

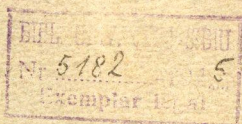
~~887~~

451499

SÆCULUM

REVISTĂ DE FILOSOFIE
DIRECTOR LUCIAN BLAGA

BCU Cluj / Central University Library Cluj



ANUL II · IAN - FEBR · 1944

SÆCULUM

REVISTĂ DE FILOSOFIE

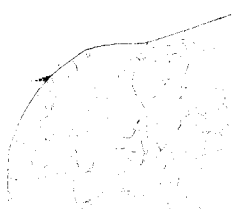
REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
SIBIU, STR. BEDEUS 7

BCU Cluj / Central University Library Cluj

PREȚUL UNUI NUMĂR LEI 150
ABONAMENT PE UN AN LEI 800
PENTRU INSTITUȚII LEI 2000
ȘASE NUMERE ANUAL

COPERTA DE A. DEMIAN

Inscrisă la Tribunalul Sibiu Nr. 65/912



451499

SAECULUM

A-12

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Fenomenul istoric

de

Lucian Blaga

Procedăm la delimitarea fenomenului istoric față de alte fenomene. În ce consistă istoricitatea unui fenomen? Ce aspecte și particularități specifice revin fenomenului istoric spre deosebire de altele? S'a afirmat adesea că istoricitatea ar fi o dimensiune a tuturor fenomenelor naturale, care se petrec în spațiu și în timp, inclusiv firește a fenomenelor psihice-spirituale. Istoricitatea în acest înțeles foarte general a fost confundată cu existența ca o verigă într'o înlanțuire temporală oareșicare. Orice fenomen concret, fie fizic, fie biologic, fie psihologic, petrecându-se în timp, fiind un fapt care „devine”, ar îngădui, după unii teoreticieni, să fie privit în perspectivă *istorică*. Într'o asemenea accepție foarte largă s'ar putea vorbi de ex. despre „istoria” soarelui și a pământului dela nebuloasa primară și până astăzi. În contextul unor atari considerații s'a făcut și observația că toate fenomenele, dela cele materiale până la cele sufletești, ar fi fapte „singulare”, totdeauna *individualizate* și *ireverzibile*. Temporalitatea și singularitatea, individuală și ireversibilă, au fost prefăcute în atribute esențiale ale fenomenului istoric. Sunt câțiva faimoși gânditori, după opinia cărora „istoricitatea” consistă în inserierea în timp, a unor fenomene, unice în felul lor și fără putința unei repetări întocmai. Teoreticienii, cari au adoptat acest fel de a vedea, vorbind despre „istoria” faptelor și isprăvilor *omenești*, nu fac decât să izoleze în chip arbitrar un domeniu, o zonă, într'o arie vastă cât lumea. În loc de a diferenția „istoria” de „natură” în chip calitativ și structural, ei taie doar

un sector în cadrul naturii, în chip arbitrar și fără de-o justificare logică. Din parte-ne credem că istoricitatea e un atribut pe care urmează să-l rezervăm unor fenomene umane de-o structură cu totul specială, — aceasta în acord chiar cu practica istoriografică. Să anticipăm puțin pentru ca să ne putem mișca. Istoricitatea o privim ca o dimensiune specific umană, și ea își are *structurile ei*, cari, deși „*devin*” în timp, nu pot fi confundate cu orice „*devenire*”. Când e vorba despre simple deveniri ale fenomenelor naturale, fie fizice, fie biologice, fie psihologice, ar fi bine deci să recurgem la alte denumiri. Pentru devenirea sistemului planetar, așa cum ea a avut loc, o singură dată în univers, ar fi mai indicat, fără îndoială, termenul de „*evoluție*”, ca și în cazul când se vorbește despre „*devenirea*” cutării specii animale, de ex. a calului (din faza când avea cinci copite la fiecare picior și mărimea unei vulpi, până astăzi). Dar chiar când studiem devenirea unui individ uman oarecare, o devenire incomparabilă și ireverzibilă, această devenire poate fi uneori obiectul unei „*biografii*”, fără ca prin aceasta devenirea individului să obțină demnitatea unei deveniri „*istorice*”. Dacă istoriografii și-au făcut o meserie, științifică foarte adesea, și nu străină de o străduință spre profunzime, din considerarea fenomenelor istorice, aceasta ni se pare că are cel puțin înțelesul că istoricitatea isprăvilor umane e mai mult sau chiar cu totul altceva decât devenirile naturii sau ale simplei biografii psihologice.

Spuneam că fenomenul istoric a fost văzut de unii teoreticieni ca fenomen temporal individualizat și ireversibil, sau, altfel spus, ca fenomen temporal ce nu se repetă. Lucrurile nu sunt totuși atât de simple. Dacă individualizarea și ireverzibilitatea ar contribui în chip decisiv la istoricitatea unui fenomen, ar trebui să credem, și nu numai în glumă, că cele mai „istorice” fenomene ar fi aparițiile „monstruoase”. Să presupunem că undeva în Tibet o femeie ar naște zece gemeni; întâmplarea ar fi fără îndoială un fenomen cu adevărat unic și fără pereche

pe întreaga noastră planetă, dar ni se va concede că această incomparabilă unicitate nu ar investi acest „fapt divers” cu epitetul istoricității. De altă parte avem impresia că există uneori fenomene „istorice”, cu adevărat, cari se caracterizează tocmai prin aceea că ele nu vor să fie unice și ireversibile, în felul cum se configurează. În istoria creștinismului bunăoară s’au produs unele fenomene pe linia „imitației lui Hristos”. Cutare sfânt a ținut să realizeze pe cât cu putință viața lui Isus. Alexandru cel Mare ținea în anume împrejurări să-l „repete” pe Ahil. Iar Alpii au fost trecuți de atâția conducători de oaste cu conștiința lucidă a „repetiției”. Se înregistrează așa dar fenomene de natură „istorică”, ce s’au declarat chiar în chip conștient pe temeiul unei tendinți spre „repetiție”.

Vom preciza deci deocamdată că fenomenele „istorice” au loc totdeauna în chip concret, undeva și cândva, hic et nunc (în spațiu și în timp), dar aceasta nu înseamnă că ele sunt absolut individualizate, sub toate aspectele, și nici ireverzibile sub toate aspectele. Se constată cu alte cuvinte grade de individualizare și de ireverzibilitate, în domeniul fenomenelor istorice. Istoricitatea nu consistă neapărat în „individualizare” și „ireverzibilitate”. Există istorie, care se realizează într’o explozie de individualizări (când există o tendință precisă în acest sens), dar există și istorie, în cursul căreia se manifestă o tendință spre repetiție.

Ni se îngăduie așa dar să afirmăm că teoreticienii ca Windelband, Rickert, Xenopol, par a se fi ambalat într’un fel cam excesiv de aspectul individualizat, ireverzibil și imprevizibil, de vreme ce ei introduc acest aspect în chiar „esența” istoricității. Potrivit observației de mai înainte cu privire la o istorie, care se manifestă în individualizări, și altă istorie al cărei geniu ascuns pare să consistă tocmai în tendința spre repetiție, noi nu suntem dispuși să recunoaștem decât grade de previzibilitate sau imprevizibilitate. De obicei, când o anume tendință își face apariția în istorie, ea se accentuează spre un maximum;

cel ce întrezărește această tendință, poate întru câtva să și prevadă anume fenomene istorice, cari se vor desena pe linia tendinței întrezărite. De ex. deodată cu romantismul apare în spiritul european o tendință spre disolvarea formelor clasice și a anumitor norme de măsură și echilibru. Dat fiind că aceste tendințe căutau să se accentueze, cineva, care ar fi avut perspicacitatea necesară, ar fi putut să prevadă că procesul va duce în cele din urmă, în timp de decenii, la stări de disoluție și totală anarhie (dadaismul de ex.) Sunt, după părerea noastră, posibile felurite tipuri de fapte și fenomene istorice. Repetiția sau non-repetiția nu țin în chip necesar de *esența* fenomenului istoric și nu constituiesc elemente de definiție a acestuia. Ambele aspecte sunt cu puțință ca aspecte secundare; datorită lor se ivește când *un* tip de istorie, când *altul*.

Admitem însă că fenomenul istoric este un fapt *singular*, care se petrece aici și acum, dar el e *numeric singular*, adică pur și simplu *concret*, și nu posedă în chip inevitabil o configurație ireverzibilă, *absolut individualizată*. Câteodată s'ar putea ca fenomenul să aibă aspecte, care amintesc alte fenomene istorice; în măsura acestor amintiri s'ar putea deci ca fenomenul istoric în chestiune să însemne o *repetiție*. Cu toate aceste considerații n'am făcut însă decât să curățim terenul în vederea unei definiții mai adecuate a fenomenului istoric. Până la definiție mai este oarecare distanță. Deocamdată suntem numai la periferie.

S'a mai emis și o altă părere, adoptată de o seamă de gânditori, că „istorice” ar fi numai acele fenomene, care au o „însemnătate”, care sunt obiectivări ale unor „valori” sau care au o raportare la valori (eine Wertbezogenheit, cum zice Rickert). Nici această definiție nu corespunde însă întocmai faptelor istorice și nici practicei istoriografice, de care oricum se cuvine să se țină seamă. Definiția propusă cere noi precizări și oarecari amendări. Vieața pur psihologică a unui individ uman bunăoară este plină de referinți axiologice; ea se leagă de „valori”, dar

atari momente psihologice nu au totdeauna și o „demnitate” *istorică*. Iată un moment psihologic, care, deși legat de-o „valoare”, nu devine totuși prin aceasta un moment de demnitate *istorică*. Un admirabil peisaj natural, de ex. o priveliște carpatină poate să stârnească într'un individ oarecare o stare intensă, de extaziere, ce-și găsește expresia într'o apreciere estetică. Nu prea înțelegem totuși cum ar deveni acest moment psihologic-spiritual, în sine și prin sine, un moment „istoric”. Un asemenea moment poate deveni „istoric” numai cu condiția că în contextul său apar și alte momente cu totul aparte. Momentul psihologic, datorită căruia un poet român scrie o poezie de substanță sublimată, o poezie pentru care peisajul carpatin a servit drept material ocazional de transfigurare artistică-creatoare, poate fi un moment „istoric”. Cu aceasta ne-am apropiat realmente, deși numai printr'o exemplificare, de „linia istorică”. Dilthey umbla prin împrejurimi, când susținea că numai „obiectivarea” unor „trăiri” merită în adevăr epitetul de „fenomen istoric”. Marele filosof german își întemeia concepția despre istorie pe conceptul de „trăire” (Erlebnis) și „obiectivare”. Precizările lui Dilthey au avut darul să satisfacă exigențele teoretice mai ales ale unor istoriografi cu experiență asupra materialului viu. Vom vedea însă că nici concepția lui Dilthey nu definește și nu delimitează suficient „istoricitatea”. În adevăr, poezia poetului carpatin ar putea până la un punct să fie „obiectivare” a unor „trăiri”. Totuși această definiție nu spune prea mult și nu istovește aspectele esențiale ale poeziei, ca produs al unui act creator, de caracter istoric. Definiția mai ales nu oferă un criteriu al istoricității sau al „demnității” istorice. De ce nu? Fiindcă și simpla expunere în graiu a unei stări sufletești în fața peisajului carpatin este „obiectivare” a unor „trăiri”, tot așa ar putea să însemne o obiectivare a unor trăiri și hotărîrea excursionistului de a-și înălța acasă la el o panoramă fotografică, reproducând aiudoma peisajul, ce l-a impresionat. Totuși atari obiectivări ale unor trăiri rămân neutre din

punct de vedere „istoric”. Simpla „obiectivare a unor trăiri” nu poate fi socotită ca un criteriu al istoricității, căci în cazul acesta n'am putea să facem nicio deosebire între fenomenul istoric și fenomenul pur psihologic-spiritual, sau restrâns biografic. Și în adevăr Dilthey nici nu prea face o distincție. De aci apoi viciile „psihologice” ale concepției sale despre istorie de o parte și de altă parte viciile „istoriciste” ale concepției sale despre viața psihologică-spirituală. Dilthey va susține în consecință că psihologia este baza științelor istorice cum matematica este baza științelor exacte, dar același Dilthey va afirma că psihologia unui individ nu se poate face decât în mediu istoric. Prin această confundare și osmoză, între psihologie și istorie, Dilthey își anulează posibilitatea de a intra în țara ce i s'a făgăduit și pe care a văzut-o numai dela distanță, fără de a-i putea desena contururile și configurația. La Dilthey psihologia și istoria sunt vase comunicante. Noi ne vom strădui să facem o *distincție teoretică*.

Una din tezele fundamentale ale filosofiei noastre este aceea cu privire la cele două moduri de a exista ale omului. Este vorba mai întâi despre existența omului în orizontul lumii date și în vederea conservării sale, (modul I), și este, în al doilea rând, vorba despre existența omului în orizontul misterului și în vederea relevării acestuia (modul II). Avem aici o cheie care ne deschide drumul și spre conceptul istoricității. Cele două moduri ontologice, ireductibile unul la altul, chiar dacă ele „comunică”, cele două moduri ontologice ale omului se disting, între altele și prin aceea că pentru fiecare mod omul este — în chip structural — altfel echipat. Pentru a ne înlesni accesul la o definiție a „istoricității” e necesar să pornim dela asemenea analize antropologice. Cu distincția, ce-o operăm între cele două moduri de a exista ale omului, nu facem decât să descriem situații de fapt. Sunt fenomene psihologice-spirituale care au loc în cadrul existenței de mod I, și sunt fenomene de creație culturală, de producție civilizatorie, de organizare socială, cari au loc în cadrul existenței de

mod II. Aci, în situarea structurală a fenomenelor, ce au loc în cadrul existenței de modul II, trebuie să căutăm *nucleul* conceptului de „istoricitate”. Ori fenomenele care au loc în cadrul modului II se caracterizează toate fără deosebire prin aceea că au o înfățișare stilistică. Vom afirma în consecință că, între fenomenele concrete, numeric singulare, sunt „istorice” numai acelea care poartă amprentele unui „stil”. Prin pecetea aceasta stilistică fenomenele, care o poartă, dobândesc o specială demnitate și semnificație. Dar stilul se datorește unor factori de natură adâncă care fac parte din structura ființei umane și anume factorilor, pe care îi numim categorii abisale, cu vatra de emanație în inconștientul spiritului uman. Categoriile stilistice, înțelese în starea lor genuină nu ca niște concepte, ci ca niște funcții modelatoare, sunt cu totul altfel structurate decât categoriile conștiinței. Categoriile stilistice se imprimă bunăoară tuturor plăsmuirilor noastre de cultură. Un fenomen al naturii, fie fizic, fie biologic, fie psihic-spiritual, în sens restrâns, nu poartă niciodată amprentele sau stigmatele unui stil, câtă vreme *fenomenele istorice* se caracterizează eminentemente prin aceste stigmate sau fațete stilistice. La constituirea și distingerea fenomenului istoric contribuie așa dar în chip decisiv, în chip sine qua non, aceste categorii stilistice, care nu joacă niciun rol în constituirea și caracterizarea fenomenelor naturale, așa cum ele ne sunt date. Aspectele stilistice devin așa dar semnamentele, după care deosebim fenomenul istoric de orice alt fenomen. Istoriografia are drept obiect orice fenomen cronospațial, singular, din punct de vedere numeric, concret și de structuri sau aspecte stilistice; dar de obiectul istoriografiei țin și toți factorii și toate momentele care stau într'un context cu ivirea, durarea și dispariția fenomenului ce poartă o pecete stilistică. *Istoricitatea este așa, dar existența temporală* (aparitie, durată, disparitie) *a unui fenomen concret de înfățișare stilistică*. Cu aceasta am afirmat eo ipso că istoricitatea este o dimensiune a unor fenomene ce apar în legătură numai cu viața umană.

Căci numai ființa umană, spre deosebire de toate celelalte ființe, este înzestrată cu funcții modelatoare de natură stilistică. Omul deplin, adică acela care există și în orizontul misterului pentru revelație, și este structural echipat cu categorii stilistice, omul deplin este prin definiție *ființa istorică*. Noțiunea de „ființă istorică” și aceea de „om deplin” sunt echivalente, sinonime. Istoria începe cu alte cuvinte în momentul în care se declară „omul deplin”. Înainte de aceasta există omul ca existență neîmplinită, omul care palpită în orizontul lumii date și care se deosebește numai gradual de ființele animale. Omul ca ființă istorică reprezintă un salt sau o mutațiune, atât *calitativă*, cât și de complexitate, față de omul care trăiește numai în orizontul lumii date ca atare. Se va obiecta poate, că delimitarea aceasta, prin care încercuim fenomenele istorice și conceptul de istoricitate, depinde prea mult de o teorie cu totul aparte cu privire la structurile ființei umane. N'am vrea să ni se reproșeze un dogmatism pe care niciodată nu l-am profesat. Teoria reprezintă pentru noi, cel puțin în cazul acesta, doar o seamă de puncte de reper, de directive de orientare. Să încercăm deci să despoiem pe cât posibil această tentativă de a defini istoria, de aparatura, ce ar părea prea teoretică. Chiar de tot fără considerațiuni *teoretice* nu se va putea totuși ajunge la o delimitare filosofică a fenomenelor istorice și a conceptului de istoricitate. Cei ce au urmărit numeroasele studii de filosofia culturii, ce am publicat, au remarcat de sigur că ne-am străduit adesea să familiarizăm cititorii cu o mulțime de fenomene, care se caracterizează prin aspecte sau particularități stilistice. Am procedat de obicei așa că prezentam fenomenul : o operă de artă, o viziune metafizică, un mit, o plăsmuire teoretică din domeniul istoriei științelor, o anume stare religioasă și așa mai departe. Pe urmă căutam să punem în relief trăsăturile de stil ale fenomenului prezentat. Ne învârtim în jurul unor particularități până când ni se pare că le surprindem esențialul, pe care încercăm apoi să-l cuprindem

în graiu, să-l formulăm. De obicei nu ne domolim pasiunea până când nu izbutim să fixăm aspectele. E un fapt că există fenomene susceptibile de a fi examinate sub unghi stilistic. (A constata un fenomen de aspecte stilistice nu înseamnă a face „teorie”, ci înseamnă a constata un fapt. E adevărat că aspectele stilistice ale unui fenomen, mai ales când acest fenomen nu este concret — plastic, vizibil cu ochii, este un lucru destul de dificil. A vedea, a surprinde și pe urmă a formula aspectele stilistice, implică o sensibilitate particulară, o putere analitică și de intuiție sintetică, îndelung puse în exercițiu. Dar pentru cei ce posedă acest organ, fenomenele de aspecte stilistice devin fapte, care se constată. Ori pentru delimitarea și definirea istoricității e tocmai suficient acest lucru, adică constatarea, în cadrul existenței cosmice în general, a unor fenomene, care se caracterizează, distingându-se de toate celelalte, prin particularități stilistice. În momentul când constatăm existența unui mare ansamblu de fenomene stilistice în cadru cosmic, avem un esențial punct de sprijin *obiectiv* pentru un examen diferențial, în vederea definirii istoriei și a istoricității. S'a afirmat, după cum am arătat, că „istoric” ar fi orice fenomen nu numai din cadrul vieții umane, cât și din cel al naturii, întru cât e privit sub unghiul temporalității, al devenirii, al duratei în timp. Neapărat că dimensiunea temporalității intră în definiția istoriei, colaborând la constituirea conceptului de istoricitate. Dar, am văzut că prin temporalitate și numai prin aceasta, nu putem ajunge deloc să constituim acea „istorie”, de o semnificație complexă, cu care se ocupă istoriografia umanității. Dacă am rămânea la o definiție în funcție exclusivă de „temporalitate”, atunci „istoric” devine *orice* fenomen. Deosebirea dintre fenomenul istoric și un fenomen natural s'ar reduce la o simplă deosebire de perspectivă. Situația se schimbă însă cu totul din momentul când descoperim un ansamblu întreg de fenomene în cadrul cosmic, care în chip *obiectiv* se disting prin particularități *stilistice*, ce nu revin celor-

lalte fenomene. Avem impresia că în general practica istoriografică coincide tocmai cu o delimitare și definiție a istoriei în acest sens: fără temporalitate nu este istorie, dar nici istoriografia ce se referă la fenomene, care n'au nimic de a face cu *stilul*, nu-și merită numele. În legătură cu aspectele stilistice, care sunt menite să izoleze în aria cosmică zona fenomenelor istorice, în sensul deplin al cuvântului „istorie”, se pot face de sigur și considerațiuni *teoretice*. Să reducem însă „teoria” *stilului* la un minim, pentru a nu altera prin eventuale ficțiuni, *faptele stilistice* ca atare. Aspectele stilistice ale unui fenomen se pot reduce la o seamă de particularități, independente una de cealaltă, dar oarecum convergente. Explicând fenomenul stilistic prin „funcții modelatoare”, specifice, ale spiritului uman, înseamnă de sigur a face deja o „teorie”. Da, așa e. Pentru necesități de moment se impune deci să reducem toată aparatul „teoretică” la un *minim*. Operația s'ar putea face în felul următor: orice aspect stilistic, ireductibil ca atare, îl putem atribui unui factor special, pe care-l numim o „determinantă stilistică”. Cum fenomenul stilistic are o sumă întreagă de aspecte stilistice ireductibile, putem face afirmația că fenomenul este impregnat de influența unui număr de determinante stilistice. Dacă imaginăm aceste determinante ca niște linii de forță, care își exercită înrăurirea asupra unui fenomen pe cale de a se produce, ne este îngăduit să vorbim, cel puțin simbolic, despre un „câmp stilistic” străbătut de o seamă de linii de forță. Vorbim despre un „câmp stilistic” cum se vorbește despre un câmp magnetic, un câmp gravitațional, în Fizică.

Un fenomen de aspecte stilistice îl închipuim ca având loc într'un „câmp stilistic”, străbătut de liniile unor determinante. Am ținut să reducem cu aceasta la un minim considerațiile teoretice în legătură cu explicația și lămurirea, de care ar fi susceptibil fenomenul stilistic. Uzând de aceste mijloace putem să încercăm o definiție foarte concisă a fenomenului istoric, spre deosebire de alte fe-

nomene. De sigur că istoriografia privește obiectul, luat în cercetare, eminentemente în perspectivă „temporală”, adică sub unghiul devenirii și al duratei sale. Rămăsese însă să stabilim ce anume obiecte sau fenomene cad de drept în obiectivul istoriografiei, potrivit practicei istoriografice, adică ce merită în adevăr să fie socotit ca „fenomen istoric”. Răspunsul nostru este acesta: numai un fenomen, care se produce într'un câmp stilistic, și care poartă deci stigmatul determinantelor particulare ale unui câmp stilistic, merită să fie obiect al istoriografiei. Dar „stigmatele stilistice” și deci câmpul stilistic sunt hotăritoare numai când e vorba ca istoriograful să distingă obiectul său de alte fenomene. Istoriograful are însă numai chemarea de a arăta devenirea, condițiile devenirii și a duratei, sau a disolvării unui fenomen ce se produce într'un câmp stilistic. Istoriograful nu este neapărat obligat să analizeze chiar aspectele stilistice ale fenomenului. El o poate face, dar nu e obligat la aceasta, căci împrejurarea că fenomenul poartă stigmatele unui stil este pentru istoriograf un simplu criteriu de selecție, de delimitare, de alegere, a obiectului, ce trebuie să devină pentru istoriograf obiect de cercetare în perspectiva „temporalității” sale.

Să discutăm acum, în lumina celor stabilite, câteva păreri despre fenomenul istoric, puse în circulație de unii gânditori de mare prestigiu. Unele dintre aceste păreri le-am amintit, prin tangentă, mai sus. Dar deabia din poziția la care am ajuns, obținem unghiul necesar unei debateri, care conduce la concluzii mai certe. Am arătat bunăoară că Dilthey, încercând o definiție a istoricității în sens uman, afirmă că istoricitatea este atributul *obiectivărilor unor trăiri* (Erlebnisse). Ne-am permis să opinăm că această definiție nu încorporează diferența specifică, adică tocmai particularitatea care izolează și delimitează „istoricitatea”. Cert, o obiectivare a unor trăiri „poate” deveni *istorică*, dar nu devine în chip necesar, numai prin aceea că este o obiectivare a unor trăiri. Există pe urmă unele fapte de natură „istorică” pe care anevoie

le-am putea socoti ca „obiectivare” a unor trăiri. Iată mai întâi un caz când obiectivarea unei trăiri poate deveni „istorică”. De ex. obiectivarea unei trăiri în fața unui peisaj natural, din partea unui poet, într’o „poezie”. Poezia ca produs și creație, ca și împrejurările actului creator, pot să fie obiect istoriografic, adică „istorie”. Dar simpla transpunere în graiu ocazional a unei trăiri în fața aceluiași peisaj din partea unui Oarecine, excursionist, deși înseamnă o „obiectivare”, nu are totuși caracterul istoricității. Pentru ca obiectivarea unor trăiri să obțină *demnitate* „istorică” e necesar ca obiectivarea să aibă loc într’un câmp stilistic, adică să poarte stigmatul unui stil. Precizările noastre prin urmare, în legătură cu „câmpurile stilistice”, ne înlesnesc să completăm într’un punct *decisiv* definiția lui Dilthey. Definiția lui Dilthey avea, evident, cel puțin pentru unele foarte importante fapte *istorice*, nevoie de această completare. Ținem însă să adăugăm că noi mai distingem și unele fapte „istorice”, care refuză totuși să fie caracterizate ca „obiectivări ale unor trăiri”. Când cineva inventează o unealtă, în lupta cu natura sau cu semenii, de ex. o armă, acest act poate fi fără îndoială însoțit de fel și fel de „trăiri”, ce se petrec în sufletul inventatorului; nu s’ar putea spune totuși că *unealta* înseamnă o „obiectivare” a unor trăiri, în sensul în care o poezie este obiectivarea unor trăiri. În cazul „invențiilor” trăirile apar în contextul actului creator, trăirile se întrec cu actul creator, dar actul creator nu este o expresie, o obiectivare a acestor trăiri. Trăirile și produsul nu-și corespund în chip secret ca în cazul creației unei poezii, ca fapt sufletesc-spiritual și expresie. Trăirile inventatorului nu sunt însoțite de intenția de a se exprima, de a se „obiectiva” în obiectul pe care-l născocesc inventatorul. Totuși și invenția aceasta poate dobândi o *demnitate istorică*. Deși „invențiile tehnice” nu sunt, ca intenție, obiectivări ale unor trăiri, ele pot fi socotite totuși ca fapte istorice. Pentru asemenea fapte definiția lui Dilthey rămâne exclusă. Vom vedea însă că invențiile tehnice ale

omenirei încap în definiția, pe care am încercat s'o schițăm: invențiile tehnice ale omenirei sunt cele mai adesea fapte, care apar într'un câmp stilistic; în măsura în care ele poartă stigmatele unui stil, ele trebuiesc considerate ca fapte istorice. Încălțăminte, pe care o purta omul medieval, atunci și atunci, avea un aspect „gotic” ca și catedralele în care el se închina. Pușca cu care lupta soldatul lui Ludovic XIV avea o înfățișare „barocă”, la fel cu peruca regelui, la fel cu palatul, în care el își semna decretetele. Vedem din acestea, așa dar, că definiția, cu care Dilthey încerca să cuprindă istoricitatea în sens uman, ca „obiectivare a unor trăiri” este de o parte prea îngustă, de alta prea largă. Prea îngustă este această definiție întru cât ea nu ține seama de acele fapte incontestabil istorice, cari nu sunt propriu zis obiectivări intenționate ale unor trăiri, precum invențiile tehnice și în general produsele civilizației materiale. Prea largă este definiția lui Dilthey întru cât, de altă parte, nu orice „obiectivare a unor trăiri” poate fi socotită ca fiind de natură istorică (de ex. cazul încântării verbale a lui Oricine în fața unui peisaj al naturii). Prin definiția pe care o propunem, definiție care delimitează fenomenul istoric prin stigmatele stilistice, se dă posibilitatea fertilă de a ocoli neajunsurile definiției lui Dilthey.

