori înfiorați de lună
ne-am apropiat de inima tainică a nopții.
De-acum vom intra, iubito, într'o altă noapte,
vom trece prin junglă spre satul cu oameni ciudați.
Șterge-ți din ochi umbra trecutei vieți;
aici nu vom asculta muzici suave
și nu ne vom plimba aiurând prin parcuri.
Mi-ai spus odată că ai fi vrut să te naști pe malul unei ape
prejmuită de ierburi înalte
și să crești alături de cântecul sălbatecului
care-și caută femeia în junglă.
Satul pe care-l căutăm e aproape de marile lacuri.
In coliba pe care ne-o vom construi pe malul apei
cântecele oamenilor din junglă
vor ajunge până la noi
ca o muzică stranie, din ceasul de început al lumii.
Șterge-ți din ochi, iubito,
amintirea trecutelor baluri.
Șerpii încolăciți de arbori
se vor îndrăgosti de ochii tăi lacomi de taine,
vor luneca supuși la picioarele tale
și se vor înălța clătinându-se printre liane,
beți de aroma cărnii tale,
fascinați de ochii tăi dăruitori de taine.
Acolo, iubito, printre arbori și fiare,
printre oameni ciudați
o nouă aventură va începe
și sângele nopții celei adevărate
îl vom căuta la rădăcinile arborilor
cu inima copleșită de extaz și de spaime.

INTOARCEREA IN ORAŞ

E timpul, iubito, să ne 'ntoarcem din aventura
care a ars în noi cu văpăi subţiate spre lună,
din aventura pe care zadarnic o mai căutăm
în adâncul apelor din care în nopţi anumite se 'nalţă
cupolele verzi ale catedralelor scufundate.
E timpul, iubito, să ne 'ntoarcem în oraş,
să ne întâlnim prietenii cu obraze de var,
cu ochii lor obosiţi de luciditate,
cu ochii care caută în stropii de alcool
conturul fierbinte al unui trup de femee,
sau trupul răcit al unui ideal.
S'ar putea să ajungem celebri într'o zi.
Am învăţat meşteşugul fericirii în funduri de peşteri,
alături de puii de tigru,
am auzit vocea lui Dumnezeu printre arbori
şi pasărea de aur ne-a adus cele mai preţioase pietre
din văile paradisului.
Biblioteca Universitară Central University Library Cluj
Am putea să vorbim, iubito, oamenilor
în pieţile publice sau în parcuri,
despre cerbi, despre plante şi despre călătoria din junglă,
despre insula unde ne-am vindecat de singurătate,
unde trupul tău avea frăgezimea ierbii
şi cuvintele tale erau înţelese de fiare.
Le vom vorbi despre satul ai cărui locuitori,
subţiri şi goi,
umblau în nopţi cu lună prin codru
şi culegeau depe arbori şerpii aţipiţi
care îşi continuau în braţele lor, netulburaţi, somnul.
Să nu mai zăbovim pe ţărmul acestor ape, iubito.
O umbră creşte din funduri spre lumina
în care sufletele noastre au deprins gustul veşniciei.
Să ne întoarcem în oraş
cu ochii arşi de prea via lumină
şi să vorbim oamenilor despre farmec
şi despre grădinile paradisului.

AL. T. ŢION

UN MAESTRU AL CRITICEI ESTETICE

Cazul criticului literar Friedrich Gundolf e cazul exemplar al unui mare talent autenticizat sub o autoritate străină. Se presupune în genere că un talent de o oarecare greutate îşi găseşte deobiceiu autoritatea în propria lui structură. Această ideie este chiar una din dogmele fundamentale ale filozofiei artei din epoca liberalismului şi pare a fi confirmată de înflorirea artei individualizate iscată după dispariţia hieratizării fondului din era dogmatică. Pe de altă parte există şi voci ce pledează pentru o cât mai strictă supunere a talentului sub o lege impersonală, sub o autoritate ex-structurală. Se spune, astfel, că — de pildă — constrângerea distilează, pe când libertatea risipeşte. Spiritualul eseist Ernst Jünger spune, chiar, într'o ordine analogă de idei, că cenzura, împiedicând libera desfăşurare a stilului, îl rafinează.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Cazul lui Gundolf este însă un caz deosebit. Aici o personalitate formată în plină epocă a individualismului şi cunoscând toate farmecele libertăţii gândirii, se supune de bună voie unei autorităţi dogmatice exterioare, care determină sau prejudiciază în ultimă analiză valorificările.

De aceea figura lui Gundolf, una din cele mai proeminente ale esteticei literare germane din primele două decade ale veacului nostru, nu poate fi privită şi înţeleasă numai în sine, pur structural, ci în largă măsură numai în legătură cu acea autoritate care este poetul Stefan George.

Credem că această determinare ideologică a gândirii critice, care desigur deschide poarta multor rezerve şi obiecţiuni, are, în cazul nostru deosebit, şi partea ei bună. Meritul acestei atitudini nu stă în faptul că spiritul se supune gândirii unui Stefan George, ci în faptul că el şi-a căutat un punct central, că s'a supus unui examen permanent de conştiinţă, care garantează pe de o parte continuitatea criteriilor, iar pe de altă parte seriozitatea criticului, fiind vorba de un crez care obligă şi angajează toată personalitatea.

In epoca aceea de multiple preocupări sociale şi psihologice, când critica estetică a fost invadată sau de criterii sociologice, sau de psihoanaliză — două curente care erau flancate pe de o parte de istoricismul de şcoală veche, iar pe de altă parte de un esteticism şubred ce nu ţinea seama de nici un factor general-uman şi care nici nu se mai baza măcar pe tradiţionala doctrină a genurilor — în epoca aceea dezorientată în privinţa esteticei literare, meritul lui Gundolf constă în faptul de a fi pus din nou problema formei şi de a fi păstrat — în general — virtutea de bază a criticului: distanţa.

Metoda genetico-cauzală în slujba evoluţionismului nu putea să dea vreo importanţă formei. Forma e în funcţie de structura particulară a operei de artă; iar această structură, caracterul „indelebilis" al operei singulare, un lucru dat, neevoluat, nu avea vreo importanţă în cercetarea influenţelor căci acum, tot interesul era îndreptat spre provenienţă, adică spre conţinut, fie spre conţinutul material, faptul în sine (pentru şcoala istoricistă), fie spre conţinutul psihologic (diferitele ramuri ale psihoanalizei), fie spre conţinutul sociologic (şcoala politico-socială). Conţinutul privit astfel disolva contururile personalităţii artistice, reducând totul la o urzeală de influenţe, neutre şi egale ca importanţă, ce se încadrau astfel gândirii moniste, atotputernică la începutul secolului nostru. E dela sine înţeles că se pierdea în acest fel orice simţ de distanţă şi că forma supremă a artistului, geniul, era socotit fie un lucru de acceptare tradiţională, de convenţie socială neexaminată, fie în subsidiul interesului extra-estetic al psihologului sau sociologului de artă.

Ideia cea mai importantă pe care Gundolf ca exponent al ideologiei georgiene o lansa în discuţia critică de pe atunci, era ideia mitului. El pornea dela mitul omului mare — nu al personalităţii în acceptarea comună, care e cu totul altceva şi anume un produs al individualismului liberal căruia Gundolf i se opunea — şi aceasta îi dădea dela început distanţa şi în consecinţă posibilitatea conturării puternice, viziunea unitară. Privit din acest punct de vedere, forma se relevează ca un simbol şi devine cheia structurii intime a personalităţii artistului.

De fapt nu analiza formei ca simbol este preocuparea principală a lui Gundolf; nu-l preocupă genurile sau problemele fundamentale ale operei de artă în genere, ca ritmul, structura, armonia. El este în primul rând un monograf. Astfel, el porneşte

dela viziunea personalităţii mari, care este la el o viziune cât se poate de cuprinzătoare, şi care — fapt important de semnalat — nu desparte analitic viaţa şi opera cum făcea şcoala veche, ci le priveşte în fiecare moment împreună în lumina de bază a unei viziuni unitare. Aici stă farmecul monografiilor lui Gundolf şi arta sa de critic literar. Totul e semnificativ, simbolic, totul e expresie, semn. Înţelegem necesitatea întâmplărilor biografice, destinul şi necesitatea formei artistice nu prin deducţii istorice, adică relevându-ni-se influenţa lor reciprocă, cum se făcea în cele mai multe cazuri până atunci (vezi Taine, Brandes ş. a.), ci prin reducerea lor la punctul central de iradiere care este personalitatea mitică, — figură unică şi simbol al divinităţii care pentru George şi Gundolf sunt cuprinse şi închise în sfera umană.

Caracteristică pentru această metodă de contopire este în renumita monografie a lui Gundolf, „Goethe", împărţirea operelor poetului în trei sfere concentrice în jurul acelui focus intangibil care e izvorul mitic al omului integral Goethe. Gundolf vorbeşte aici de opere lirice, simbolice şi alegorice. Noţiunile, însă, au un cu totul alt înţeles decât acela la care ne-am gândi numai-decât, aducându-ne aminte de poetica genurilor. Lirică este acea operă goetheană — indiferent de gen şi stil — care conţine substanţa Goethe în stadiu nemijlocit, pur. Simbolice sunt bunăoară dramele „Iphigenie" sau „Torquato Tasso", în care un impuls primar şi-a găsit un simbol transparent: o figură, o serie de fapte, care atârnă cu toate fibrele de realitatea Goethe, fără a fi o efluenţă directă a eului. Alegorice, în sfârşit — şi în acest caz sensul cuvântului are un înţeles cu totul personal — sunt acele opere în care personalitatea nu mai e transparentă. Raportul dintre impuls şi expresie nu mai e acela de identificare, ci de transpunere inconştientă. Opere alegorice ar fi între altele scrierile ştiinţifice, metamorfoza plantelor, etc. Şi aici, aşadar, unde e vorba de conţinuturi generale şi de o formă cu o funcţie pur mediativă, Gundolf nu vede altceva decât semnele aceleaşi substanţe — simbolul daimonului. Scrierile ştiinţifice nu ar fi prin urmare produsul unui proces de gândire, ci o anumită expresie, travestită, a demonicului în Goethe.

Metoda de contopire, cum am numit-o, îşi are rădăcinile în ideia unităţii. Această ideie este, în conformitate cu ideologia lui George, criteriul suprem al lui Gundolf. Un criteriu suprem

însă în domeniul cercetării critice îşi are virtuţile şi defectele lui: pe de o parte ţinuta de înaltă moralitate a criticului, care nu se pierde în impresii şi care nu cade niciodată victimă spontaneităţii necontrolate, pe de altă parte, însă, o realitate sărăcită, redusă, exercitând un fel de dictatură spirituală care nu se poate acomoda tuturor formelor evolutive şi care e ameninţată să cadă în abstracţiuni.

Cea mai caracteristică carte a lui Gundolf în privinţa aplicării acestui criteriu de unitate este monografia dedicată figurii maestrului său, Stefan George. Unitatea forţelor omeneşti, echilibrul trup-suflet-spirit, echilibrul dintre conştiinţă şi subconştient şi armonia perfectă a tuturor emanaţiilor acestor cardinale constitue treapta supremă a fenomenului uman. Nu numai personalitatea individuală, dar şi epoci întregi sunt privite sub acest unghiu de vedere. „Păcatul" este individualizarea (Vereinzelung) unei forţe parţiale (Teilkraft), care duce la desbinarea omului integral (Gesamtmensch). Ştiinţa modernă pozitivistă, bunăoară, e un simptom de decadenţă, fiindcă se sprijină pe hipertrofia, pe libertatea nemăsurată a uneia dintre forţele parţiale ale omului, gândirea empirică, care, de fapt, numai ca o componentă a întregului, alimentat de izvorul energiei cristalizatoare a centrului (die Mitt), a divinului, îşi poate avea rolul ei constructiv. In apostază însă, deslipindu-se de acest centru, şi asumându-şi autonomia, ea devine perversiune. Semnul după care cunoaştem o astfel de perversiune a individualizării este urâţenia. Acolo unde apare o trăsătură nearmonioasă în cosmosul uman, acolo unde se iveşte urâtul, e semn că s'a produs o astfel de deslipire şi autodeterminare, o îndepărtare de centru, de frumos care este indicele unităţii. Privită astfel, doctrina lui Gundolf se documentează ca panestetism, căci de fapt frumosul este pentru el, cercetându-i scrierile, singurul lucru ireductibil, ce se confundă cu modul său propriu de manifestare, cu divinul, centrul magic, punctul de cristalizare al elementelor cosmice.

La Paracelsius, marele medic şi filozof al renaşterii, personagiul unei monografii a lui Gundolf, găsim de pildă, ştiinţa înglobată în unitate, ştiinţă cu adevărat umană spre deosebire de ştiinţa demonică a apostazei intelectului. Viziune şi cercetare, intuiţie şi analiză sunt pentru moment nedespărţite. Ştiinţa în epoca aceasta îşi are încă baze morale, religioase, iar morala nu e doctrinară, ci se bazează pe intuiţia naturii. Gândirea, apoi,

e încorporată (leibhaft), căci trupul, unitatea plastică a omului, e măsura fenomenelor umane. Ceeace depăşeşte rotunjimea plastică a trupului — ca speculaţiile religioase, mistice, ştiinţa empirică, ştiinţa normativă, beţia orgiastică, asceza spiritualistă — e îndepărtare dela unitatea divină şi se prezintă simţului ca urât. Provenienţa elină a acestui ideal plastic este evidentă.

In fond, problema ştiinţei la Paracelsius aşa cum ne este expusă, mai poate servi şi ca un exemplu al defectelor acestui panestetism cu substrat religios. Preocupările alchimiste şi astrologice ale lui Paracelsius sunt privite şi apreciate în ansamblul personalităţii, mai bine zis al mitului Paracelsius. Ca ştiinţe simbolice ce unesc elementul spiritual cu cel trupesc, acestea ar fi manifestări ale omului integral, încadrate unităţii. Dar crede oare criticul în adevărul alchimist şi astrologic? Gundolf rămâne în fond neutru faţă de problema adevărului, carenţa oricărei atitudini pur estetiste. O apreciere a acestor ştiinţe sau superstiţii privite în coloritul lor istoric şi considerate ca motive de creaţie, sau contribuind la formarea personalităţii, rămâne şi trebuie să rămână neîndestulătoare. Căci numai în cazul când metodele lui Paracelsius conţin mai mult adevăr decât metodele cercetării pozitiviste sau ale medicinei ipocratice, numai atunci ele pot fi clasate într'un rang superior — în niciun caz din consideraţii estetice, care deşi se bazează pe o credinţă — divinul aparent în unitatea plastică a trupului — ocolesc în ultimă consecinţă întrebarea existenţială după adevăr. Adevărul nu poate fi numai în funcţie de o viziune nedesluşită; el are şi o latură spirituală.

Asemănătoare este atitudinea cenaclului George faţă de catolicism. Catolicismul este preconizat şi opus protestantismului, ca o formă confesională care întruchipează cuvântul, dogma şi găsind pentru fiecare conţinut spiritual un simbol palpabil. Pe de altă parte catolicismul se întreţese cu formele de viaţă seculară din marile epoci medievale, fiind astfel legat de omenescul integral, de mitul epocii. Cenaclul refuză însă orice obligaţie faţă de conţinutul dogmatic al credinţei catolice, el e net distanţat faţă de credinţa în sine. Noi credem, însă, că o astfel de apreciere condiţionată, estetistă, a unui mit care mai bine de două mii de ani a însufleţit omenirea occidentală şi a despărţit spiritele, nu numai că nu e satisfăcătoare, dar duce chiar, în mod necesar, la rezultate false.