Trecem acu la o altă chestiune pe care o considerăm printre cele mai dificile ale filosofiei istoriei. Practica istoriografică dovedește că în considerarea fenomenelor istorice intervine cele mai adesea, într'un fel sau altul, acte de apreciere a faptelor în lumina unor *valori*. Istoriograful *alege* dintre faptele omenirii numai unele și el ține să ne vorbească numai despre acestea, ba cele mai adesea istoriograful ia atitudini și face judecăți de apreciere a faptelor în lumina unor „valori”, la care el aderă cu tot spiritul și sufletul său. Cutare istoriograf apreciază de ex. în chip foarte pozitiv unele fapte de-o deosebită cruzime ale lui Carol cel Mare. Se știe că împăratul a încercat prin acțiuni susținute, prin măsuri drastice și sistematice,

exterminarea semiuției saxone, care voia să-și apere cu orice preț și prin multiple răscoale, păgânismul față de tentativele de creștinare impuse de toată politica de stat. Cutare istoriograf, convins de supremele valori spirituale ale creștinismului, privește aceste fapte cu o reținută satisfacție și le aprobă. Pentru ca alți istoriografi, de-o orientare ce simpatizează cu păgânismul, să des-approve în termenii cei mai severi aceste fapte ale lui Carol cel Mare. Țin oare aceste atitudini de apreciere, dela caz la caz, în chip inevitabil de natura istoriografiei? Există gânditori care opiniază că o istoriografie, care nu ia atitudini de „apreciere” în fața faptelor prezentate, ar fi o istoriografie foarte anemică și fără de importanță. Alții susțin că atitudinile de apreciere țin ce-i drept de practica istoriografiei, dar că ele sunt evitabile. Cei ce doresc o istoriografie de natură „științifică”, ar dori, evident, ca atitudinile de apreciere în lumina unor „valori” a faptelor istorice, să fie ocolite. Dar chiar filosofi foarte „științifici” ca Rickert, susțin că noțiunea de „valoare” nu poate fi cu totul eliminată din istoriografie. Rickert e de părerea că în *constituirea fenomenului istoric* (în sens restrâns de „istorie umană”) intervine într'un fel factorul „valoare”. În ce sens? Rickert pretinde că în producerea unui fenomen istoric lucrează totdeauna tendinți umane conduse de anume „valori”. Omul care înfăptuește fapte istorice este el însuși călăuzit de anume „valori”. Istoriografalul va trebui deci să țină seama de această situație, căci fenomenul istoric are prin natura și condițiile sale o referință la anume valori (eine Wertbezogenheit). *Aceste referințe la valoare se pot însă, după părerea lui Rickert, constata ca fapte, de unde urmează că istoriografalul nu i se cere să ia el însuși o atitudine de apreciere a faptelor.* Când istoriografalul însuși ia asemenea atitudini, el depășește sfera „științei”. Precizările lui Rickert sunt fără îndoială meritoase și ele înregistrează un pas înainte față de simpla practică istoriografică, și tot așa și față de tezele unor istoriologi, care aspiră spre o istoriografie

faptică pur și simplu, sau care justifică atitudinile de apreciere în lumina unor valori. În cadrul istoriografiei „valoarea” intră, după concepția lui Rickert, ca „referință la o valoare” (als Wertbezogenheit) în constituirea ca atare a fenomenului istoric, deci ca un „fapt” ce ar putea să fie „constatat” fără de a jigni spiritul științific. Rămâne să vedem dacă acest Wertbezogenheit este o trăsătură sine qua non a faptelor istorice. Teza noastră despre particularitatea stilistică a fenomenului istoric ne îngăduie o desbatere a chestiunii în cadre precise. Din punctul nostru de vedere găsim că felul rickertian de a vedea fenomenul istoric constitutiv ca referință axiologică, (Wertbezogenheit), este viciat mai întâi de o concepție prea imprecisă despre „valori”. Sunt „valori” și „valori”. Sunt anume valori biologice sau chiar spirituale, cari, chiar obiectivate fiind, sunt evident lipsite de o demnitate istorică. De pildă trăirea sufletească-spirituală foarte intensă, pe care o prilejuiește unui individ privescerea de-o înaltă calitate estetică a unui colț de natură, nu ni se pare că are caractere „istorice” prin sine însăși, deși reprezintă un complex fenomen spiritual cu implicații axiologice (Wertbezogenheit). De altă parte, ceea ce e și mai important, un fenomen istoric nu se produce totdeauna prin urmărirea unor anume valori, ci uneori chiar în ciuda valorilor urmărite. Să dăm niște exemple. Hölderlin, marele poet german, prezintă, cu poezia sa, un exemplu dintre cele mai ciudate sub raportul acesta al „referințelor axiologice”. Creându-și poezia, Hölderlin urmărea *conștient* anume valori estetice, cari se legau în preponderanță de climatul schillerian. *Inconștient* lucrau însă în spiritul lui Hölderlin unele *tendinți stilistice* profunde, cari n'aveau prea mult de a face cu „valorile” schilleriene, conștient urmărite de Hölderlin. În acest conflict interior, Hölderlin realizează o poezie, oarecum împotriva voinței sale, așa cum ea îi era dictată de profunde, inconștiente, tendinți stilistice, ce izbucneau în el. Hölderlin însuși nu și-a dat niciodată prea bine seama de particularitățile cu totul excepționale

ale poeziei sale, ale creației sale, pe care *conștient* el și-o judeca în lumina unor „valori” în fond străine de tendințele sale inconștiente. De abia generația de astăzi apreciază poezia lui Hölderlin la o mai justă valoare, astăzi când tendințele stilistice inconștiente ale lui Hölderlin au devenit într'un fel și „valori *conștiente*”. Iată un fenomen istoric care nu poate fi privit în referințele sale axiologice (*Wertbezogenheit*), în contextul cărora el s'a produs, căci acest fenomen, așa cum el este, s'a produs de fapt în ciuda referințelor sale axiologice. Același este cazul pictorului Cézanne, care o viață întreagă a urmărit „valori impresioniste”, și care era foarte nenorocit că pânzele sale nu erau acceptate în expozițiile impresioniste. În realitate Cézanne lucra *inconștient* cu totul pe alte linii, în ciuda valorilor pe care i le propunea conștiința. Chestiunea referințelor axiologice (*Wertbezogenheit*) ca pretinsă structură constitutivă a fenomenului istoric nu este așa dar așa de simplă, cum o prezintă Rickert. De fapt „istoricitatea” operei lui Hölderlin și a lui Cézanne este delimitată și definită — nu prin referințele lor axiologice, ci pur și simplu prin *realele lor stigmatice stilistice*, cari s'au produs în ciuda valorilor conștiente urmărite de cei doi mari creatori. Cu alte cuvinte am putut constata de o parte fenomene cu referințe axiologice cari nu sunt „istorice” (exemplu: încântarea în fața unui peisaj al naturii), și am putut constata fenomene evident istorice produse în ciuda referințelor lor axiologice (Hölderlin, Cézanne). Situația astfel pusă în lumină ne îndeamnă să privim cu rezervele cuvenite definiția și considerațiunile lui Rickert. Și de astădată s'a dovedit mai cuprinzătoare și mai adecuată definiția, datorită căreia fenomenul istoric este înfățișat ca un fenomen ce poartă stigmatice stilistice. În lumina aceasta, fenomenul istoric este condiționat exclusiv de structuri stilistice, cari se pot studia ca *fapte*. În anume sens aspirațiile „științifice” de a considera fenomenele ca „fapte” pot fi pe deplin satisfăcute; condiția e ca aceste fenomene să fie privite ca având întipărite:

pe corpul lor și în toată structura lor aspecte stilistice. Natural că în chip secundar avem posibilitatea de a supune aceste fenomene, cu amprente stilistice, și unei aprecieri în perspectiva unor „valori”. Această operație nu mai este de natură cognitiv-științifică; cu această operație intrăm de fapt în istoriografia de caracter artistic în sens larg, sau filozofică, etică, și așa mai departe. Atitudinile de „apreciere” în perspectiva unor valori pot avea cele mai felurite înfățișări; ele depind în cele din urmă de rigiditatea sau elasticitatea elementelor apreciative ale istoriografilor. Putem să constatăm de altfel foarte felurite *atitudini apreciative* pe care le iau istoriografii în practica lor. Unii au elemente, criterii de apreciere ale faptelor istorice trecute, foarte înguste, oarecum dogmatice, „valori” proprii timpului și locului în care trăește istoriograful. Un istoriograf marxist bună oară judecă toate faptele trecute ale poporului rusesc după criteriile marxiste! Alți istoriografi caută să aprecieze faptele istorice legându-le de „valorile”, pe cari însăși înfăptuitorii le-au urmărit. Noi, oricât am prețui pe istoriografii, cari participă subiectiv la judecarea faptelor istorice, ne dăm seama că este — de altă parte, cu puțință, și o istoriografie de sens mai obiectiv. Acest lucru ne interesează în primul rând, când e vorba despre delimitarea fenomenului istoric. Fenomenul istoric ne apare în chip *faptic* deplin caracterizat prin stigmatul său de natură *stilistică*. „Valorile” sau „referințele axiologice” nu participă în chip esențial nici la constituirea fenomenului *istoric*, nici la constituirea unei istoriografii. „Valorile” sau „referințele axiologice” pot interveni subsidiar, dar nu esențial. Circumscriș simplu numai prin aspectele sale stilistice, fenomenul istoric se distanțează de toate fenomenele pur naturale, fie fizice, fie biologice, fie pur psihic-spirituale, dar tot așa și de lumea „valorilor”. De lumea „valorilor”, da, căci există „valori”, care n’au nimic a face cu istoria (de ex. esteticul natural), dar există și valori, care *pot* dar nu *trebuie* neapărat să fie complice al fenomenului istoric. Factorii

creatori de stil *lucrează* în spiritul uman în chip preponderant *inconștient*, ca tot atâtea funcții modelatoare sau linii de forță ce se aplică asupra produselor, ce vor avea demnitate *istorică*. Numai suplimentar acești factori stilistici se constituiesc uneori și ca „valori conștiente”. Foarte adesea factorii stilistici se realizează chiar în ciuda „valorilor” constituite pe planul conștiinței.

S'au mai făcut și alte încercări de a delimita fenomenul istoric față de alte fenomene. Un grup întreg de astfel de delimitări se orientează după raza de influență, după măsura eficienței și mărimea rezultatelor unui fapt. Astfel de ex. Eduard Spranger spune: „Măsura importanței (istorice) consistă în măsura eficienței” (Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft, Berlin 1905, p. 127) sau un alt mare istoriolog și istoriograf ca Eduard Meyer susține: „Istoric este ceea ce a fost sau este eficient (wirksam)” („Zur Theorie und Methodik der Geschichte” Halle, 1902, p. 36). „Eficiența” unui fenomen e însă un aspect periferial și foarte condiționat. „Influența” unui fenomen istoric este ea însăși un fenomen istoric, care poate fi obiect de cercetat. Eficiența nu poate fi prefăcută în „criteriu”, nici de apreciere, nici de alegere, nici de delimitare sau definiție a fenomenului istoric.

Cum vom pune de ex. în comparație eficiența poemului Faust a lui Goethe cu eficiența unei opere de Lehar? Autorul de opere se mândrește că nu există seară în care să nu i se reprezinte una din ele undeva pe globul terestru. Câtă vreme Faust... — De altă parte constatăm evidente fapte istorice, cari n'au avut nici o înrăurire, nicio eficiență, nicio rază de acțiune. Teoriile și descoperirile științifice, cu adevărat geniale, ale lui Lionardo da Vinci, cari au prefigurat toată știința apuseană, au rămas complet necunoscute, timp de secole. Când manuscrisele sale au fost descifrate, ele nu mai spuneau nimic nou. E aici vorba despre o faptă emina-mente „istorică”, care a rămas necunoscută și deci fără de eficiență. Sunt atâtea fapte de natura aceasta. E una

din sarcinile istoriografiei de a le scoate la lumină și pe acestea.

Rezumând vom spune așa dar :

Nucleul fenomenului istoric, în sens uman, este în chip esențial definit prin aceste note :

1. Fenomenul istoric este un fenomen concret cronospațial, numeric singular, care poate avea și aspecte ireverzibile, dar și de repetiție (accentul e variabil), și

2. Fenomenul istoric poartă stigmatul stilistic.

Istoriografia cercetează în general fenomenul istoric sub unghiul temporalității, adică al ivirii, duratei și disoluției sale.

LUCIAN BLAGA

BCU Cluj / Central University Library Cluj



Opera de artă și forma artistică

de

Victor Iancu

Afirmația că valorile estetice găesc în opera de artă o realizare nouă, nu trebuie interpretată în sensul re-producerii, ci în înțelesul unei modificări: *ele găsesc aici • altă realizare*. Modificarea aceasta este determinată de factorii care alcătuiesc suportul valorilor estetice. În opera de artă așa numitele calități sensoriale primare (culoarea, sunetul, cuvântul) nu mai pot îndeplini singure, fără intervenția formei, funcțiunea de suport al valorilor estetice. Deosebirea aceasta este esențială: pe când valorile estetice difuze pot fi purtate și de alte elemente decât forma, ca de pildă culoarea (bunăoară un anumit violet sau un anumit roșu), în opera de artă chiar dacă îi revin culorii însușiri estetice, ele sunt totdeauna codeterminate de prezența indispensabilă a formei. În opera de artă forma constituie suportul ultim al valorilor estetice, închegând elementele ei, altminteri difuze, într'o unitate strânsă. Cu aceasta nu vrem să afirmăm că așa numitele calități sensoriale primare nu pot fi și ele, în opera de artă, suporturi ale unor valori estetice, ci vrem doar să stabilim că, spre deosebire de valorile estetice în general, opera de artă nu poate exista fără intervenția unificatoare a formei. Astfel într'un tablou pot reveni și culorii anumite valori estetice într'o dublă accepțiune și anume, pe de o parte cromaticii, pe de alta culorii, privită în singularitatea ei. Când valoarea revine cromaticii, ea nu mai este fundată nemijlocit pe culoare, ci indirect, prin mediul formei. Cromatica este un joc de culori, determinat de un anumit principiu formal. Există culori care nu sunt frumoase ca

atare, încadrate însă într'o anumită ordine cromatică le pot reveni adesea valori estetice remarcabile.

Dar sunt cazuri când și într'o operă de pictură însăși culoarea, fără contribuția formei, e suportul unei valori estetice. Bunăoară, pictorul poate așterne pe pânză pete colorate agreabile, a căror calitate estetică nu este obținută prin acțiunea vreunui moment formal. Totuși și în această împrejurare forma va continua să îndeplinească o funcțiune de mijlocire cu restul valorilor estetice ale pânzei, determinând unitatea tabloului. Rolul ei de sintetizare și unificare rămâne, deci, în toate cazurile picturii, indispensabil.

Dacă în general forma poate dăruii valori noi culorii, fie direct, fie prin potențare, ea are în același timp și însușirea de a anula valorile proprii ale culorii. (Și ceea ce afirmăm noi, cu scop ilustrativ, privitor la însemnătatea culorii, după cum vom vedea îndată, se potrivește întocmai și la semnificația sunetului în muzică, precum și la rolul cuvântului în poezie). Astfel, dacă o culoare, distinsă ca atare, este adusă într'o asemenea combinație nefericită de culori, încât dispăre întreg farmecul ei, sau se afirmă negativ, forma îndeplinește un rol de desagregare estetică. Aceasta arată cu suficientă claritate că, pentru a fi artistică, forma trebuie să îndeplinească anumite condițiuni, de care trebuie bineînțeles să ne ocupăm aici. Dar mai întâiu se impune să stăruim asupra relațiunii pe care o păstrează forma, în cadrul operei de artă, cu așa numitele calități sensoriale primare.

Așa dar, și cazul sunetului și al cuvântului sunt identice cu acela al culorii. Într'o compoziție muzicală anumite sunete pot fi frumoase prin ele înșile, dar și prin ritmica și forma generală în care sunt încadrate. La fel stăm și cu poezia: cuvântul poate fi în sine frumos, există cuvinte care fie prin sonoritatea lor, fie prin imaginea pe care ne-o trezesc, posedă incontestabile potențe estetice; dar cuvântul poate primi frumuseți aproape nebănuite în ambianța unui „stil” artistic încheșat. Adesea un cuvânt

indiferent sub raport estetic, alteleori chiar unul urit — poate din pricina trivialității sale, — se îmbogățesc printr'un conținut estetic neașteptat în fraza artistic plămădită a unui stilist virtuos. Este în literatura noastră, și cazul poetului Arghezi, care a reușit să valorifice artistic o seamă de cuvinte, ce fie prin conținutul lor, fie din cauza uzurii, alcătuiau un material opus obișnuitelor efecte estetice. Dar tot atât ușor își poate pierde un cuvânt frumos aproape cu desăvârșire farmecul într'o plămădire stângace și impoprie a frazei.

Aceleași observații le putem face și în muzică. Timbrul celei mai agreabile voci își poate pierde efectul prin tonuri false.

Forma artistică se afirmă, deci, mai întâiu printr'o *pozitivare a valorilor*. Într'adevăr, adesea valori estetice negative, în complexul unei opere de artă, capătă o accepțiune pozitivă. Un detaliu urit al naturii, reprodus artistic, poate deveni frumos. Sprijinit pe această constatare, K. Rosenkranz a dezvoltat un sistem întreg de estetică a diverselor modifi cații ale uritului. Pe lângă uritul propriu zis, tot aici intră scârbosul, deformatul, ba și caricaturalul sau ridicolul, precum și o serie de alte categorii până la comic. Cum se face, deci, că anumite categorii estetice, ca uritul și scârbosul, care în viață stârnesc desgustul nostru firesc, în opera de artă pot trezi interesul nostru pozitiv? Foarte adesea anumite curente artistice, care s'au produs ca o reacțiune împotriva concepțiilor estetice idealist-clasiciste, abordând teme care frizează uritul în diferitele sale aspecte, au produs reacțiunea cercurilor conservator-estetice. Din acest spirit s'a contestat într'o vreme admirabila operă poetică a lui Baudelaire sau romanul naturalist, în special acela al lui Zola. Dar „arta, cel puțin cea modernă, e de multe ori o realizare a uritului — observă cu mult spirit d. M. Ralea, într'un interesant studiu al d-sale despre *Arta și uritul*.¹⁾ Obiectul

¹⁾ *Între două lumi*, București 1943; p. 282.

pe care-l tratează cutare roman contimporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hidos. Aceasta nu împiedică să emoționeze și să placă". După d Ralea, artistul nici nu face altceva „decât să reabiliteze uritul. Orice operă de artă, în adevăr originală — spune d-sa — nu e decât o pledoarie în favoarea încetățenirii uritului".¹⁾ Chiar dacă afirmația aceasta trădează oarecare aparență paradoxală, trebuie de fapt să recunoaștem, în succesiunea stilurilor artistice, o treptată lărgire a sferei esteticului, o tendință de pozitivare a elementelor estetice la obârșie negative. Pozitivarea aceasta rezultă din împrejurarea că opera de artă dispune de legi proprii, adesea deosebite de legile valorilor estetice difuze. Arta fiind o creație, un bun, însăși valorile, cu precădere estetice, trăiesc în sânul ei o vieață în bună parte deosebită de structura lor intimă. Diferența aceasta de ordin structural justifică și rolul deosebit pe care-l împlinește, în cadrul operei de artă, forma, față de funcțiunea dispensabilă ce-i revine în cazul valorilor estetice neintegrate în artă. Căci dintr'un suport posibil, în artă devine unul necesar și unificator. Forma, în opera de artă, este totdeauna suportul unei valori estetice pozitive, din linia care se desfășoară dela grațios la sublim și care are mereu ca punct de gravitație, frumosul. Valoarea aceasta specifică este prin definiție o valoare formală; una care se degajează numai din compoziția formală a operei și nu din elementele ei celelalte.

Să ne oprim o clipă, pentru a verifica constatarea aceasta. Moritz Geiger, într'un studiu al său despre *semnificația psihică a artei*²⁾ — distinge, pe bună dreptate, după purtătorii lor, trei grupuri de valori estetice: *valori formale*, *valori imitative* și *valori psiho-vitale*. Toate trei prezintă valorile strict estetice ale artei și nu cele eterogene, indicând totodată o ierarhie, după criteriul profun-

¹⁾ *Op. cit.*, p. 293.

²⁾ „*Die psychische Bedeutung der Kunst*, in volumul *Zugänge zur Aesthetik*“.

zimei: de pildă, valorile psiho-vitale sunt superioare celor formale, fiind mai adânci. Valorile formale sunt în general cele ale „euritmiei”, ca să păstrăm terminologia lui Geiger; ele sunt totdeauna frumuseți care se desprind din compoziția formală a unei opere. Ritmul unui cântec, rima și metrul unei poezii, liniile și cromatica unui tablou, legile de proporție ale unui monument, ordinea arhitectonică a unui palat, mișcarea ritmică a unui dans — toate acestea, determină momentele axiologice pe care le considerăm și le trăim ca frumuseți ale formei. Suportul direct al acestor valori este însuși principiul formei. Valabilitatea acestei frumuseți este identică cu accepțiunea vechiului principiu al *unității în varietate*. Dar alături de aceste valori ni se adresează și altele, de asemeni estetice, pe care Geiger le numește *valori imitative*. Astfel putem avea și sentimentul adevărului în artă, al unui adevăr care nu izvorăște din realitatea brutală a naturii și anume, al unuia de grad superior, privind înțelesul tipic al lucrurilor. Admirând, de pildă, în celebra statuie a lui Rodin dedicată *gânditorului*, realizarea plastică a imaginii pe care o avem despre acest tip uman, sezișăm o valoare estetică ce ne impresionează din plin, stârnind aprobarea noastră spontană. Poate valoarea aceasta nici nu intră în categoria frumosului, ci mai de grabă în acela al *caracteristicului*. Purtătorul *direct* al acestei valori este *imitația*. Oricâte discuții s'ar fi purtat pe această temă, estetica de astăzi este nevoită a recunoaște că arta are, într'o anumită accepțiune, și menirea de a imita; bineînțeles nu în sensul unei fidele reproduceri, cum o considerau greșit naturaliștii, ci în acela al unei libere și originale creațiuni umane. Dar creațiunea omenească este totdeauna limitată, fiind prin definiție o reproducere. Așa dar, nu în sensul principiului „natura naturata”, al reproducerii conținutului naturii, ci în acela al lui „natura naturans”, al imitării procedeelelor ei de creațiune. În acest înțeles, arta poate chiar intensifica realitatea, pe care în același timp o purifică, eliberând-o de elementele ei in- și anestetice, de

învelișul ei banal și trivial. În acest unghi se produce „revelația” artei, acea cunoștință specifică pe care Baumgarten o considera clar-obscură și care ne farmecă prin sugestivitatea vagului ei.

Valorile psiho-vitale ale artei răsar din prelungirea acestor elemente, care se constituie în *atmosfera* generală a operei (*Stimmung*). Ca valoare estetică, de sigur și frumusețea formală posedă o anumită atmosferă, prin „căldura” ei specifică, care însă nu trebuie confundată cu momentele psiho-vitale din profunzimile artei. Să luăm pentru demonstrare o operă muzicală, bunăoară sonata „*Pathétique*” a lui Beethoven. Ca sonată, compoziția aceasta își are cele trei teme ale ei, prelucrată formal fiecare aparte. Melodia realizează armonia euritmă a elementelor dintre ele, rezultând de-aici frumusețea formală a compoziției. Sonata aceasta reprezintă însă ceva, acel aer solemn și grav al pateticului, pe care compozitorul l-a realizat atât de desăvârșit. Realizarea aceasta stârnește aprobarea noastră spontană; noi admirăm aici, în primul rând valoarea imitativă a veridicului estetic, dar alături de aceasta, simultan, se desfășoară, sub aspectul unei forțe proprii, multă energie reținută, un patos specific, o vitalitate. De-aici răsare o nouă valoare, cea psiho-vitală, care în împrejurarea sonatei lui Beethoven duce la sublim. Prin această valoare opera de artă capătă o semnificație existențială.