Ideia trupului — ca să continuăm firul nostru de expunere — (Leib, Gestalt) este la Gundolf atât de suplă, pe cât este de cuprinzătoare. E ceva asemănător unei viziuni mitice. Chiar luată ca concept, ea nu devine niciodată noţiune aridă, ci alimentează deducţiile cu substanţă intuitivă, ceeace constitue farmecul deosebit al stilului lui Gundolf. De fapt el s'a format în epoca individualismului în care s'a creiat noţiunea de critic creator. Demarcaţia dintre momentul creator şi momentul imitator sau interpretativ, o demarcaţie foarte hotărîtă în secolele trecute şi în epocile de stil mare, se ştersese în parte în această epocă de apogeu al individualismului modern. E între altele epoca criticului impresionist. Gundolf nu poate fi numit astfel, deşi în fond e înrudit cu acest tip de critic-artist, în punctul de plecare care e pentru ambele cazuri impresia sensorială. Ceeace îl deosebeşte totuşi pe Gundolf de impresionişti este mitul centrului, mitul unităţii, care-i controlează în fiecare clipă impresiile. Am semnalat la începutul acestor rânduri meritul autorităţii exterioare, sub imperiul căreia s'a format criticul. De fapt, o fire atât de sensibilă, atât de vibrantă la cea mai subtilă senzaţie estetică ca Gundolf, era în pericol, poate, să se piardă în impresiuni sau în speculaţii psihologiste, fără suportul mitului, fără dogmă. Am vorbit de noţiunea de critic creator. Apropierea de opera interpretată este de multeori la Gundolf atât de mare, încât îţi scapă exclamaţia: acestea nu pot fi scrise decât de un poet. O iluzie, bine înţeles, dar o iluzie caracteristică pentru acel moment istoric în care romantica fervenţă de participare la opera poetului şi a artistului în general făcea să dispară distanţa apriorică dintre artist şi critic sau public. Viziune şi analiză s'au unit într'adevăr aici într'un stil bogat şi suplu, cald şi evocator. Nu s'ar putea spune totuşi că Gundolf a ştiut să ocolească peste tot pericolul amintit al criticului liric, acela de a pierde distanţa şi de a identifica viziunea cu însăşi opera interpretată, confundând astfel plăcerea contemplativă cu vibraţia emotivă a operei în cauză. Nu atât impresionabilitatea estetică e cauza devierii în cazul nostru. Am spus că Gundolf nu este un critic impresionist în sens comun. Dar tocmai ceeace era menit să controleze senzaţia primă, ideia-concept călăuzitoare de „unitate", face simţită în multe cazuri lipsa unor norme de referinţă. Criteriul acesta suprem se răsfrânge în stilul operei critice, care dobândeşte amploare imaginativă, dar care totodată pierde din precizia

BCU Cluj / Central University Library Cluj

structurii conceptuale. In marea monografie „Shakespeare" Gundolf caută să evoce unitatea Shakespeare, care iradiază din fiecare trăsătură particulară, creiând o impresionantă viziune totalitară a omului-mag al Renaşterii. Este evident că Gundolf urmăreşte un scop moral şi anume scopul artistului de a modela în mit. Astfel încât s'ar putea intercala în acest loc anume reflexii asupra ethosului artistului în opoziţie cu ethosul criticului. Cărţile lui Gundolf, mai ales cele din urmă, sunt în acest sens sugestive. Nu dobândim însă multe concepte critice din ele. Problema lui Shakespeare ca poet dramatic, bunăoară, raportat la doctrina genului şi la istoria dramei, la punctul de vedere dramaturgic, e disparentă în monografia citată. Este adevărat că astfel de cercetări normative sunt a-poetice şi nu se pot încadra mitizării omului mare, şi deci nu pot fi „totalizate" în vederea evocării poetului mitic. Dar există şi o filosofie a artei dramatice, precum şi o cercetare scholastică care se călăuzeşte după legi caduce şi care — în ciuda defăimărilor unui B. Croce — deschide de multe ori adâncimi de perspectivă nebănuite şi insondabile pentru ochiul şi spiritul legat de impresie şi de emoţie.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Parola lui Gundolf e: Shakespeare „poetul". Shakespeare „dramatic" ar fi o abstracţiune, care ar face să devieze dela esenţial, dela substanţa poetică, viziunea creatoare, divinul. Atitudinea aceasta îşi are justificarea istorică prin faptul de a se fi opus supraevaluării normelor poetice impersonale dictate de un academism neinspirat şi incongenial până la parodie. Se reproduce aşadar în mic revolta spiritului liber cercetător împotriva scholasticei, astfel că Gundolf, discipolul lui George (cu toată radicalitatea normativă şi morală ce presupune acest titlu) ni se înfăţişează ca un individualist liberal cu tot ceeace acest termen mai presupune şi ca virtuţi şi scăderi. Scăderi, da. Căci îndreptându-şi atenţia numai asupra personalităţii creatoare şi neglijând ideia formelor ca factori de sine stătători, el ajunge la o expresie ilimitată, ce confundă formele ca şi limitele dintre poet şi actor, creator şi interpret, disolvând în ultimă analiză expresia cea mai intimă a simţului distanţei, stilul. Ceeace am putea obiecta stilului lui Gundolf: coloritul prea dens, emfaza lirică, emotivitatea nereţinută, îşi are poate rădăcinile tocmai în acest cult exclusiv al personalităţii.

Deşi cu aceste scăderi ale stilului, Gundolf ne împacă totuşi până la urmă prin impresia ce ne lasă cartea în întregime. Căci

înainte de orice, el este un admirabil maestru portretist. Lăsând din mână o carte de-a lui, putem exclama: „aceasta e o carte!" Cărțile lui sunt scrise ca dintr'o răsuflare, fiind pline de o infinită putere evocatoare. Ne putem rezerva părerile noastre față de multe elemente ale conținutului ideologic cuprins în monografia „Stefan George", dar vom urma cu plăcere pe scriitor, care știe să reducă fiecare detaliu la viziunea sa unitară, nelăsând nimic netransparent, accidental, nici o părticică de materie primă biografică sau istorică. Viața și opera sunt raportate una la alta într'o urzeală deasă și bogată, fără ca autorul să cadă în păcatul curiozității psihoanaliste sau al motivării genetico-cauzale. Virtutea care-l preservă de astfel de aberații este distanțarea, respectul față de momentul divin în creație, și în această atitudine stă unul din meritele istorice ale lui Gundolf. Dacă acest instinct de distanță l-ar fi călăuzit în toate cercetările sale, nu am fi nevoiți să semnalăm o aberație de metodă ca în cazul monografiei „Kleist". Gundolf ne-a învățat să ne ferim de indiscrețiile psihologiste și psihiatrice, oprindu-ne la unitatea personalității creatoare, care în artă precum și în viață e alimentată de un centru mitic, ireductibil. Acolo însă unde din motive de gust sau de ideologie venerația lipsește, cum e cazul la Kleist, acelaș Gundolf devine psihiatru și uită distanța față de geniul creator. Aici meritul lui de strânsă raportare a personalității umane — nu a omului particular, social — și a personalității artistice, devine o ilicită confuziune. Croce a semnalat acest lucru (La Poesia, Bari, 1943, pag. 327) vorbind de „naturalismul" lui Gundolf, o caracterizare foarte stranie dacă ne gândim la idealistul Gundolf.

In Gundolf găsim limitele și posibilitățile criticului literar, niște posibilități într'adevăr uimitoare, dacă-l comparăm cu aproape tot ceeace i-a premers. Iar dacă pe de o parte ne-ar putea părea prea personal, prea artist pentru menirea lui de critic și istoric, identificăm pe de altă parte într'însul evidența îmbucurătoare a congenialității, găsind totodată un imens material de istorie spirituală și literară (adunat ce-i drept în epocile premergătoare cu o sârguință de furnică, dar fără distingerea ochiului clarvăzător al marei personalități spirituale) dintr'odată însuflețit, ordonat și plin de semnificații nebănuite grație baghetei magice a omului de o rară dotație și înaltă cultură intelectuală, care a fost Friedrich Gundolf.

TOMA RALET

CRONICA LITERARĂ

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

G. CALINESCU: „ISTORIA LITERATURII ROMÂNE", COMPENDIU, EDITURA NAȚIONALA-MECU f. a. După voluminoasa „Istorie a literaturii române" apărută în condiții tehnice atât de remarcabile la Fundațiile Regale, d. G. Călinescu oferă acest compendiu al operei sale, încă de atunci promis. Volumul e nu mai puțin compact, însă afară de coperta cu o frumos evocatoare ilustrație, condițiile tehnice sunt extrem de mizerabile, inspirând oroare până când reușești să te absorbi în lectură și să anulezi starea de repulsie tactilă și vizuală (lipsește chiar și mirosul plăcut al cernelii). Ingrozitoare sunt și ilustrațiile în-afară de text (în număr de 29): medalionul lui Macedonski, dacă îl întorci, pare un peisaj marțian; doar o fotografie din tinerețe a lui Lovinescu, într'un cadru de abundență vegetală, parcă ar fi scoasă din albumul familiar și e vrednică de a orna coperta vreunui roman în genul „Enigmei Otiliei"...

„...aceasta nu e o altă operă, scrie d. G. Călinescu în prefața compendiului, ci un indice critic la cea dintâi. Acum eliberat de obligația documentației integrale, am privit literatura română din avion, încercând a stabili altitudinile, a proporționa valorile. La fiecare autor am scos în evidență numai ceeace este realmente valabil artisticește, tăcând pe cât cu putință părțile neizbutite, în fiece capitol am scos în frontul întâi scriitorii viabili și am lăsat în umbră pe culturali". Se rupe așa dar din „Istoria" mare tocmai partea cea mai intimă structurii și talentului dlui Călinescu, anume partea moralistă, care era și cea mai atrăgătoare în farmece artistice. Dacă am aminti numai portretele ce le-a făcut d. Călinescu unui Eliade Rădulescu, unui Iorga, unui Lovinescu, sursă inepuizabilă de truculențe, sau acea magistrală evocare peisagistică din portretul lui Goga și se vede imediat frustrarea la care a fost supusă colecția de moralități a „Istoriei literaturii române", în compendiul de „esențe critice". Din personalitatea cu atâtea consecințe pentru fizionomia literară contemporană, a lui Nicloae Iorga, nu mai rămâne în compendiu nimic (Cazul, se pare, e similar cu al proaspetei încercări, în spirit meaulnierian, a lui Kléber Haedens, „Une histoire de la Littérature française", unde Taine și Renan, care se bucurau de alte proporții în perspectiva lui Thibaudet, au fost reduși aproape la neant). Meritul cel mai mare al dlui Călinescu fusese în „Istorie" acela de a fi dat literaturii române câteva personagii valabile, autentice (cum făcuse altădată Sainte-Beuve

sau cum făcuse recent memorialistul Lovinescu, a cărui galerie de scriitori contemporani i-a stat la îndemână dlui Călinescu, sau cum avea să facă tot Lovinescu până în ultimele ceasuri ale vieţii, în seria junimistă). Căci d. G. Călinescu este întâi şi mai presus de orice moralistul cu solide implicaţii epice, autor al unui roman de arhitectură perfectă şi al unei drame moraliste de virtuţi clasice, încât romancierul şi moralistul din critic au ţâşnit cu vigoare şi desfăşurări ample, fertile, nu o singură dată, nu în sensul unic al portretului moral, dar în chiar preferinţele pentru un Cilibi Moise, în simpatia sa faţă de omul complicat al lui Slavici, în apetiturile sale pentru aspectele de umor şi tenebros, în aerul încântat de a le fi descoperit. Ce altă explicaţie decât moralismul pot avea satisfacţiile dlui Călinescu în a comite indiscreţii? Ce impuls l-a determinat să reproducă acea carte de vizită a poetului Al. T. Stamatiad, dacă nu unul identic celui care a stat la citarea „in extenso" a anunţului mortuar al lui Relişor din „Enigma Otiliei"? Şi apoi în toată cascada de fotografii, alese cele mai multe cu gustul lui Balzac (de pildă cele privitoare la Alecsandri, la Macedonski — îndeosebi „ultima locuinţă" a poetului, cele ale lui Matei Millo sau ale Aristiţei Romanescu, ori înfine cele ale societăţii conservatoare: Princesa Alecsandrina Ghika n. Blaremberg, Frusina Racoviţă n. Stamatopol, Domnişoarele Radu Rosetti, Zoe Soutzo, Manolache C. Epureanu, Lascăr Catargi, Petre Mavrogheni, Gh. Al. Sturdza-Miclăuşeni „n. Iaşi, 1841" etc.), ce zonă prodigioasă de intenţii!

Trecând însă la mediul exclusiv estetic al compendiului, d. Călinescu, deşi poartă imaginea precisă a unei alte situări, a unui alt obiectiv, de monografie estetică, după cum o spune însuşi în prefaţă, cade în cea mai regretabilă ambiguitate, din vina de a nu fi renunţat la ceeace nu mai corespundea nouii întreprinderi. In adevăr, dacă în compunerea „Istoriei" de curiozităţi moraliste, a căror umoare era atât de apreciabilă, se puteau admite inadvertenţele împărţirii, precum aceea de „Romancierii" (care cuprinde pe Hortensia Papadat Bengescu deopotrivă cu G. Brăescu) sau aceea egal de elastică a „Modernistilor", dar când se reduce totul la numitorul estetic, criteriul trebuie şi el răsturnat, spre a nu se da ocazie la absurdităţi de genul „tuberculoşilor" (în compendiu persistă, deşi fără titlu). Iar pentru a da exemplul cel mai izbitor, e de nepătruns ce caută, în compendiu, un Cezar Boliac sub firma de „Patrioţi şi unionişti"? Căci nu poţi apela cu fiecare pagină de aici, la „Istoria" mare, ceeace ar însemna completa inutilitate a acesteia purificate. Faptul de a privi „din avion", cum se exprimă d. Călinescu, nu scuteşte de o viziune clară, de o precizie a delimitărilor, care să corespundă sensului pur estetic al micei „Istorii", scuturată de paftalele grele ale celeilalte.

Mai mult, uitând că e moralist şi cu slăbiciune la tot ce i-ar putea excita curiozitatea, d. G. Călinescu emite astfel de „destăinuiri", într'un pasagiu de articol închinat lui E. Lovinescu, citat în prefaţa compendiului, după ce vorbeşte de „ruperea mea de orice relaţii personale", „absenţa mea din lume" (ca şi cum acestea ar contribui în vreun fel la substanţializarea judecăţii critice!): „Eu nu sunt un contemporan cu scriitorii contemporani. Oamenii empirici îmi sunt indiferenţi, îndepărtaţi până într'atât încât nu ştiu dacă unii sunt vii sau morţi şi nu prind de veste trecerea lor dela vieaţă la moarte. Pentru mine Traian Demetrescu şi Bacovia stau în aceeaşi zonă a rafturilor. Ardent şi capabil de iubire, fără ură fiindcă am de aface rar cu fenomenalităţile fizice, eu pot repudia material vorbind un tânăr pentru motive de ordin profesional şi în timp ce-l zăresc pe geam plecând supărat, să deschid versurile sale şi să le gust cu emoţie. Cartea formează pentru mine o realitate transcendentă iar biografiile le-am scos din cărţi şi din documente nu din experienţa directă". D. G. Călinescu e primul care trebuie să ştie că un critic, prin excelenţă crescut în vicii livreşti, filtrează scriitorii prin opera lor, ceeace nu are totuşi nicio legătură cu pretinsul turn de fildeş, pe care numai un suflet fără apetituri psihologice şi morale îl poate trăi cu adevărat, un estet zaharisit, ceeace tocmai d. Călinescu nu este. De altfel, în locul pe care şi l-a fixat în propriul său compendiu, d. Călinescu, după ce îşi construeşte fizionomia critică din citatele, în fond adecvate, ale lui G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, Ş. Cioculescu, integrează şi pe recentul „Şun sau Calea neturburată", apărut între „Istorie" şi compendiu, cu citarea unei fraze absolut gratuite a lui Tudor Arghezi. Procedeul de a completa compendiul cu ceeace nu apăruse încă pe timpul „Istoriei", nu e de fapt unitar şi ne-ar ajunge să menţionăm cazul marei monografii junimiste lovinesciene, al „Revoluţiei" lui Dinu Nicodin, al romanelor lui Radu Tudoran, al operelor lui Nae Ionescu etc. In schimb, sub impresia răsunetului pe care l-au avut în presa din ultimii ani se face un loc destul de spaţios dlor Dimitrie Stelaru şi Mihai Beniuc, iar în literatura veacului trecut e introdus fericitul Codru-Drăguşanu, care a fost redescoperit de d. Şerban Cioculescu (şi d. Tudor Vianu l-a integrat în a sa „Artă a prozatorilor români"), deşi apar unele rezerve.

Tot în prefaţă şi-a mai propus d. Călinescu, „a proporţiona valorile". Această operă de „tundere" a plantaţiilor prea rebele din „Istoria" mare (să cităm numai cazul lui Cezar Petrescu, desfiinţat, printr'o inutilă descriere a maculaturii sale, pe aproape zece imense pagini) a fost realmente începută, însă criticul n'a avut răbdarea de a o duce la bun sfârşit, încât suntem foarte departe, de exemplu, de jocul de măsuri fine al Istoriei lui Thibaudet; afară de enormităţi ca, spaţii egale pentru

D. Caracostea şi Pompiliu Constantinescu, pentru Traian Demetrescu şi Petică, sau înfine pentru minimul Vlahuţă şi un Philippide sau Camil Baltazar.

Proporţiile care se stabilesc în compendiul dlui G. Călinescu nu-şi află aşa dar echilibrul cel mai just, materialul n'a fost cernut destul de sever, complicaţiile împărţirii fiind mai ales nejustificate la o literatură atât de restrânsă ca cea română. Cu cât e mai simplă împărţirea pe care o dă De Sanctis literaturii italiene, sau cu cât e mai logică împărţirea lui Thibaudet, pe generaţii! Dacă d. Călinescu e incontestabil puternic influenţat de un De Sanctis, dela care vine carnalitatea cristalină a judecăţii estetice, totuşi impresionismul criticului român duce la consecinţe incalculabile măsura exactă, precizia definitivă a modelului. Aici e locul să se observe şi intimitatea judecăţilor critice ale dlui Călinescu, evidente în puritatea lor, când au fost curăţite de coaja moralistă.

Recepţia critică a dlui Călinescu e sensuală şi rezolvarea ei se produce într'o sentinţă imagistică, de o plasticitate izbitoare. Iată câteva atari rezolvări:

„Poezia lui Adrian Maniu exală un puternic miros de văpsele".

„In lirica lui somptuoasă şi neagră, Al. A. Philippide e un mare elegiac".

„Lipsite de elementul durerii, micile poezii din Flaute de mătase cultivă un serafism infantil într'un soiu de Paradis miniatural, făcut din substanţe pure şi graţios sonore".

Sau iată cu ce gust savuros, cu câtă voluptate se petrece această analiză estetică:

„Volumul care a consacrat pe Ion Pillat ca poet original şi tradiţionalist este Pe Argeş în sus, nu mult deosebit de celelalte, dar mai condensat. In locul umbrelor secolului al XVIII-lea francez apar aici boierii autohtoni, Brătienii, romanticii noştri, bunicul junker sub Ghica Vodă, bunica oferind dulceaţă de chitră. Evocând mai ales locurile natale, propria-i familie, poetul pune vibraţie sufletească. El are tactul de a îndepărta orice impresie de imitaţie, alegând versul învechit al lui Alecsandri căruia îi respectă chiar stângăciile. Totdeodată devine un cântăreţ al roadelor pământului pe care le expune cu voluptate. Priveliştea autohtonă este zugrăvită cu imagini locale, pridvor, livezi de pruni, suman alb de zăpadă, bunicul este evocat cu tabieturile lui valahe, prin putina în care făcea băi de nuc, casa bătrână prin mirosuri de şerbeturi:...

„Sunt căutate în deosebi fructele savuroase, într'o lirică a bucătăriei şi a cămarei cu ceva lacom de pictură flamandă, modelul fiind Verlaine şi Samain. Peisajul întreg e o cămară ce trebue savurată cu nasul, trecutul, copilăria se condensează în fructe:..."

Poezia a fost descrisă, însă în acelaş timp suggerată în toată suculenţa ei.

Splendidă analiză, menită să restaureze în lumina valorii celei mai pure un poet atât de compromis, închină d. Călinescu baladei „Mihnea şi Baba" a lui Bolintineanu, unde virtuţile de stil, pătrunderea critică, voluptatea livrescă, picturală şi muzicală, euforia gustului prodigios al criticului se contopesc şi realizează câteva pagini memorabile. E o calitate esenţială a dlui Călinescu de a încărca de semnificaţii estetice, printr'un gust care îşi crează aproape din neant motivele încântării, rudimentele literaturii noastre de început, pipăindu-le formele vetuste, stângăcia şi ridicolul fermecătoare. De asemeni, siguranţa cu care intueşte, într'o grămadă de diformităţi stilistice, versul autentic, în marea adâncă, „vinul pierdut".

In faţa unei poezii ca a lui Blaga, însă, unde transcendenţa are atâtea sensuri obscure, în faţa poeziei lui Barbu, care într'o bună parte a ei e magie a abstracţiunilor, uneltele criticului sunt depăşite (în ce priveşte poezia lui Blaga, d. Călinescu n'a atins gradul de fineţă analitică la care ajunge, în acest caz, d. Vladimir Streinu). Şi din cauza aceleiaşi materii grase, în care se complace d. Călinescu, rămân inferioare pasagiile ce cuprind pe filosofi.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Când sfârşeşti de citit compendiul dlui G. Călinescu, eşti sătul ca după un ospăţ la care te-ai înfruptat din toate bunătăţile. Nu mai ai nicio îndoială: d. Călinescu este un mare critic. Observările ce le ai de făcut cad în faţa strălucitului spectacol la care ai asistat. Chiar dacă nu-ţi plac împărţirile întreprinse de d. Călinescu în veacul şi jumătate de literatură română, chiar dacă te indispune grava absenţă a şcolii ardelene şi latiniste, chiar dacă îi lipseşte operei arhitectura (punctele de sprijin constituite de un Maiorescu, un Lovinescu sunt ignorate) care să facă din literatura noastră un edificiu în plină şi rodnică construcţie, recunoşti că frumuseţea de Cale Lactee a acestui compendiu e nu mai puţin impresionantă.

Moralist, romancier, critic şi chiar poet, d. G. Călinescu este una din marile personalităţi ale literaturii române.

ORA FANTASTICĂ

DIMITRIE STELARU: „ORA FANTASTICĂ", POEME, EDITURA PROMETEU f. a. Intr'o vreme de plină secetă, apariţia meteorică a Poeziei Geniului, iniţiată de d. Dimitrie Stelaru, a fost primită nu numai cu favoarea treptat câştigată a criticei, dar şi cu entuziasmul fertil în consecinţe al unui îndeajuns de numeros grup de poeţi bucureşteni. Căci e incontestabil că d. Dimitrie Stelaru domneşte peste poezia scrisă de un Ion Cara-

ion, un Ben. Corlaciu, un Geo Dumitrescu, un Miron Paraschivescu însuşi (care părăsind genul mai personal al „Cânticelor de lume, s'a adaptat noului ritm) sau unui Constant Tonegaru, acesta din urmă cu tendinţe tot mai accentuate de a intra într'o zonă autentică, grupul degenerând însă prea des în teribilisme şi ifose suprarealiste, care nu mai păstrează umoarea halucinaţiei romantice a modelului.

Atrăgea în „Noaptea Geniului" a dlui Dimitrie Stelaru acel ton liric egal şi unitar, care se înfigea prin divagaţiile aproape delirante, lunatice, sub semnul Eumenei (=Poezia). Chiar dacă Geniul era simulat prin alegorii nebune, prin imagini fantomatice, ori poate de aceea, farmecul şi poezia acestei posture s'a impus, aflându-şi rapid imitatorii. Cert este că succesul, dacă nu s'a verificat până azi în a fi lansat un mare poet, cum pretindea, rămâne dovada momentului liric propriu, din care a ţâşnit.

D. Dimitrie Stelaru debutase fad şi apter, mânuind dintr'odată apoi uneltele marei poezii (în sensul spectaculosului), cărora dacă nu le-a ştiut dărui o substanţă artistică profundă, o inteligenţă aplicată structurilor lucide, un efort intelectual considerabil, le-a mijlocit totuşi o simpatică întrebuinţare. In jocul lor hazardat, uneltele dlui Dimitrie Stelaru au lucrat mai mult singure, neavând supremul noroc de a cădea în mâinile unui Rege de os veritabil. Talentul însă a reuşit să contopească în mod armonios diferitele substraturi străine care au stat la compoziţia personalităţii poetului. E în primul rând unda poëscă, învăluitoare a întregei poezii a dlui Stelaru; vin din „Palatul bântuit" unele efluvii rodnice, precum în acest frumos poem Regele Fără-Timp:

Dincolo de lumină, dincolo de mare,
Cu o nebănuită ardoare
Regele Fără-Timp domnea.
Din zare pe zare împărăţia sa,
In imense pânze de nelinişti vuia.
Toate umbrele, toate durerile,
Ii întunecaseră vegherile;
Morţii stăruiau în inima lui
Ca o veche şi săgetătoare zi a veacului.
Regele Fără-Timp odată cu zorile,
Chema lângă el apele, florile.
Apele veneau leneşe, aplecate,
Istovite de privirile lui înfierate.
Câteodată
Şi soarele cobora ca o pată —
Numai orele, biciuitoarele,
Nu i-au trecut vreodată hotarele;
Numai orele,
Orele.

Se poate spune că nu e fără vină nici eleganta traducere a lui Emil Gulian, dar impresionează mai cu seamă, disolvate în muzică, vestigiile Pateticului: Fericirea, Umilinţa, ucigaşa Luminare, templul Inchipuirii, Iubirea, Tăcerea, Regele Uitării, Prinţul Nenoroc, Pasărea Relelor, Dansul Deşertăciunii, Ţara Chinului, Impărăteasa Negurilor... Mai măruntă, reminiscenţa simbolismului minulescian:

Corabia de plumb în roşul unui asfinţit
Din portul negru, întinse pânzele murdare
(Ca aripile celor ce-au murit)
Şi 'n urma ei oraşul se topi în mare.

Dar mai puternică, din lirica autohtonă, străbate influenţa lui Bacovia, dela dezolarea provincioasă a unui Cântec de moarte, astfel început:

Era un circ în Turnu-Măgurele,
Un circ era — o pânză cenuşie;
Scânceau maimuţele între zăbrele
Şi caii năzdrăvani muşcau pământul

la romanţa decrepită (Balerina) şi jalea tavernei, nuanţată aici de angelismul interlop al lui Stelaru, până chiar la ţipătul proletar:

Dar până când, înger vagabond, până când
Trupul acesta gol şi flămând?

De elan whitmanian sunt unele versuri (al căror caracter social sau chiar politic nu are totuşi ostentaţii vulgare), ce se menţin în tonalitatea diafană, suavă a reveriei (Poem cerşetor), cu spaţiul scăldat de lumină din modelul americanului. Programatică, în acest sens, poezia Omul nou, limpezită şi directă, în legănarea aceluiaş spaţiu larg de zări eliberate:

Omul pe care l-am văzut ieşind din pământ
[într'o dimineaţă
Avea mâinile albe, iluminate de altă vieaţă;
Mergea Liber, prin oraşe către Apus —
Mergea în spre Nord, în spre Sud, dar mai
[mult în sus,
Cântând Biruinţa Omului nou.

Ceea ce aduce însă suflu personal poeziei dlui Dimitrie Stelaru, umflând parcă pânzele unei corăbii-fantomă, e acea agitaţie oceanică, acel vuiet muzical, care înalţă totul la proporţiile fantasticului, imensului, cosmicului. Iată mijloacele cu care se fabrică aici imaginea gigantică: „cercuri negre", „zodia morţilor", „marile însetări", „focul oceanic", „vuietul adâncurilor", „amurgurile lumii", „marile înecări", „abisul punţilor", „turnul norilor", „imensele goluri", „portul negru", „peşterile zărilor", „fluviul părului", „golful ochilor", „imperiul de vis", unde se

vede şi sentimentul negru ce îmbibă acest univers de neguri, de cicloane, de neant, şi căruia nu i se evită nici lugubrul. Apar şi Erinii cosmice, în felul „victoriilor" lui Mestrovici:

Ochii ei semănau cu oazele, cu isvoarele —
Pletele cu neguri mistuitoare.

Sau, tot cosmică, această multiplă naştere astrală:

Prietena mea luna nu mai era luna —
Isvorau din ea alte luni, alte luni, un alai.

Metaforele după aceeaşi măsură: „paşii soarelui", „sicriul depărtării", „gările văsduhului", „groază a cerului", „veacul prundurilor"; demonii şi îngerii populând universul de substanţă tragică, damnată, ei înşişi fiind în egal aliaj spectre ale nopţilor saturnale.

Din tot, rămâi cu amintirea Impărăţiei satanice a poeziei (Eumene), peste care stăpâneşte fabulosul oniric ce iradiază din Steaua Geniului. Incă odată, dacă formei exterioare i-ar fi corespuns o formă internă substanţială, d. Stelaru ne-ar fi dat o mare poezie.

Deficienţa devine vizibilă în noua plachetă de versuri, ce a urmat „Nopţii Geniului", şi care oferă aspectul nud al unei poezii, căreia marile efecte exterioare i-au fost epuizate. In „Ora fantastică" se reproduc din vechile procedee, precum Himere, sdreanţa amurgurilor, caii vânturilor, stafia soarelui, munţii febrei, fiordurile pletelor, spectrul Titanului; geniala infatuare:

Dimitrie Stelaru, noul Cristos

sau:

Doamne Stelaru, Cristoase

nereuşind decât la un ermetism fără rezonanţă. Doar uşoare sboruri aeriene, sonuri de heruvimi şi invocarea unor oarecare Elra şi Iwa. Din insuficienţă lirică, poetul ajunge să debiteze inepţiile poemului Maria-Maria:

Drumurile noastre au fost împodobite cu spini
Şi înţelepciunea preoţilor ne-a uscat cerul gurii;
Trezeşte-te Maria-Maria şi cântă-mi despre un huligan;
Noi mergem în jos; pentru marii străini
Nu facem un ban.

De abia în Romola, poezia din „Ora fantastică" redevine interesantă, în zeificarea, estetistă şi elegant patetică, a dansatorului:

Am întrebat pe Romola: unde e Dumnezeul tău?
Mi-a zis:
„Priveşte alba insulă —
Insula sunetelor, tărâmul geniilor!
Acolo pe tron de stele visează Dumnezeul meu,
Dumnezeul meu Nijinsky".

I. NEGOIŢESCU

CLASICII NOŞTRI

VLADIMIR STREINU, CLASICII NOŞTRI, I, CASA ŞCOALELOR, 1943. Intre criticii câţi alcătuesc „echipa" în care E. Lovinescu vedea cu bucurie înjghebată cea de a treia generaţie postmaioresciană, locul dlui Vladimir Streinu se defineşte ca artă poetică egal depărtat de extreme, de nişte extreme dealtfel foarte aproximative şi arbitrare, căci în realitate dacă despre un G. Călinescu se mai poate spune că deţine, datorită temperamentului său artistic mai dinamic şi mai virulent, una din extremităţi (extremitate a opiniilor sale literare profund revoluţionare raportându-le la clişeele critice împământenite la noi în convingerile despre artă), toţi ceilalţi critici aşa zişi „estetizanţi" s'au străduit să-i urmeze cât mai deaproape, surzi la orice îmbiere venită din direcţii opuse. Nu pe această linie vom afla aşadar notele particularizante ale personalităţii criticului Vladimir Streinu. Ci ele trebue căutate într'o mentalitate specială, mult mai specială — în modul de a înţelege critica „modernă", mod pe care criticul şi-l teoretizează însuşi în câteva din „Paginile de critică literară" (Stilul critic), fără să-şi dea seama, poate, în ce măsură cele enunţate i se potrivesc aproape numai lui. Astfel, declarându-se pentru „stilul critic colorat", dl Vladimir Streinu îl caută „pe indicaţia care odrăsleşte din radicalitatea operei de artă, din perspectiva ei cea mai intimă, pentru a recomanda expresiei calităţile sugestive ale limbajului" — fapt care-l determină apoi să conchidă destul de „colorat": „Criticului, câtă vreme se menţine la aproximarea cea mai strictă a operei, îi înfloreşte dela sine condeiul în mână ca toiagul lui Aaron". Ceeace, să recunoaştem, e o modalitate de a-ţi dirija efectele de stil şi entuziasmele, de a mânui colorile şi înfloriturile în acord, poate, cu opera de artă interpretată (conform „metodei consunării"), preocupare, însă, cu mult mai puţin esenţială faţă de ceeace trebue să fie într'adevăr adevăratul critic: o personalitate vie şi puternică înainte de toate, chiar supusă erorilor, dar având ceva din ingenuitatea oricărui veritabil creator, nu atât obsedat de „a spune frumos", dar de a spune potrivit unei viziuni constructive ample, fie ea „la puterea doua", pentru a utiliza o formulă menită să fie iniţial o pejoraţie dar devenită cu timpul un adevăr subtil şi un elogiu incontestabil adus criticei înţeleasă ca artă.

Să fie toate acestea un reproş adresat criticului şi activităţii sale de până în prezent? In tot cazul, dacă astăzi dl Vladimir Streinu nu mai poate fi învinuit de a nu fi fost un militant, de a se fi ţinut deci tot timpul departe de arena nesfârşitelor dispute între „antici şi moderni", în schimb trebue să i se impute (lui, ca şi dealtfel altor câtorva critici ai generaţiei sale) lipsa nu atât a „capacităţii", dar a râvnei şi câteodată numai a entuziasmului de a dejghioca cu uneltele perfecţionate ale gus-

tului şi ale discernerii (pe care, fără îndoială, le posedă) toate acele sensuri câte se află înlăuntrul literaturii noastre, poate în stare virtuală încă, poate chiar răsărite dar rămase nediferenţiate, nerelevate, veritabile Cenuşărese în aşteptare... Sunt oare acestea simple doleanţe riscate pe care anume critici — sceptici, zice-se — amatori de lumi pipăibile, nu le pot privi decât cu suspiciune? S'ar părea într'adevăr că aceasta e şi părerea dlui Vladimir Streinu. Căci, calofil şi fragmentar, reţinut de anumite aspecte izolate, parţiale ale operelor literare, condeiul critic al d-sale se refuză întru totul viziunilor mai largi, nedepăşind cele mai adesea preocuparea de a împodobi pe dinafară o schelărie interioară înălţată — ciudat! — cu mijloace mai mult profesorale. Astfel, ceeace pare a caracteriza aplicaţiile critice ale d-sale e aerul lor desfătător, năzuind să comunice şi altora pricinile desfătării, dar în acelaşi timp uşor preţios şi alambicat, deşi urzeala ideativă a acestor studii — foarte limpede şi necomplicată — ar descuraja în orice altă împrejurare gracilităţile. Prea „pozitiv" (să cetim: profesoral!) pentru a fi cu adevărat „impresionist", dl Vladimir Streinu e în acelaşi timp prea „sceptic", poate, pentru a fi un veritabil critic „ştiinţific" modern, numind astfel spre pildă genul de critică al dlui Tudor Vianu, ori chiar acela al dlui Pompiliu Constantinescu.

Că de fapt nu viziunea de ansamblu, nu privirea vulturescă sunt apanagiile modului critic al dlui Vladimir Streinu o dovedeşte într'un chip exemplar în deosebi Introducerea la Antologia alcătuită de dsa, binevenit prilej de a-şi vădi preferinţele care — cum s'a mai observat — nu se îndreaptă spre panourile sintetice însufleţite de câteva mari sensuri străbătătoare, ci mai degrabă către o specie de mozaic, interesant şi aşa, dar lipsit de coeziune, alcătuit fiind din piese alăturate cap la cap, desprinse din cronicile literare mai vechi ale criticului. Cronici care, la timpul lor, îşi vor fi avut incontestabil un rost şi un merit, dar care desplantate din cadrul lor firesc nu pot năzui în unilateralitatea lor să reprezinte în întregimea şi complexitatea lui spiritul unui scriitor. Căci oricât de interesante ar fi spre pildă „Rădăcinile" d-nei Bengescu asupra cărora îşi restrânge prezentarea dl Streinu, miezul fecund al epicei scriitoarei este pe deantregul conţinut în Concert de muzică din Bach şi în Drumul ascuns. Şi iarăşi, oricât de îndrăzneţe ca inovaţie vor fi fiind Poemele într'un vers ale dlui Ion Pillat, asupra cărora criticul se exercită din abundenţă, adevărul e că poezia pillatiană rămâne definitiv ţărmurită între Pe Argeş în sus şi Biserica de altădată. Şi exemplele ar mai putea fi încă sporite... Demnă de reţinut în tot cazul, pentru atitudinea profund ancorată în palpabil a criticului, e aşadar obişnuita lunecare a privirii vădit impacientă, pripită, peste grupurile amorfe de semnificaţii câte aşteaptă — pentru a câta oară? — să fie desluşite, organizate, valorificate...