Revenind acum la întrebarea cu privire la suportul acestor valori, trebuie să observăm că toate, în ultima instanță, se întemeiază pe formă. Căci prin ce se obține caracterul de autenticitate al *Gânditorului* lui Rodin, dacă nu prin forma cu care artistul a dăruit expresie statuii. Și de asemeni datorită alcătuirii formale a sonatei „*Pathétique*” se obține acea abundență vieată interioară, care face din această compoziție a lui Beethoven o operă sublimă. Astfel chiar dacă valorile acestea nu se sprijină direct pe principiul ordonator al formei, în ultima lor instanță tot el rămâne suportul lor.

Prin urmare, legea de fundamentare specifică operei de artă, în cazul pozitivării estetice a valorilor, se va afirma în modul următor: o temă estetic indiferentă sau chiar urită, prin „veracitatea” reprezentării devine interesantă sau caracteristică și în armonie cu frumusețea ei formală și cu expresivitatea ei psiho-vitală, își pierde accepțiunea inițial indiferentă sau negativă. În acest fel se stabilește, în cuprinsul operei de artă, o *coordonare de valori*, ce merge până la o fuziune totală. Din o *serie* se produce astfel un *complex unitar de valori*. În cuprinsul lui se integrează și valorile derivate, eterogene — sociale, morale și religioase — aparținând în special grupului psiho-vital. Unificarea se produce sub impulsul valorii formale, care devine diriguitoare, fundamentală, fără a fi în același timp și cea mai înaltă. Opera de artă își împlinește finalitatea imanentă prin configurația ei (*Gestalt*). Astfel îi revine „formeii”, ca purtător fundamental al valorilor estetice din opera de artă, o funcțiune deosebit de importantă, pe care n-o putem caracteriza mai bine, decât reproducând o formulare puțin cam dificilă, dar pe deplin întemeiată a lui Rudolf Odebrecht: „Dacă valoarea estetică în general nu tolerează, în cuprinsul realizării sale, niciun element extraestetic și dacă, pe de altă parte, ea, ca valoare, aderă la materialul real existent al suportului ei, de care e așa de legată, încât nu se poate niciodată desface complet, fiind chiar codeterminată de el, aderența se transformă într'o fuziune totală și suportul, inițial indiferent sub raport axiologic (*Wertindiferent*) devine un element constitutiv al însăși valorii”.¹⁾

Împrejurarea aceasta este deosebit de concludentă, descoperindu-ne și alte aspecte ale funcțiunii pe care o deține forma în cuprinsul operei de artă. Cel mai general suport al valorilor estetice, după cum am avut prilejul să arătăm,²⁾ este obiectul. În cazul special al artei aceasta

¹⁾ Aesthetik der Gegenwart, p. 79.

²⁾ Vd. articolul nostru din numărul precedent al revistei Saeculum, precum și studiul *Despre natura valorilor estetice*.

păstrează o dublă semnificație: obiectul poate însemna odată însăși opera de artă, ca suport al valorilor estetice (și „bunul” este un suport, în schimb nu orice suport reprezintă un „bun”), în al doilea rând, el poate însemna, apoi, tema operei, subiectul ei. Se poate întâmpla uneori ca însuși subiectul să răsfrângă o valoare. Astfel nu odată subiectul operelor literare, în special al celor dramatice, reprezintă o acțiune morală. Dacă, deci, suportul unei valori alcătuește în general un factor al ei de codeterminare, atunci este firesc ca posibilul suport etic al valorilor estetice să exercite asupra acestora din urmă un efect de potențare. Aceasta lămurește de ce drama, care are ca subiect întotdeauna o temă morală, este și genul cel mai complex al producțiilor literare. În același timp nu s’ar putea totuși afirma că o poemă lirică, al cărei subiect nu trebuie să fie o idee morală, ar constitui prin definiție un gen inferior poeziei dramatice. Poezia lirică are o altă structură decât cea dramatică; asemenea impresionismului din pictură, ea se poate realiza exclusiv din materialul ei propriu, deci din cuvânt. Farmecul cuvântului, puterea sa de încântare pătrunde până în adânci zăcămintele sufletești, realizând puternice momente psihovitale. Dar atât în genul dramatic, cât și în poezia lirică rolul hotărîtor îl are tot execuția formală. Fundamentarea valorii estetice pe valoarea etică se face cu ajutorul formei: prin ea devine acțiunea morală un obiect plastic-intuitiv, dobândind o înfățișare și o expresivitate. Ceea ce hotărâște în planul estetic nu este problematica morală, ci modelarea ei. O neglijare a acestui adevăr duce lesne la diminuarea valorii estetice a operei. Astfel tendința moralizatoare a atâtor romane pentru tineret, cu sfârșitul veșnic aducător de dreptate, sau romanele lui Court-Mahler cu obișnuita intrigă amoroasă a două personaje, cărora după multe peripeții totdeauna li se împlinește visul pentru a sfârși în culmea fericirii, poate aduce un final mulțumitor, dar pe planul estetic nu reprezintă decât o valoare facilă. În schimb operele de mare anver-

gură renunță la pledoaria și triumful naiv al dreptății, torcând firul acțiunii până la tragic. Ideea dreptății desăvârșite nu triumfă nici în *Frații Karamazow*, nici în *Ana Karenina*, nici în *Regele Lear* sau în *Madame Bovary*. Aceasta arată că modelarea acțiunii — care reprezintă primordial totdeauna o întreprindere de tehnică formală — se adaptează în cazul marilor opere de artă unei realități mai înalte, care uneori e tragicul, alteori poate resemnarea. Important este că forma nu poate fi arbitrară, ci trebuie să fie mereu, în toate privințele adecuată obiectului. Numai o formă adaptată perfect obiectului este o formă artistică, ceea ce înseamnă că un obiect nu devine artistic, decât în măsura în care dobândește *formă internă*. Forma artistică nu este decât emanația formei interne (*endon eidos*), care determină materia sensibilă a plămuirii (*Gestalt*). Numai astfel capătă sens și unitate opera de artă, pe care tocmai forma artistică i le dăruiește. „Raportul dintre formă și obiect se afirmă, deci, prin faptul că forma alcătuește puntea dintre obiect și sens — afirmă filosoful de artă german Heinrich Maria Lützeler. De-aici urmează că într'o operă de artă autentică obiectul și forma sunt strâns unite. Nicio operă de artă nu poate fi pur și simplu turnată într'o altă formă. Modelarea nu se poate face astfel ca să se impună cu forța unui anumit conținut orice formă dorită. Aceasta ar fi o formă pur externă (lipsită de sens); în artă are valoare însă numai forma internă (plină de sens). Aceasta explică de ce în artă forma nu se impune cu mijloacele rațiunii sau cu acelea ale hărniciei, ea afirmându-se plină de înțeles numai când izvorăște din inspirație”.¹⁾ Astfel atingem punctul cel mai intim al semnificației formei artistice. Ea nu este numai o formă a obiectului, ci totodată și o expresie a sufletului artistic: emanația fanteziei sale, cum însăși opera de artă — spre deosebire de valorile estetice — e un produs al spiritului uman.

¹⁾ *Einführung in die Philosophie der Kunst*, p. 24.

„Forma are un înțeles numai atunci când se impune cu necesitate din conținutul fundamental al operei și nu când se dovedește arbitrară și întâmplătoare. Și se impune cu necesitate, când este adecuată obiectului“ — observă tot H. M. Lützele¹⁾ Dar pentru ca să se închege forma în această modalitate organică, trebuie să răsară din spiritul creator al unui artist autentic, care-și împrumută obiectul plăsmuirii din straturile adânci ale trăirii sale. Iată de ce forma artistică îndeplinește o îndoită funcțiune: subiectivă și obiectivă, dualism corespunzător celor două funcțiuni sufletești proprii creației artistice: potențarea vieții, provocată de instinctul demonic al creației și tendința simultană de tipizare, obținută prin calmarea sentimentului; proces ce se poate întinde până la hotarele resemnării. (Stilurile dominate de sentimentul resemnării observă îndeobște cu multă atenție canoanele creației artistice, împărtășind un cult viu al formei. Astfel au fost antichitatea greco-romană, precum și formele moderne ale clasicismului). Dualismul acesta indică antinomia internă a formei, manifestată artistic în funcțiunea de afirmare și negare a realității. Căci dacă, pe de o parte, forma artistică duce la accentuarea caracterului vital al artei, tot prin formă se obține și natura ei fenomenală, concepută firește nu în sensul banal de iluzie, ci în înțelesul mai înalt al unei sfere suprapusă lumii empirice, care se oferă contemplației.

Prin formă opera de artă dobândește un plus de realitate, cu o viață mai sporită. Forma unei opere de artă trebuie să articuleze conținutul obiectului său, scoțând în relief expresivitatea sa intuitivă. Un peisaj zugrăvit dispune de forme mai dozate decât modelul lui real. În același timp forma artistică însemnează și o moderare, o îngădire și, ca să întrebuițăm un termen favorit ale lui Ortega y Gasset, o fugă de realitate. Tocmai prin forma sa, opera de artă ni se înfățișează străină de

¹⁾ Op. cit., p. 24.

realitatea empirică, purificată de ea, distanțată de existența ei. *Stilizarea* se afirmă astfel ca un apanaj exclusiv al artei, pe care forma realității empirice niciodată n'o posedă. Pe acest drum se obțin aspectele ideale ale frumuseții, cum a fost, în antichitate, măsura lui Polyclet și și cum mai este și astăzi concepția geometrică a formei. Poezia unui Mallarmé sau a unui Stefan George se inspiră și ele din aceeași fugă de realitate, reeditând într'un limbaj modern vechiul echilibru clasic. Eterogene în esența lor, stilul plastic al clasicismului se întretae în acest punct cu concepția abstract stilistică a artei egiptene; în amândouă predomină o concepție formală geometrică, dar pe când potolirea valorilor vieții realizată în forma armonioasă a sculpturii elene nu însemnează concomitent și înstrăinarea față de viață, în arta egipteană forma se afirmă în opoziție vădită cu realitatea vieții. Între aceste două extreme oscilează forma neconținut în epocile critice, asemenea vremii noastre. Și, dacă epoca noastră nu dispune de un stil încheșat și mai durabil al ei, este și pentru că însăși conștiința timpului ezită să ia o poziție definitivă față de alternativele decisive ale vieții.

VICTOR IANCU

Preciziunea în filosofie

de

Nicolae Tatu

Cu vreo trei-patru ani în urmă, asistam întâmplător la un examen de doctorat în filosofie. Lucrarea prezentată aducea în discuție un subiect mai mult general decât vast, mai mult cultural decât filosofic propriu-zis. Dacă memoria nu mă înșeală, era vorba de *Virtualități românești*, sau cam așa ceva. Un subiect prin esență vag, imprecis, încălecând pe mai multe domenii deodată, angajând mai multe planuri deosebite de activitate spirituală, fără o legătură organică între ele. Un subiect din cele ce îngăduie celui ce-l alege, să se miște cu destulă comoditate, fără prea multă competență și răspundere prin numeroase compartimente ale culturii, străbătute fugitiv mai mult din interes informativ decât din pasiunea de adâncire a vreunei probleme complexă prin structura ei variată și polivalentă. Mai presus de toate însă, un subiect care-ți îngăduie ușor să eludezi, nu să deslegi problemele, să ocolești fără prea multă caznă și cheltuială de inteligență întrebările delicate. Cel ce susținea teza, s'a văzut repede, nu căuta și nu prețuia prea mult preciziunea în cunoștințe și în gândire. Lucrul acesta rezulta din întreg cuprinsul lucrării, și chiar din titlul ei indeterminat și inexpressiv. Dar faptul s'a văzut mai cu seamă atunci când, strâns cu întrebările de către unul din examinatori, — erudit profesor de istoria artelor, — pentru a-l sili să iese din nebuloasa afirmațiilor în care se complăcea cu îngăduința celorlalți membri ai comisiei, mai mult amabili decât scrupuloși, și pentru a dobândi în sfârșit în loc de simple divagații incolore, răspunsuri clare și precise la probleme

certe, precis formulate, candidatul a replicat într'un chip cu totul neașteptat. Întradevăr, nemulțumit că pretențiosul examinator îl importuna cu întrebări, care cereau cunoștințe sigure, nu vagi bănueli, candidatul a răspuns vădit nervos: „*Filosofii nu caută preciziunea*“. În fața unei astfel de afirmații, examinatorul, care nu era de specialitate filosof, a închis discuția printr'o inezisabil ironică ambilitate.

„*Filosofii nu caută preciziunea!...*“ Iată o afirmație în fața căreia oricine a luat cât de cât contact cu clasiicii filosofiei, citind, nu frunzărind numai opera lor, cu greu și-ar putea stăpâni mirarea. Și pe bună dreptate. Căci chiar în manualele de logică elementară, pe care presupunem că le cunoștea și respectivul candidat, se studiază amănunțit definiția, al cărei rost tocmai acesta este: a arăta necesitatea precizării conceptelor cu care lucrăm. Nu spunea însuși Pascal, vorbele de atunci des citate: „Cine vrea să gândească bine, trebuie să aibă în mod constant și latent, alături de noțiunea pe care o întrebuițează și definiția ei“? Ce altceva înseamnă a defini conceptele, decât a le circumscrie înțelesul și întinderea? Decât a căuta preciziunea în gândire, condiție preliminară strict necesară pentru orice gândire eficientă? Spiritul nu poate pluti în vag, ci năzuește spre certitudini.

E adevărat, nu s'ar putea spune că scrisul filosofic dela noi excelează prin precizie. Dimpotrivă. În tot ce se scrie, cu prea rari excepții, se remarcă lipsa aproape completă de precizie a termenilor și de concizie a expresiei, lipsă care nu poate fi decât păgubitoare fondului, limpezirii problemelor aruncate în discuție. Neajunsul acesta se observă mai ales în scrierile filosofice, care se învecinează cu genul eseului, ale începătorilor sau ale celor grăbiți să scrie cât mai mult, pentru nevoile urgente ale carierei. Nu e de mirare că în multe din lucrările filosofice ale acestora predomină confuzia, prolixitatea, generalitatea vagă în care gândul superficial și nelaminat se pierde ca șuvița de apă în nisipuri.

Dacă necesitatea precizunii termenilor poate fi neglijată, până la un punct, în anumite eseuri cu caracter mai mult literar, ea nu poate fi sub niciun motiv desconsiderată în scrisul filosofic. Menirea meșteșugului filosofic este doar, printre altele, și aceasta: a aduce mai multă limpezime în idei, a introduce mai multă ordine și claritate în împărăția spiritului. Adică, mai multă precizie în gândire. Cel puțin aceasta ne-o spun toți clasicii filosofiei, din care am putea cita cu nemiluita dovezi în sprijinul tezei noastre. Filosofii au fost totdeauna maeștrii gândirii, și dela ei au învățat și oamenii de știință în ce constă preciziunea și rigoarea în raționamente.

Am putea înșira aici numeroase texte cari pledează pentru duhul precizunii filosofice. Pentru ilustrarea unei reguli elementare a scrisului, care ar trebui să fie dela sine înțeleasă și familiară celor ce se hotărăsc să aștearnă ceva pe hârtie, e suficient să cităm afirmațiile explicite ale câtorva dintre cei mai reprezentativi filosofi contemporani, străini și români. Ne vom opri anume la acei gânditori, despre care s'ar crede că reprezintă mai puțin spiritul de precizie filosofică, din cauza rolului ce-l rezervă în procesul cunoașterii și altor factori decât rațiunea. Ne gândim la Bergson, Heidegger, Nae Ionescu și Lucian Blaga. Fiindcă pe un Descartes, Kant sau Schopenhauer, nu e nevoie să-i mai amintim. Ar însemna să-i cităm în întregime.

Despre reprezentantul principal al intuiționismului filosofic, descendent spiritual al unor filosofi de valoarea lui Ravaisson, Lachelier și Boutroux, n'ar crede prea ușor cineva că în tot ce scrie dovedește un uimitor simț al preciziei în gândire și expresie, egalat doar de spiritul fineței neintrecute. N'a fost atât de viu criticat de raționaliști pe tema intuiției filosofice ca metodă de cunoaștere a realității esențiale? Cine cunoaște de aproape, scrierile lui Bergson, își dă repede seama că această operă se distinge ca puține altele prin forța de pătrundere și analiză strânsă, scrupuloasă, ascuțită a unei remarcabile inte-

ligențe. Niciodată un filosof raționalist n'a dovedit o așa de extraordinară forță de discernământ, o atât de remarcabilă precizie și suplețe de gândire.

Bergson arată în texte explicite necesitatea spiritului de precizie pentru oricine își încearcă puterile în câmpul filosofiei. Iată ce afirmă într'o scrisoare adresată lui Jacques Chevalier: „L'essence du classicisme est la précision”. Și ceva mai departe: „Pour ma part, j'appellerais classique tout philosophie qui fait passer en première ligne le souci de la précision. La précision me paraît être une invention des Grecs qui l'ont transmise aux Latins; elle a manqué à la pensée ou du moins, à ce que j'en connais...” Într'un fragment din *Pensée et Mouvant*, vorbește și mai limpede: „Ce qui a le plus manqué à la philosophie, c'est la précision. Les systèmes philosophiques ne sont pas taillés à la mesure de la réalité où nous vivons; ils sont trop larges pour elle”. Însușirea de a exprima propriu și cu precizie o idee, de a o urmări în toate meandrele ei, nu este una dintre calitățile cele mai puțin însemnate ale operei lui Bergson, încoronată cu premiul Nobel și pentru meritele artistice, care revelează un strălucit scriitor. Această însușire de altfel a deșteptat entuziasmul lui James pentru filosofia lui Bergson, cum pe drept o remarcă un scriitor francez, în care exponentul cel mai de seamă al pragmatismului a găsit pe lângă ideile înrudite cu ale sale, o precizie în a le exprima, pe care el n'a putut-o atinge niciodată. Trăsătura a fost subliniată și de Paul Valéry, care se exprimă despre filosoful evoluției creatoare, al cărui verb colorat și sugestiv, încărcat de sevă poetică nu e lipsit de calitate prin excelență filosofică a precizunii, în felul următor: „Il osa emprunter à la Poésie ses armes enchantées, dont il combina le pouvoir avec la précision dont un esprit nourri aux sciences exactes ne peut souffrir de s'écarter”.

Despre Martin Heidegger, simplul fapt că el descinde din școala fenomenologică și ajunge spre a ne arăta cât de caracteristic este pentru gândirea sa spiritul de

precizie, grija de a urmări cu o meticulozitate aproape filologică înțelesurile și nuanțele unui concept. În acest spirit este scrisă opera sa și în sensul lui formează și pe cei cari îi urmează seminariile. Un student care a urmat seminarul de filosofie al lui Heidegger, vorbește în termenii următori despre cel mai original gânditor german contemporan: „El ne pune întrebări, întrebări așa de simple, încât eram de-a-dreptul uluiți. La răspunsuri nu admitea niciun fel de frazeologie. Fiecare cuvânt trebuia să-i fie explicat conform celei mai stricte accepții a lui, deoarece tocmai studenții în filosofie întrebunțează cu plăcere noțiuni cari nu spun nimic, cu generalitatea sau abstracția lor„. De sigur că acest examen scrupulos și sever al termenilor este drumul pe care putem sezisa tâlcul intim al limbajului și sensul ultim al noțiunilor.

Și trebuie să constatăm din nou, exigențele unei cugetări precise nu sunt câtuși de puțin incompatibile cu poezia și inefabilul ei.

„Extraordinarul lui simț al limbii, rezultat al unei cugetări precise și pătrunzătoare până în ultimele ascunzături, îl situează într'o poziție specială față de poeți”.

Ne-am fixat anume asupra acestor doi gânditori contemporani, în adevăr deschizători de epocă, întru cât ei nefiind raționaliști, s'ar crede, potrivit unor superficiale obiecții, că prețuesc mai puțin distincțiile limpezi ale inteligenței, și că opera lor nu întrunește calitatea precizunii filosofice. Am vrea să ni se arate însă, câți dintre filosofii pretinși raționaliști, cari se auto-consideră monopolizatori ai tuturor virtuților filosofice, posedă spiritul precizunii în așa grad? Și câte din ideile lor au sensul atât de exact delimitat ca oricare dintre luminoasele și revelatoarele intuiții și analize bergsoniene sau fenomenologice? Câți sunt atât de scrupuloși în definirea și întrebunțarea termenilor atât de severi cu ei înșiși cum se dovedesc gânditorii citați?

Aceleași exigențe le vom găsi exprimate și la filosofii români dintre cari am ales pe cei ce s'au ridicat pe

cele mai înalte culmi ale speculației filosofice. Ne referim la Nae Ionescu și Lucian Blaga.

Cei cari au avut prilejul de a urmări gândirea lui Nae Ionescu, la cursuri sau în conferințe publice, în studiile și chiar articolele zilnice, au putut aprecia ascuțimea puțin obișnuită a unei inteligențe care se mișcă printre subtilități cu o îndemânare rar întâlnită. Gânditorul de remarcabilă forță dialectică și capacitate logică, accentua mai mult decât oricare dintre filosofii noștri valoarea preciziei în gândire. Nu odată, Nae Ionescu a criticat cu severitate acea atmosferă de „Schwärmerei”, comună scrisului care se complace în vagul eseistic. Acesta este, poate, neajunsul cel mai grav al prozei cu pretenții filosofice, fiindcă e izvorul tuturor confuziilor de gândire. „Neprecizia termenilor cu care se discută, scrie undeva Nae Ionescu, încurajează toate neînțelegerile”. Pentru aceasta, accentua el în chip deosebit „grija pentru termenul propriu”, semnul caracteristic și dinstinctiv al inteligenței în genere și al celei filosofice în special. Claritatea și preciziunea, spunea marele și neuitatul meu profesor, această minte de o luciditate și vioiciune puțin comune, sunt două esențiale calități ale unui gânditor. Nu e vorba, se înțelege, de banala „claritate latină”, de care se face atâta caz în gazetărie; ci de aceea însușire ridicată de-un Descartes până la rangul de criteriu al verității unei idei. Tot ce-a scris Nae Ionescu, e o ilustrare nedesmințită a acestor două însușiri regale ale spiritului, și un model unic de ceea ce înseamnă precizie în gândire.

Am lăsat intenționat la urmă pe gânditorul Lucian Blaga, întru cât e filosof și poet deopotrivă. Dacă lui Nae Ionescu i se imputa mai ales „slăbiciunea” de a lua în serios mistica, lui Lucian Blaga i se obiectează că se lasă sedus de elanul poetic, și că filosofia sa ar sacrifica precizia termenilor pentru plasticitatea poetică a gândului. Nimic mai inexact. Faptul, că un filosof dovedește virtuozitate artistică în exprimarea ideilor și că întrebuințează

imagini pentru a-i sensibiliza și plasticiza abstracțiile, nu e o indicație că e lipsit de precizie în gândire. Noi vedem aci mai de grabă o prețioasă calitate. Imagini, metafore, comparații sugestive se găsesc în opera oricărui mare filozof — cu excepția celor „științifici”. De multeori o imagine, o metaforă inspirat aleasă, poate pune într’o lumină deosebit de vie un gând. Inseamnă oare că filosoful care recurge la ele, împins de instinct poetic sau deosebit simț artistic, nu e precis, sau nu iubește preciziunea? De sigur că ar fi cu totul absurd să se susțină așa ceva, și o reală însușire să fie privită drept o scădere. Nu prezența acestui material de gândire, concret interesează aici, ci *felul* în care este întrebuințat. Mânuirea lui poate fi tot așa de precisă ca și a abstracțiilor pure. Preciziunea nu e posibilă numai când mânuim concepte, ci și atunci când mânuim imagini, cari pot imprăști o neașteptată lumină într’o problemă.

O dovedește în chip strălucit opera filosofică, de splendidă înfățișare artistică a lui Lucian Blaga. Că autorul „Trilogiilor” scrie frumos, dovedind o vigoare artistică rară, e perfect adevărat. Că scrie tot pe atât de precis, de strâns și distinct, e la fel de adevărat. Cei cari în opera filosofică a lui Blaga nu văd decât plasticitatea imaginilor și latura ei artistică, pierd un aspect esențial al ei: densitatea lăuntrică, consistența și articularea atât de viguroasă a gândului. Blaga e unul dintre filosofii care cred că distincțiile sunt necesare. Mai mult: care iubește „distincțiile tăioase” și „luciditatea critică”, precizând că în filosofie nu se pot admite „slăbiciunile imaginației necontrolate”. Undeva în opera sa scrie că „distincțiile fac aerul mai clar, ca un îngheț”, și că numai „opinia curentă” le ocolește, fiind „jertfa permanentă a noțiunilor confuze și vulgare...”. Având dela început conștiința că problemele și mai ales termenii și rezultatele care „refuză o interpretare fără echivoc”, nu se pot menține; că „orice compromis sfios nu face decât să prelungească o funestă stare de confuzie”, Lucian Blaga va

fixa în chipul cel mai scrupulos înțelesul noțiunilor create și va determina riguros planurile în care se mișcă gândul. A nu amesteca și confunda planurile, înseamnă tocmai a căuta și respecta preciziunea în gândire. În privința aceasta opera filosofului nostru prezintă o stringență și severitate, care pot înfrunta cel mai pretențios examen critic.

În concluzie, dacă și filozofii dela care ne-am aștepat mai puțin, prețuesc atât de mult preciziunea termenilor, a ideilor, a gândirii filosofice pe care o vor distinctă, clară și concisă, opera lor însăși fiind pildă în această privință, înseamnă de sigur că ea este o calitate esențială a scrisului filosofic. E și firesc să fie așa. Fiindcă cine nu caută preciziunea în gândire înseamnă că preferă contrarul ei. Contrarul preciziei este confuzia. Ca un filosof să prețuiască mai mult confuzia, decât claritatea, adică precizia, ni se pare însă de-a-dreptul absurd.

Excursia sumară prin peisagiul gândirii câtorva filosofi contemporani reprezentativi, ne-a dus deci la o concluzie cu totul opusă afirmației discutabile dela care am plecat: *filosofii caută și prețuesc preciziunea în gândire*. Pentru a arăta acest lucru, nu era nevoie de sigur de un ocol atât de mare, de atâtea probe, cari ar putea fi infinit sporite. Fiindcă aci este vorba de o evidență, aproape, și evidențele nu se demonstrează. Am făcut-o însă pentru a arăta celor ce nu știu, sau o neglijează, că această condiție elementară a scrisului filosofic nu poate fi ignorată sau disprețuită pentru simplul fapt că scrisul lor nu izbutește să fie articulat, precis și concis să depășească ipostaza gelatinoasă a generalității vagi și inconsistente. Dacă ținem ca ideile noastre să aibă un înțeles limpede și să se bucure de eficiență, e necesar să avem „grija termenului propriu”, să cultivăm simțul preciziei gândirii. Spiritul nostru e însetat de certitudini în domeniul cunoașterii. La certitudine nu putem ajunge decât *gândind strâns, distinct, precis*. E cu totul greșită părerea că în filosofie se poate susține orice și oricum, și că filo-

safia se poate lipsi de precizie și concizie în expresie. Această calitate a spiritului este cel puțin tot atât de necesară în filosofie ca și în gândirea științifică. Pentru gândirea filosofică, e chiar mult mai importantă, fiindcă în acest domeniu de activitate, primejdia eseismului lipsit de substanță și a literaturizării, e mult mai apropiată și frecventă.

Dacă această proprietate este esențială gândirii, care poate fi cauza confuziei atâtor articole și studii filozofice? Cauza ni se pare că este: sau incapacitatea organică de a gândi distinct și încheșat, care nu se poate vindeca; sau lipsa de stăpânire a cunoștințelor. Când cineva nu e stăpân pe o problemă, nu cunoaște exact și lămurit elementele ei, evident că nu poate ajunge la o gândire precisă și o suverană siguranță de sine. E natural atunci ca expresia să fie confuză, cât mai învăluită și diluată, mai vagă și generală. „Corectitudinea în întrebuințarea vocabularului, scrie d-l C. Rădulescu-Motru, depinde de corectitudinea gândirii”. Și tot d-sa completează just: „Precizând gândul, precizăm cuvintele”. Când gândești clar, nu poți fi confuz în expresie. Disciplina și limpezimea scrisului sunt un reflex al celei a spiritului. Fie că avem de-aface cu o confuzie de fond, fie de expresie, e semn că la mijloc se găsește sau vidul intelectual, sau o gândire nesigură de sine, de uneltele sale și de cunoștințele întrebuințate.

Intr'un singur caz, o anumită obscuritate a scrisului filosofic nu poate fi evitată: atunci când speculația poartă asupra problemelor ultime, acolo unde începe misterul lucrurilor. În această zonă extremă, spiritul nostru este fatal dibuitor, nesigur de sine, ezitant, ca în prezența tuturor lucrurilor obscure. Aci el procedează printr'un fel de divinație, în care forțe mult mai complexe sunt angajate. Această obscuritate însă, nu e tot una cu generalitatea vagă, sub care nu se ascunde altceva înafară de nimicul intelectual.

NICOLAE TATU



Descartes moralistul

de

I. Negoîtescu

Domnului Henri Jacquier

Stranie asemănare între *teoria vârteturilor* a lui Descartes, între această cosmologie rațională, care întreprindea reconstrucția universului prin materie și mișcare, — și acele cercuri astrale, obsedante, ale lui Van Gogh... Nu numai filosoful părăsea Franța pentru a căuta pacea rodnică în Țările de Jos, dar olandezul își lăsa departe liniștea sufocantă a satului, ca să afle între chiparoșii dela Arles tulburătoarea nebunie a sevelor. *Materia subtilă* a filosofului se rotește misterios pe pânzele bietului Vincent, iar acea mișcare aiurată, siluind liniile naturii le deformează, le dinamizează pe traiectoria sferelor pure. Inversând pozițiile, *Le Système du Monde* și *La Théorie de l'Aimant* sunt ilustrate, în operele de știință ale lui Descartes, cu figuri ce aduc de aproape cu morbidele rotiri ale culorii din *Cipreșii sub lună* sau *autoportretele* în suferință, ale artistului.

În *Discours préliminaire sur l'Encyclopédie*, D'Alembert, după ce acorda filosofului „une imagination forte, un esprit très conséquent, des connaissances puisées dans lui-même plus que dans les livres, beaucoup de courage pour combattre les préjugés les plus généralement reçus, et aucune espèce de dépendance qui le forçât à le ménager”, consideră *vârteturile* ridicule, subliniind însă frumusețea și ingeniositatea ipotezei.

Chiar contemporanii săi, de altfel, n'au scăpat ocazia de a turna în vorbe de humor și calambur teoriile științifice ale lui Descartes, în această privință un Molière sau un La Fontaine (primul în *Les Femmes savantes*, al doilea

în *Discours à Mme de la Sablière*) fiind celebri. Dar mai ales teoria automatismului animalelor (*les bêtes-machines*) a scandalizat pe o Mlle de Scudéry, care își iubea bestiile domesticate : un câine, o maimuță, trei cameleoni și un papagal devenit nemuritor, căci Leibniz i-a dedicat versuri latinești.

Cu toate acestea, teoria mașinii animale stă la baza moralei carteziene și deși spirite atât de strălucite, ca înaintașul său Montaigne, vedeau lucrurile dimpotrivă („Quand je joue à ma chatte, qui sait si elle passe son temps de moi plus que je ne fais d'elle ?”), filosoful avea temeuri puternice să creadă așa.

În morala lui Descartes (e strânsă legătură între Descartes eticianul și Descartes moralistul, încât diferențierea urmează să fie făcută cu multă prevedere) uniunea corpului cu sufletul e chiar miezul. Pe de o parte, omul e mașină, prin corpul său, iar pe de alta o substanță gânditoare și spirituală, o voință liberă infinită. În uniunea lor apare lumea *pasiunilor*. Prin voință, prin *acțiune*, pasiunile sunt selectate de așa manieră, ca să nu subsiste decât dorințele și bucuriile menite să ne dea măsura reală a *beatitudinii* (într'o scrisoare, comentând pe Seneca, Descartes socotește dorințele incompatibile cu beatitudinea, când apar însoțite de nerăbdare și tristețe; beatitudinea : o fericire interioară, dobândită prin elevare din sursele proprii ale eului, așa dar act al voinței, selectare, purificare a bucuriilor).

Moralistul din Descartes se relevă când se apleacă el, în psiholog, asupra pasiunilor în stare de natură, descriindu-le înainte de a stabili principiile conform cărora trebuie să acționeze voința asupra lor. Prima pasiune, în acest catalog al lor, e *admirația*, ce constă în alegerea obiectului dintre celelalte, punerea lui în prim plan. A doua e *iubirea* : obiectul se disolvă în voința primitoare. A treia e *ura*, care respinge obiectul din sfera voinței; a patra *bucuria*, derivată din *iubire* și *ură*, a cincea, în fine, e *tristețea* ce derivă din neîmplinirea lor. Din aceste

pasiuni fundamentale, celelalte nu sunt decât nuanțe sau compuse.

Je pense, donc je suis. După ce pornise dela indoială (metodică și nu pironistă), Descartes ajunge la o certitudine care deși epistemologică și convertită ontologic, trebuia să aibă consecințe asupra întregului sistem, asupra eticei carteziene și în cele din urmă asupra moralismului cartezian. Încă prima fază din *Discours de la Méthode* conține o reflexie pur moralistă: „Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée: car chacun pense en être si bien pourvu que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toutes autres choses n'ont point coutume d'en desirer plus qu'ils en ont”. Toată filosofia, concepția de viață, conduita habituală a lui Descartes, aparțin „bunului simț”, conformării dintre gândire și natură. Începând aceste pretexte carteziene, remarcam strania asemănare între pictorul olandez și unele aspecte ale filosofului. Asemănare prin contrast e și aici, în această perpetuă căutare a limitelor bunului simț, la filosof, până și în cosmologia sa, care matematică fiind se depărta sensibil de mitologie. Nu calea de mijloc, ci una înafară de extreme, și care li se opune ca uneia singure. Sătul de maculatura doctorilor, el hotărî într'o zi să porceadă în lume: „et me réservant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même ou bien dans le grand livre du monde, j'employai le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées, à frequenter des gens de diverses humeurs et conditions”...

Ca și Montaigne, pornea Descartes dela stoici. Însă tocmai fiindcă aveau să depășească morala stoică (Pierre de Charron și Guillaume du Vair au fost stoici într'o accepție mai strictă a doctrinei, spiritul lor de observație era inferior, nu aveau antene atât de sensibile la diversul naturii), ei gustară din izolare ca și din contactul cu lumea cea pestriță. (Descartes: „mon inclination m'a toujours fait haïr le métier de faire des livres”): în armată (deși de-

testa războiul, se știe cât iubea Montaigne viața „bărbătească” a ostașilor), în călătorii, în corespondență. Montaigne era sfetnicul regilor Franței. Descartes al principeselor.

Moralistul diversificază conceptul de om, încât arta sa se aplică nu omului, ci oamenilor (în acest sens apreciază Fortunat Strowski toată bogăția umănă a experienței shakespeariei, închisă din vreme în *Essais*-uri). Moralismul e nedogmatic: „Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition”, spune Montaigne, pentru a exalta apoi diversul: „C'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme. Il est malaisé d'y fonder et établir nul jugement constant et uniforme”. Descartes: „Car il me semblait que je pourrais rencontrer beaucoup plus de vérité dans les raisonnements que chacun fait touchant les affaires qui lui importent, et dont l'événement le doit punir bientôt après s'il a mal jugé, que dans ceux que fait un homme de lettres dans son cabinet touchant des spéculations”.

Se întâlneau cei doi moralști de asemeni în respectul tradițiilor, și pe de o parte se inveda „bunul simț” cartezian, iar pe de alta înțelepciunea finului Montaigne. Citând prima maximă din acea „morale par provision” a lui Descartes: „La première était d'obéir aux lois et aux coutumes de mon pays, retenant constamment la religion en laquelle Dieu m'a fait grâce d'être instruit dès mon enfance, et me gouvernant en toute autre chose suivant les opinions les plus modérées et les plus éloignées de l'excès qui fussent communément reçues en pratique par les mieux sensés de ceux avec lesquels j'aurais à vivre”... și alăturând-o de textul lui Montaigne: „Aussi me sui-je, par la grâce de Dieu, conservé entier, sans agitation et trouble de conscience, aux anciennes créances de notre religion, au travers de tant de sectes et de divisions que notre siècle a produites”, se evidențiază deplin moralismul comun ce a stat la baza acestor reflecții.

Dacă însă „bunul simț” cartezian presupune cheia de boltă a certitudinii exprimată definitiv în *je pense, donc je suis*, fundamentul gândirii lui Montaigne e dimpotrivă, indoiala sceptică. De abia filosofia sa practică îl va împinge la conservatism, la respectul tradiției, întâlnindu-se în acest punct cu Descartes. Poziția sa se rezolvă de fapt într'un individualism împăcat cu natura, armonizat cu limitele și în cele din urmă îndrăgostit de natură, deși peste toată opera sa cade umbra neștersă a lui *Que sais-je?*

Între Montaigne și Pascal stă Descartes. Primul e un *moi* al naturii, încărcat de discordanțe, contradicții, teribile apetituri și suavă intelectualizare. „*Je me roule en moi-même*” spune el, sfâșindu-se cu voluptate demonică, încercând să guste din păcat. Pascal însă, un *moi* al pasiunii pure, caste, arse în văpaia cea mai sfântă, pentru ca din cenușa lui să crească acel *Moi* divin, mântuit. El se auto-flagelează, cu voluptatea sacră a ispășirii.

Cum poate să apară între aceste două existențe atât de consumate, prudența moralistă a „bunului simț” cartezian? Nu e oare un foarte bine ascuns sentiment meschin, o *pasiune* compusă, care în loc să crească din plinătatea celorlalte, s'a format din frustrarea lor?

În ambele cazuri se manifestă o voință deslănțuită din toate aripile ei, devorând spațiile lăuntrice ale voluptății. La Descartes, însă, curajul de a-și cenzura apetiturile metafizice și moraliste se desvoltă într'un moralism de factură nu mai puțin autentică și nu mai puțin admirabilă. Privindu-se mereu în oglinda rațiunii, setea lui de adevăr nu poate fi satisfăcută decât aici, unde limitele se răsfrâng una în cealaltă și unde termenul e purtat, ca un stindard amenințător, de spectrul erorii: „*D'où est-ce-que naissent mes erreurs? C'est, à savoir de cela seul que la volonté étant beaucoup plus ample et étendue que l'entendement, je ne la contiens pas dans les mêmes limites, mais que je l'étends aussi aux choses que je n'entends pas; auxquelles étant de soi indifférente, elle s'égare*

fort aisément et choisi le faux pour le vrai et le mal pour le bien : ce qui fait que je me trompe et que je pêche" citim în *Meditația* a patra.

Pare firesc așa dar, ca Pascal, care plătise cu vieața, în chinuri extatice, nesațul său metafizic, să pronunțe despre cel care îl precedase : „Descartes, inutile et incertain". El nu-i putea *ier*ta marelui filosof de a-l fi întrebuințat pe Dumnezeu numai pentru ca printr'un bobârnac (chiquenaude) să-și pună lumea în mișcare și apoi să-l dea la o parte.

Descartes nu era însă, așa cum s'ar părea numai din principiile lui expuse sistematic, un aspru, un înghețat în conformismul acțiunilor sale, ci desvăluind principeselor care îi cunoșteau intimitatea gândirii, propriile-i contradicții de moralist, el își mărturisea : „je ne sais quelle langueur qui nous empêche quelquefois de mettre en exécution les choses qui ont été approuvées par notre jugement". Uneori dispărea enigmatic din casa prietenilor, și săptămâni întregi nimeni nu știa în ce colț al Parisului își găsisse ascunzătoare, izolat cu prietenii săi cei mai puri, demonii rațiunii. Alteori, întocmai ca Montaigne sau Pascal, el avea visuri ciudate, semne dintr'o lume inezisabilă. Moraliștii vecini în veac cu el, îl interesau îndeaproape și Leon Brunschvicg a descoperit unul din preceptele celei de a doua părți a *Discursului*, aproape intact, la cancelarul du Vair. Cât de bogată era însăși lumea pasiunilor sale, cum le știa analiza în prisma estetică, se vede deplin în acest citat din *Traité des Passions* : „Le chatouillement des sens est suivi de si près par la joie, et la douleur par la tristesse, que la plupart des hommes ne le distinguent point. Toutefois, ils diffèrent si fort qu'on peut quelquefois souffrir des douleurs avec joie, et recevoir des chatouillement qui déplaisent... On prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorceque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre ou par d'autres

pareils sujets qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon semblent chatouiller notre âme en la touchant".

Ca toți moralistii, Descartes privea vieața asemeni unui teatru și plăcerea lui, filosofică de sigur, era să fie spectator la această vastă dramă pământească. Mijlocul servea pentru stăpânirea pasiunilor, așa cum citim în *Traité des Passions*: „lorcequ'un mari pleure sa femee morte, laquelle (ainsi qu'il arrive quelquefois) il serait fâché de voir ressuscitée, il se peut faire que son coeur est serré par la tristesse que l'appareil des funérailles et l'absence d'une personne à la conversation de laquelle il était accoutumé excitent en lui" ... (tâlcul e tot atât de cinic, precum la Chamfort „Un homme allait, depuis trente ans, passer toutes les soirées chez Mme de ... Il perdi sa femme; on crut qu'il épouserait l'autre, on l'y encourageait. Il refusa: „Je ne saurais plus dit-il où aller passer mes soirées“.)

Coroșpondența lui Descartes e plină de astfel de momente. Și el învață nu să ne abținem dela plăcerile pe care pasiunile ni le pot da ci să le facem o justă și fericită măsură: „La sagesse est principalement utile en ce point qu'elle enseigne à se rendre tellment maitre des passions, et à les ménager avec tant d'adresse, que les maux qu'elles causent sont fort supportables, et même qu'on tire de la joie de tous“.

În *De la Sagesse*, Pierre Charon ne confiază, în superbă reflecție moralistă, cum să murim. Cum să dăm ultimei zile a vieții întreaga măreție, care să răscumpere lașitățile și micimile trecutului. Montaigne încă discutase această problemă de moralitate. Se temea de moarte, Descartes? Principesei Elisabeta îi scrisese odată: ... „nous ne devons pas véritablement craindre la mort, mais (que) nous ne devons aussi jamais la rechercher“. Cuvințele ce le-a rostit pe patul morții ni-l redau întreg, „bunul simț“ cartezian: „ça, mon âme, il y a longtemps que tu es captive, voici l'heure que tu dois sortir de prison et quitter l'embarras de ce corps; il faut souffrir cette désunion avec joie et courage“.

Notă. Despărțit de morală nu numai prin obiectivul său emi-namente literar (filosofic doar în subsol), moralismului i se poate pre-ciza chiar o diferență de structură, ce îi dă cu totul alte semnificații decât moralei propriu zise. În adevăr, morala numită stoică sau epicu-reistă, creștină sau rigorist kantiană, înalță schelele unei sistematici distincte, asigurată de cimentul abstracțiunii și purtând pecetea con-cepției unitare sub a cărei zodie a crescut. O morală se solidifică din principii, în ele și în decurgerea lor rațională își află temeiurile. Presupunând că nu râvnește la nivelul filosofic, ea comportă totuși regule de conduită, în a căror armonizare inițiatorul lor se realizează. Alta e însă perspectiva moralistă: de a surprinde în datele agreste ale naturii sau în cele ale spiritului anume indicii, adeseori contrazise între ele, care ne fac să bănuim posibilitatea moralei viitoare ce ar întemeia-o, sub rezerva de sigur a unificării prin epurație. Iată cum ajungem așa dar la tangența care provoacă frecvent confuzia între morală (etică) și moralism. De fapt însă fundamentările moralei sunt a se căuta în axiologie, pe când moralismul își implântă rădăcinile în pământul mereu proaspăt al psihologiei. De unde apoi se învederează și semnificația primordială literară a moralismului.

Tocmai fiindcă nu numai porcede dela fapte particulare, dar nu le trădează nicio clipă caracterul cotidian, ci rămâne pururi în mijlocul lor, în apa lor agitată, *moralistul se contrazice*. Dela Montaigne la Gide. Mai mult, activitatea moralistă impregnează domenii ce nu-i aparțin prin excelență. Și în acest sens am căutat a desprinde, frag-mentar, din Descartes, atitudini moraliste.

Ce e remarcabil: o moralitate nu cade întotdeauna de acord cu vreunul din principiile etice; dimpotrivă, își scoate nu rareori semnificațiile, tâlcul moralist, din chiar contrazicerea regulelor etice. Sau se arată indiferentă pur și simplu față de oricare normă morală. „Le pouvoir sans abus perà le charme”, filosofează prea subtilul autor al *Farmecelor*. Această moralitate, de curiozități maligne, excelează în străvezimi ce fac mai fină ironia. Din Chamfort: „Il y a une mélancolie qui tient à la grandeur de l'ésprit”. La Rivarol, criticul Thierry Maulnier exaltă tocmai disprețul moralistului pentru morală și predi-catorii ei, pentru acea morală absurdă și perversă, care a creat plic-tiseli și a iscat masacre.

În moralist există o bună doză de mizantropie, dar și sceptică îngăduință față de pasiunile omenești. Accent specific franțuzesc. Într'o astfel de tendință *umanizatoare*, se desvăluie și se potențează mora-lismul francez, prin analiza rafinată și lucidă a lumii pasiunilor, apre-cierea ei sub un unghiu de justă concedere. Pornind deci dela stoi-cism, dar depășindu-l, Vauvenargues dă pasiunilor înțelegerea deplină, gustă amara lor voluptate și se încântă de farmecul lor, în chiar ceea ce au ele detestabil. Emoția, fără indoială, în acest caz e de

natură intelectuală. Se va înțelege ușor cât de franțuzesc e moralismul. Și dacă Teofrast a fost imitat, nu-i mai puțin adevărat că sursele trebuie cercetate în deosebi nu la modelul elin, ci la acel mult mai adecuat, al unui Cicerone. Pentru caracterul livresc al fenomenului latin.

La germani, moralismul apare atât de rar fiindcă ia totdeauna o turnură etică. Nietzsche, dacă s'ar fi născut francez, ar fi consumat cerneala pentru moralități. Ca german respectabil, el dărâmă o morală — cea creștină — și clădește pe splendidele ei ruine morala supraomului. De abia dacă se poate vorbi de un Erasmus moralist: latinizant, satiric, atât de aproape de Petronius și atât de departe de severul său contemporan Luther. Făcând o comparație între Bossuet, cel abundent în moralități, și misticul Meister Eckehart, cu morala lui patetică, asemenea unei catedrale gotice, diferențele și virtualitățile devin lesne apreciable. Chiar Schopenhauer, geniul aforismelor, căroră le-a pus în frunte un model din Chamfort și care, ispitit de acest gen atât de propriu spiritualității latine, a tradus și a redat astfel europenilor pe spaniolul Balthazar Gracian, înneacă în filosofie toate darurile sale de moralist.

I. NEGOIȚESCU

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Structura sensibilității lui Paul Verlaine

Problema sensibilității verlainiene poate fi privită din mai multe puncte de vedere: Ea a constituit chiar subiectul unei teze de doctorat în medicină. Doctorul Cordier Delaporterie a lucrat „Studiu medico-psihologic asupra lui Verlaine”. „Alcoolism și geniu”.¹⁾ Omul de știință a căutat să găsească un diagnostic, care din punct de vedere medical poate fi interesant. De sigur însă, că din punct de vedere psihologico-literar, această constatare nu spune prea mult. Alcoolul n'a determinat — decât într'o mică măsură creerea climatului verlainian. Sensibilitatea „Sărmanului Lelian” își are originea într'o *amplă sonorizare* a stărilor de suflet. Verlaine purta cu el sensul secret al unei existențe ce depășește cotidianul.

El a întrezărit în adâncul eului său, *valorile armonice*, ale sufletului, elementele pur muzicale ce conțin esența unei poezii noi, ce avea să crească, descătușându-se de orice barieră pe care tehnica ar fi putut să i-o impună. Originalitatea sensibilității sale constă în imposibilitatea stărilor sufletești de a cristaliza într'o formă precisă, fiind mult prea copleșită de fondul muzical interior. Această fluctuație a stărilor de suflet, a determinat apariția spiritului decadent, pe care-l întâlnim nu numai la Verlaine ci și la alți poeți cum sunt: *Laurent Thailhade* (1854—1919) sau *Georges Rodenbach* (1855—1898) apoi *Jules Laforgue*, cel mai cunoscut dintre ei. Insuși termenul „decadent” este inspirat de un sonnet unde Verlaine, evocând decadența romană, vorbea despre: disolvarea sufletească pe care o încearcă spiritualitatea din epoca sa.²⁾ Se naște astfel un spirit delicvescent, unde totul se desagreghează. „Omul modern devine un blazat”, încercând tot felul de trăiri sensoriale — va spune ziarul „Decadent” (10 Aprilie 1886)³⁾. Verlaine nu a fost deci un caz izolat în acest curent. El a știut totuși să accentueze, îmbrăcând într'o formă cu totul nouă, toate stările sufletești pe care el și contemporanii lui le încercau.

1) Pierre Martino: Paul Verlaine. Boivin et Cie Editeurs Paris p. 150.

2) P. Martino: Parnasse et Symbolisme. Ed. Colin p. 140.

3) P. Martino: idem p. 144.

În primul rând „Poemele saturniene” prezintă, după părerea noastră, cea mai adevărată imagine a sufletului verlainian, pradă nesiguranțelor ce-l inconjoară, înlănțuit de neliniști vagi, urmărit de „fatalitatea implacabilă”. O melancolie dureroasă, cu rezonanțe funebre, oboseală nesfârșită, înfrigurări stranii, iată elementele constituante ale poemelor saturniene. Prins în mreaja amintirilor, își duce tristețea prin brumele toamnei, sub razele monotone ale soarelui, prin pădurea cu frunze îngălbenite, infiorată ca și el, de vântul rece. O clipă, sufletul proiectându-se către trecut se regăsește în prezența ființei dragi, colindând cu gândul depărtările. Vocea ei o aude și acum

„Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique”.

Apoi, clipele trăite se succed, îmbalsămate de parfumul credințelor ce încă nu se năruiseră. Alteori, poetul se reîntoarce în grădinița unde odinioară au fost împreună. Nimic din ceea ce știuse să-i încante nu s'a schimbat. Doar el — acum e singur și trist, cu suflet înghețat, târindu-și printre oameni durerile și chinurile lui. Există la Verlaine, o perpetuă aspirație spre dragoste; mai bine zis spre afecțiune maternă. Femeea lui Verlaine, va fi când „la femme à l'amour câlin et rechauffant”, când ființa etern necunoscută, femeia surprizelor, cunoscând gama variantelor sufletești, cu largi posibilități de înțelegere. Pentru un artist ca Verlaine, femeea va juca o mare rol. Este curios că artiștii găsesc foarte rar, femeia pe care o doresc. Verlaine, s'a lăsat legănat de viziunea unei „etern feminin” corespunzător cerințelor sale, și care bine înțeles prezenta o seamă de contraste ca exemplarele umane ce le-a întâlnit. De aci, neliniștea adâncă ce-l măcina, și care nu-și găsea nici-o soluționare.