E de bănuit, cel puţin, că nu alta ar putea fi comportarea criticului pus faţă în faţă cu cele câteva figuri venerabile ale trecutului nostru literar şi deci nu alta ar fi, între celelalte opere ale criticului, poziţia mănunchiului său de studii critice „Clasicii noştri". Cel puţin aici, totuşi, un anume zel unificator pare a străbate paginile cărţii, identificat în intenţia de a descoperi la fiecare din aceşti „clasici" dramul de jăratec interior, sau măcar o notă cât de cât inedită care să le justifice prezenţa în conştiinţa literară a vremii noastre. Astfel, un Odobescu e căutat cu osârdie printre paginile încă nesecătuite prin folosinţă ale „Istoriei Arheologiei" şi ale „Tezaurului"; Titu Maiorescu se vede scos de sub vechile constelaţii tutelare (Hegel, Schopenhauer, Vischer) şi restaurat sub aspectul de critic literar deadreptul modern, hrănit copios cu paginile „Filosofiei Compoziţiei" poeşti, posesor el însuşi al „unei poetici mai subtile, pe care însă, din scrupul pedagogic de vârstă naţională, nu a găsit cu cale a o formula"; Eminescu, la rându-i, devine şi el „al vremii noastre" — aşadar neapărat „dificil" şi „ermetic", iar Coşbuc, în fine, — constructor de savante polimetrii, a cărui poezie plăcută orăşeanului îi ţine adesea loc de week-end.

Pare ciudat că din acest întreg plan de restaurare, doar lui Creangă singur i s'au găsit raţiuni care să justifice menţinerea lui cu tot preţul într'o stare de lucruri vădit vetustă, în neputinţă de a explica, până la urmă, pricina interesului viu cu care omul modern înconjoară opera humuleşteanului. Fiindcă dacă suntem de acord cu criticul asupra „elementarităţii" povestitorului sprijinită pe „mecanica instinctelor", ca şi asupra „oralităţii stilului" ori asupra „homerismului viziunii", acestea rămân totuşi simple formule neînsufleţite de „studiu literar" doct, din moment ce realitatea vie a operei nu se sbate dramatic pe cale de a fi ţintuită sub acul intuitiv nemilos al criticului. E acesta fără îndoială momentul „mistic" al oricărei critice pe care nu-l pot înlocui oricâte şi oricât de inteligente etichetări, iar eroarea pe care o face dl Vladimir Streinu e de a răspunde cu scheme logice laborios construite unui mod de viziune unitară (e vorba de acela al dlui G. Călinescu despre I. Creangă), care, cu toate exagerările strecurate câteodată, reuşeşte, în schimb, să capteze în câteva propoziţii definitive propriul artei scriitorului moldovean. Astfel, oricât ar combate dl Vladimir Streinu „cărturărismul" scriitorului susţinut de dl G. Călinescu, Ion Creangă rămâne în felul lui un intelectual rafinat şi un erudit pentrucă ştie să se mişte cu desinvoltură şi reală plăcere printre grămezi întregi de înţelepciune, şi pentrucă ştie să-şi speculeze cu inteligenţă frusteţea şi să-şi stilizeze rudimentele pe care le găsea în chiar purtările lui, considerate ca un neistovit material de artă totdeauna la îndemână. Putea fi oricât ţăranul; mai presus de el stă însă mereu scriitorul, şi nu ne-ar mira să aflăm că el îşi sistematizează modul de a fi văzut în-

tâiaşi dată pe placul unor orăşeni rafinaţi. E de presupus, chiar, că nici Junimea nu discernea tocmai lămurit calitatea de scriitor cult a lui Creangă şi că abia astăzi, dacă ar mai trăi, s'ar dumiri pe deplin scriitorul asupra substanţei artei sale, ceeace fără îndoială l-ar îndemna să scrie poate şi mai... crengist. Că despre acest crengism al său care echivala cu o întreagă viziune de artă, scriitorul şi-a dat totuşi seama încă de pe când îşi stiliza Poveştile, aceasta se simte din nobila degajare de a presăra sfătoşeniile, din umorul erudit al poantelor, încât e în firea lucrurilor să-l vedem pe Creangă evoluând dela frusteţea naivă, câmpenească a primelor poveşti, spre tot acel sistem de ingenuităţi lucrate cu infinită graţie care fac farmecul Amintirilor şi al lui Moş Nichifor Coţcariul.

Pentru dl Vladimir Streinu, însă, Ion Creangă e „elementaritatea creatoare" („tip popular şi rapsodic"), e firea primitivă „identificată din jocul celor două instincte care au dat aspiraţia la vatra strămoşească şi erotismul licenţios" — toate stilizate prin „rara conştiinţă de artist", deşi — după părerea noastră — contradicţia pândeşte toate aceste formule care nu pot nicidecum să pretindă, unele alături de altele, drepturi egale la definirea specificului artei lui Creangă. Căci dacă e adevărat că efectele licenţioase ale operei lui Creangă stilizate de conştiinţa lui artistică au făcut să se vorbească de o veritabilă tehnică a sugerării şi a poantei în arta lui Creangă (Moş Nichifor Coţcariul, etc.), faptul acesta vine în contradicţie cu „elementaritatea" fără ocoluri a ţăranului Creangă, fie el „conformat genial" sau nu. In schimb, aceeaşi înaltă conştiinţă artistică se arată mai puţin vigilentă atunci când îngădue acele fragmente de prost gust estetic determinate de „aspiraţia la vatra strămoşească", aspiraţie prin ea însăşi mai puţin ţărănească, elementară, cât mai ales subţiată de complexele desrădăcinării, minor orăşenească şi semănătoristă.

Dar asemenea formule nici nu spun prea mult. Unora ca acestea le sunt totdeauna de preferat intuiţiile care fac din Creangă un erudit al „ţărăniilor" humuleştene, dublat de un virtuoz al spunerii, din aceeaşi mare familie dunăreană a sporovăitorilor, căreia îi aparţine şi saltimbancul sud-est-european, Caragiale, — ambii, apoi, deopotrivă încadrabili într'un lot foarte preţios al literaturii universale care strânge laolaltă, n'aş putea spune (ca dl G. Călinescu) dacă şi în ce măsură şi pe Anatole France, dar în tot cazul pe Boccacio şi pe Rabelais.

Dintre celelalte capitole ale cărţii dlui Vladimir Streinu, câteva sunt simple recenzii, dealtfel bine scrise, judicioase, asupra unor ediţii de clasici (O ediţie Odobescu, O ediţie Eminescu, Titu Maiorescu intim — pe baza Insemnărilor zilnice vol. I.). Neconcludente ni se par argumentele în virtutea cărora M. Eminescu este decretat „poet dificil" — şi dealtfel tot ce spune dl Streinu despre Eminescu (Legenda Luceafărului) e scris

fără convingere şi originalitate nu însă şi fără o umbră de didacticism.

Mai întemeiat ni se pare studiul despre Odobescu pe care criticul îl situiază, cam prea categoric totuşi, în lumea clasicităţii antice, neţinând seama că scriitorul a produs în repeţite rânduri dovezi de apartenenţa sa la spiritul estet al sec. XIX. (Dl G. Călinescu nota cu îndreptăţire, în Istoria literaturii, estetismul punerii în pagină din Pseudokynegeticos. Şi, de fapt, opera cea mai interesantă a scriitorului e realizată mai degrabă la modul „subţire" modern, decât la cel grec-clasic şi chiar modalitatea structurală a scriitorului e mai curând un estetism, stropit atât cât trebue cu clasicităţi).

Rămâne într'acestea ca o cu totul serioasă contribuţie a criticului, paralelismul stabilit de d-sa între „Titu Maiorescu şi Edgar Poë, chiar dacă — până la urmă — s'ar dovedi prea vitejească totuşi raportarea directă a esteticei maioresciene la doctrina poescă — „de stricteţe şi vis", cum îi spune cu o ultimă şi generoasă parafă stilistică dl Vladimir Streinu.

CORNEL REGMAN

BCU Cluj / Central University Library Cluj

CRONICA IDEILOR

COGITO IN FILOSOFIA LUI HUSSERL

Blestemul aruncat de Kant asupra posibilității de cunoaștere se pare că a devenit obsesia filosofiei moderne. Impulsul romantic a întâlnit în criticismul kantian un zid atât de puternic, încât aspirațiile lui spre infinit i-au impus în filosofie o înlocuire a principiului metodologic cu cel ontologic. Natura lucrului în sine a devenit punctul de plecare și ea este aceea care a indicat metoda adevărată a cunoașterii lui, încât romantismul filosofic, clădindu-și metafizica pe o apropiere concretă de acel „în sine" care este la originea lucrurilor, a ocolit piedeca pe care n'o putea trece. Insă, cu tot elanul lor, romanticii nu s'au putut descătușa complet, pentrucă orice am vrea să substituim lucrului în sine, el rămâne un nimic pe care omul îl umple numai când gândește în fața realității, încât filosofia contemporană, nemulțumită cu construcțiile lor nebuloase, a trebuit să se întoarcă la formele gândirii. Este meritul mare al lui Husserl de a fi încercat să sfarme zidul kantian, de a trece dincolo de rațional prin însăși puterile rațiunii. Și el vrea să ajungă la ceea ce este lucrul în el însuși, însă printr'o încredere absolută în rațiune, opunând primatului rațiunii practice la care Kant a fost nevoit să se oprească, primatul hotărît al rațiunii teoretice. Opunând ontologiei o filosofie critică, el nu construește un sistem nu impune un punct de vedere, încât filosofia lui, departe de a fi o doctrină, este o metodă, cogito cartezian ajungând prin aceasta inevitabil în poziția ei centrală. Este ceea ce încearcă să dovedească Gaston Berger în cartea sa Le cogito dans la philosophie de Husserl*), pe care încercăm să o prezentăm în liniile ei mari.

Autorul studiului spune că unitatea filosofiei husserliene este unitatea intențională, pe care o arată în prima parte a lucrării, care-l va duce la cogito, pe care apoi îl va studia din punctul de vedere al caracteristicelor lui și acela al reducției fenomenologice, arătând cum acesta, dacă este punctul de sosire al unei reflexiuni, este de asemeni punctul de plecare al analizelor ulterioare pe care Husserl le numește „constitutive". Originalitatea lui Husserl este de a fi căutat îndelung un principiu absolut și o temelie pentru filosofie. Fenomenologia se poate chema un neo-cartezianism, căci reia conținutul doctrinal al cartezianismului. Cogito este punctul de plecare, axul de care gândirea lui nu se depărtează în evoluția ei, însă el n'a apărut

*) Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1941, 156 p.

în plină lumină dela începutul cercetării lui. In prima parte a filosofiei sale, Husserl caută fundamentele ştiinţifice absolute ale aritmeticei şi filosofiei, găsind că aritmetica pune problema logicei ca ştiinţă independentă de psihologie. Arată că operaţiile logice nu sunt comparabile cu actele reale, că legile ei nu sunt asupra faptelor, sunt ideale şi deaceea trebue separat actul psihologic prin care aceste legi sunt gândite, de esenţa lor ideală spre care tind gândirile concrete ale indivizilor. Logica nu se poate scoate din psihologie şi pe de altă parte nu caută să derive din lumea esenţelor pure realitatea faptelor. Cercetările neutre ale drumului între acestea două este fenomenologia. Pentru Husserl „fenomenul" nu este o aparenţă înşelătoare, căci nu implică gândirea unui numen care îi va fi corelativ, ci ceea ce se oferă privirii intelectuale, observaţiei pure, încât fenomenolgoia se prezintă ca un studiu descriptiv al faptelor trăite de gândire şi cunoaştere. Dacă fenomenologul studiază faptele de conştiinţă reală în care apar judecăţile şi raţionamentele logice, scopul este de a procura „comprehendarea" acestor experienţe psihice, în măsura în care ea ne este necesară pentru a da semnificaţii solide tuturor conceptelor logice fundamentale. Intuiţia pentru Husserl nu produce obiectul său propriu, dar o sesizare a inteligibilului prin inteligenţă, încât fenomenologia — ca studiu al faptelor trăite de conştiinţă în pura lor generalitate esenţială — a fost uneori asimilată cu teoria cunoaşterii. Intuiţia esenţelor răspunde unei intenţii a eu-lui spre esenţa obiectului, spre Eidos-ul său. Efortul metodic care ne permite de a depăşi generalitatea empirică, pentru a atinge esenţialitatea, este numită de Husserl reducţie eidetică. Aceasta suspendă elementele de fapt la care ajunge prin intuiţia empirică. Dar reducţia nu s'ar putea extinde şi asupra a ceea ce ne oferă intuiţia esenţială, a semnificaţiilor totalităţii pe care noi o numim Lume? După asemenea reducţie fenomenologică a tot ce are sens, rămânem în prezenţa a ceea ce dă tuturor sens: conştiinţa pură, Ego. Fenomen însemnând aici totalitatea lumii gândite de un subiect atât cât acest subiect îl gândesc, formula reducţiei fenomenologice nu este simplul cogito cartezian, ci Ego-cogito-cogitataqua cogitata. Pentru Husserl esenţa conştiinţei este de a se raporta la alt lucru decât ea încât a spune „Eu gândesc" nu are nici un sens. Intenţionalităţii psihologice care face ca o fiinţă gânditoare să vizeze obiecte din afară de ea, se va suprapune prin reducţia fenomenologică intenţionalitatea transcendentală prin care „Eul" gândeşte „Lumea". Odată ce am redus faptele pentru a considera esenţele, se înţelege că nu există numai implicaţii între esenţe, între semnificaţiile lor particulare, dar că semnificaţia în general implică de asemeni „ca premisă necesară" un subiect pur la care ea se poate oferi, care este subiectul transcendental. Fenomenul este lumea gândită prin acest subiect. A gândi lumea ca un

fenomen este a degaja din Lume Subiectul, lucru pe care îl face reducţia fenomenologică. Acel „din afară" nu va prinde sens decât în raport cu subiectivitatea transcendentală, lucrul în sine nu este decât lucrul în sine gândit de subiectul transcendental şi tocmai aceasta deosebeşte reducţia fenomenologică de abstracţia logică. Ea se ridică dela natură până la subiectul care o gândeşte, ori prin abstracţie nu putem scoate din natură decât materialul, deaceea reducţia fenomenologică nu este un raţionament, un procedeu al spiritului, care plecând dela anumite date ajunge la o concluzie într'un fel necesar. Reducţia eidetică separă regiunea esenţelor de aceea a faptelor, reducţia fenomenologică separă deodată faptele şi esenţele, pune întreaga lume între paranteze şi descopere caracterul necesar al Subiectului — făcând prin aceasta să înţelegem unitatea lumii, dar făcând de asemeni să vedem că ansamblul lumii şi tot ceeace este în general, nu este pentru mine decât ca un cugetat al cugetărilor mele. Important nu este un fel de trecere abstractă dela obiect la subiect, ci prinderea de conştiinţă concretă, trăită, de cogitatul unui subiect care îl depăşeşte. Prin reducţia fenomenologică reducem lumea pentru a găsi eu-l nostru, viaţa lui proprie în afară de lume. Este realitatea ultimă pe care o sesizăm în puritatea ei, este o sferă infinită de existenţă, subiectivitatea transcendentală, „câmpul experienţei transcendentale", este „experienţa mea însăşi într'o originalitate primară". Este imposibil a reduce faptul la esenţă, sau reciproc, de a reduce cogito la unul dintre aceste două tipuri de realitate. Suntem în prezenţa a trei ordini diferite însă neseparate, întrucât cogito sprijină deodată faptul şi esenţa, fenomenologia servind de bază în acelaşi timp psihologiei, care este o ştiinţă de fapte şi logicei, care este una de esenţe. Aceste trei feluri de cunoaştere au fiecare caracter propriu, având ceva comun: sunt întemeiate pe evidenţe şi „în evidenţă" lucrul sau faptul nu e numai vizat într'o înfăţişare îndepărtată şi inadecvată; ea ne este prezentă ea însăşi, aşa că se poate spune că spiritul nostru atinge lucrul însuşi. In intuiţia esenţelor noi sesizăm esenţele însăşi. In percepţia sensibilă aprehendăm lucrurile într'un fel originar. Tot aşa în cogito, subiectul transcendental ni se descopere nouă în persoană. Cogito este o evidenţă a transcendentalului. Evidenţa este un mod special al raportului intenţional care leagă Subiectul de gândirile sale. Noi putem viza un lucru, un fapt, un raport şi deasemenea putem umple această intenţie vidă printr'o modalitate particulară a poziţiei obiectului, a ceea ce face lucrul prezent el însuşi, şi aceasta este evidenţa. Ea nu este intrusiunea în conştiinţă a unei realităţi total străine; corelativul ei nu este adevărul, este obiectivitatea. Dar obiectivitatea, ca toate noţiunile nu primeşte un sens decât în şi pentru conştiinţă.

Aşa dar reducţia fenomenologică pune în paranteză Lumea, adică tot ce se constitue pentru noi judecăţi de valoare: ştiinţe,

tehnici, arte, religii, morale, forme sociale, reguli de drept, într'un cuvânt, toate manifestările de cultură. Insă cum întoarcerea radicală la ego cogito pur ne va permite de a face să retrăiască valorile eterne, şi implicit de a construi o filosofie pe bazele stabilite de Husserl? Cu alte cuvinte, cum puterile raţiunii vor putea funda metoda prin care putem să ştim ce este în sine viaţa lui ego transcendental? Iată cea mai dificilă întrebare din filosofia lui Husserl: ce este fiinţa lumii, existenţa lui Ego? Acesta este ultimul termen la care ajunge suspendarea totalităţii lumii reale prin reducţia fenomenologică şi lămurirea a ce este Ego transcendental duce la explicarea originei lumii, încât prin „epoché", folosită ca metodă de cunoaştere, fenomenologia este ameninţată să devină o ontologie. A descrie viaţa lui Ego este a vedea cum el constitue cogitatum-ul său şi cu aceasta se deschide în fenomenologie problema constituţiei. Termenul de constituţie desemnează un raport al Eu-lui cu lumea, încât a sesiza constituţia lumii prin Ego va consta în a vedea cum Eu-l dă un sens existenţial aspectelor lumii, încât pentru a înţelege exact teoria constituţiei va trebui să ne plasăm pe planul semnificaţiei. Gaston Berger spune în studiul lui: „Depăşind realismul, fenomenologia nu părăseşte ontologia, şi toate analizele eidetice efectuate înaintea reducţiei fenomenologice vor păstra valoarea lor. Dacă filosofia transcendentală trece dincolo de ontologie, aceasta nu este pentru a o distruge, ci pentru a o fonda. Ea poate deci lua ea însăşi numele de ontoligie concretă şi a se prezenta ca o logică concretă a fiinţei". Astfel constituţia devine creatoare. Ceea ce caracterizează viaţa proprie a lui Ego este actul care nu exprimă alt lucru decât intenţionalitatea însăşi, deci constituţia nu este un eveniment care se produce într'un fel de „spaţiu metafizic". Problema ei desemnează posibilitatea „de a examina intuiţii şi a sesiza teoretic" seriile de fenomene care se reunesc în unitatea obiectului, serii care pot fi analizate şi descrise în originalitatea lor eidetică. Dar raportul cu obiectul este o intuiţie, încât fenomenologia este o filosofie a intuiţiei creatoare. Viziunea intelectuală creiază obiectul său, nu o imagine a obiectului ci însăşi Evidenţa, forma intenţionalităţii care este constituantă, formă care nu este numai o înfăţişare a obiectului ci este obiectul însuşi, încât cercetările constitutive ale lui Husserl deschid problema dacă prin aceasta este vorba de a fabrica lumea sau a-i da numai o înfăţişare? In Méditations cartésiennes obiectul nu primeşte în toată evidenţa sensul propriu decât prin subiectivitatea transcendentală, ca o modalitate a lui cogito. Numai metafizica este aceea care operează cu „absurdele lucruri în sine". Cum spune Berger, studierea constituţiei unui obiect, a unui cogitatum este deci pentru a-l cuprinde în întregime, pentru a atinge raţionalitatea, de a vedea cărei intenţii a lui Ego transcendental îi corespunde. Cercetările constitutive ale meditaţiilor carteziene

ne duc la implicaţia în obiect a unui alter-ego, care ne este dat printr'un fel de intenţionalitate mediată pe care Husserl o numeşte „aprezentare". Ceea ce este aprezentat nu poate fi niciodată realmente prezent. Sensul însuşi al altuia este acela care cere ca eu să nu pot niciodată să-l cuprind pe el însuşi: „a căuta uniunea intimă, profundă, reală cu altul nu este deci a aspira la o stare care ne va fi inaccesibilă prin raţiune". Fenomenologia nu o vede Husserl ca „sistem al lumii", ci ca o metodă care deschide câmpul cercetărilor nedefinite prin căutarea sensului, a structurilor constituite de viaţa lui Ego, încât întrebarea: care este natura ultimă a intenţionalităţii constituante, va rămâne mai puţin elucidată. La sfârşitul expunerii sale Berger remarcă greutatea pe care însuşi Husserl a întâmpinat-o căutând să constate ce este viaţa lui Ego, sinteza pentru el neputând fi o operaţie constructivă. „In sfera transcendentală se află fără îndoială între cunoştinţele noastre mediaţii care se stabilesc, dar aceste mediaţii, care sunt implicaţii intenţionale, sunt strict intuiţionate".

Dar la sfârşitul acestei expuneri s'ar putea ridica o întrebare. Dacă fenomenologia, aşa cum o înţelege Husserl, nu ajunge la o cunoaştere deplină a vieţii constitutive a lui Ego, rămâne numai o metodă, în ce măsură îşi justifică eficacitatea, ţinând seama că în intenţiile ei a fost o încercare de a legitima puterile raţiunii omeneşti, limitată în posibilitatea ei de criticismul lui Kant? Camil Petrescu în studiul său din Istoria filosofiei moderne spune că „înlocuind un principiu transcendent cu o activitate imanentă, Husserl socoate că anulează existenţa unei lumi în sine transcendente conştiinţei pure... realizând astfel un idealism transcendental, în care universul întreg apare drept constituire genetică şi statică, intenţională". Rămâne întrebarea, cum acest flux universal de sinteze active şi pasive, desfăşurat în imanenta conştiinţei, poate câştiga o semnificaţie obiectivă, acea evidenţă pe care Descartes o întărea prin invocarea autorităţii divine, constatând că în metoda reducţiei fenomenologice „pare să se desemneze şi o renunţare la orice transcendent a eului pur". Reducţia fenomenologică nu este o posibilitate a omului, ci a Eului transcendental, încât intenţia care-l caracterizează, după cum constată Gaston Berger într'un studiu despre Bergson şi Husserl (în volumul omagial întocmit de Herbert Béguin şi Pierre Thévénaz), rămâne o intenţie irealizabilă care nu schimbă cu nimic „inaccesibilitatea unui adevăr absolut care se împrăştie în infinit".

Această neputinţă a actului intenţional în precizarea obiectului a fost şi motivul pentru care N. Hartmann a revizuit fenomenologia prin reînvierea aporeticei, arta de aplanare prin discuţie, a dificultăţilor pe care le conţin problemele filosofice.

Se vede prin urmare că nu pe plan epistemologic a însemnat filosofia husserliană un progres. Gaston Berger în acelaşi

volum omagial precizează că aspirația vine să înlocuiască posesiunea, raționalismul triumfător lasă locul raționalismului militant. Raționalismul lui Husserl dacă nu ne oferă o metodă de a trece cu totul peste zidul care desparte lumea subiectivă de cea obiectivă, ne oferă în schimb posibilitatea de a vedea prin el, de a sesiza ceea ce nu putem cunoaște. După o remarcă a lui Camil Petrescu, prin conceptul de intenționalitate, care este una din temele constitutive ale fenomenologiei, se deosebește în orice dat psihic un act și un obiect al actului. Ori ce reprezentare implică un act de o parte iar de cealaltă ceea ce e „vizat" în acest act, reprezentatul însuși. Ori ce dorință implică actul dorinței de o parte și ceea ce e vizat în această dorință. Această deslușire a actului și conținutul lui corelat este temeiul celei mai de seamă operații fenomenologice: orientarea spre obiect. Așa dar dacă intenția nu devine realizabilă pe plan epistemologic, în multiplele ei aspecte pune problema raportului actelor cu obiectele lor, căci actul husserlian nu exprimă, cum am văzut, decât însăși intenționalitatea proprie vieții lui Ego transcendental, adică tocmai raportul cu obiectul. Intenția însă, acest elan în afară de sine spre alt lucru, cum nu este de un tip unic, felul în care conștiința vizează obiectul său, nu este aceeași. In această orientare spre abiset, care a avut o influență covârșitoare asupra gândirii contemporane, putem astfel descoperi însăși temeiurile principiului axiologic, care este intenția actului de dorință de a-și cuprinde obiectul corelat: valoarea. Max Scheler, Meinong, etc. se întâlnesc astfel cu Husserl în construcția teoriei valorilor.

Insă actele de dorință sunt și ele multiple și nu totdeauna cuprind obiectul lor adecvat. Ni se pare că axiologii se întâlnesc cu Husserl și în operația de disociere a valorilor. Husserl, cum remarcă Berger, respectă caracterele particulare ale actelor conștiinței. Considerând, de exemplu, o apreciere morală, remarcăm că obiectul ei este pus în mai multe feluri deodată. Obiectul moral poate fi în același timp obiectul unei aprecieri estetice sau afective, însă își păstrează totdeauna caracterul său propriu, corespunzător intenționalității actului transcendental constitutiv. Husserl s'a ferit de a face o „filosofie din punct de vedere" întemeiată totdeauna pe prejudecăți care de fapt sunt cauza confuziei valorilor. Privind obiectul printr'un anumit punct de vedere, și nu prin intenționalitatea care îl constitue, însemnează a-l confunda cu alte valori. Husserl vrea să plece dela ceea ce se găsește înaintea tuturor punctelor de vedere, dela ansamblul care se oferă intuiției înaintea oricărei teorii, nelăsându-se orbit de prejudecăți. Faptul își păstrează importanța lui pentru cercetările manifestărilor spiritului, căci este bine cunoscut astăzi, pentru ori cine, că prejudecățile, care nu sunt decât judecăți false, nu pot constitui temeiul unei culturi.

EUGEN TODORAN

CRONICA DRAMATICĂ

TEATRUL DE AMATORI

Socotim interesul tot mai viu pe care-l trezeşte de câtva timp încoace teatrul de amatori, drept unul din semnele ce ne indică, şi în acest domeniu, ca şi în celelalte, începutul veacului de nouă orientare artistică, la care asistăm. Intr'adevăr, dacă încercăm un examen, chiar sumar, al perioadelor evoluţiei teatrului, fie istoric considerate (Teatrul antic, Teatrul medieval, Teatrul Renaşterii etc.), fie stilistic (Teatrul clasic, Teatrul romanic şi gotic, Teatrul baroc, Teatrul rococo, Teatrul romantic etc.), constatarea că la începutul fiecăreia dintre aceste perioade, amatorismul — sub diferite forme, bine înţeles, — e deosebit de activ, se impune cu necesitate. Fie, aşa dar, şi pentru vremea noastră valabilă semnificaţia, de atâtea ori repetată, a desfiinţării turnului de fildeş teatral şi, eo ipso, reluarea comunicărilor dintre scenă şi sală, între care rampa fixează stadiul osificat, coagulul strâns, sudurile împlinite.

In esenţa sa, amatorismul reprezintă, prin urmare, un fenomen familiar, intermitent desigur, şi cu simpatice inflexiuni heraldice. El funcţionează, ca să zicem aşa, asemeni unui balon de oxigen, cu oportunităţi în adâncime şi cu insuflări deadreptul în camera stilurilor. Pompând vitalitate, el nu se realizează totuşi niciodată ca un teatru propriu zis (de aceea conceptul modern e o uşoară aberaţie) ci numai ca un preteatru, întrucât natura amatorismului, adică a spectacolului neorganizat, o constitue în fond, tendinţa de emancipare a „publicului" în teatru. Prin închegarea limitelor spectacolului teatral se ajunge uneori la o ciocnire a intereselor dintre public şi instituţia teatrală, ciocnire ce poate fi rezumată în pretenţiunile pe care le acuză ambele părţi. Astfel, o parte reclamă „teatru pentru public" iar cealaltă „public pentru teatru". In acest stadiu, denunţarea rampei — puntea de legătură dintre părţi — este frecventă şi fenomenul teatrului ale cărui substanţe sociale sunt notorii cunoaşte revoluţii ce nu rămân fără ecou în viitoarele încercări de echilibru, de stabilitate constructivă ce le tentează împăcarea părţilor şi sudarea, sub forţă stilistică, a chiagului teatral. Dupăcum teatrul literar este o formă de emancipare a textului în teatru („Moralităţile" evului mediu), după cum teatrul dansant este o formă a emancipării actorului în compunerea teatrului („Commedia dell' Arte") şi dupăcum teatrul teatral este resurecţia spiritului regizorial-spectacular („Misterele"), tot astfel teatrul de amatori, fără a fi totuşi ca celelalte o formă de teatru bine închegată, ci numai un preteatru, reprezintă, aşa dar, efortul pe care îl încearcă elementul masiv al celor ce recepteazâ o re-

prezentaţie de a participa activ, nu pasiv, la ea, chiar mai mult, de a o face ei. Tendinţa aceasta ce apare intermitent în decursul evoluţiei fenomenului teatral, nu este altceva decât trezirea, ecoul, instinctului teatral (pentrucă există aşa ceva) ce originar a dus, după cum un Nietzsche sau un Willamowitz-Möllendorf au arătat, la însăşi constituirea fenomenului, ca unitate de elemente disparate, ca sinteză creatoare între arte fundamentale, ca act artistic autonom. Iar dacă într'un fel sau altul, la temperarea acestui instinct teatral ce tinde la desfiinţarea regimului teatral existent se ajunge întotdeauna, reechilibrarea situaţiei se face, iarăşi întotdeauna, cu concesiuni ce duc la o orientare nouă, atât stilistică cât şi formală. Magia simpatică (Frazer) a dus la „drama rituală", dionisiile au dus la „corul" teatrului antic, procesiunile şi carnavalurile Renaşterii au dus la crearea noţiunii de „figuraţie", tot atâtea organe ale „publicului" în chiagul teatral constituit. Prin aceste organe infiltrarea publicului, redevenit din stadiul de spectator, adică receptacol indiferent-productiv la care îl redusese fixitatea unei formule de teatru deplin limitate, la stadiul de element cu funcţie activă în sinteza teatrală, fiind suficient reprezentată, massele ridicate urcă din nou, mulţumite, pe treptele din potcoava amfiteatrului, pregătindu-se de contemplaţie. Bine înţeles, emancipările elementului receptiv — şi care e un element social în canavaua dramatică atât de complexă — nu se fac la simplul capriciu al hazardului. Aceste emancipări poartă în rezoluţiile lor constructive pecetea stilului sub imperiul căruia s'au produs şi care le imprimă unora şi altora notele particulare distinctive. Nu e locul aci să stăruim asupra acestui fapt, dar că noţiunea de „cor" e un produs tipic clasic sau cea de „figuraţie" un produs tipic baroc e o evidenţă ce se cere imperios notată.

Conceptul modern de teatru de amatori se încarcă însă, peste semnificaţia amintită mai sus, a emancipării „publicului", şi cu o semnificaţie mai recentă şi de un colorit mai tehnic. Anume, teatrul de amatori se poate considera şi din punctul de vedere al acţiunii sale, nu numai din punctul de vedere al naturii şi originii ce-i constituesc structura intimă. Astfel, teatrul de amatori reprezintă, în sensul modern, şi unul din cele mai active instrumente ale educaţiei gustului estetic. In ce chip? O privire asupra relaţiei estetice dintre creator şi contemplator ne va arăta cu uşurinţă că deobiceiu educaţia gustului acestor doi inşi estetici se realizează cu maximum de profit atunci când se procedează la educarea unuia prin celălalt. Adică, atunci când se face pe de o parte educarea creatorului prin contemplaţie şi pe de altă parte educarea contemplatorului prin creaţie. Obligând pe creator la o contemplaţie cât mai frecventă şi cât mai variată cu putinţă, gustul acestuia se amplifică, se aprofundează, se nuanţează. Punând pe contemplator în situaţia de a cunoaşte uneltele creatorului, de a le mânui chiar la un moment dat, îm-

bogăţeşte însutit interesul contemplaţiei şi familiarizează într'un chip foarte afectuos pe contemplator cu creatorul prin al cărui tainic laborator a trecut şi acela. Se ştie astfel că cei mai fervenţi cititori de poezie sunt tocmai aceia care au încercat şi ei la un moment dat procesul creaţiei. La fel în oricare dintre arte. La fel şi în cea a teatrului, unde teatrul de amatori nu este, în acest sens, altceva decât oferirea posibilităţii contemplatorului de a cunoaşte direct vraja teatrului, angrenajul lui intim, sufletul lui supraumanul, dându-se astfel gustului pentru teatru imbolduri adânci şi nesaţiu. Teatrul de amatori, instrument aşa zicând în cadrul educaţiei gustului pentru teatru, ar putea fi — în această ordine de idei — supranumit şi un conservator. Dar nu un conservator la care scopul urmărit ar fi crearea unui mănunchiu de actori, ci un conservator cu scopul de a crea public. Aşa dar, nu un conservator de artă dramatică, ci un conservator de artă de a gusta artă dramatică.