„Oh ! je souffre, je souffre affreusement si bien
Que le gémissément premier du premier homme
Chassé d'Eden n'est qu'une églogue au prix du mien”.

De altfel, Verlaine ca și Baudelaire este uneori obsedat de inutilitatea condiției umane. Un zâmbet amar îi incolțește pe vârful buzelor.

„Tout vous repousse et tout vous navre,
Et quand la mort viendra pour vous,
Maigre et froide, votre cadavre
Sera dédaigné par les loups” !

(Grotesques).

Verlaine, meditănd asupra destinului și vieții își dă seama de imposibilitatea omului de a schimba ceva. Și atunci se lăsa și el dus de vârtoarea sorții, plecându-și umerii sub povara inexorabilei fatalități.

„Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte”.

Evadările poetului se vor face tot în împărăția melancoliei, a acelei melancolii pe care o găsește în apusurile de soare, în care se pierde însuși eul său. Atunci visurile se'nalță și-l prind în mreaja fantomatecelor forme. De altfel stările de suflet se pot uneori identifica cu anumite momente din natură. Amintirea și crepusculul „tremură” în orizontul arzător al speranței. Poetul se lasă prins de o curioasă stare de suflet, ce efectuează o bizară operație de fuzionare a spiritualului cu lumea materială.

„Dahlia, lys, tulipe, et renoncule
Noyant mes sens, mon ame et ma raison,
Mêle dans une immense pamoison
Le Souvenir avec le Crépuscule”

(Crépuscule du Soir mystique)

În prima formă de manifestare, sensibilitatea verlainiană tinde spre o estompare a realului, spre o tendință de a încadra viața sufletească într'o perspectivă universală. De aceea, peisagiile lui Verlaine sunt momente sufletești proiectate în univers. Nicio limită, nicio precizare a conturului. Totul este vag schițat, plutind într'un joc de umbră și lumină: necesar evadărilor discrete spre alte orizonturi! Se precizează în același timp altă tendință: *Simțul nuanței*. Poetul nu se lasă copleșit de stările de suflet pe care le încearcă, cum uneori se întâmplă la Jules Laforgue, ci știe să efectueze o *dosare* justă, care constituie o garanție de suplețe, deschizând în același timp drumul spre comunicarea emoției. Marele merit al sensibilității poetului în prima epocă de activitate literară, este creerea unui climat favorabil visului, înglobând perspectivele universului întreg.

Ca și Baudelaire, Verlaine deși mai puțin intelectualizat a reușit să prindă unitatea ce sta la baza vieții cosmice. Natura devine un imens simbol al stărilor noastre sufletești. Drumul spre ea ni-l arată realitatea sufletească. Trecerea dela „Poèmes Saturniens” la „Les Fêtes Galantes” arată o nouă fază în sensibilitatea verlainiană. Descătușându-se de obsesia unei fatalități ce părea că-l urmărește necruțător, poetul se îndreaptă spre evocarea unei lumi dispărute, însă înfiorată de o sensibilitate rafinată și plină de nuanțe. Inițierea lui Verlaine în lumea sec. XVIII s'a făcut prin intermediul operei fraților Goncourt¹⁾ (L'art au XVIII-ème siècle). Tablourile lui Wateau

1) P. Martino: Paul Verlaine p. 64.

n'au imbogățit Luvrul decât un an, după apariția ciclului „Les Fêtes Galantes”. De altfel, dela început, suntem purtați într'un climat feeric, cu tonalități de melancolie și de vis.

„Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau
Les grands jets d'eau sveltes parmi les arbres”

(Clair de lune)

De altfel lumea din „Les Fêtes Galantes”, Pierrot, Clitandre, sau Colombine duc cu ei melancolii nedefinite. Niciunul nu este sigur de fericirea sa. O atmosferă de mister, de șoaptă, de tăcută înțelegere învâluie aceste stranii făpturi, care uneori se mulțumesc să depună sărutul lor pe „gâtul gol” al iubitei. Gesturile și vorbele sunt estompate. Vieța lor, separându-se de realitate a luat un alt sens, tinzând spre efectuarea unei osmoze între real și spiritual.

„Ah! puisque tout ton être
Musique qui pénètre
Nimbés d'anges défunts
Tons et parfums.

La contactul cu lumea de vis evocată de frații Goncourt, sensibilitatea lui P. Verlaine, a găsit o nouă posibilitate de manifestare. Creionând în joc de nuanțe multiple și variate stări de suflet, a reușit poate pentru un moment să uite amărăciunile ce-l sbuciumau. „La bonne Chanson” ne introduce în perioada puritană a existenței sale. Deși de scurtă durată — logodna sa cu Mathilde Mauté — acest timp pare a-l schimba, dacă nu structural, cel puțin ca dispoziție. Un sentiment de liniște și încredere îl anima, sperând într'o luminare a vieții. Duhurile rele ce-l torturau, par a se fi potolit.

„C'en est fait à présent des funestes pensées,
C'en est fait des mauvais rêves . . .

Poetul încearcă o trăire extatică în prezența iubitei, trăire ce va tinde la o participare a întregului univers cu el.

„Fondons nos âmes, nos coeurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

La „Bonne chanson” n'a fost decât un scurt intermezzo, în existența poetului. A fost prea frumos pentru a putea dura prea mult. De sigur, găsim în aceste versuri un ideal de vieță echilibrat,

puțin dulceag, într'un cuvânt burghez. Poetul nu putea să se acomodeze pentru mult timp. Temperamentul lui supus unei continue variațiuni trebuia să-și găsească o evadare; și prilejul s'a ivit odată cu sosirea lui Rimbaud. Timp de doi ani 1871—1873, poetul suferă fascinanța influență a celui ce se intitula „Le fils du Soleil”. Nu vom insista asupra caracterului intim al acestei prietenii, vom constata numai efectul literar — un nou ciclu de poezii „Les Romances sans paroles”. Titlu i-a fost sugerat de compozitorul Mendelsohn. Verlaine tinde spre realizarea unei noi poezii. Cuvintele pierzându-și semnificația obișnuită vor deveni, elemente declanșatoare a fondului muzical sufletec. Tema acestor romanțe este — aceeași stare de continuă tristețe.

„Il pleure sans raison,
Dans ce coeur qui s'écoeur;
Quoi ! Nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine”.

Regăsim același om; pradă neliniștelor nemărturisite fără posibilitatea de a se depăși, uitându-se pe sine. De altfel, uneori, poetul se lăsa prins de regretul vieții pe care o părăsise.

„O triste, triste était mon âme,
A cause, à cause d'une femme”.

„Les paysages belges” ne introduc în atmosfera unei stări sufletești cu totul nouă. Poetul se găsește într'o perpetuă fugă. Insuși ritmul poeziei îl indică. În fața ochilor săi se succed imagini variate, în contururi când difuze, când precise; toate constituiesc însă numai o succesiune în spațiu, fără posibilitate de adâncire.

„La fuite est verdâtre et rose”
Des collines et des rampes”.

Există de sigur o fatalitate ce-l urmărește. Verlaine este uneori iresponsabil în acțiunile lui. E ca un copil a cărui viață interioară n'a ajuns încă la deplină cristalizare. De sigur această epocă între 1871—1873 este cea mai tragică, și în același timp cea mai stranie din viața sentimentală a lui Verlaine. În compunerea acestor minunate „romances sans paroles” întrevădem și o influență a lui Rimbaud nu numai din punct de vedere a stării spirituale, ci mai ales al tehnicii versificației. Rimbaud i-a vorbit de sigur despre „acea alchimie a cuvântului”, ce trebuia să ducă la creația unui limbaj primar —

expresie directă a stărilor de suflet, „Ce fut d'abord une étude ; j'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable, je fixais des vertiges” (Délires II). Verlaine merge instinctiv pe același drum.

Dela acest ciclu de poezii, până la „Sagesse”, calea parcursă de poet a fost nu drum înflorit, ci dureroasă încercare a unui suflet chinuit. Intre zidurile închisoarei, unde ajunge print' o întâmplare nenorocită, Verlaine, își găsește mângăierea în citirea textelor religioase. Conversiunea se întâmplă lent, însă din convingere. În sufletul poetului, osândit până atunci, la neliniști nemărginite, crește fiorul împăcării cu sine însuși și cu oameni. Vieța prinde alt sens, și omul Verlaine se prosternează în fața atotputernicului Dumnezeu.

Vous, Dieu de paix, de joie et de bonheur,
Toutes mes peurs toutes mes ignorances.

Vous connaissez tout cela, tout cela
Et que je suis plus pauvre que personne

Există în credința ce inundă sufletul poetului, o notă sinceră de adorație, de umilire creștină, o tendință de reînviere spre altă vieță. Ne regăsim cu un Verlaine — purificat pentru câțva timp — conștient de vieța ce a trecut, și doritor de o împlinire a sa. Poeziile din „Sagesse” sunt o confesiune, și în același timp o speranță ce se ivește. În liniștea închisorii, parcă sufletul coboară în adâncuri și se regăsește. A fost însă prea de scurtă durată. După ieșirea din închisoare, Verlaine devine același vagabond al gândului și căilor piezișe — mânat spre alte lumi — de aceeași fatalitate.

Sensibilitatea verlainiană, este aceia a unui artist pentru care vieța reală n'a fost decât — un straniu cântec trist. Adevăratul Verlaine, îl găsim acolo în stihurile lui, care mai întâiu erau cântate — în adâncul eului său. E rar să întâlnim o poezie mai pur muzicală ca aceea a lui Verlaine. Am putea spune, că uneori poezia sa a fost în stare primară — o muzică nedeslușită — ce apoi se exterioriza în vers. Cânt de nostalgie, de amărăciuni nedefinite, neliniști desprinse din îndepărtate colțuri de suflet, joc de umbre în crepuscul, doruri în aromă de tămâie, sau imn solemn spre înalțuri, visuri împletite din corole de suspin, iată-l pe „Sărmanul Lelian” căutător de înțelesuri ascunse — proiectate pe ceruri cenușii de toamnă.

George Hanganu

Stefan George și depășirea estetismului *)

În interesanta sa autobiografie, Theodor Lessing, — filosoful asasinat în condițiuni misterioase în vara anului 1933, în Cehoslovacia, — referindu-se la una din scenele semnificative ale raporturilor sale cu Stefan George și cercul său, ne povestește următoarea întâmplare. Într-o noapte cu lună, tânărul filosof se plimba la München, pe malul Isarului, cu colegul și prietenul său de atunci Ludwig Klages, în societatea poetului Stefan George, a cărui faimă începuseră să circule în rândurile tinerimii intelectuale nemțești din acea vreme. Erau tocmai în toiul unei conversații din acelea care au dus la prietenia lor, când atenția autorului se îndreaptă spre pașii șovăelnici ai unui om beat, cum foarte mulți se pot întâlni noaptea în frumoasa capitală a Bavariei. Ingrijorat de viața acestuia, — omul putând ușor aluneca de pe marginea malului pentru a-și găsi moartea între valurile tulburi ale râului Isar, — Lessing a întrerupt brusc firul conversației, cu hotărârea de a sări în ajutorul acestui nenorocit. Klages îl opri însă, spunând că ar fi un spectacol unic să se vadă în ce chip se comportă un om beat când se inneacă. Intervenind, Stefan George afirmă la rândul său că întreg cazul nu merită atâta discuție, de vreme ce privilegiștea splendidă, provocată de razele argintii ale lunii ce se revarsă în mii de penumbre pe frunzele copacilor de lângă mal, depășește mult în importanță problemele pe care le ridică eventuala inecare a unui netrebnic oarecare. Lessing stabilește numai decât o tipologie în marginea acestei întâmplări: din Klages vorbește psihologul curios de toate manifestațiile vieții sufletești, Stefan George se descoperă ca estetik, pe când el, Lessing, se dovedește, și în această împrejurare, ceea ce se considera a avea, adică un etician-social (Sozialethiker), pentru care faptele merg înaintea teoriilor. Lăsând la o parte încercarea poate inconștientă de a se scoate totdeauna pe sine mai presus de ceilalți, cel puțin în materie de apreciere umană, — scena descrisă de Lessing ne oferă în persoana lui Stefan George icoana unui estetik desăvârșit, străin de clocotul mărunț și bogat al vieții și preocupat exclusiv de contemplarea măreață a frumuseților existenței.

În adevăr, de numele lui Stefan George se leagă un cult patetic al frumuseții. Apariția lui în literatura germană și cea universală — aceste două evenimente coincid la el într'un chip puțin obișnuit — se produce într'un timp când întoarcerea spre izvoarele de frumusețe ale artei s'a produs ca o reacțiune împotriva valului excesiv de realism, pe care l-a reprezentat mai ales în literatură, orientarea spirituală din mijlocul veacului al XIX-lea. Călătoriile repetate ale tânărului și excepțional dotatului poet la Paris, îl aduc în preajma marilor poeți francezi, care sărbătoreau pe atunci triumful aceleiași directive

*) Cu prilejul împlinirii a zece ani dela moartea lui (3 Decembrie 1933).

artistică. Lotaringian prin obârșie, crescut în ținutul cald al Rinului, Stefan George aparține tipului sudic al germanului, atașat comorilor lumii meridionale prin tradiția medievală a imperiului germano-roman, precum și prin catolicismul său pronunțat, pe care Gundolf, unul din cei mai talentați comentatori ai săi, îl consideră congenital.¹⁾ Limba franceză a stăpânit-o într-o măsură egală limbii sale materne, astfel că este firesc să-l încercăm din tinerețe mișcarea literară franceză dela sfârșitul veacului trecut, cu tot rafinamentul ei de nuanțe. Chiar mai târziu, când înrăurirea aceasta o depășise integral și când, tot după vorba lui Gundolf, se trezise și în el conștiința apartenenței naționale, prezentă până atunci doar prin comunitatea limbii, în volumul *Der Siebente Ring* — un rod al maturității sale — se amintește cu multă venerație de atmosfera spirituală din Parisul tinereții, cum nu putem întâlni decât în elogiile pe care, începând cu Goethe, numai Germanii au știut să le aducă Franței eterne :

Da schirmten held und sänger das geheimnis :
Villiers sich hoch genug für einen thron.
Verlaine in fall und busse fromm und kindlich
Und für sein denkbild blutend Mallarmé.
Mag traum und ferne uns als speise stärken —
Luft die wir atmen bringt nur der Lebendige.
So dank ich freunde euch die dort noch singen
Und väter die ich seit zur gruft geleitet ...
Wie oft noch spät da ich schon grund gewonnen
In trüber heimat streitend und des sieges
Noch ungewiss, lieh neue kraft dies flüstern :
RETURNENT FRANC EN FRANCE DULCE TERRE

Contactul cu lumea literară a Vienei și amicitia, din păcate nu întotdeauna constantă cu Hugo von Hofmannsthal, care reprezenta exemplarul cel mai valoros al „estetului” german, precum și întemeierea cu ajutorul credinciosului prieten Karl August Klein, a celebrei reviste *Blätter für die Kunst*, l-a împins pe acest adorator al frumosului în fruntea mișcării estetizante germane. Este vorba în primul rând de o reacțiune împotriva naturalismului care amenința să detroneze arta din demnitățile ei rece și augustă, ridicată deasupra contingențelor sociale ale timpului. Talentul excepțional al unui poet incontestabil mare, chemat să deschidă perspective epocale poeziei, era însoțit de vocația etică a unei personalități tot atât de rare, în căutarea unui cult nou al artei. De fapt, dintru început se intenționează ceva mai mult decât creație artistică numai din plăcerea de a face artă. Stefan George și cercul său, care ia naștere odată cu începuturile

1) „... er ist Katolik nicht durch Glauben oder gar aus Geschmack, sondern durch Geblüt...” (George, p. 23).

sale literare, cer mai mult decât artă; ei cred în cuvânt. Or, aceasta descoperă toată discrepanța dintre atitudinea lui George și aceea a esteților în general. De aceștia îl unește prețuirea înaltă a artei, dorința de a o purifica de sğura frământărilor cotidiene, pentru a-i reda splendoarea solemnă de altădată și a o smulge din banalitatea bunurilor publice. De sigur, întocmai ca și Hugo von Hofmannsthal, și Stefan George este apariția unei culturi târzii, extrem de rafinate, situată în opoziție cu ordinea democratică a timpului. Ca atitudine de viață avem și aici de a face cu un foarte pronunțat solipsism, decât că alunecarea spre vis la el nu ia obișnuitele forme ale esteților. Dimpotrivă, în George svăcnește o inimă bărbătească, ce se 'ndepărtează tot mai mult de jocul gingaș și feminin al esteților. Este, de sigur, interesant de remarcat în privința aceasta, lipsa cultului muzical la George, spre deosebire de contemporanii săi preocupați de renașterea artei. O caracteristică generală a estetismului german, în opoziție cu cel francez sau englez alcătuiește puternica lui tendință educativă. Motivul educației este adânc înrădăcinat în arta germană. El a creat tipul specific al operei germane așa cum a inițiat-o în *Flautul fermecat* Mozart și cum a realizat-o apoi Wagner; el este prezent și în *Simfonia IX* a lui Beethoven, ca de altfel în toată creația lui muzicală; lui îi datorăm celebrul roman *Wilhelm Meister* al lui Goethe, fiind totodată și cel mai statornic ideal de viață al marelui olimpian. Dintre scriitorii moderni l-a reluat cu un remarcabil succes Thomas Mann aproape în toate romanele sale, dar mai ales în *Muntele magic*. Prin structura sa decadentă și prin problematica sa artistică, acesta din urmă dacă nu este estete, rămâne totuși un *homo aestheticus*, deși o recunoaște aceasta cu conștiința vinovată a unui burghez, ai cărui înaintași au cultivat alte virtuți, ceva mai consistente. Și, dimpreună cu grupul esteților propriu ziși, gen Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann este și el un adorator al muzicii. Poate apariția lui Wagner, în care fără îndoială se anunță decadentul, a dat întregii culturi germane dela sfârșitul veacului precedent un accent eminent muzical. Muzica a fost considerată o artă prin excelență, fiind prețuită cu deosebire pentru capacitatea ei educativă. Preocuparea aceasta lipsește însă cu desăvârșire la Stefan George, în ciuda netăgăduitei influențe pe care a suferit-o din partea lui Nietzsche. Nici în preocuparea ideologică a cercului său, nici în structura internă sau realizarea externă a poeziei sale, nu putem surprinde trăsături muzicale. Ceea ce caracterizează în privința aceasta, ca nou-tate, poezia lui George, este puternica sa sensibilitate plastică. În parte, de sigur, ea face să abandoneze mai târziu pozițiile estetizante, dar aceasta nu prin renunțarea la demnitatea înaltă a artei, puțin accesibilă, ci prin introducerea unor elemente ce depășesc pura fenomenalitate a esteticului. Firește, procesul se face încet. Estetismul lui

atinge apogeul prin volumul *Algabal*, în care reinvie strania figură a unui împărat din perioada decadentă a Romei, ce aduse în cetate cultul soarelui. La George personajul alcătuiește numai un motiv prin care artificialitatea creației artistice atinge poate cele mai frumoase culmi. Este de ajuns să reproducem o singură bucată din acest volum, pentru tot ce poate înfățișa frumosul artistic în opoziție declarată cu natura:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut.

Von kohle die stämme von kohle die äste
Und düstere felder am düsteren rain
Der früchte nimmer gebrochene läste
Glänzen wie lava im pinienhain.

Ein grauer schein aus verborgener höhle
Verrät nicht wann morgen wann abend naht
Und staubige dünste der mandelöle
Schweben auf beeten und anger und saat.

Wie zeug ich dich aber im heligtume
— So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass
In kühnen gespinsten der sorge vergass —
Dunkle grosse schwarze blume ?

Unde este floarea albastră de altădată a romanticilor, față de această floare neagră, pe care, alăturându-ne părerii lui K. J. Obenauer, considerăm și noi că n'a interpretat-o just Gundolf, atribuindu-i simbolul prosperității? Toată atmosfera poeziei, ba întregul ciclu ne îndreptățesc să vedem în această floare mai de grabă „iluzia morții care a fost totdeauna ultimul preț al unei asemenea solitudinii estetice”.¹⁾

Ceea ce l-a îndemnat pe George să depășească estetismul a fost însăși conștiința menirii sale. Gundolf o întrezărește în tendința de inovare a limbii, care după el răsfrânge întotdeauna un nivel spiritual. Fără să putem intra în dezbaterea acestei interesante probleme, reținem numai însemnătatea pe care au acordat-o „cuvântului” atât poetul, cât și cercul său. După cum observă un alt comentator al său, totodată cronicar al mișcării inițiate de revista *Blätter für die Kunst*, Friedrich Wolters, reproducând dintr'un articol al lui Karl August Klein, editorul revistei, Stefan Georghe „a vrut să smulgă cuvântul din cercul său cotidian pentru a-l ridica într'o sferă luminoasă”. Caracterizarea nu trebuie interpretată într'un sens pur poetic. Ea nu

1) K. J. Obenauer, *Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München 1933; p. 398.

exprimă numai un fel decorativ de a vorbi, ci este ceva mai mult. Prin ea trebuie să înțelegem toată puterea magică pe care a crezut George s'o acorde cuvântului intrupat în poezie, cât și solia pe care a socotit, foarte sincer, că o are în viață. Era aceeași misiune educativă pe care am semnalat-o ca o trăsătură congenitală a întregii arte germane. George se consideră, într'adevăr, un misionar, un reformator, chemat să salveze lumea și în deosebi poporul său de al cărui destin se simte legat din ce în ce mai mult, din impasul în care e lăsase progresismul veacului trecut. Fragmentarul, parțialul promovat de concepția atomistă a secolului al XIX-lea nimicise singurul acces esențial pe care l-ar fi putut avea omul, după concepția lui George și a lui Nietzsche, la sensul existenței. De aceea el, artistul, vizionarul, *poeta-vates* (și vai, cât de mult era și *poeta-doctus*) vestește un nou tip de om: omul total, eliberat de contingențele unei trăiri fragmentare. De sigur, doctrina aceasta nu apare prin niciun conținut precis ideologic al vreunei poezii, ci în învățătura „cercului” și în ethosul general al creației poetice a maestrului. Acest om total nu reprezintă, după Gundolf, „o tehnică literară asemenea simbolismului, sau o atitudine de viață ca estetismul sau o concepție politic-socială ca artistocrația”,¹⁾ ci o idee a cărei înțelegere rămâne strâns legată de timp.

Adesea i s'a reproșat lui Stefan George lipsa de umanitate. Ca și Nietzsche, a fost și el un adversar al moralei sprijinită pe sentimentul milei, însă nu din aversiune față de creștinism, cu care dimpotrivă se identifica în forma lui catolică, considerându-l alături de antichitatea greco-romană, unul din fundamentele culturii europene și astfel și al celei germane. Repudierea milei o întemeia pe o rațiune mai înaltă, pe care însă, psihologic, o putem deriva dintr'o anumită conformație temperamentală. În limbajul lui Gundolf raționamentul său se formulează astfel: „Amor fati și mila se exclud. Mila nu aparține bunătății: bunătatea cuprinde ființa, atrăgând-o în cercul ei. Mila se furișează; bunătatea este influentă și activă, mila infructuoasă și desarmată”.²⁾ Se pare că o singură dată a fost cuprins Stefan George de sdruncinul dramatic al existenței umane: la moartea lui „Maximin”. Cazul nu este simplu și nu trebuie răstălmăcit. Prefața volumului închinat amintirii prietenului scump dovedește toată amploarea sentimentelor unui mare poet, pentru care iubirea ia proporții metafizice. Dar cine este acest „Maximin”? E greu a da un răspuns și în orice caz nu se poate da unul profanator, oricât de straniu se structurează aici erosul. Este vorba negreșit și aici de solipsismul pe care l-am mai amintit și interpretarea sentimentelor nu-l putem face just decât prin prisma aceleiași „eu poetic”, despre care a scris în paginile ace-

1) *Op. cit.*, p. 27.

2) *Op. cit.*, p. 26.



stei reviste acum un an d. Tudor Vianu.¹⁾ Cu greu putem accepta comparația pe care o aduce Wolters, referindu-se la iubirea lui Goethe și Jean Paul pentru Herder, sau la aprinsa admirație a lui Hölderlin pentru Schiller. Mai de grabă ni se pare că regăsim aici vechiul amor al lui Platon, din care se nascu și entuziasmul său pentru frumusețe. George însuși ne-o prezintă la fel: Maximin n'a fost o persoană ce s'a impus prin strălucitele sale însușiri spirituale, ci un tânăr, aproape copil, a cărui frumusețe divină și natură virginală pur și simplu i-a cucerit pe toți din cerc.

Prin dispariția fulgerătoare a acestui scump prieten, adorat pentru frumusețea lui, s'a născut și în George un sentiment tragic ce l-a făcut să pășească dincolo de hotarele frumuseții, dedicându-se mai adânc problemelor vieții, cât și mediului înconjurător, din această clipă devine poetul profet, poeziile sale luând proporții mesianice. Conștiința soliei se aprinde și mai puternic în sufletul său și olimpiantul ce a rămas până la sfârșit, are tocmai despre misiunea sa vițiuni de proporții metafizice, care de altfel se conturau încă din ultimii ani ai veacului ce se stinse:

Ich bin der Eine und bin der Beide
Ich bin der zeuger bin der schoss
Ich bin der degen bin der scheide
Ich bin das offer bin der stoss
Ich bin die sicht und bin der seherary Cluj
Ich bin der bogen bin der bolz
Ich bin der altar und der fleher
Ich bin das feuer und das holz
Ich bin der reiche bin der bare
Ich bin das zeichen bin der sinn
Ich bin der schatten bin der wahre
Ich bin ein end und ein beginn.