Acest lucru, de o deosebită însemnătate, l-au neglijat chiar şi unii dintre iniţiatorii teatrului de amatori. Pentru mulţi dintre ei chiar, teatrul de amatori nu era în fond altceva decât tot încercarea de a forma elemente noui pentru corpul actoricesc ajuns la un moment dat în criză. Insuşi Otto Devrient, unul din primii organizatori ai amatorismului modern, considera în bună parte teatrul de amatori o instituţie pentru descoperirea de talente şi recrutarea de forţe neosificate, mobile, pentru corpul actoricesc ce îl conducea. De aceea în teatrul său de amatori principiul era tocmai acela de a flanca pe amtaori cu actori de profesie, ceea ce nu rareori ducea la rezultate hibride. Nu negăm desigur că teatrul de amatori poate furniza întâmplător talente deosebite, teatrelor organizate. Deasemeni nu negăm că teatrul de amatori poate la un moment dat sta în serviciul unor formule noui de artă, precum şi în serviciul savant al unor întreprinderi de reproducerea modurilor dramatice consumate (Reprezentările de „mistere" ce au loc în zilele noastre). In fine nu negăm nici că diletantismul, forma primitivă a teatrului de amatori, nu este sau nu poate fi o trambulină de experienţe hotărîtoare în viaţa teatrului. Ceea ce însă trebue în mod special subliniat este tocmai împrejurarea că toate acestea nu aparţin cu necesitate structurii teatrului de amatori, ci sunt simple răsfrângeri adiacente ale acestuia. Rostul teatrului de amatori, conceput de astădată ca instituţie, este nu acela de a face artă, ci educaţie. De a fi, prin urmare, o şcoală la care să se descifreze pentru viitorul contemplator tainele unei fiinţe pentru care acela să poarte mai târziu o simpatie de cunoscător, şi un ataşament de îndrăgostit.

De a creia, aşa dar, în oportunitatea heraldică a emancipării „publicului" de sub tutela teatrului tumefiat, o oportunitate lăuntrică a gustului artistic al publicului ce se emancipează.

In acest sens, noţiunea de „teatru popular", atât de frecventă în ultimul timp, capătă şi o semnificaţie estetică.

RADU STANCA

CRONICA STRĂINĂ

DESPRE POEZIA RELIGIOASĂ FRANCEZĂ

Intr'un număr recent al prezentei reviste ne-am rezervat dreptul să revenim asupra Antologiei poeziei religioase franceze întocmită de d-na Dominique Aubry, în special pentru unele precizii pe care o astfel de operă le cere privitor la noţiunea însăşi de poezie religioasă. Şapte sute de ani unesc în această carte ecourile glasurilor lor într'un cor de rugăciuni, dela Rutebeuf la Péguy, pentru a cânta în aceeaşi limbă, dar pe tonurile şi sub formele cele mai felurite, balade, sonete, psalmi, imnuri, litanii, laudele Domnului, sau spre a implora clemenţa divină ori protecţia Maicii Domnului. Unele perioade ale istoriei sunt mai bogate în poezie religioasă şi par a fi fost mai prielnice înfloririi ei.

Evul Mediu, o ştim, folosea mai ales limba latină pentru rugăciunile sale în versuri sau în proză: deci locul foarte redus pe care îl ocupă în antologie (Rutebeuf şi Villon), deşi de o rară calitate, nu ne va surprinde; e izbitor, de altă parte, că două din cele trei poeme citate sunt scrise în onoarea Maicii Domnului şi că epitaful lui Villon, mai cunoscut sub numele de „balada spânzuraţilor", cere deasemeni intervenţia ei: limba „vulgară", probabil, nu era socotită destul de nobilă pentru a se adresa lui Dumnezeu.

Pe pragul Renaşterii franceze stau Marguerite de Navarre şi Clément Marot, prezenţe surprinzătoare la prima vedere: una, bine cunoscută prin poveştile sale licenţioase şi viaţa ei agitată, altul, poetul uşor sau uşuratec prin excelenţă, creatorul unui stil care nu e câtuşi de puţin religios; şi totuşi, printre stângăciile lor, accentul lor de sinceritate ne mişcă. Marot e reprezentat prin traducerile sale de psalmi, foarte gustate căci, puse pe muzica lui Goudimel, fură adoptate drept cântece liturgice de bisericile calviniste. Aceste mici poeme cu ritmul săltăreţ deschid lungul şir de tălmăciri şi de parafraze ale psalmilor biblici. Dacă acest fel de activitate poetică se explică în cazul lui Marot, care n'a făcut decât să îndeplinească, dealtfel cu inimă, o muncă ce îi fusese cerută de biserica reformată, care repudia limba latină, ne întrebăm care a putut fi intenţia atâtor pioşi adaptatori ai textului sfânt, printre cari Corneille însuşi: simple exerciţii de mlădiere tehnică? dorinţă de a edifica? o voinţă de perfecţionare personală, poate prin mortificaţie? nevoia de a lămuri punctele obscure ale originalului? căci refuzăm să cre-

dem ca fiecare traducător să fi nutrit ambiția să rivalizeze cu modelele sale, dacă nu să le întreacă. Toate aceste întrebări, și încă altele pe care le vom putea formula în privința poeziei religioase, se pun în special relativ la aceste adaptări de psalmi, care, pentru cine poate citi textul ebraic, par atât de departe de original și atât de îndulcite — spunem chiar: atât de departe de simpla tălmăcire latinească a sfântului Hieronim. Or mai bine de o treime din antologie este consacrată acestor evlavioase exerciții, precum și traducerilor din alte pasagii din Biblie.

E ciudat ca omul care părea cel mai indicat pentru a face să vorbească în franțuzește pe regele David, pe Asaf sau pe fiii lui Core, adecă contemporanul nostru Paul Claudel, să nu se fi gândit niciodată la astfel de traducere. Pricina este, fără îndoială, că un mare poet refuză, din nevoia de autenticitate, să încerce din nou o înaltă experiență poetică reușită de altul înainte, și să se silească să o reproducă cât mai exact, cum ar cere-o idealul traducerii: știe prea bine din viața proprie că sarcina aceasta e cu neputință și că oricare experiență spirituală mai rară, împreună cu expresia ei verbală, este însemnată cu caracterul unicității: „hapax bebiomenon, hapax legomenon", e trăită numai odată, numai odată și într'un fel e spusă. Adăogăm simpla observație de bun simț că, pentru poetul creștin, perspectiva religioasă este exact inversă cu aceea din Vechiul Testament, căci așteptarea mesianică de care acesta e plin a fost satisfăcută prin nașterea lui Iisus, iar sentimentul religios a fost răscolit total în orientarea și chiar în natura lui; strict vorbind, numai un poet evreu credincios ar putea traduce sau răstălmăci psalmii după spiritul primei Alianțe — ceeace n'ar opri, bine înțeles, pe ceilalți poeți să se inspire dela poezia biblică în ceeace are poetic, temele, imaginile, simbolurile sau alegoriile sale.

Poeții propriu zișii ai Renașterii franceze, atât Lionezii cât și acei din Pleiadă, îmbătați de paganismul regăsit, nu s'au prea simțit atrași de subiectele creștine: sărăcia poeziei religioase a timpului face un contrast violent cu splendoarea și bogăția poeziei profane. Abia când Ronsard și prietinii săi își vor da seama că poezia religioasă a devenit un fel de monopol al Reformei, vor face câteva încercări în această direcție, însă fără rezultate strălucite (cu excepția lui Remy Belleau, ale cărui plângeri, inspirate din slujba morților și din cartea lui Iov, sunt de o mișcătoare frumusețe). Tot un calvinist, în generația următoare, d'Aubigné, va reprezenta pentru posteritate poetul religios: în afară de vestitul fragment din „Tragiques" despre judecata din urmă, trebue reținută sublima rugăciune: „Je porte dans le ciel mes yeux et mes désirs..."

Așa dar protestanții ocupă primul loc, pe atunci, în poezia religioasă: e poate pentrucă creștinismul lor e sărac în rituri, respingând în fundul sufletului individual tendințele mistice, ce

caută o exprimare colectivă pe care (în afară de cântul coral) nu ştie sau nu vrea s'o organizeze liturgic; or aceste tendinţe pot fi derivate cu uşurinţă către poezie ca şi spre muzică. E poate aici una din rădăcinile îndepărtate ale romantismului. Pentru poetul catolic, dimpotrivă, sforţarea e cu mult mai grea, de a regăsi sub coaja dogmelor şi a riturilor apele vii ale misticităţii; în schimb s'ar putea ca acestea, odată aduse la lumină, să ţâşnească cu mai mare putere şi bogăţie: aşa este cu fenomenul baroc, cu inspiraţia lui fierbinte şi multiformă, atât de captivantă pentru suflet când ea ştie să se supună, ca în clasicismul francez, celor mai înalte constrângeri. Cât pentru poetul ortodox — când nu umblă mereu pe hotare, între supunere şi răzvrătire, ca Tudor Arghezi — comoara riturilor şi a tradiţiilor este şi mai apăsătoare decât pentru poetul catolic; de unde, poate, sfiala cu care se apropie de misterele sacre precum şi relativa sărăcie, chiar a poeziei populare române, în poeme profund şi total religioase.

D'Aubigné ne-a condus până în pragul secolului al XVII-lea, epoca când Contra-Reforma este în toiu, când barocul, pornit dela arhitectură, invadează celelalte arte, inclusiv literatura. Adeseori s'a subliniat răsunetul cu totul redus al barocului în poezia franceză: într'adevăr, cel puţin până în ultima vreme, Franţa nu avea nimic însemnat de opus unui Gongora, sau unui Van der Vondel, sau acelor „metaphysical poets" pe cari T. S. Eliot şi prietenii săi i-a redescoperit nu de mult, John Donne şi Marvell între alţii. Or, şi mai recent, pentru aceeaşi epocă, Franţa a regăsit şi ea poeţi religioşi autentici, o întreagă falangă preţioasă şi barocă: alături de Bertaut, de primul Malherbe (din Larmes de Saint-Pierre), Sponde, descoperit de Englezi, şi La Ceppède; într'o a doua generaţie, alături de Corneille însuşi şi, mai târziu, de Racine, Gombauld, Godeau, cari nu erau cu totul necunoscuţi, Drelincourt în sfârşit, care, el, era perfect ignorat (ultimul Larousse îl trece cu vederea, iar Thierry Maulnier nu-l citează, nici pe La Ceppède). D-na Aubry, care pune versurile lor subt ochii amatorului de poeme, realizează un însemnat progres asupra antologiei poeziei religioase a lui Maurice Allem, apărută în 1932.

Pe urmă se întinde marele pustiu poetic şi religios al secolului Luminilor. E posibil să se regăsească alte poeme religioase decât de-ale lui Pompignan sau Jean-Baptiste Rousseau, deoarece sunt dovezi destule că o viaţă creştină ferventă, la Paris şi mai ales în provincie, şi-a continuat cursul fără sgomot; din nenorocire e probabil că valoarea poetică a acestor opere n'ar întrece pe cea a retorilor lirici ai timpului: limba îşi atinsese atunci supremul grad de abstracţie şi de claritate, proza era la apogeu, iar izvoarele preromantice nu se iviseră încă, nici ritmurile încărcate de emotivitate ale lui Rousseau (Jean-Jacques), nici, mai târziu, marile muzici ale lui Chateaubriand.

Şi totuşi, dacă romantismul, în Franţa ca în celelalte ţări, primeneşte temele de inspiraţie, instrumentul poetic, şi limba înainte de tot, poezia religioasă romantică se va arăta destul de anemică în Franţa, ca şi adevăratul lirism de altfel: adevărul este că poezia încă nu s'a deslipit de retorică, mai ales la cei patru mari, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny; singuri un Aloysius Bertrand, o Marceline, un Sainte-Beuve, un Nerval pregătesc în penumbră moderna alchimie lirică. In cartea d-nei Aury, Lamartine figurează cu câteva poeme străbătute, printre armonioasele lor facilităţi, de câte-un accent sincer creştin. Hugo în schimb e cu totul absent; am fi regăsit totuşi nu fără emoţie scurta inscripţie pentru o cruce, în patru versuri perfecte şi de un pur sentiment creştin, precum şi acea „Extase" în două strofe numai, care îţi dă fiorul sublimului religios ca unii psalmi biblici sau cutare pasagiu din Tratatul despre Concupiscenţă al lui Bossuet.

Fiii întunerecului, Baudelaire, Rimbaud, lipsesc şi ei, dintr'o greşită interpretare, credem, a noţiunii de „religios". In schimb Verlaine, şi el om dublu şi „poète maudit", e cât se poate de bine reprezentat, şi cu drept cuvânt, în special prin acele zece extraordinare sonete ale dialogului mistic: „Mon Dieu m'a dit: Mon fils, il faut m'aimer. Tu vois..." Cu Verlaine avem într'adevăr impresia că trecem peste un prag, că pătrundem într'un tărâm transliminar şi nou: regiunea misticei veritabile, scăldată de un har inefabil. Germain Nouveau, Francis Jammes, Charles Péguy, cu cari se sfârşeşte volumul, ne conduc şi ei până acolo — câteodată.

La termenul acestui pelerinaj de-alungul veacurilor, cartea călăuzitoare pe care am avut-o în mâini a ştiut oare să ne pregătească la reculegere? dacă am fi vrut să ne rugăm, ne-am fi rugat după textele din această carte? Credem că nu; în orice caz, cu mare greutate spirituală. Şi motivul provine chiar din natura a ceeace se numeşte prin convenţie „poezia religioasă". Aicea ne vom permite să facem câteva consideraţii generale. Este vorba de unele valori care, pentru mulţi, sunt reale, trainice, şi le aduc în orice caz consolaţii tangibile, puteri noi pentru viaţă, forţă de a învinge grele încercări. Un pragmatism moderat, un realism care se vrea integral, un umanism prudent, ştiind să înlăture riscul de a descorona pe om de unele valori poate autentice, deşi întemeiate numai pe experienţa individuală, nu pot să nu fie de acord, cel puţin provizor, pentru a respecta aceste valori şi pe acei ce le trăesc în sinceritatea spiritului. Sunt de pildă valorile mistice, poetice, estetice — pe trepte oarecum inegale, însă legate între ele în aşa fel încât declinul, agonia credinţelor, spre exemplu, ar aduce în mod fatal moartea poeziei, deoarece nici măcar din inquietudini şi îndoieli nu şi-ar mai găsi atunci o tragică hrană.

Vedem, e drept, subt ochii noştri, în Franţa ca şi aiurea, cum se naşte şi creşte o mişcare de refuz şi de revoltă faţă de „profunzimea" contemporană, în special faţă de acele filosofii, existenţialisme ori ontologisme, deschise unor aventuri spirituale îndrăzneţe, dar compromise în parte de exponenţii lor: e adevărat că, subt pavăza unor valori înalte, unii oameni, prin obscene traficuri şi pentru scopuri odioase, au târît în sânge şi în moarte pe semenii lor. Nicio pedeapsă nu este îndeajuns de aspră pentru abjectul păcat de simonie. Dar, dacă oamenii se pedepsesc, valorile şi ideile se respectă; în special poezia adevărată, pentru care milităm aici, dacă va putea fi readusă pe pământ, nu trebue în orice caz să fie înlănţuită, tocmai când se sfarmă atâtea cătuşi.

O poziţie radicală a unor poeticieni constă în a nega chiar posibilitatea unei poezii religioase: după ei, binoame asemănătoare, ca poezie mistică, poezie filosofică, poezie ştiinţifică, poezie magică, ar fi la fel de antinomice. O analiză fenomenologică rapidă a experienţei poetice ne va permite să nuanţăm această teză, prea absolută deşi justă în fond. Putem deosebi cu Marcel de Corte două faze întrucâtva dialectice în această experienţă: una, când spiritul, printr'un proces care poate la rândul lui să aibe două aspecte, unul pasiv, altul activ, după firea poetului, cunoaşte şi posedă totodată cutare realitate, cutare esenţă poetică, global şi în plenitudinea sa concretă. Nimic discursiv în această stare, care se iveşte dintr'odată, fie neprevăzută, fie pregătită cu răbdare, şi care este de fapt inspiraţia. Faza a doua, oarecum coborîtoare faţă de cealaltă, este momentul constructiv, poematic, când spiritul îşi încordează toate puterile pentru a ordona estetic afluxul imaginilor şi al simbolurilor, prinzându-le în căpcănile limbajului şi ale metricei, şi, în acelaş timp, pentru a prelungi sau a învia cât mai mult din minunata stare de inspiraţie. Nu se poate spune dacă aceste două faze sunt sau nu simultane; termenul nici n'are sens, căci prima, cea extatică, putem spune de-acum chiar mistică, este de fapt intemporală; oricum, există, dacă nu o succesiune între ele, în orice caz o inversiune de mişcare, căci prima e orientată spre o anumită cunoaştere, iar a doua spre înfăptuire. Şi aici e drama creaţiei, în imposibilitatea experienţei poetice totale şi pure, dar şi în extraordinara greutate de a exprima în poemă datele fazei celei dintâi: primejdia este, fie o împrăştiere a poemei în membre izolate, care tind să-şi capete fiecare o viaţă proprie (Rimbaud), fie o obscuritate crescând până la ininteligibil, pe măsură ce poetul se sileşte să subţieze peretele de opacitate verbală care desparte poema de experienţa lui (Mallarmé, Valéry).

Sunt două familii poetice de spirite: unele care aşteaptă pasiv inspiraţia, altele care îi pregătesc căile prin începerea muncii poematice; amândouă însă sunt în aceeaşi situaţie dramatică, căci poezia cere neapărat cele două momente, şi încă împinse la un grad cât mai înalt de intensitate.

Între această experienţă a poetului şi cea mistică propriu zisă se pot releva asemănări, parţiale dar profunde, anume în prima fază a procesului poetic: extazul mistic „răpirea", se poate produce ca şi transa poetică, subit, direct şi pasiv, printr'un fel de părăsire de sine; dar poate fi şi rezultatul unei concentrări spirituale, graţie metodelor tradiţionale ale ascezei şi ale meditaţiei, tot aşa cum poetul poate să înceapă prin faza activă, de concentrare asupra poemei în devenire, chiar asupra unui singur vers-sâmbure.

Obţinut sau dăruit (dar în niciun caz necesitat, căci pentru poet ca pentru mistic e pur gratuit), extazul produce în amândoi unele efecte identice, mai ales acea depersonalizare de care vorbeşte de exemplu Sf. Ioan al Crucii („sufletul se simte mai mult Dumnezeu decât suflet") sau, printre poeţi, Rilke, în confidenţele raportate de prinţesa de Thurn şi Taxis: unele versuri, dictate lui parcă de o voce exterioară, i-au părut mai târziu atât de străine încât a refuzat să le publice ca ale sale. Se cunoaşte şi vorba lui Rimbaud: „Je est un autre". Se produce deasemeni, la poeţi şi la mistici, o stranie stingere etică, se şterg categoriile binelui şi ale răului, sau ele capătă în ochii lor o ciudată relativitate: Baudelaire de aceea se crede îndreptăţit să extragă din rău esenţa lui florală, iar Rimbaud, mai radical, vrea să „îngroape pomul binelui şi al răului"; amintim de altă parte în ce surprinzătoare comportamente amorale pot cădea unii mistici deviaţi.

O ultimă asemănare între cele două experienţe provine din faptul că şi mistica şi poezia sunt fiecare o cunoaştere intuitivă, concretă şi imediată, fără însă ca finalitatea lor să fie cunoaşterea pentru sine. Desigur metafizica şi chiar ştiinţa pot folosi unele date pe care le aduc aceste două experienţe de confinii; dar ar fi o pervertire a sensului lor, dacă ar fi orientate anume în direcţia cunoaşterii obiective şi desinteresate; mai bine zis, ar fi sfârşitul lor. Aceasta explică şi eşecul poeziei moderne zisă filosofică: Middleton Murry a arătat (Countries of the Mind, II, 1931), după Coleridge, Goethe, Keats, cari cei dintâi au perceput lămurit acest fenomen, că poezia europeană a suferit o mutaţie, devenind cu Shakespeare poetică în sensul riguros, adecă un anumit mod de a cunoaşte, prin intuiţie, prin acea „anschauliche Urteilskraft" sau „exakte sinnliche Phantasie" (Goethe), mai bine decât cea mai profundă şi mai perfectă filosofie, ceeace e general uman în realitatea densă, în desfăşurările diferenţiate ale puterii creatoare. Progresele ulterioare, în teoretizarea şi tehnicizarea acestei cunoaşteri poetice, datorite mai ales romantismului, nu scad întru nimic meritul lui Shakespeare: până la el poezia era ca o formă în care se putea turna cutare sau cutare sistem filosofic, epicurismul de exemplu (Lucreţiu), thomismul (Dante); astăzi nu se mai poate: altfel, ori cădem într'o simplă formulare didactică în versuri, văduvită de poezie, ori nu mai

facem filosofie, din lipsă de abstracţie şi de organizare riguroasă a conceptelor.

Sunt însă deosebiri esenţiale între experienţa mistică şi cea poetică: în viziunea mistică, existenţa se despoaie progresiv prin acea vestită „noapte obscură a simţurilor"; viziunea poetului dimpotrivă, în înaintarea sa către identificarea spiritului cu lumea, devine din ce în ce mai luxuriantă, puterile conştiinţii personale se exaltează din ce în ce spre a putea cuprinde toată bogăţia făpturilor, ale căror uriaşe umbre vestesc lumini de abis. Dar nu este dat spiritului uman să poată reţine toată această comoară, iar poezia însăşi este neputincioasă să strângă în ghiarele de aur ale versului întregul aparat al acestei cunoaşteri ce se prăvale şi se destramă. Cunoaşterea mistică în schimb, care prin sacrificiu tinde înainte de tot la contopirea cu principiul creator însuşi, este unificatoare, trece prin forţele universului către absolutul nemărginit ce se ascunde după ele. Poezia dimpotrivă — şi aici are un punct de contact cu magia — se îndreaptă către biologic, către fizic, în diversitatea căruia e în primejdie să se împrăştie, şi din care ne aduce numai fragmente de cunoaştere „prin analogii disparate". In sfârşit, o ultimă diferenţă între poezie şi mistică provine din atitudinea fiecăreia faţă de expresie: pe când pentru poet poezia nu există fără poemă, misticul tinde spre tăcere: pentru el, cerinţele exprimării, străine de altfel de experienţa mistică propriu zisă, introduc prea multe impurităţi în starea lui de perfecţiune. Desigur unii mistici, ca Sfânta Tereza ori Sf. Ioan al Crucii, au fost şi poeţi geniali; dar poemele lor nu sunt şi nu pot fi decât ecouri post-mistice.

Am ajuns deci la acest prim rezultat: nu poate exista poezie mistică pură; iar poezia-poezie, „poezia pură" de acum 20 de ani, în măsura în care se înrudeşte cu mistica, nu poate nici ea să se împlinească total.

Unele poeme, deşi pur profane în intenţia lor, se prezintă ca cealaltă faţă a rugăciunii şi sunt capabile să dea spiritului o sguduire iniţială de natură quasi-mistică; dar, din pricina caracterului lor aparent laic, n'au putut fi primite în antologia d-nei Aury, care s'a mărginit la poezia explicit „religioasă", adecă fie în sensul de poezie post-mistică sau quasi-mistică aşa cum l-am delimitat, fie sub alte forme a căror legitimitate rămâne de examinat sumar la lumina observaţiilor de mai sus.

Poate să existe o poezie religioasă în înţelesul strict eclesiastic, adecă formularea, în versuri care pot fi de o mare perfecţie formală, a unor rituri, credinţe, învăţături şi precepte felurite. Această formulare poate fi analoagă, prin exterior, cu formulele magice, dar finalitatea ei e cu totul alta, precum este funciar deosebită finalitatea religiei de finalitatea magiei în general.

Poate să existe şi o poezie religioasă care, plecând dela datele revelaţiei, şi nu dela rezultatele unei cercetări individuale, induce şi deduce, şi construeşte meditaţii versificate paralele cu demersurile filosofiei laice; nu poate fi însă decât un fel de poezie teologică: am văzut că poezia filosofică, religioasă ori nu, nu mai este cu putinţă, căci alura modernă a poeziei e inversă cu a cunoaşterii filosofice — deşi se pot extrage „après coup" din poezia adevărată cunoştinţi preţioase.

Există în sfârşit o poezie religioasă în înţelesul literar, adecă o poezie care se inspiră din teme religioase, şi nu numai în genurile epic, didactic ori dramatic, ci şi în genul liric: în acest din urmă caz, e o poezie de efuziune, de confesiune, de pocăinţă, de adoraţie, de caritate etc., adecă o poezie animată de toate sentimentele considerate ca religioase, precum şi de toate învăţăturile, dogmele, riturile şi tradiţiile unei biserici. Acest caracter îl prezintă mai toate poemele adunate de d-na Aury, şi credem că l-ar prezenta deasemeni antologii analoage în cele mai multe limbi europene. Dar multiplicitatea acestor sentimente arată îndeajuns că nu e vorba aici de sentimentul religios în ceeace are mai profund şi unic, adecă de experienţa mistică propriu zisă; astfel de poeme, cu toate reuşitele lor artistice, nu sunt decât palide umbre ale unei poezii mistice imposibil de realizat.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

HENRI JACQUIER

CRONICA ARTELOR MINORE

TEHNICA EPIGRAMEI

Mai just decât o specie miniaturală a genului liric, epigrama e susceptibilă de a fi considerată ca o particulară formă de viaţă, un pretext de artă sau, dacă vreţi, o artă minoră. Un prompt demers în perspectivă istorică pare a justifica această opinie. Sensului uşor elegiac de inscripţie funerară şi votivă mărturisit în timpul clasicismului grecesc, epoca alexandriniană nu întârzie să-i adauge caracterul de instantaneu caustic sau linguşitor, erotic sau didactic, macabru chiar, epuizând în germene toate modalităţile pe care le vor amplifica dar nu spori epocele viitoare. S'a ajuns astfel ca sub numele de epigramă să se cuprindă transfigurarea ocazională a unui anume sentiment într'o formă poetică simplă, sever concisă, vizând indeobşte firescul. Faptul că târziu de tot ea devine un joc de spirit rafinat (şi acest mod epigramatic îl consideră cu precădere rândurile prezente), acuză fără îndoială saltul spre un registru superior dar nu-i îndreptăţeşte încă nicidecum acordarea demnităţii de specie de artă majoră.

La aceeaşi concluzie ne oprim dacă, părăsind optica evolutivă, încercăm să surprindem fenomenul epigramei în el însuşi. Două sunt, credem, principalele artere prin care se poate coborî spre esenţa acestui fenomen. Una priveşte epigrama ca o unitate de stări sufleteşti, o sinteză lirică miraculos împlinită sub semnul inspiraţiei; e ceeace, teoretic ori practic, susţin un Herder urmat de un Goethe sau Möricke. In opoziţie, Lessing subliniază caracterul formal al epigramei stăruind asupra isteţimei cu care ea trebue să fie tăiată şi îndeosebi asupra efectului produs prin ascuţişul „pointei". După cât se vede, prima convingere implică existenţa de sine însăşi a epigramei, ca o pilulă universal valabilă de lirism spontan turnat în formă poetică. In consecinţă se pare că superioare ar trebui socotite numai epigramele cu temă generală, lipsite de lestul unor conjuncturi precise. Conform celeilalte soluţii, realizarea formală precumpăneşte asupra coeficientului de lirism originar, ea singură fiind dealtfel capabilă de a declanşa momentul de receptare adecuată. Epigramele, locale ţesute pe canavana unor evenimente cunoscute în mediu restrâns, rămân cu farmecul şi valoarea neştirbite dacă îndeplinesc simpla şi pura condiţie a desăvârşirii formale. Nu e de mirare astfel că epigrame care au de obiect scăderi universal umane („unui beţiv" „unui sgârcit" „unui lăudăros" etc.) le gustăm foarte adesea cu mai puţin entuziasm decât atâtea altele pătate de coordonatele unui hic et nunc. (Din parte-ne, deschizând o culegere franceză, preferăm fără ezitare epigramele „locale" ale lui Racine,

de vildă cea îndreptată împotriva ducelui de Créqui care-i atacase Andromaca, sau Ifigeniei lui Leclerc, multora iscate de subiecte generale, datorite unor maeştri recunoscuţi ai genului ca Melin de Saint-Gelais, Marot sau Piron. Impresia aceasta e favorizată poate şi de împrejurarea că în timp ce ultimii realizează, nu fără artă, mai mult fragmente de satiră şi epistolă, Racine, intuind natura intimă a epigramei utilizează cu predilecţie strofa scurtă terminată în pointă. Intrucât spre deosebire de cazul artei majore, contemplaţia se reduce aici la timpul necesar străluminării unui zig-zag violet, epigrama trebue să fie ascuţită ca un tăiş care despică prin simplă atingere.

S'ar putea crede însă că accentuând caracterul particular al epigramei, de ripostă sau de asalt, de provocare sau răzbunare legate de o situaţie dată, se prejudiciază asupra semnificaţiei ei de gratuitate. Nu aceasta e totuşi realitatea. Fiindcă e sigur că nimeni nu împunge (exceptând fireşte, proştii) pentruca prin unul sau două distihuri epigramatice să-şi dărâme adversarul. Inţepătura aparte a acestui ac, oricât de ascuţit, nu poate da niciodată sânge; nici măcar sânge rău. Intr'o adevărată epigramă tonalitatea generală de joc gratuit încrucişată cu cea de humor, învăluie şi leagă fiecare atom de agresivitate.

In ceeace priveşte procedeele tehniciei mânuite de epigramist, ele se dovedesc asemenea celor ale poetului. Dela clasicul dialog, prin inevitabilele comparaţii şi metafore, până la hulitul calambur, tehnica epigramei nu respinge nimic din ceea ce-i poate folosi pentru a da relief unui gând menit să culmineze şi să izbească prin pointă. Metrica se vrea vioaie (cu versuri de trei-patru picioare), ritmul curgător, strofa mignonă, — epigrama tinzând, ca orice armă spre dimensiunea redusă şi uşoară. De aceea catrenul, — dacă nu distihul, — e forma ei cea mai potrivită; proprietate pe care nici cei vechi nu o ignorau, cunoscându-se epigrame rămase dela celebrul şi iscusitul Marţial, nu mai mari decât un distih elegiac, alcătuit precum se ştie, dintr'un hexametru şi un pentametru (tipar pozodic în general caracteristic epigramei antice).

Pentru aspectul ei de obiect fin, cizelat cu răbdare de artist, epigrama a fost adesea asemănată şi confundată cu sonetul. Mai degrabă am fi ispitiţi, dacă n'am suspecta eficienţa explicativă a oricărei analogii, să o alăturăm caricaturii. Precum caricaturistul îşi trece cu uşurinţă creionul peste trăsăturile nesemnificative ale corpului sau ale figurii, fixând cu patimă îndărătnică numai ceea ce-l interesează, născocitorul de epigrame, fără a neglija rostul introductiv şi pregătitor al primelor versuri, nu se sfieşte să le potrivească uneori din clişee, aplecându-şi însă cu grijă travaliul asupra versului ultim care e menit să comprime pointa.

Se obişnueşte să fie privite cu neîncredere epigramele care rezistă prin artificiul unui joc de cuvinte. Când acest joc se limitează la sarcinile superficiale ale cuvântului, la o raportare de

sunete goale, atitudinea e îndreptățită. Dar există o varietate de joc care operând și cu miezul cuvintelor, realizează aliaje imprevizibile de sonorități și sens. Acestea nu mai pot fi disprețuite. Fiindcă și în epigramă precum în toate speciile legitime sau bastarde ale poeziei, miracolul se înfăptuiește prin infinitele și variatele puteri ale verbului.

DELIU PETROIU

DESPRE FARD

„Le beau, scrie Baudelaire, est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour outout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments".

Făcând aceste notații Baudelaire distingea în complexitatea artei, alături de frumusețea unică și absolută, solidare cu aceasta, unele elemente „relative" și „circumstanțiale", nu lipsite de suficientă importanță pentru a fi situate în câmpul preocupărilor estetice și care în cadrul acestei reviste își găsesc în Cronica artelor minore un teritoriu propriu. Aceste elemente, făcând corp comun în opera de artă cu „eternul" și „invariabilul" element, manifestă uneori o tendință de excentricitate, situându-se izolat în domeniul utilului. Ilustrativ ni se pare cazul machiajului, care pășind pe stradă devine ceeace se cheamă „fard". Nu e locul să examinăm funcțiunea machiajului în artele mimice și nici să facem vreo aproximație în ceeace privește raportul său generic și evolutiv în cele două domenii. Totuși nu vom trece cu vederea că dacă în teatru fardul are rolul unui accesoriu menit să pregătească ieșirea la rampă și încadrarea actorului în rol, în viața de toate zilele el capătă semnificații estetice din momentul în care servește unor tendințe de înfrumusețare. Fardul, alături de costum, de studiul și arhitectura coafurei, de coliere și bijuterii, împlinește oficiul de înfrumusețare a unui idol care se cere adorat. Toate aceste „parures" ar avea originea, după Alain, într'un sentiment de pudoare socială menit să disimuleze și să atenueze mișcările primitive ale fizionomiei, organizându-le într'o expresie „composée" ce exclude orice stridență. „Ce qu'il y a d'esthétique dans la mode, c'est une sécurité et une grâce qu'elle donne, par l'assurence de ne pas accrocher l'attention. L'impudence est laide par l'égarement"... („Systéme de beaux-arts".) Utilizând fardul femeia adaugă frumuseții sale o alură de echilibru și armonie, impunând fiziono-

miei, prea vulnerabilă capricioaselor și adesea indiscretelor mișcări interioare, o mască, o expresie mai mult sau mai puțin uniformă, o unitate plastică. Totodată ea pășește divină pe un piedestal. „Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'oeil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtesse". (Baudelaire). Totuși, așa cum notează în același loc Baudelaire, înfrumusețarea nu e posibilă decât acolo unde în prealabil există frumusețe. Fardul rămâne un paj al frumuseții, pe care o servește cu statornică fidelitate și fără reticență. Devine însă un șiret și crud trădător atunci când se vede utilizat ca surogat al frumuseții sau ca tăinuitor al prea numeroaselor primăveri.

ILIE BALEA

BCU Cluj / Central University Library Cluj

NOTE

PAVEL DAN

Jumătate, cel puţin, din nuvelele lui Pavel Dan nu interesează şi n'au interesat nicicând decât doar ca documente care atestă existenţa. în epica mai nouă ardeleană şi posterior momentului Rebreanu, a unui suflet „desrădăcinat". Penibile ca expresie uneori, şi elementare ca structură, aceste câteva nuvele vor parcă să probeze că mult lăudata *obiectivitate* a epicei ardelene, ilustrată prestigios de acelaş Rebreanu, e în fond rezultatul unui lung şi greu efort nu atât de *dessubiectivare* (cum pe bună dreptate s'ar putea vorbi în cazul Moldovenilor), cât de reducere, de anihilare a relelor efecte provenind dintr'o optică artistică rudimentară.