Au trecut zece ani dela moartea acestui mare poet. În răstimpomul total, pentru care a militat George în artă, a devenit obiectul realizărilor sociale. El însuși, la moartea lui, a fost prezentat ca vestitorul fericit al unei epoci în care crezu și la ale cărui începuturi a asistat ca martor. În orice caz este cert că atât poziția sa, cât și orientarea esteților pe cari cu timpul îi părăsi, s'a produs ca un protest împotriva liberalismului vremii, socotit profanator de valori înalte. Rămâne totuși o glorie neștersă a aceluși hult liberalism de a fi tolerat și susținut chiar această reacțiune, care nu reprezintă decât consecința directă a spiritului său: dorința unei ascensiuni, procesul de

1) De sigur nu e fără interes să amintim că distincția aceasta dintre „eul poetic” și „eul empiric” a fost propusă întâia oară de Simmel tocmai în legătură cu opera poetică a lui Stefan George.

rafinare al celei de a treia generații burgheze. Interpretarea pe care i-a dat-o Gundolf lui Stefan George ar suferi astăzi negreșit însemnate modificări, cu atât mai mult cu cât cazul poetului George se aseamănă mult cu acela al filosofului Nietzsche, privit adesea și el fragmentar și nu în semnificația lui mai cuprinzătoare, ce nu se poate dobândi decât numai în perspectiva timpului. Ca și Nietzsche, nici Stefan George n'a reprezentat prin ideologia sa o soluție, ci numai un moment de criză. Opera lui Nietzsche a fost curmată brusc de boala sa, care nu-i dădu răgazul s'o termine, rămânând din această pricină fragmentară. Icoana lui George a fost tulburată de epoca în care muri, și care nu ne mai îngăduie să vorbim astăzi despre o soluție a sa, ci de abia despre o problematică pe care o aduce. Aceasta, în schimb, rămâne deosebit de interesantă. Pornită din pozițiile extreme ale estetismului celui mai autentic, pe care curând le abandonează, ea aparține acelor interesante momente estetice germane, care au gravitat în jurul motivului de educație (Bildung). Este umanismul cel mai fructuos și totodată, credem, și aportul cel mai de preț pe care umanitatea germană l-a adus omenirii. De altfel același umanism a dat și un alt geniu, pe Goethe, cu care poetul nostru se înrudește printr-o semnificație ce trece dincolo de operă, angajând pe planul antropologic problema omului.

Victor Iancu

BCU Cluj / Central University Library Cluj
Lauda femeilor

Fără îndoială că poezia lui Stefan George, despre care d-l Victor Iancu ne vorbește în nrul de față al revistei „Saeculum”, prezintă o seamă de dificultăți pentru orice încercare de a o tălmăci în alt graiu. În dorința de a oferi totuși un exemplu de poezie georgeană și cetitorilor, cărora originalul le este inaccesibil, am ales această „Laudă a femeilor”, care prin versul liber a îngăduit să fie asimilată modului poetic al traducătorului. Avem credința că am făcut această operație fără de a cobori prea mult nivelul originalului. Traducerea face parte dintr'un volum de „Tălmăciri” din poezia universală, ce va apărea în curând.

LAUDA FEMEILOR
(Stefan George)

*În orașul cu străvechi și 'nalte coperișe,
cu 'ntortochiatele spirale peste uși, sub bârnelor piezișe,
cu zugrăvitele ferestre și cu turnuri, ce la stele-ajung,
cu steme spălăcite peste gangul lung,
lângă fântâni, când seara umple-se de svonuri,
de răs și de-ale apei argintate tonuri:*

*o vieață suferinței închinată,
o vieață 'ntreagă de mucenicie 'ntunecată,
eu fost-am vestitorul demnității voastre de poveste
și cântărețul gloriei ce-a voastră este :*

*Voi albi copii în lungi procesiuni
cu lumânări și panglice și steaguri,
și voi frunțile unor cântări senine
în colorat veșmânt pe praguri,
voi palide amice ale neuitatei cine,
voi mândrele patriciene preaslăvite,
care sub sfintele portale
purtați brocate 'n falduri grele, levantine. —
Și 'n arta sunetului m'am deprins prin primăveri și toamne
pentru voi, ce 'mpodobiiți cu sărbătoare sala,
puternice și nemișcate doamne.*

*Dar care dintre voi ca un salut mi-a 'ntins
vreodată' pocalul sau cununa de stejar
spunându-mi, spunându-mi înadins
că vrednic eu ași fi să-i leg brățara 'n dar ?
Ce lacrimă, ce blândă ispășire
a dat răspuns vreodată lacrimii din liră ?
Eu simt de-acum
al morții pas pe drum.*

*Sub dangăt jalnic și târziu
fecioare și mirese line
urmează sumbrului sicriu.
Mâni albe, numai pure, fragede, sublime,
îngăduite sunt să-l ducă spre mormânt
în catedrală 'n cor,
transfigurând cu mută și regească slavă
pe mortul preot al frumseții lor.
Cu lacrimi amare
fete și mame, plângându-și părăsirea,
toarnă vinuri scumpe în adânc,
toarnă în criptă
flori și pietre rare
cu evlavie fără cuvânt.*

tălmăcire de LUCIAN BLAGA

R E C E N S I I

Ethos — revistă de teorie a culturii (Iași)

Sărbătorile Crăciunului ne-au adus frumosul dar al unei noi reviste ieșene, de data aceasta aparținând preocupărilor filosofice, care, după experimentul de acum vreo șaptesprezece ani al *Minervei*, reprezintă, dacă nu ne înșelăm, cea de a doua publicație de acest gen. Revista apare sub direcția Profesorilor N. Bagdazar și St. Bărsănescu dela Universitatea din Iași, cu colaborarea redacțională a d-lui I. Didilescu — prețiosul nostru prieten din Clujul de altădată — și a d-lui L. Livescu, a căror preocupare pentru selecția materialului și bunele condiții redacționale merită dintru început toată aprecierea. În primele pagini ale revistei directorii ne lămuresc asupra programului. Astfel revista urmărește ridicarea dela fenomene la esențe, „dela cunoașterea științifică la una filosofică”. Scopul revistei se pare că este legat de o anumită concepție a umanismului, văzut mai ales în latura lui educativă (Bildungshumanismus). „Ethosul dorește... a cerceta faptele de cultură, fără să se restrângă la rolul de simplu raportor” — ne spune articolul-program. „A trecut de mult vremea celui pozitivism scientist, care, dintr'un exces de cult al obiectivității, se limita să facă numai constatări și cercetări erudite.” Publicația aceasta „vrea să fie o revistă de răspunsuri la marile probleme ale culturii, cât și de adeziuni la anumite concepții și principii, dar numai în măsura în care natura cercetării și a faptelor o pot permite. În acest chip, *Ethos* urmărește și contribuie la formarea unui om, care să știe cugeta el însuși, să fie adus a vedea că, în afară de faptele reale, există valori ideale, să fie capabil a distinge singur valorile de non-valori...” Oportunitatea acestor strădanii este subliniată de următoarele constatări juste: „Nici când, ca în acești ani, sufletul uman n'a avut mai mare nevoie de o stimulare a credinței sale în triumful valorilor spirituale. Revista *Ethos*, prin apariția sa, își propune să împlinească cu fermitate și acest rol de susținere a credinței în valori — una din credințele care fac demnitatea omului.”

Sumarul bogat al revistei se deschide cu un interesant studiu al d-lui Prof. St. Bărsănescu, scris cu multă căldură, purtând titlul „Suflet de student”. D-l N. Bagdazar semnează un judicios articol intitulat *Dela lectură la filosofie*, în care dezvoltă condițiile speciale în care trebuie să se facă lectura operelor filosofice. „Nu filosofia, ci filosofarea” constituie, după d-sa, obiectul studiului filosofiei — „nu cunoștinți pe care să le găsească (cititorii) de-a-gata, ci adevăruri pe

care să le descopere singuri. *Ideologia literară a lui Ștefan Petică* se numește un articol al regretatului Profesor Octav Botez, mort înainte de vreme. Nu este vorba aici de opera poetică a lui Petică, ci de personalitatea lui complexă de estetician și critic, cum ne spune însuși autorul articolului plin de informații utile deopotrivă cercetătorului literar și celui ce urmărește evoluția problematicii estetice în cultura noastră. D-l Prof. Alexandru Claudian își publică lecția de deschidere din acest an la cursul de *Sociologie generală*, sub titlul *Reflecțiuni asupra legilor sociale*, deosebit de interesant prin tot ce aduce ca observație la problema atât de actuală a raportului dintre societate și individ. D-l N. I. Popa, un subtil cunoscător al literaturii franceze, ne dă un documentat *bilanș al romantismului francez*. O mențiune specială merită Doamna E. Irion pentru articolul d-sale despre *Ideea de „existență” ca fundament al eticei*, în care, spre deosebire de majoritatea comentatorilor români ai filosofiei existențiale, autoarea, documentată serios, supune problema unei examinări conștiințioase din care nu lipsește spiritul critic. Pentru justetea constatărilor reproducem următorul pasaj din articolul Doamnei Irion: „Între 1926 și 1932 — datele la care apar cele două opere fundamentale ale filosofiei existențialiste, „*Sein und Zeit*” a lui Martin Heidegger și „*Philosophie*” a lui Karl Jaspers — filosofia existențialistă stârnea maximum de interes în Germania. Gânditori, poeți, istorici literari, teologi, salonarzi îi sufereau influența. Comentarii, interpretări, confruntări, unele în directă legătură cu Kirkegaard, „părintele existențialismului”, altele pe marginea celor două opere pomenite mai sus ale lui Heidegger și Jaspers, altele, în sfârșit, în jurul operei târzii a lui Rilke — care, după o mărturisire a lui Heidegger, ar exprima în formă poetică aceleași idei ca și dânsul — au inundat la un moment dat librăriile. Pe când în Germania începea să dispară întru câțva dela ordinea zilei, la noi acest soi de filosofie s'a impus atenției abia în ultimii ani, unii respingând-o fără a fi aprofundat vreodată, alții utilizând deplasat categorii străns legate de această filosofie, alții în fine străduindu-se merituos de a o pune la îndemâna unor cercuri mai largi, lămurind sau precizând termeni sau prezentând aspecte din această filosofie.” Iar cu câteva rânduri mai jos: „Că existențialismul reușește să sesizeze ceva etern-valabil o dovedește faptul că el nu începe nici cu Heidegger și cu Jaspers și nici chiar cu Kirkegaard, căci ei au atras numai privirea omului asupra unui dat pe care-l remarcase deja un Socrate, un Augustin, un Pascal, ba chiar un Buda și, în definitiv, orice spirit moral-religios și orice om în momentele sale de intensă trăire morală sau religioasă.” Un frumos articol semnează apoi d-l Jean Livescu despre nefericitul poet Friedrich Hölderlin, dela moartea căruia s'au împlinit în vara anului 1943 o sută de ani. Un fragment din literatura sanscrită traduce și comentează d-l Th. Simenschy.

Cronica bogată e susținută de d-nii St. Bârsănescu, N. Bagdazar, Al. Cladian, V. Pavelcu, N. I. Popa și J. Livescu. Remarcăm în mod special numeroasele note semnate de d. Vasile Pavelcu, titularul catedrei de psihologie dela Iași, pentru caracterul lor judicios și pentru felul personal și independent de a vedea lucrurile. De asemeni trebuie să subliniem importanța contribuției a d-lui I. Didilescu, care, semnază două documentate recenzii, dintre care una despre „Rostul și destinul burgheziei românești” de Mihai Manoilescu alcătuește un studiu cuprinzător, reprezentând o adevărată bucată de antologie. Rareori ne-a fost dat să citim la noi o recenzie atât de documentată și obiectivă. Deși d. Didilescu combate și teza și metoda științifică a operei recenziate, păstrează până la sfârșit o atitudine de urbanitate, din care dacă se desprind adesea ironii fine, pretutindeni ne întâmpină un impunător sentiment de demnitate științifică. În marile publicații din Apus recensia de mult nu mai constituie un minor. D. Didilescu caută cu succes să-i ridice nivelul în tânăra noastră filosofie românească.

De încheiere am dori încă să subliniem o poziție a revistei, care personal ne este deosebit de simpatică, deși unora poate să le pară lipsită de consecvență. Este atitudinea față de scientism. Din articolul program rezultă o oarecare rezervă față de această orientare spirituală, rezervă pe care o împărtășim și noi. D. Prof. Cladian, spirit lucid de formație franceză, publică însă în cuprinsul revistei o notă plină de bun simț, privind exagerările anti-scientismului contemporan, în care se arată cu deplin temei îngrijorat de anumite tendințe iraționaliste ale vremii. În adevăr, lupta acerbă împotriva raționalismului și disprețul superficial pe care atâția din reprezentanții epocii noastre o aruncă asupra puterilor rațiunii nu pot fi un semn bun. O cultură fără cultul rațiunii este ca și lumina lipsită de razele soarelui. Din acest motiv credem că adevărul trebuie căutat la mijloc. Nu rațiunea trebuie combătută, ci excesele ei. (Or, incontestabil, scientismul veacului trecut, veac pe care-l admirăm împreună cu d. Cladian, pentru progresul său intelectual, a cuprins întrânsul germenii excelselor rațiunii). După cum fenomenele iraționale își au și ele temeiurile lor, — și constatarea aceasta aparține încă secolului al XVIII-lea tot așa există exagerări de amândouă părțile, care socotim că dăunează progresului științei. Epoca noastră nu va ieși din impasul în care se găsește până nu va oferi o aplanare a acestui conflict printr'o sinteză creatoare. Credem că pe linia unui asemenea desiderat scump filosofiei contemporane, va evolua și noua revistă din Iași, menită a duce mai departe tradiția strălucită a publicațiilor de altădată din această patriarhală cetate a culturii, totdeauna sensibilă față de mișcarea ideilor și susținătoare sinceră a principiilor progresului.

Victor Iancu

Dan Petrașincu: „Edgar Poe, iluminatul” . . . București, 1942.

Pentru a ne referi la cartea d-lui Dan Petrașincu nu trebuie să uităm niciun moment mărturisirea că ea a luat naștere „dintr'o simplă pasiune”, și că deci este înainte de toate, nu o prezentare obiectivă, ci o interpretare personală a scriitorului american. De altfel tonul general al cărții este acela al unui jurnal de cititor, cu inflexiuni ușor lirice și cu o logică plină de ramificații. „Portretul lui Edgar Poe” și ultimul capitol, asupra „Eurekăi”, sunt poate cele mai entuziaste și de aceea ele vor fi, fără indoială, — și cele mai puțin interesante pentru scopul pe care-l urmărim, — deși multe alte pagini par a fi mai mult o pregătire pentru interpretarea finală a acestui poem cosmogonic. Acordând „Eurekăi” o atenție deosebită, considerându-l un centru luminos în geometria stilizată a lui Edgar Poe, d-l Dan Petrașincu se situează foarte aproape de preferințele ineseși ale poetului.

Mai puțină atenție acordă d-l Dan Petrașincu poeziilor lui Poe, pe care le socotește operă de calm luminos, de mică tensiune, și deci puțin revelatoare pentru adâncimile spiritului poesc. De aceea va întârzia asupra analizei nuvelor, cu trimiteri anticipate la „Eureka”.

Încercând să prindă just latura fantastică a operei lui Edgar Poe, d-l Dan Petrașincu consideră dela început *spiritul* ca un factor de primă putere operatoare. În sensul acesta, fantasticul, fiind o experiență a spiritului, în care sunt vizate esențele realității, — devine pentru Poe o adevărată reflecție a obsesiei metafizice. Fantasticul acesta care nu pornește nici dela inedit, nici dela superstiție, e un fantastic al realității de toate zilele intuită în sensurile ei înalte. Frenezia care străbate nuvelele lui Poe, e de fapt o teroare în fața limitelor naturii omenești, — și, deși se vorbește despre simțuri, singurul instrument care se dovedește operant în această zonă supra-reală este inteligența. De aceea, în ultimă analiză, tot ce ar trebui să fie fantezie gratuită, imaginație, devine la Poe inteligență, trăire la rece a tragicului limitelor.

Ne place să ne oprim asupra unei precizări a d-lui Dan Petrașincu, referitoare la luciditatea autorului „Filosofiei compoziției”. D-sa ne spune că la Poe „creația nu e o stare a materiei, . . . ci o stare a spiritului”, și deci ea „include lucid toate realitățile existente, de sus în jos”, — iar actul de inspirație sau execuție nu poate adăoga nimic peste ceea ce includea această stare. Pe linia acestei afirmații, a prezenței depline în spirit a tuturor realităților interne, se explică marea conștiință despre sine, care la Poe a luat forme atât de ciudate. Ridicându-și obsesiile de pe planul simțurilor, valorificând totul în spirit, Poe suferea de o adevărată boală de metafizic, de absolut.

Lumea nuvelor lui Edgar Poe este considerată de autor ca o lume subterană, ca un infern intelectual, dominat de violență și perversiune, pe care-l apropie de infernul moral al lui Dostoievski,

și de cel teologic al lui Dante. Obsesia mării, a polului, a unor Americi fantastice în care Poe crede cu tărie, sunt ridicate până acolo unde pentru teroare sau curiozitate se arată un simplu interes estetic. Miracolul estetic ca și iubirea curată se împlinesc în zone reci, îndepărtate, izbitoare prin ciudățenie, unde spiritul autorului e obsedat de realizarea unor noi combinații a combinațiilor naturii. În aceste regiuni luminoase, moartea nu va mai fi o finalitate, ci o treaptă, care se poate atinge prin inițiere.

Reacția inteligenței lui Poe împotriva infirmității, a tiraniei infirmității în fața absolutului, se găsește pretutindeni ca o viziune asupra lumii. Nuvelele sale, lipsite de o acțiune propriu zisă, sunt de fapt centrate în jurul unei idei, iar personagiile nu acționează, ci exprimă.

Situând spiritul în centrul personalității scriitorului, ca un cristal refringent, d-l Dan Petrașincu, ne-a arătat un Edgar Poe mai puțin uman decât am fost obișnuiți a-l crede. În felul acesta, câteva situații din viața nenorocitului scriitor american își câștigă un credit pe care nimeni nu era dispus a li-l acorda înainte. Urmărind un creator în toată complexitatea lui, cartea d-lui Dan Petrașincu trasează un profil precis pe care inclinăm a crede că însuși Edgar Poe și l-ar fi dorit.

Ștefan Aug. Doinaș

Umberto Cianciolo : „*Introducere la poezia lui Eminescu*”. Sibiu, 1943.

Paginile despre care urmează să scriem au apărut mai întâi în limba italiană, ca introducere la o culegere de poezii alese din Eminescu, publicată în 1941, în Colecția *Studi e Testi* a Institutului de Filologie Romanică dela Universitatea din Roma. D. Prof. Umberto Cianciolo este un mare iubitor al limbei noastre, iar activitatea D-sale de prezentare a literaturii române în Cetatea Eternă se bucură de o unanimă apreciere. Aplecat în deosebi asupra fenomenului poetic românesc, pe care-l privește cu un ochiu sensibil și plin de acuitate, D-sa încearcă în modul acesta să fixeze în spiritualitatea noastră jaloane pentru principiile critice ale unui popor de veche tradiție poetică.

Pentru a se apropia cu șanse de izbândă de opera marelui nostru poet, autorul pornește dela Eminescu omul, căruia-i găsește o stare sufletească de bază, dominantă, de sbucium și neîncredere. Prin natura acestui climat psihic își află apoi explicație atât unele poezii, neglijabile sub raport estetic, cât mai ales întreaga existență postberlineză a poetului. Orientarea sa spre filosofia teoretică germană, entuziasmul pentru științele exacte, meticulozitatea cu care studia orice problemă, și chiar exaltarea valorilor noastre tradiționale, — vin ca niște consecințe firești ale tensiunii sale spirituale. Astfel procedând, avem în față un Eminescu muncit dar coerent, care alternează în certitudini și îndoieli, într'o ritmică interioară largă, aproape lucidă și plină de roade. Fără a o afirma direct, autorul știe să lase să întrevădem marea unitate care a stat la baza pasiunilor atât de diverse ale poetului.

Fiindcă alături de filosofia germană și teosofia budistă, cu mari perspective asupra destinului uman, stă scrupulozitatea științifică; alături de viziunea largă, halucinantă, stă amănuntul revelator care a dus la o formă îndelung încercată și la o adevărată artă a portretului; blocul stabil al tradiției populare și prietenia cu I. Creangă, răspund, în alt hemisfer, apetitului pentru Schopenhauer și singurătății sale dezolante între oameni; — toate se grupează așa dar față în față, întregindu-se reciproc. Afinitatea evidentă a poeziilor de dragoste de tip confesional încetează de îndată ce intervine spiritul speculativ al poetului, și ne găsim în fața unor poezii amare, satirice; iar natura vie, participantă, se închide brusc, devenind rece și fascinatoare.

Scris pentru uzul studenților italieni, acest mic studiu asupra lui Eminescu se dovedește a fi o pătrunzătoare și justă punere în perspectivă a poetului nostru. Meritul cel mai de seamă al autorului este de a ne fi sugerat, dincolo de rândurile sobre, încărcate cu material informativ, un Eminescu speculativ și dialectic.

Scurte analize ale principalelor poezii, încadrarea poetului în timpul său cu înfățișarea activității ziaristice, și câteva opinii ale criticii române (T. Maiorescu, G. Călinescu) și italiene (G. Bertoni) completează în mod fericit o remarcabilă viziune de ansamblu asupra personalității lui Eminescu.

Ștefan Aug. Doinaș

Heraclit din Efes traducere cu un studiu introductiv de *H. Mihăescu*. Iași, 1943. Central University Library Cluj

Importanța textelor în studiul filosofic este incontestabilă și de o evidență care nu pretinde nici cel mai mic efort pentru a fi demonstrată. Dacă aplecarea asupra originalului prezintă adesea, datorită necunoașterii limbii, serioase dificultăți, — după cum e, în special, cazul autorilor eleni, — traducerile izbutesc să ofere un fundament filosofic pe cât de temeinic pe atât de necesar.

Cartea despre care scriem aici, apărută în colecția „Autorii greci în românește”, de sub îngrijirea d-lui Prof. C. Balmuş, reprezintă o contribuție esențială la cunoașterea filosofiei presocratice. Heraclit este în general privit ca fiind cel dintâi creator în domeniul metafizicii europene. În orice caz, lui îi aparține primul sistem care poate fi reconstituit cu ușurință, pe bază de texte proprii fragmentare și indicații ale filosofilor ulteriores. Utilizând ceea ce-i pare valabil din achizițiile fizicienilor de până atunci, el deschide prin gândirea sa originală și adâncă, un drum nou pentru explicarea și interpretarea universului.

Pentru o cât mai fidelă înfățișare a figurii filosofului din Efes, D-l H. Mihăescu ne dă, înaintea fragmentelor heraclitiene, frumos traduse, o substanțială și bine documentată introducere. Din ea se desprind clar câteva idei de bază pentru înțelegerea lui Heraclit privitoare la viața, opera și influența pe care a exercitat-o.

Opera lui Heraclit nu ni s'a păstrat decât sub forma unor crâmpie disparate, ceea ce îngreuiază o judecată exactă asupra ei. Nu se poate ști astfel dacă avea o desfășurare sistematică și organică sau conținea o simplă culegere de aforisme. Important e faptul că fragmentele ce ne-au rămas, scrise într'un stil de oracol, plin de imagini și antiteze, permit descoperirea propozițiilor care constituie armătura gândirii sale filosofice.

Se știe în deobște că după Heraclit, principiul de unde pornesc toate lucrurile și unde se reîntorc, e focul. „Acestea (adică lucrurile n. n.) se ridică spre a-i servi ca hrană, sunt consumate și prefăcute în altă materie”, efectuându-se astfel două drumuri, unul ascendent iar celălalt: descendent, ale căror principale stadii sunt pământul și apa. Existența e o continuă luptă între contrarii, iar acestea, tinzând să se substituie una pe alta, sunt într'o neconținută mișcare. De unde faimoasa propoziție că nimic nu rămâne staționar, ci toate curg (panta rei). Substanța însă — care nu e în ultimă analiză decât focul, — rămâne, în mijlocul tuturor prefacerilor aceeași. Acest veșnic antagonism e totuși numai un aspect al lumii și anume, cel aparent; în realitate, — și aici e punctul central al filosofiei heraclitiene subliniat de D-I H. Mihăescu, — „lupta contrariilor este cea mai desăvârșită armonie, iar menirea înțeleptului nu trebuie să se mărginească la o harnică și grijulie acumulare de cunoștinți despre lucrurile în luptă, ci să desprindă principiul care se ascunde îndărătul aparențelor. Cearta dintre contrarii duce la unirea lor, iar din această unitate în luptă cu altă unitate, rezultă o nouă luptă și așa mai departe” (p. 19). „Din toate una și din una toate”: în cele din urmă, — după cum a spus un învățat, — reacțiunea lui Heraclit în fața politeismului vulgăr, e un panteism și anume un panteism fizic. În ceea ce privește principiile sale de etică, sentimentul identității gândirii adevărate cu legea supremă îi dă lui Heraclit fundamentul pe care trebuie să ses prrijine acțiunile omenești.

Capitolele care urmează după această introducere, cuprind diferitele mărturii ale doxografilor despre viața, stilul și filosofia lui Heraclit. Cât privește fragmentele din opera gânditorului efesian, — fără indoială, partea cea mai de preț a cărții d-lui Mihăescu, — distribuția lor e făcută după un plan metodic, potrivit căruia sunt separat grupate fragmentele sigure, cele indoielnice și imitațiile. Ca un fel de anexă sunt în sfârșit publicate câteva scrisori de proveniență hotărît ulterioară lui Heraclit, care-i prezintă totuși indirect ideile.

Subliniem încă odată, pe lângă calitățile formale ale traducerii d-lui H. Mihăescu, deosebita utilitate a lucrării d-sale. De sigur, ideal ar fi ca cercetătorii domeniului filosofic să aprofundeze aceste texte în forma lor originală, — după cum e de mult cazul în unele universități apusene. Dar până când acest deziderat va putea fi și la noi coborît în real, apariția cărților similare celei de care ne-am ocupat, își va găsi întotdeauna justificarea și rostul.

Deliu Petroiu

Stilistica - o nouă disciplină a filosofiei? - Termenul „stil” a cunoscut în ultimele decenii o deosebită eflorescență. Dela o noțiune cu semnificație artistică termenul „stil” s'a îmbogățit treptat cu înțelesuri din ce în ce mai complexe. Iar după o ușoară pigmentație morală, pe care a dobândit-o în trecerea lui prin viața socială, stilul a devenit în ultimul timp unul din cele mai de seamă instrumente de lucru ale filosofiei — și în orice caz cel mai de seamă al Filosofiei Culturii. Evoluția sa delata un plan artistic la un plan filosofic marchează însă nu numai o schimbare de locuri, dar și una de demnități.

Prin stil se înțelege indeobște o conformație ca și o energie specifică ce colorează un fenomen spiritual oarecare. Orice activitate a spiritului se caracterizează prin aceea că posedă un mod propriu de a fi ea însăși. Iar acest mod propriu este în ultima instanță, stilul ei, stilul de a fi al respectivei activități. Stilul reprezintă în felul acesta un termen de însemnătate filosofică deosebită, intru cât prin el sporește cu un enorm pas înțelegerea unității unui fenomen oarecare al spiritului și în același timp crește doborât înțelegerea variilor posibi-

lități de manifestare ale spiritului. Dând identitate fiecărei manifestări spirituale, stilul reprezintă un adevărat certificat de botez pentru orice produs al spiritului. Dar dacă stilul e capabil să fixeze diferența specifică dintre două produse spirituale, nu mai puțin el e capabil să le și alăture, prin fixarea unui gen apropiat lor, stăbilind astfel tipuri de fenomene sau cu un termen mai adecvat stilisticii, stabilind curente sau mari configurații spirituale. Atitudinea față de lume și viață, comportamentul moral, viața socială, tipul politic, opera de știință sau opera de artă, se întâlnesc astfel în cadrul unuia și aceluiași tip stilistic, pentru că un stil individual se înrudește cu un altul, constituind o familie de stiluri sau un nou stil, în cadrul unei personalități, unei epoci, unui curent etc. O familie de stiluri e la rândul ei bine distinctă de o alta, căci în stilistică — și acesta e un bun al ei — ideea de ierarhie nu se fixează calitativ, ci după poziția pe care un stil o ocupă, după teritoriul mai întins sau mai restrâns pe care îl acoperă sau după frecvența cu care apare și se menține.

Se știe ce importanță deosebită are în munca de analiză spirituală,

posibilitatea de a stabili tipuri. Noțiunea de „stil” îmbogățește de sigur tipologia prin aceea că o adecvează mai mult fenomenelor concrete, dându-i astfel mai mari șanse de justete, dar in același timp, amendând caracterul prea abstract al tipologiei, stilul o depășește deoarece pe temelia lui se poate înălța clădirea unui întreg sistem filosofic. Prin aceasta stilului îi sunt deschise nebănuite perspective. Fiind capabil de a fructifica viziuni, stilul poate deveni chiar mai mult decât un instrument de lucru in domeniul speciale; el poate deveni chiar un important element de explicare a lumii. Faptul se datorește caracterului de lege apriorică pe care îl are stilul, in sensul că orice fenomen spiritual se desfășură între poli stilistici și nicio dată înafară de ei. In orice caz o filosofie modernă care aspiră la demnitatea de filosofie spiritualistă, nu se poate dispensa de această lege atunci când consideră fenomenele spiritului.

Dacă aceasta e însemnătatea termenului „stil” pentru filosofia ca atare, este ușor de înțeles cât de mare va fi aceea a termenului „stil” pentru Filosofia Culturii. Filosofia Culturii fiind cu necesitate o incercare de descriere și de explicare a unui fenomen prin excelență spiritual, ea va trebui să apeleze în primul rând la un termen cu ajutorul căruia să-și poată croi un drum în vegetația atât de luxuriantă a culturii. Acest termen e stilul. Prin „stil” cultura devine un fenomen accesibil

unei analize, atât transversale cât și in adâncime. Perspectiva „stilului” ne dă un acces spre aspectele, dar totodată și spre sensul, natura și geneza culturii. De altfel dacă vrem să ne dăm și mai bine seama de importanța esențială pe care o are stilul pentru Filosofia Culturii, nu e nevoie decât să ne gândim la faptul că Filosofia Culturii a apărut ca preocupare filosofică abia în clipa când circulația termenului „stil” a devenit curentă în filosofie. Este aici locul să insistăm asupra unei deosebite generozități a esteticii, care și de astă dată, ca și în multe alte cazuri, s'a dovedit deosebit de fecundă, alimentând filosofia cu probleme din cele mai fertile și cu termeni din cei mai fericiți. Problematika estetică se dovedește prin lansarea termenului „stil” și prin colaborarea la fundamentarea Filosofiei Culturii, încă odată, ca o problematică dacă nu tocmai centrală a filosofiei moderne, in orice caz fundamentală pentru constituirea unei metafizice specifice timpului nostru.

O deosebită însemnătate pentru instaurarea termenului „stil” in întreaga sa demnitate filosofică o are însă, incontestabil, *noologia abisală*. Dacă morfologia culturii (printr'un Spengler, Riegl, Frobenius, Worringer, Dvorak) a adus servicii de necontestat problematice stilistice, in sensul că a arătat clar importanța acestui termen in studiul regiunilor spiritului, ea nu a reușit totuși să ducă până la capăt descoperirea și să vadă fenomenul in toată

complexitatea sa. Morfologia culturii, dotată cu un aparat *descriptiv* cu totul remarcabil, a fost în schimb incapabilă să „explice” fenomenul stilului în natura și în esențialitatea sa. Psihologia abisală (Freud, Jung) ar fi putut să ofere unii termeni de explicare a fenomenului, dar ea nu s'a preocupat de atari probleme. Prin teoria sa despre stil „noologia abisală” (L. Blaga), valorificând unele rezultate ale morfologiei cât și ale psihologiei abisale și depășindu-le prin examenul „spiritului inconștient”, fixează în întreaga sa amploare atât explicația stilului, cât și imaginea sa bogată. Teoria despre stil a noologiei abisale aruncă, pe urmă, de pe temelii acestui termen și o serie de perspective a căror panoramă se deschide de-a-dreptul în metafizică. Ar fi deci greșit să se creadă, că noologia abisală ar fi în fond numai o sinteză între morfologia culturii și psihologia abisală. Dacă cele din urmă sunt în ultima instanță perspective aruncate asupra unui fenomen, noologia abisală este în fond, aruncarea unui fenomen în perspectivă metafizică. Exclusiv numai prin „Psihologia abisală” care este preocupată de „sufletul” inconștient, iar nu de *spiritul* (noos) inconștient, nu s'ar fi putut obține o explicare a stilului, iar morfologia ne-a dat doar o descriere parțială a acestuia. Noologia abisală devine întru câtva o explicare a lumii și vieții prin mijlocirea acestui fenomen. Dar nu numai în această fundamen-

tală inversiune de perspective constă distincția dintre noologia abisală și celelalte preocupări filosofice care s'au interesat de fenomenul stilului. De sigur, în ceea ce privește viziunea generală a fenomenului, acestea din urmă se reduc în fond la o inventariere incompletă a stilului, iar noologia abisală ne dă o metafizică a lui. Totuși și în ceea ce privește simpla înțelegere ca atare a fenomenelor, între aceste modalități filosofice descoperim o serie întreagă de diferențieri. Astfel, față de psihologia abisală, noologia abisală aduce o teorie a „spiritului” inconștient, adică o nouă structuralizare a inconștientului, teoria despre caracterul cosmic al inconștientului, prin care se face un imens pas dela conceperea inconștientului ca o regiune haotică, lipsită de organizare internă, confuză și desarticulată, la conceperea inconștientului ca o regiune cu funcții spirituale, cu conținuturi organizate, ordonate, ierarhizate și prinse în articulații foarte solide („categoriile” inconștientului). Față de morfologie, noologia abisală face de asemenea un pas mai departe, întru cât aparatura pe care o pune ea la dispoziția analizei și cunoașterii fenomenului stil este mult mai amplă. Această aparatură ne demonstrează că fenomenul stilului departe de a fi un fenomen monolitic, univalent, sau un fenomen reductibil la o singură esență primară, cum crede morfologia (d. e. sentimentul spațiului la Spengler), este un fe-

nomen foarte complex, ireductibil la o singură trăsătură, compus din elementele complementare ale mai multor caracteristici. Stilul apare astfel ca un fenomen organizat într'un „câmp stilistic“.

Se pune acum întrebarea: va ajunge vreodată fenomenul stilului să constituie o preocupare filosofică de sine stătătoare, în sensul că se va putea fixa ca *valoare* în planul disciplinelor majore ale filosofiei? Foarte posibil! Evoluția sa rapidă dela un termen cu simplă semnificație estetică, la un termen cu semnificații atât de bogate, și trecerea sa dela un fenomen periferic la un fenomen central în lumea spiritului, sunt semne că stilul constituie mai mult decât o noțiune instrumentală a filosofiei, iar noologia abisală este o pledoarie eclatantă pentru eventualele pretenții pe care stilistica le-ar avea de a se fundamenta într'un orizont propriu. De sigur stilistica este cel mai de seamă aliment al Filosofiei Culturii. Cu toate acestea s'ar putea ca într'o bună zi, rupându-se parțial din servitutea Filosofiei Culturii, Stilistica să pretindă pentru sine drepturi egale, căci am văzut că deși stilul e un fenomen foarte concret, el ascunde totuși în sine nebănuite posibilități de explicare generală a lumii și vieții. În orice caz spiritul românesc trebuie să fie mândru de faptul că contribuția sa la una din cele mai moderne probleme ale filosofiei contemporane, este fundamentală.

Radu Stanca

Kant și metafizica. — În creația metafizică noi vedem însăși încoronarea gândirii filosofice. Iată o pledoarie pentru care nu vom ocoli nicio osteneală. Metafizicianul este autorul unei lumi. Un filosof, care nu ține să devină autorul unei lumi, își suspendă vocația; el poate fi orice, chiar un genial gânditor câteodată, dar rămâne un adept al neîmplinirii. Lumea unui metafizician este în primul rând o lume a sa; datorită adâncimii și măreției viziunii, datorită argumentului și vrăjii cuvântului, metafizicianul are însă posibilitatea de a-și impune și altor muritori lumea sa. De sigur că o viziune metafizică nu este niciodată ceva definitiv, adică o izbândă ce ar face de prisos orice altă încercare. O viziune metafizică reprezintă un moment istoric, ceea ce înseamnă că într'un fel caducitatea ține chiar de condițiile și structura ei. Dar, după cum spuneam în introducerea unei cărți de metafizică, publicată acu câțiva ani, caducitatea proprie oricărei tentative metafizice nu este un aspect ce ne-ar putea speria. Trebuie să ne obișnuim să privim concepțiile metafizice și sub alt unghi decât acela al regretului că ele sunt perisabile. Urmează să ne însușim adică acea particulară sensibilitate, care cântărește o viziune metafizică după profunzimea și armonia intrinsecă vedeniilor ce ni se propun. Când e vorba de judecarea unei concepții metafizice se cere în primul rând punerea în exercițiu a unei critici

imamente, generoasă prin definiție. Intr'o asemenea bătaie de lumini, caducitatea dobândește o înfățișare grație căreia ea se clasează ca o chestiune secundară, ce ține de fatalitatea inerentă chiar și celor mai evidente reușite ale spiritului uman.

Nu acestea au fost punctele de vedere din care a înțeles Kant să privească metafizica. Atitudinea lui Kant față de metafizică are din nefericire multiple aspecte, unele echivocuri și oarecare labilitate. Integrându-se într'o tradiție de două ori milenară, Kant profesă credința într'un ideal de cunoaștere, care îngăduie formule necesare și general valabile. În lumina acestui ideal prinde în gândirea lui Kant să se reliefeze tot mai mult deosebirea de natură între metafizica, ce se făcuse până la el, și „știința” constituită de Galilei și Newton incoace în corp pretins intangibil. Kant a căutat secretul valabilității științei exacte în modul de aplicare a conceptelor asupra intuiției. El s'a străduit să arate că știința ia ființă prin aplicarea categoriilor intelectuale asupra unui material luat în primire prin simțuri. Științei i se oferă toate șansele, pe cari ea le visează, prin aceea că ea își delimitează obiectul în sfera fenomenalului, adică într'o sferă de convergență a simțurilor cu conceptele. Metafizica speculativă se schița însă, după părerea lui Kant, pe o linie care sfidează această convergență prin salturi dincolo de „fenomen”. Sfidarea convergenței în chestiune, saltul

în transcendență nu poate duce, după Kant, decât la construcții efemere. De fapt, pretinsa stabilitate a științelor exacte și caducitatea metafizicelor de până atunci, l-au îndrumat pe Kant spre examenul critic al facultăților cognitive ale spiritului omenesc și la stabilirea unui postulat de colaborare a acestor facultăți în zona „experienței”. Criticismul, pe care-l inaugura, a făcut din Kant un adversar al metafizicei, în accepția, ce se acordase acestui termen, de speculație vizând cucerirea regiunilor ce depășesc simțurile. În fața cântecului de sirenă al „transcendenței”, Kant a hotărât să se lege singur de catarg. Metafizica constructivă urma să fie interzisă, fiindcă, cu mijloacele și în condițiile ei, ea nu ar putea să dea decât forme pieritoare. Mai grav: forme care se anulează reciproc. Acestea sunt în cele din urmă dedesubturile argumentației kantiene împotriva metafizicei constructive și a legitimității ei. Să mărturisim că acest fel de a argumenta nu prea are darul de a ne indupleca. Sfatul antimetafizic al lui Kant poate fi rostit și în alți termeni, mai de toate zilele și mai fabuloși, cari desvălesc dintr'odată tot comicul situației. La fel ar putea cineva să lanseze o lozincă, cum ar fi următoarea: „Bărbați ai lumii — castrați-vă! Deoarece copiii cari se nasc sunt niște biete ființe efemere și nu ființe nemuritoare!” Kant cere spiritului omenesc să-și rețeteze aspirațiile metafizice, deoarece rodul acestor năzuinți ar

fi prin însăși natura sa „caduc”. Cert, Kant a întrezărit, mai limpede decât înaintașii săi, deosebirea dintre metafizica curentă și știință, dar el s'a grăbit să măsoare metafizică după criterii „științifice”. Era inevitabil să se ajungă astfel la sfatul castrării. Deosebirea de natură între metafizică și știință este însă, după părerea noastră, așa de mare că trebuie să aplicăm fiecareia propriile ei criterii. Autonomiile lor comunică, dar nu se confundă.

Spuneam că atitudinea lui Kant față de metafizică nu este lipsită de echivocuri. Nu incupe indoială că Im. Kant aducea în filosofie o răsturnare de perspective. Un contemporan, speriat de revoluția la care trebuia să privească, intrigat dar desarmat, a numit pe Kant „a toate-distrugătorul”. Acest epitet, ce se potrivește zeului Șiva din trinitatea mitologică a seminițiilor indice, nu are darul de a caracteriza prea fericit revoluția kantiană. Căci dacă e adevărat că Im. Kant aducea o răsturnare a perspectivelor filosofice, tot atât de adevărat este că marele gânditor avea un respect excesiv față de corpurile spirituale constituite. Un asemenea corp spiritual era pentru el de ex. știința (newtoniană). Dar la fel și câteva idei teologice ale raționalismului deist (Dumnezeu ca ființă supremă, ca bun absolut, — nemurirea sufletului, ideea libertății), pe care el nu s'a gândit niciun moment să le modifice în conținutul lor ca atare, ci doar să le investească cu o nouă funcție în economia

spirituală a omului. Kant, după ce a făcut tot ce i-a stat în putere să submineze orice metafizică speculative, se declara astfel, pe altă cale, deplin satisfăcut de câteva din „ideile” (pe cari le credea necesare și general valabile în *felul lor*), ale teologiei raționaliste. Aspirațiile metafizice ale lui Kant eșuau în parte într'o „teologie” etică, de idei conformiste. Același respect față de corpurile spirituale constituite, care îl făcea să creadă că știința newtoniană este, omeneste vorbind, ceva intangibil, îl îndruma și spre recunoașterea intangibilității unor anume idei teologice curente. O mai cruntă răzbunare a metafizicei nici nu se poate imagina. Kant profesa abstenența metafizică pentru ca să-și satisfacă foamea metafizică cu surrogate la dispoziția oricui. Rămâne un merit al metafizicienilor postkantieni de a fi dovedit prin „construcțiile” lor că spiritul omenesc poate oricând să creieze noi idei metafizice, spărgând lanțurile oricărui conformism. Dar anti-metafizicienii, cari sunt eunucii filosofiei, nu vor înțelege niciodată acest merit.

L. B.

„Instrăinarea culturii”. — Să ni se ierte această expresie pe care am adoptat-o drept titlu al notei de față. Ne-am servit însă de această formulă tocmai fiindcă în timpul și 'n timpurile din urmă ea a fost găsită prin cine știe ce imunde unghere cerebrale (sau cerebeloase) și scoasă la lumina zilei ca un semnal de apropiată și implacabilă primejdie.

Oricine se apropia — și, evident cu cele mai cinstite intenții — de produsele culturale ce aparțineau altor popoare, era taxat drept dezertor în tabăra străinului. Dacă în materie de critică literară, de pildă, cineva aducea în discuție autori străini și mai ales dacă avea nenorocul să fie atât de onest încât să-i prezinte — când era cazul — ca modele de realizare artistică demne de urmat, respectivul era privit ca un virus destructiv în corpul literaturii naționale. Era un germen care ne submina cultura cu prestabilitul scop de-a ne-o... înstrăina.

Suntem un popor cu o cultură relativ tânără. Cauzele care justifică această stare de lucruri sunt multe și întemeiate. Nu vrem aici nici să facem inventariul lor, nici să insinuăm anumite scuze sau acuze. Ceea ce intenționăm să subliniem e un alt fapt ce-și are rostul și locul în topografia acestei ordini de idei. Faptul că produsele culturale sunt valori ale spiritului, contactul cu un climat cultural străin nu numai că nu e dăunător, dar e necesar pentru ca spiritul autohton să fie fecundat în mod fericit. Asimilarea datelor unei culturi străine nu poate fi nicicând primejdioasă. Acesta e un adevăr atât de evident și atât de dela sine înțeles, încât încercăm sentimente de adevărată jenă atunci când vedem că trebuie să-l spunem. Mai mult decât atât: ne doare când ne vedem puși în situația de a face gardă și de a apăra astfel de truisme.

Realitățile sunt însă de așa natură încât ne constrâng să spunem

răspicat aceste adevăruri evidente și să apărăm integritatea acestor truisme. Suntem constrânși, pentru că unii dintre compatrioții noștri cu un oarecare nivel (mai bine zis: pretins nivel) intelectual, nu numai că nu-și dau seama de aceasta, dar strigă în cor pe toate cărările și 'n toate coloanele (era să zicem cotloanele) fițuicilor dela periferia publicațiilor literare, că suntem în plin pericol de... înstrăinare a culturii! Ca și cum cultura ar fi o plantă miraculoasă care trăiește, face flori și dă roade sub un clopot de sticlă!

Acești preținși intelectuali — care sunt foarte mulți și tocmai de aceea ne sezișăm de vocile lor — pot să fie liniștiți. Nimeni nu-și pierde „specificul național” prin asimilarea valorilor culturale străine. Cei care au un fond autentic de spiritualitate și-l îmbogățesc prin acest contact. Iar cei ce n'aunimic, n'au ce pierde. Și-atunci, nu vedem de ce acești indivizi se neliniștesc într'un atare hal.

Totuși strigătele lor de alarmă ne dor. Ne dor, pentru că dincolo de anacronismul și absurditatea lor, ne desvăluie o dezolantă paupertate intelectuală ce se vrea erijată în for competent în a judeca și condamna actele firești ale adevăratei spiritualități.

Ceea ce, să recunoaștem, e prea mult.

Ion Oana

Pășuniști și „nemuritori”. Fiecare generație își are morga sa plus câteva vocabule. În această privință pașoptiștii au fost cei mai străluciți și într'un fel se poate

socoti că ei au deschis seria. Totuși azi, când asistăm la o ciuper-cărie de „generații”, unanimiști, dadaști, existențialiști, desperați, refugiați, tremurici, pistolarzi „bă-trâni”, „tineri”, 22, 32, 42, 72, 102, ș. a. m. d., nu râvnim ca noi, cei cărora ni se spune *Cercul literar* și care ne-am atașat luptei dela *Saeculum*, să lărgim această încăpătoare horă (o anumită presă ne-a făcut „stiliști”, „estetisti” și altele). E adevărat că ne leagă oroarea de a fi și a gândi în acel mod, care comportă chiar un Weltanschauung, și căruia un fericit inspirat i-a spus într'o zi: *pășunismul*. Nu e o invenție a acestor vremuri de amețeli și confuzii, căci pășunismul există pe meleagurile noastre din timpuri imemorjali: l-au practicat cu o neprihănită inconștientă oițele din cele patru unghiuri ale hotarelor românești atât de întinse, din Pind până'n Istria. Dar ce deosebire între aceste virgilece creaturi, prinse în mularul fin al lui Alecsandri, Argezi, Blaga, și între școlarizații moderni și contemporani, cărora le chiuie inima și le behăie sufletul de dorul „satului în care s'au născut”. Groază de „condeieri” (cum le place să-și zică) a invadat foaia cea imaculată, injosind prestigiul inefabil al culturii. Arși de febra exaltării când țipă la orice colț de stradă cuvântul „cultură”, toți directori ai patriotismului, ai moralei și ai poeziei, înamorați de „țarina sfântă” numai fiindcă o privesc din fotoliul comod al orașului pe care îl hulesc, pășuniștii se visează

ziua și noaptea când la coarnele plugului, când la nunta Zamfirii, când făcând curte Dăscăliței...

La început pășuniștii au fost considerați ca un fel de sectă fără voie, care cultiva tradiționale obiceiuri: să stea cu scobitoarea în dinți după masă, să poarte duminica pantofi de lac, să frecventeze regulat festivalurile, să se cutremure citind *Regina Ostrogoșilor*, să plângă duioshi citind Mamina și Tătușu și să danseze tangoul dar să-i doară inima după sârbă. Noțiunea s'a mai lărgit apoi binișor, încât dela articolele lui Timoleon Pisani a evoluat la marile probleme ale „științei literare... Pășunistul de ultimă oră are lustru: frecventează pe Camil Petrescu, discută pe Baudelaire, se îmbracă malagambist, însă cugetă la restaurarea Mariei Cunțan.

Când E. Lovinescu denunța epidemia aceasta gravă, care amenința domeniile cele mai pure și când i s'a adresat acea scrisoare publică, prin care o parte din tineretul ardelean i se alătura, sub semnul unei rupturi față de tot ce era confuzie și spirit retrograd, pășuniștii au reacționat cu strigăte și injurii, au scris drame și pamflete, poezii și note veninoase. „Lăsați-ne să ne cântăm dorul!...” au țipat patetic. Și corul „cântăreților” a rostit într'un glas cuvântul trădare! Au ținut șezători cu lacrimi, cu gemete, cu revolte, cu „cântece”, cu chiote, urmate de petreceri (ca să-și mai potolească amarul!) și au înălțat literele române până'n piscurile Înăului... Un „artist” își căuta

furibund uneltele și picioarele să arunce după trădători, după „câni de vitrină”. Fiindcă cuiva nu-i plăcuse „arta” dumisale, cerea bice și instrumente de tortură, să lovească, să sdrobească pe cei care nu-i mai lăsau liniștea să se întoarcă în sat...

Dintre cei mai recentți, un pășunist din București, infiltrat nu se știe cum într'un mediu ce s'ar fi părut că trebuie să-i fie cel puțin interzis, considera abject pe marginea succesului lui Caragiale la Berlin, că ar trebui înfățișate peste graniță nu opere „stricăcioase” ca *Scrisoarea pierdută* ci niscaiva piese unde să se vadă virtuțile neamului...!

Iar altul, de prin Banat, scriind despre confrății lui „întru vis și condei” (adică tot din ceata „condeierilor”), după ce măsură cam vreo sută de visători, care se ostentiseră timp de câteva decenii, socotea candid că „n'au tăiat frunze la câni în Câmpiile Elizee”...!

Intinse s'au revărsat apele pășunismului. Altădată i se zicea sămănătorism și era numai o modă literară, trecătoare mai mult ca altele, fiindcă nu cucerise decât dubioase talente, iar unul-doi care aveau geniu l-au depășit, l-au strivit în picioare prin însăși forța talentului lor, clădindu-și opera în tiparele caste.

Pentru cei care privesc din depărtare, Ardealul a luat o înfățișare mai sămănătoristă ca orice alt colț de țară. Stranii turnuri a înălțat spre țăriile limpezimilor opera lui Lucian Blaga, în adevăr purtătoare a unor peceți pe cât

de autentice pe atât de necunoscutе contemporanilor, care — aproape — în totalitatea lor locală persistau la unelte convenționale și injositoare, la obiective infime și leșetic cotidiene. Nu s'a putut însă bănuși că alături de o vremelnică și mai ales foarte provincială criză, cultura țării întregi era săpată încă, în adânc, de acel duh ocult al obscurantismului. Ce revoltă sgomotoasă, câtă literatură doctă desfășurată pe mapele oprobiului, când filosoful s'a vrut al filosofiei, spulberând amăgirile celor care crezuseră că e dat profesorilor de teologie să cenzureze toată gândirea umană.