„Rea poziţie estetică" şi „conştiinţă estetică inferioară creaţiei" a crezut că poate surprinde un G. Călinescu în chiar miezul romanului *Ion*. Dacă opera n'a avut totuşi de suferit din această pricină, se cuvine cu atât mai mult — conchide criticul — „să admitem genialitate cui naşte în condiţii atât de grele" (*Ist. lit. rom.*, pag. 649). „Genialitate", aşa dar, pentru a face nevătămătoare eventualele înrâuriri de ideologie ale scriitorului asupra propriei opere! Dar care sunt, atunci, motivele ce-au determinat şi mai determină încă la scriitorul ardelean în genere apariţia şi dăinuirea acestei poziţii teoretice stingheritoare pentru creaţie şi în ce consistă ea la dreptul vorbind? Pentru a restrânge răspunsul deocamdată numai la o categorie anume de scriitori ardeleni — aceea în care poate fi înglobat şi Pavel Dan — se poate afirma că mai toţi aceştia se hrănesc dintr'o mentalitate cu pronunţat iz regional, i-aş spune „gospodărească", alteori numai „nevoiaşă", proprie mai ales celor ce s'au „ridicat", mentalitate datorită căreia, apoi, scriitorii transilvani şi-au însuşit ciudatul gust de a-şi „cânta" la nesfârşire obida. Scrisul lor colcăie apoi, de tot felul de „trăiri" şi de „suferiri", poezia, eposul, eseul ardelean proclamă cu obstinaţie dreptul la artă al experienţelor lor de proaspeţi descoperitori ai vieţii.

Cel puţin în prima fază a scrisului său, predilecţia aceasta pentru „trăiri" e cu totul evidentă şi la Pavel Dan, făcându-se simţită mai ales prin acea întrepătrundere osmotică, de efect artistic dubios, dintre viaţă şi artă, dintre autobiografia străvezic şi râvna despersonalizării. Asemenea „trăiri" ar fi adus nici vorbă acel roman proectat abia — *Pedagogii* — pe care autorul şi-l voia din viaţa oraşului, precum aduc la tot pasul cele mai multe din nuvelele *(Intâlnire, Pedagogul, Noaptea, Corigenţe, etc.)* în

care acelaş, prin mijlocirea eroilor săi se lamentează în tot chipul, pe un ton de proză măruntă, „dându-şi în vileag" „aleanurile" de rural convertit la orăşenism. Aici e a se căuta şi „desrădăcinarea" scriitorului, dar am greşi dacă am confunda-o totuşi cu desrădăcinarea moldavă, spre pildă, ori cu cea semănătoristă, chiar, — stări mai mult elegiace, idilic, — depresive şi paseiste. Desrădăcinaţii ardeleni şi-au însuşit, dimpotrivă, un stil aparte al resemnării, al înstreinării, al învingerii sub care clocotesc surde mânii şi răsvrătiri refulate. In fond, în fiecare din ei se revelă rudimentele patriarhale, acea mentalitate despotică, cu ceva agresiv întrînsa, proprie ţăranului şi numai o constituţie voluntară şubredă îi împiedecă de a fi nişte veritabili *Ioni*. A „ajunge", a domina, a stăpâni fie şi numai în casa proprie, a şti, cu alte cuvinte, „să-ţi porţi singur clopul" — cu o formulă a eroilor lui Dan, — acestea sunt prerogativele de totdeauna ale bărbăţiei, ce se fac evidente, sub o formă brutală, mai cu seamă în lumea ţăranului, însă desrădăcinatul ardelean dintr'o pornire de supralicitare a sensibilităţii orăşeneşti (în fond, din slăbiciune temperamentală) se „ruşinează" să le pună în faptă. El n'are, adică, simţul neruşinării şi al cinismului — metodele forte ale eroilor de îndrăzneală — cu care ne-au deprins „ariviştii" munteni (Mihai Aspru din *Donna Alba*, Iancu Urmatecu din *Sfârşit de veac în Bucureşti*, Dinu Păturică, Lică Trubaduru)...

Dar epicеşte vorbind, desrădăcinarea aceasta nici nu e interesantă. Intr'o literatură cât de cât mare, desrădăcinaţii ocupă zonele joase, nediferenţiate şi neprimenite şi la îndemâna începătorilor. Cal de bătaie al scriitorilor din epoca cea mai ingrată a literaturii româneşti, 1890—1910, e posibil ca desrădăcinarea să fi existat în acest răstimp şi ca stare de suflet „publică", poate ca pendant firesc al acelei „ridicări a gloatelor" caragialeşti, (*Dan* al lui Vlahuţă, Brătescu-Voineşti, etc.) Dar ea a devenit cu vremea simplu *loc comun* al diletantului român de provenienţă rurală şi pretext inform pentru nuvelete nevinovate.

In schimb, marea epică autohtonă s'a emancipat demult de sub tutela măruntelor drame ale complexului de inferioritate, îndrumându-se — cu Rebreanu — spre romanul gloatelor, — cu D-na Bengescu, Camil Petrescu, G. Călinescu şi alţii — spre romanul ridicării noroadelor şi al fundamentării unei societăţi româneşti înălţată la demnitatea interesului epic, într'un cuvânt, spre acel mult râvnit roman al oraşului românesc...

Dar să nu fim nedrepţi cu Pavel Dan! El însuşi s'a ştiut sustrage până la urmă în scrisul său acestei mentalităţi locale aşa cum a dovedit-o în ciclul Urcăneştilor, atacând cu paletă proprie şi cu inteligenţă artistică de necontestat formula Rebreanu. Primul pas pe calea emancipării de sub tutela acestui „localism" rău înţeles — ajunsese aşa dar să-l facă Pavel Dan,

când moartea a întrerupt cu brutalitate o existență ce părea atât de fericită de a se robi artei.

Iar dacă totuși am insistat mai mult decât s'ar fi cuvenit asupra acestui aspect caduc oferit de literatura lui Pavel Dan, căruia până la urmă nici autorul însuși (un Pavel Dan mai norocos!) nu i-ar fi atribuit vreo valoare artistică, am făcut-o mai de grabă pentru a pune în lumină o stare de lucruri specifică literaturii ardelene mai noui. O „ridicare a noroadelor" — târzie și de proporții mai echilibrate, e drept — a avut loc și în Ardeal. Ea a vehiculat așa zicând o veche formă de sensibilitate, astfel că apariția masivă a desrădăcinaților, acum, dacă nu se justifică estetic, își găsește măcar o explicație... istorică, de altfel ca și întregul reviriment sămănătorist ardelean al ultimei decade manifestat în scris sub toate formele, dar mai cu seamă în poezie. Pavel Dan, desrădăcinatul și obiditul, contribue și el la această „renaștere" sămănătoristă căreia-i dă, pentru a spune astfel, cea mai autorizată versiune în proză.

CORNEL REGMAN

PENTRU O POEZIE POLIȚISTĂ

BCU Cluj / Central University Library Cluj

E învederat că fenomenul artei cuprinde proprietatea neobosită de a năzui spre extinderea și necontenita înnoire a domeniilor sale. Regiunile axiologice neexploatate ispitesc, căi noi se cer tăiate și unelte temerare își oferă uzul. Nu se poate ignora, de pildă, truda contemporană cu care „senzaționalul" tinde să-și găsească o firidă în templul valorilor estetice. (Cinematografia franceză a cărei problematică esențială e adesea polițistă sau încercarea lui „Amândoi" din epica noastră sunt dintre dovezile ce ne stau lesne la îndemână).

N'ar fi surprinzător, — e de așteptat chiar, cu o încrezătoare curiozitate ca și poezia să-și revendice materialul, prețios poate din acest filon. O poezie polițistă? Nimic altceva decât balada copios îmbibată de elementul senzațional. Inițial o faptă violentă și neobișnuită a cărei taină dezolant de nepătrunsă se risipește pe măsură ce investigațiile inteligenței se îndreaptă spre desnodământul luminos. E aproape inutil de notat că senzaționalul trebue deosebit de fantastic cu care adesea se găsește întrepătruns. Ceeace mijlocește confuzia sunt petele de mister a căror cantitate și dozaj nu diferă în chip necesar. Pe câtă vreme însă fantasticul potențează și cultivă misterul, în vederea creionării unei lumi stranii și străine de geometria logicei, senzaționalul îl utilizează ca dat brut și enorm, a cărui prelucrare în lanțul clar cu verigi egale e dată în grija celor mai stringente operații silogistice. Dar în felul acesta — obiecția e posibilă și redutabilă — senzaționalul pe cât de promițător în zguduiri emoționale pe atât de

bogat în consecinţe de logică stearpă, intrus în poezie îi ucide fiorul şi compromite însăşi esenţa ei intimă. E bine să nu uităm totuşi că fiorul nu e fatal legat de dimensiunea afectivă; se poate vorbi, fără riscul unei contradicţii reale, de un fior al intelectului. Şi apoi, într'o eventuală poezie poliţistă, întocmai ca'n baladă, nu faptul însuşi va avea valoare poetică, ci toată gama de semnificaţii dată de poet, acompaniamentul lui liric.

Indiferent de rezultatele şi succesul unei atari tentative, pentru frumuseţea riscului ei o socotim demnă de osteneala poeţilor. Celor sceptici am cuteza să le indicăm în Schiller, marele maestru al baladei, un strămoş al poeziei poliţiste: amintiţi-vă tonalitatea şi anecdoticul — crima, misterul şi deslegarea lui, din „Cocorii lui Ibycus". Elementul „poliţienesc" e acolo firește aproximativ şi auxiliar; el nu trebue dealtfel niciodată să copleşiască poezia ci să rămână, oricât de puternic, în slujba valorii frumosului.

DELIU PETROIU

MIŞCAREA DE REZISTENŢĂ DELA SIBIU

Au trecut aproape doi ani de când, în presa de extremă dreaptă se citeau cu frecvenţă articole de calomnie, de injurii perfide, la adresa celor care azi scot această revistă, şi acele articole întrebuinţau de preferinţă titluri, atunci odios de incriminatorii, precum cel de „Comuniştii dela Sibiu", „Comunismul estetic" şi altele de aceeaşi categorie. In „Neamul românesc". în „Porunca vremii", în „Gândirea", spre a aminti doar cele mai faimoase oficine de naţionalism, nu numai că se repudia un manifest care cutezase să ceară libertate pentru spirit şi să proclame, printre altele, absurditatea etnicismului rasial, atât de la modă atunci, dar s'a pornit o campanie violentă, menită să ne trimită pe noi, „trădătorii neamului" şi ai „războiului sfânt", în lagăre şi închisori.

Lovinescu ne prevenise, în emoţionantul său „Răspuns" la manifest: „Acum un an, scria criticul încheind, în Revista „Convorbiri literare", unde m'am străduit odinioară atâta vreme, şi pe al căror spirit „major" am pretenţia de a-l continua, am citit articolul unui tânăr, de al cărui nume auzeam întâia oară, susţinând că în momentele de faţă, când pier atâţia eroi pe stepele Rusiei, oameni primejdioşi literaturii noastre naţionale ca mine ar trebui puşi la zid şi împuşcaţi. Iată ce vă aşteaptă, pe calea pe care aţi apucat".

E drept că, peste ploaia injuriilor abătute asupra noastră, n'a lipsit condeiul binefăcător al prietenilor lui Lovinescu: un Pompiliu Constantinescu, un Vladimir Streinu. Dar era destul de neplăcut să iei apărarea „comuniştilor dela Sibiu", căci iată la ce s'a expus d. Pompiliu Constantinescu: ... „D. Pompiliu Con-

stantinescu, criticul care de mult înnoată ca şi d. Lovinescu în apele tulburi ale estetismului judaizant şi cosmopolit, se declară şi d-sa — mai bine ca noi — pentru fenomenul creativist universalist — căci frumosul nu cunoaşte graniţe, arta se cere să fie mondială! De aci elogii torenţiale pentru neofiţii adolescenţi dela Sibiu, cărora li se ridică osanele că vor elimina etnicul, tradiţia şi alte erezii de-al de astea (stilul exact!) din colosalele opere pe care s'au hotărît să le scrie!

„Bravo băeţi!

„Aşa dar: jos spiritualitatea naţională. Să se închee cu trecutul, cu rătăcirile literare inspirate din iubirea de patrie, din comoara sufletească a neamului! Războiul nostru pentru cruce, încleştarea României ca să oprească barbaria năvălitoare, epopeia fără seamăn pe care o scriu diviziile şi escadrilele noastre, sunt pur şi simplu excluse din vastul, planetarul program al Cercului literar".

Şi s'a întâmplat atunci un lucru foarte semnificativ: prietenii care s'au strâns împrejurul nostru, care ne-au ridicat un zid de apărare, au fost toţi sau aproape toţi din extrema stângă. Nu putem uita căldura cu care un G. Ivaşcu, un Eugen Jebeleanu, un Dan Petraşincu, au stat alături de noi. Iar când dinţii veninoşi au muşcat iarăşi din gloria lui Lovinescu, glorie ce creştea înfine din mijlocul tineretului, însuşi Arghezi a luat pana pentru o memorabilă scrisoare publică, dăruind un atât de frumos scut de apărare nu numai personalităţii ilustre a criticului dar şi întregei poziţii pe care el o reprezenta.

La Sibiu, în Universitate, au fost alături de noi profesorii Liviu Rusu şi Lucian Blaga, iar studenţii care aparţineau încă de atunci extremei stângi au lansat un al doilea manifest, de adeziune la mica noastră mişcare de „rezistenţă" spirituală.

Pentru acest trecut socotim că suntem datori o lămurire prietenilor care ne-au ajutat în vremuri grele. In adevăr, faţă de spiritul nostru ofensiv din 1943, calmul şi ponderaţia de acum ar putea să pară curioase. Totuşi, nimic nu s'a schimbat. Linia Cercului Literar a rămas aceeaşi, de credinţă neclintită în miraculoasele forţe ale libertăţii spiritului. Zăgazurile care s'au rupt zac în ţărână şi fecundă acum nu ni se mai pare decât atitudinea pozitivă pe temeiului principiilor stăpânite prin luptă. Nimic nu prejudiciază generozitatea largă, umană, a poziţiei noastre. Dimpotrivă, după ce zidurile chinezeşti ale prejudecăţilor au fost rase de pe suprafaţa ţării, nu rămâne azi decât construirea punţilor celor mai sigure care să unească o omenire salvată. Dintre aceste punţi, arta înaltă, pură, desbărată de orice sgură trecătoare, credem că e cea mai de preţ şi pentru construirea acestei punţi ideale, niciun efort nu ni se pare prea scump. Şi în acest sens, sperăm că toţi acei care n'au stat la o parte în vremea când ameninţările atât de abjecte rolau împrejurul nostru, nu vor fi trădaţi.

I. NEGOIŢESCU

REVISTA REVISTELOR

Am anunţat la această rubrică, în cadrul necrologului comun destinat revistelor păşuniste, moartea periodicului sibian **Luceafărul**. Nu am avut nici o antipatie specială pentru această incoloră revistă; am crezut însă că, odată cu dispariţia celorlalte tribune ale spiritului confuz, redacţia **Luceafărului** se va simţi jenată să mai scoată revista, găsind de bine a nu mai atrage atenţia, într'un anotimp secat de toate sentimentalismele provinciale, cu această ciupercă lunară pârjolită de vânt, care se alimentează din mustul gras al celui mai sănătos păşunism. Faptele n'au adeverit însă presupunerile noastre, deoarece **Luceafărul** a reapărut acum câteva zile, în număr dublu pe lunile Ianuarie-Februarie ale acestui an.

Dacă ar fi vorba de o revistă oarecare a provinciei, desigur că nu ne-ar desorienta eşecul prognosticului nostru şi am continua să considerăm moartă pagina care, de fapt, agonizează. **Luceafărul** reprezintă însă ceva mai mult şi deaceea insistăm. Atât prin trecutul său, cât şi prin câteva nume de scriitori ardeleni consacraţi care pot fi întâlniţi în paginile sale, **Luceafărul** se vrea revista spiritualităţii ardelene necontaminate de nici o infiltraţie heterogenă, deci o revistă care marchează o atitudine şi dă un ton. Pe de altă parte, pentru tânărul scriitor ardelean, abia scăpat de pe băncile şcolii, **Luceafărul** e o tribună la care aspiră, parvine şi pe care, din nefericire, niciodată nu isbuteşte a o depăşi. Din cauza acestei duble semnificaţii, apariţia acestei reviste, într'o vreme care se agită pentru limpeziri, se încarcă de o culpabilitate îndoită. Pe de o parte, la adăpostul unei literaturi în fond oneste şi cu ajutorul unori scriitori locali de valoare, **Luceafărul** prelungeşte o mentalitate retrogradă şi dăunătoare pentru organismul culturii noastre. Iar pe de altă parte, la nivelul scund la care pretinde proza şi versul, în orizontul strâmt în care înghesue esseul şi articolul critic, această revistă care s'a bucurat cândva de un rol salutar, îngreunează tânăra respiraţie literară a provinciei, congestionându-i spiritul. Ori, pentru această mare vină de a oferi idealuri urîte şi orizonturi mărginite, **Luceafărul** este o publicaţie care trebue să-şi suspende apariţia.

Apreciem desigur colaborările lui I. Agârbiceanu, Victor Papilian şi D. D. Roşca, atunci când le întâlnim, cu toate că, risipite între celelalte, ele dau revistei aspectul acela bălţat, caracteristic publicaţiilor lipsite de simţ critic. Dincolo de aceste colaborări, paginile revistei **Luceafărul**, scoborând dintr'un trecut luptător, rămân nişte moaşte penibile.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