Nu există cugetare mai frumos catolică decât cea franceză, dar ce luciditate, ce justă filtrare a adevărilor, care au țâșnit din lupta cavalerescă a ideii cu sine însăși! La noi se mai dă lupta între cristaline substraturi ale latinității și mălurile depuse de valurile slave. Că e dat clarității să învingă, ne-o spune toată evoluția culturii noastre, care a cunoscut, fundalul maiorescianismului, în tema definitiv pusă și pentru noi, cei dela Dunăre, a disociațiilor.

O personalitate atât de precis și original conturată ca a lui Lucian Blaga, și care cinstea ca puține alte fețe ale culturii române contemporane, acolo prezente, acea instituție, căreia tradiția împrumutată dela alt capăt al continentului îi spune „cea mai de seamă a țării”, o astfel de personalitate nu putea rămâne în con-

formismul stabilit de nu știu ce interese de castă, mai mult decât de spiritul ierarhiilor și echilibrul valorilor. Și când a căutat să demaște aparențele, când în propriu accent a dărâmat câțiva din falșii idoli, personajii tabu ale arenei noastre publice, coaliția celor cu „drepturi câștigate” de „nemuritori” — pe timpul trecerii lor pe aceste meleaguri prea obștești, a început lista protestelor. Au fost poate și din aceia care — voi! — nu știau ce iscălesc, și li se iartă — ca artiști căroră gândurile le plutesc la alte înălțimi. Dar blamul nu se poate întoarce decât asupra celor care, ca totdeauna balastul epocelor de tranziție, stau piedecă la victoria adevărului. Numele lor s'a mai rostit azi odată, însă totuși în van, căci pieritor rămâne, ca atâtea ale nemuritorilor morți de mult, de care niciun calendar nu mai pomenește.

Ce avea să aștepte Lucian Blaga dela acei căroră le făcuse fală?

Mulți erau acolo din acei care vor trăi în istorie numai prin numele citat undeva de E. Lovinescu, de asemenea un dărâmtor de falși idoli, un nemuritor care nu fusese poftit la prânzul de pe pământ al eternității.

În templul veșniciei, zidit din gândul cel pur al aleșilor fără fracuri colorate, ei nu vor ajunge nici măcar până la prag, fiindcă ochii lor nu l-au văzut: ci vor mușca de-a-pururi țărâna.

I. Negoiescu

Ideală consecvență filosofică. — Dela un timp incoace, publicistica filosofică dela noi s'a îmbogățit cu apariția câtorva noi reviste de specialitate. Nu mai departe decât anul trecut, au apărut trei astfel de periodice, bogate și interesante prin conținutul lor, diferite ca orientare. Pentru lămurirea pozițiilor filosofice și a punctelor de vedere aduse în interpretarea fenomenului cultural, apariția lor e binevenită.

Pintre aceste reviste, este una care se chiamă *Symposion*, apărută în serie veche, cu vreo cinci ani înainte, la Cluj. Seria nouă, apare în capitală.

Curioși și dornici de a cunoaște orizonturile filosofice în care se mișcă o revistă, criteriile și linia de orientare alese, am căutat să vedem pentru care optează amintita publicație. Am aflat acest lucru chiar dintr'un articolaș-manifest intitulat *Prolegomena*. Ni se spune acolo că revista va combate necruțător pericolul de „degradare a gândirii”, care se înfățișează în multe chipuri. Astfel, ea va lupta acerb împotriva „confuziei și obscurității” care sunt un „produs al gândirii mistice”, va infiera „confuzia de gândire filosofică a timpului”. Mai presus de toate însă, revista va lupta neîndurător împotriva a ceea ce numește „lipsa de măsură și desmățul în expresie”.

În schimb, în paginile ei se va preconiza „o filosofie fundamentată pe spiritul critic, rațiune și realism”, „o filosofie care să aibă la bază rațiunea și spiritul critic



și realismul, singurele în măsură să clarifice problemele noastre culturale". În acest scop, ea va urma „o metodă științifică sprijinită pe armătura gândirii logice în cadrul realismului”. (?!)

Pentru acest mod de a scrie filosofie, revista promite solemn că va duce „o luptă demnă și cinstită... împotriva fenomenelor morbide ale culturii noastre...”

Bun — ne-am zis, luând cunoștință de nobilele țeluri și eroica hotărâre. Așa ceva nu poate decât folosi culturii noastre. Căci o astfel de atitudine demnă, dezinteresată, cinstită și idealist-criticistă, nu se întâlnește oricând.

Am căutat să vedem cum aplică revista noastră, pe teren, la probleme concrete, strașnicele ei criterii. Curiozitatea ne-a fost repede satisfăcută. În adevăr, pentru a ilustra cu un caz precis acest mod de a vedea, chiar din primul număr publicația aduce două interesante articole, închinat unui profesor, filosof, literat, poet, dramaturg, orator, călător și foarte sincer admirator al literaturii lui Mircea Dem. Rădulescu (ceea ce dovedește evident înaltul nivel al celorlalte calități). Personalitatea e prezentată de revistă, potrivit criteriilor și liniei de conduită fixate, de doi codirectori, proaspeți mânători de condeiu, așa după cum urmează.

Primul care se produce, este asistentul profesorului respectiv. Fără inutile ocolișuri, acesta intră direct, am putea spune *ex abrupto*, în materie; adică în lauda superlativă, menită să dezarmeze orice

rezistențe și să cucerească total. Din prima frază, o izbește așa: „... într'un pasagiu devenit celebru din volumul *Elemente de metafizică* (p. 60—67), pasagiul care echivalează cu un nou discurs asupra metodei și care...” Credem că nu e nevoie să mai continuăm fraza. (În paranteză, ținem să atragem atenția cititorilor să nu-și mai piardă vremea, căutând cartea citată și pasagiul respectiv. Cartea nu există printre scrierile autorului citat. Probabil autorul articolului, care debutează atât de strălucit, s'a gândit la *Introducere în metafizică*. Dar grăbit cum se arată în a lăuda, a făcut o ușoară confuzie: a citat printre lucrările omagiatului, o scriere a d-lui C. R. Motru. În ce privește pasagiul dela pag. 65—67 din cartea la care se referă, nu e deloc celebru; e un pasagiul ca oricare altul; ba, ni se pare chiar mai banal decât alte pagini, mai bine scrise și gândite, din aceeași carte).

Așa dar, un al doilea Descartes, un al doilea faimos discurs asupra metodei — de astădată redus la două pagini, — de care noi habar n'aveam. Vorba ceia: printre ai săi a fost, și ai săi nu l-au cunoscut.

După acest debut-record, o scurtă pauză, în care credinciosul și harnicul asistent ține să ne arate cât mai explicit că în examinarea problemei pe care o discută, se orientează după concluziile celebrului filosof român „pentru că ideile sale sunt ca niște pietre de vad...” Și apoi, din nou o piruetă de mare curaj: „... *Teoria*

Noțiunilor . . . merită să fie considerată nu numai ca una din cele mai de valoare lucrări filosofice românești ci ca începutul unei noi ere pentru întreaga filosofie europeană, căci . . . etc.". Autentic ! De altfel, oricine poate verifica exactitatea citatelor noastre.

Am scos pietrele prețioase din articolele devotatului asistent. Puține, dar cu greutate. Restul — banalități amabile, locuri comune, mediocre și dulcege.

Sobrietatea aceasta este însă amplu compensată de celălalt articol-portret, datorit înțeleptului Isac Dimitrie. Acesta, nemulțumit parcă de sgarceniia în elogiile a celui dintâi, reia lucrurile dela început și mai zelos, cu mai multă râvnă, multiplică și nuanțează virtuos laudele superlative, înche-gând un portret de să pomenească de el și posteritatea. Îl redăm întocmai.

Începutul, nu e mai prejos decât al primejdiosului său concurent. Să urmărim.

— „ . . . acest gânditor cea mai luminată minte a timpului său, iar opera sa un izvor de desfătare speculativă și literară pentru încă multe generații de aci înainte”.

— „ . . . pătrunzătorul său spirit critic, temut până și peste hotare și spiritul său speculativ care te poartă prin cele mai înalte regiuni ale cugetării . . .”

— „nu se poate găsi la nimeni o structurare (?) logică a gândirii, — de o limpezime și forță de convingere care atinge impecabilul, — cum găsim în lucrările sale și

foarte greu se vor găsi similari-tăți nu numai la noi dar și în alte părți . . .”

— Personalitatea în chestie, este „cea mai înaltă expresie” a spiritualității românești. Pentru care motive? Fiindcă, ni se spune, e legat de sufletul poporului „prin vibrantul său patriotism care . . . i-a inspirat pagini de nemuritoare frumusețe și i-a dat cuceritor avânt în atâtea din magistrarele discursuri, care l-au consacrat ca pe unul din marii oratori ai țării”. Tot astfel (?) se explică și prezența sa în alt câmp, unde și-a pus în slujba țării darurile minții sale luminate, împărțindu-și eforturile între înaltele rosturi ale neamului și chemarea sa intimă de filosof”.

Dar nu e numai această nobilă jertfă pentru binele obștesc de luat în seamă. Marele patriot și orator „este expresia sufletului românesc și prin credința sa în existența lui Dumnezeu”.

Pe lângă toate aceste nobile însușiri cari îl fac (remarcați firul logic al motivării, n. n.) „reprezentantul cel mai de seamă al spiritualității noastre speculative”, „marele gânditor” mai „rămâne un gânditor de factură clasică și de dimensiune europeană”. El „reprezintă toate virtuțile istoric verificate ale filosofiei clasice . . . reprezintă spiritualitatea românească în ceea ce are ea mai esențial” (era să transcriem: „foarte esențial”, n. n.).

Toate acestea, „ . . . fără să ne fi dat încă un sistem propriu zis . . .” Vă inchipuiți ce-o să fie când

acest sistem se va închea — în ipoteza că elogiul va mai avea răgazul și energia trebuincioase în acest scop.

Până atunci însă, aripile spiritului său „au atins azurul limitelor transcendente”.

Iar studiile sale „sintetizează întregul buchet de superioare însușiri de stil și de concepție care procură savoarea inegalabilă a scrisului său”. — „Expresia nu se limitează numai la capitolul lingvistic inepuizabil și la exteriorul unde abundă surprinzător culoarea și finețea nuanței”. — „Putem spune cu certitudine că ... este un mare maestru al problemelor frumoase”. — Ca nimeni altul, se distinge prin „forța de pătrundere și analiză, spiritul scormonitor de filoane, ochiul care lărgeste zările și fixează definitive contururi”. — Ceea ce nu trebuie pierdut din vedere în afară de „... valoarea operei marelui nostru gânditor, este arta desăvârșită și neegalată de nimeni altul la noi de a armoniza terminologia tehnică ... cu expresii și vocabular autentic românesci pline de prospețime și culoare”. — În toate se arată aceeași „magistrală competență”.

În evocarea contemporanilor, pe lângă „o măiestrie de mare psiholog”, se mai observă și „o artă care atinge perfecțiunea genului portretistic și memorial”.

— „Autentic talent poetic — și poate chiar dramatic”, a alunecat din fericire în filosofie, „în care avea să se aprofundeze și să strălucească cu un succes aproape unic”.

— „Marele nostru gânditor deține pe lângă forța înaltelor pătrunderi metafizice și măestria — foarte rară în spațiul filosofic — de a-și reda gândurile într'o formă literară menită pe de o parte să plasticizeze abstracția atâtor noțiuni, iar pe de alta să fie ea însăși un moment de plăcere pur estetică”. Asta se vede bine în „magistrala sa monografie” despre cutare filosof „greu de egalat chiar printre expunerile criticismului atât de numeroase în literaturile străine...”

— „Talentul literar” s'a infiltrat în scrierile sale filosofice, adăugând adâncimii de gândire o savoare neegalabilă a expresiei”.

Apoi, din nou: „dibăcie rară”, „finețe”, „darul special” ... pentru a reveni după câteva rânduri: „... nu se poate reda nici pe departe bogăția de gând și frumusețea unei opere de talia acesteia”.

După atâtea strălucite, splendide, unice și inegalabile însușiri, evident că nu poate fi neglijat „locul și rolul central pe care-l ocupă marele gânditor în cultura noastră”, „model neîntrecut pentru ceea ce înseamnă „stil” în exprimarea cugetării speculative și în expresia literară”.

Entuziastul portretist precizează în finalul avântatului său articol că toate superbe, neîntrecutele, inegalabilele merite și calități, înfățișate în stil ditirambic, se cer subliniate în deosebi acum, când „lipsa de măsură și desmățul în expresie susțin să se instaureze ca normă”.

Cu asta se termină originalul articol, care vrea să fie o recenzie

— evident critică — despre o carte retipărită în ediția a III-a. După atâta lăudabilă osteneală, cădelnița generoasă se odihnește.

Delirul acesta admirativ, care-ți taie răsuflarea, se 'ntinde pe nu mai puțin de 8 pagini cu text mărunt și indesar.

Nu-i vorbă, pentru a ne convinge că la mijloc e însăși **PERFECTIUNEA ÎNTRUCHIPATĂ**, cum se vede că e considerată figura asupra căreia s'a revărsat admirația nelimitată, extatică a celor doi emuli filosoficești, eforturile nu trebuiesc cruțate, ci sistematizate convergent, spre același țel. La masivitatea elogiului celui dintâi, mai puțin inventiv pentru că mai puțin dotat, trebuia adăugată lauda fără rezerve și de sigur efect, la fel de masivă dar și variată, proteiformă, întoarsă și pe față și pe dos, exhaustivă, a celuiilalt.

După ce-am isprăvit lectura interesantelor articole, cunoscute acum și cititorului, ne-am zis: o mai splendidă dovadă de consecvență a revistei cu propriile-i criterii și cu linia critică anunțată, și o mai demnă, cinstită și necruțătoare luptă împotriva „lipsei de măsură și a desmățului în expresie”, nu se putea !!

N. T.

Răspunsul unui „înțelept“.

— Într'o notă apărută aci, în revista *Saeculum*, demascam, în termeni de perfectă urbanitate, unele apucături, recent ivite în publicistica noastră filosofică. Un profesor universitar, căruia până

acuma — nu i se poate recunoaște paternitatea vreunui gând filosofic mare și original, în stare a răscoli în vreun fel oarecare țarina cugetării românești, a fost decretat prin pana unor tineri adulatori, nici mai mult nici mai puțin decât un al doilea Descartes al filosofiei, în timp ce una din lucrările sale este socotită drept „începutul unei noi ere pentru întreaga filosofie europeană”... Am crezut că asemenea exagerări fără precedent chiar și la noi, care în orice climat cultural ar compromite iremediabil și definitiv pe cel ce le-ar semna, nu e greșit să fie trecute prin sița unei priviri critice, dacă ținem ca literatura noastră filosofică să se bucure câtuși de puțin de un minimum de încredere și prețuire.

Nota noastră, semnată cu inițiale potrivit obiceiului revistei, a supărat foarte mult, socotind după reacțiunea nervoasă pe care a provocat-o. Căci să vedeți cum răspunde unul din adulatorii vizați. După ce flutură niște grave amenințări împotriva d-lui Lucian Blaga, cu care se va răfui necruțător susnumitul, distinsul, obiectivul și calmul recensent mă ia de scurt în felul următor, care, în concepția sa, înseamnă un sumum de distincție și obiectivitate:

„Se înșeală însă sluga dumisale (adică eu, n. n.), care-și arată colții dela picioarele stăpânului, dacă își inchipuie că am să-mi stric prea mult penița în pielea sa îngroșată de nerușinare și de rea credință”. Mai departe amin-

tește ceva de os și de labă, termenii tot așa de distinși ca și cei de mai sus.

Se va recunoaște că în acest fel se răspunde numai atunci când se ating puncte nevralgice.

Acidul a căzut chiar pe proeminentele protuberanțe oportuniste. Am spus deci lucrurilor pe nume. Fiindcă numai adevărul poate produce asemenea reacțiuni congestionate.

Firește că acestor calme și obiective „argumente”, nu-mi voi pierde vremea să le țin piept. Îmi recunosc inferioritatea în această privință. Cu atât mai mult nu voi răspunde, cu cât, după ce elegantul și înțeleptul nostru epuizează „argumentele” văzute: slugă, colți, picioare, piele îngroșată, nerușinare, os, labă, toate de-o subțire și înaltă intelectualitate, așa cum stă bine unui înțelept, nu uită să adauge: „Trebuie să recunosc, de altfel, că în ceea ce mă acuză esențial, d-l N. T. are dreptate. E adevărat că am spus... etc. *Am zis. Și le zic și acum*”. Apreciez curajul. Dar dacă am avut dreptate, la ce bună ploaia de insulte răgușite, cari nu au nici măcar scuza de a fi scrise cu talent? Numai așa ca să se demonstreze că plebeul reacționează potrivit stilului său? Nu se simțea nevoia. Căci între această structură sufletească și felurile sale de manifestare se știe că există o intimă corespondență.

Cititorul se va întreba, de sigur, împreună cu noi: dar în definitiv pentru ce se supără calmul și distinsul înțelept dela Symposion?

Căci n'am făcut decât să spunem pe nume, să identificăm în termenii exacti o situație pe care singur și-a creat-o. Am fost constrânși chiar de această situație să tragem concluzia supărătoare. *Constrânși*. Și anume tocmai de legile riguroase ale gândirii logice, pe care noi le respectăm fără a le proclama solemn, în timp ce alții le afișează ostentativ fără a le urma. În adevăr, când cineva face anumite afirmații, trebuie să admitem, din două, una: sau e sincer, sau nu e sincer. *Tertium non datur*. Ce decurge, în cazul nostru, din alternativa aceasta? În cazul când entuziaștii admiratori sunt sinceri când înșiră mirobolantele elogii, înseamnă că dau dovadă de o gravă cecitate intelectuală.

Căci cecitate este în adevăr a spune că *Teoria Noțiunilor* reprezintă „începutul unei noi ere pentru întreaga filosofie europeană”; că un pasagiu oarecare de două pagini „echivalează cu un nou discurs asupra metodei...”, și toate celelalte. În ce alt mod poate fi denumită propriu o așa de gravă incapacitate de a distinge între valori?

Deoarece nu puteam aduce insulta aceasta unor „înțelepți”, am fost nevoiți să acceptăm cealaltă alternativă, a nesincerității. Ce urmează în acest al doilea caz? Dacă elogiile neprecupețite sunt nesincere, înseamnă că sunt interesate, că izvorăsc din motive oportuniste.

În adevăr, pentru cea de-a doua concluzie vorbesc mai multe lucruri.

Scrierile care prilejuiesc strașnicele elogii, au apărut cu douăzeci și treizeci de ani în urmă. Pentru ce miraculoasele însușiri, pe care niciun gânditor din vreo epocă oarecare nu le-a întrunit pe toate deodată și într'un grad așa de înalt, au fost descoperite abia acum? Tocmai acum, când prea fericitul posesor al atâtor rarissime talente, se găsește într'o situație cu hotăritoare posibilități în mâna stângă și mâna dreaptă deopotrivă?

Din dorința de a nu jigni pe junii înțelepți prin acceptarea primei concluzii, ne-am hotărit pentru teza inspirației oportuniste. Și d-lor s'au supărat. E drept, concluzia aceasta nu e mai favorabilă decât cea dintâi. Dar n'avem ce face. Cleștele dilemei, care în amândouă cazurile duce la aceeași neplăcută incheiere, nu ne îngăduie, altă interpretare. Am ales pe cea, care ni s'a părut mai puțin gravă și mai verosimilă. Am procedat după toate regulile logice, cari nu îngăduie să afirmăm ce vrem. În cazul nostru, cititorii și-au dat seama de sigur că situația ne-a constrâns să recurgem la calificativul de *oportunist*. Dacă lucrul nu convine, cealaltă concluzie e la îndemână. Alegerea, la discreție.

N. Tatu

Sancta simplicitas. — Ne amuză uneori din cale afară naivitatea periodicelor din provincie. Într'o nouă revistă teologică pe

nume „Altarul Banatului“, care apare undeva prin Țara Dacilor, pe care îi știam oameni cum se cade, citim niște însemnări pline de foarte multe rizibile ciudățenii. Nota e închinată D-lui D. Stăniloaie, și vrea să fie un exercițiu în vederea unui „panegiric“ mai amplu în înțelesul originar al unui discurs de laudă. Nota cuprinde printre altele și aceste rânduri: „Filosoful Lucian Blaga, care a tipărit o scriere de-o ostilitate unică în istoria tinerei filosofii religioase românești, își primește... răspunsul autorizat prin pana teologului Dumitru Stăniloaie (Poziția d-lui Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie). Acest răspuns este atât de magistral și de hotăritor, încât filosoful și-a mărturisit oficial regretul tipăririi acestei nenorocite opere filosofice“.

Nota în chestiune e semnată de P. Rezuș, profesor de teologie. Deoarece nu inclinăm să atribuim profesorului de teologie atâta fantazie, ne întrebăm cine-o fi gușatul care a putut să născocoască în mizeria sa această incalificabilă minciună? Unde, când și cum ne-am exprimat noi vreodată regretul, oficial sau neoficial, pentru tipărirea „nenorocitei“ scrieri (e vorba despre „Religie și spirit“)? Nu, onorabile, situația e tocmai dimpotrivă, iar „nenorocita“ noastră operă sperăm să repara, neschimbată, în noi și noi ediții, fiindcă e foarte citită tocmai în cercuri teologice. L. B.

Il fenomeno storico

di

Lucian Blaga

In che cosa consiste la storicità di un fenomeno? Quali aspetti e quali particolarità specifiche spettano al fenomeno storico a differenza degli altri? Si è affermato spesso che la storicità sarebbe una dimensione di tutti i fenomeni naturali che si svolgono nello spazio e nel tempo, inclusi naturalmente i fenomeni psichico-spirituale. La storicità in questo senso generalissimo è stata confusa con l'esistenza come anello in una concatenazione temporale qualsiasi. Vi sono alcuni famosi pensatori secondo i quali la „storicità“ consiste nell'inserzione nel tempo di alcuni fenomeni, unici nel loro genere e che non hanno il potere di ripetersi conformemente. Per quanto ci riguarda crediamo che la storicità sia un attributo che va riservato ad alcuni fenomeni umani di una struttura affatto speciale, — e ciò in accordo proprio alla pratica storiografica. Anticipiamo un po' per poterci muovere. Consideriamo la storicità come una dimensione specificamente umana, ed essa ha le *sue strutture*, che per quanto „divengano“ nel tempo non possono essere confuse con qualsiasi „divenire“. Quando si tratta di semplici divenire dei fenomeni naturali, sia fisici, sia biologici, sia psicologici, sarebbe bene pertanto che ricorressimo ad altre denominazioni. Per il divenire del sistema planetario, così come ha avuto luogo, una sola volta nell'universo, sarebbe più indicato, indubbiamente, il termine di „evoluzione“, come pure nel caso in cui si parli del „divenire“ di una data specie animale, p. es. del cavallo (dalla fase in cui aveva cinque unghie a ciascun piede e la grandezza di una volpe, fino a oggi). Ma anche quando si studia il divenire di un individuo umano qualsiasi, un divenire incomparabile e incontrovertibile, questo divenire può essere alcune volte l'oggetto di una „biografia“, senza che con ciò il divenire dell'individuo ottenga la dignità di un divenire „storico“. Se gli storiografi hanno dato vita a un mestiere, assai spesso scientifico, e non estraneo a un certo sforzo in profon-

dità, nel considerare i fenomeni storici, ci sembra che ciò abbia almeno il senso che la storicità dei fatti umani è molto diversa o addirittura totalmente diversa dai diveniri della natura o della semplice biografia psicologica.

Dicevo che il fenomeno storico è stato visto da alcuni teorici come fenomeno individualizzato e incontrovertibile, ovvero, altrimenti detto, come fenomeno temporale che non si ripete. Le cose non sono tuttavia così semplici. Se l'individualizzazione, l'incontrovertibilità contribuissero in maniera decisiva alla storicità di un fenomeno, dovremmo credere, e non soltanto per ischerzo, che i fenomeni più „storici“ fossero le apparizioni „mostruose“. D'altro lato abbiamo l'impressione che esistano talvolta fenomeni „storici“ nel vero senso della parola, i quali si caratterizzano proprio per il fatto che essi non *vogliono* essere *unici* e *incontrovertibili*, per il modo col quale essi si configurano. Il tale santo s'è adoprato a realizzare per quanto gli è stato possibile la vita di Gesù. Alessandro Magno ci teneva a „ripetere“ in certe circostanze Achille. E le Alpi sono state valicate da tanti condottieri con la lucida coscienza di una „ripetizione“. Si registrano così fenomeni di natura „storica“, che si sono dichiarati proprio in modo cosciente sulla base di una tendenza verso la „ripetizione“.

Preciseremo quindi per ora che i fenomeni „storici“ hanno sempre luogo in modo *concreto*, in un certo luogo e in un certo tempo, *hic et nunc* (nello spazio e nel tempo), ma questo non significa che essi siano assolutamente individualizzati, sotto tutti gli aspetti, e neppure incontrovertibili sotto tutti gli aspetti. Si constata in altre parole il grado di individualizzazione e di incontrovertibilità nel campo dei fenomeni storici. La storicità non consiste senz'altro nella „individualizzazione“ ovvero nella „introvertibilità“. Esiste una storia, che si realizza in una esplosione di „individualizzazioni“ (allorché esiste una tendenza precisa in questo senso), ma esiste anche una storia nel corso della quale si manifesta una tendenza alla ripetizione.

Una delle tesi fondamentali della nostra filosofia riguarda i due modi di esistere dell'uomo. Si tratta prima di tutto dell'esistenza dell'uomo nell'orizzonte del mondo dato e in vista della sua conservazione (modo I) e si tratta in secondo luogo dell'esistenza dell'uomo nell'orizzonte del mistero e in vista dell'innalzamento di questo (modo II). Abbiamo qui una chiave che ci apre la strada anche verso il concetto della storicità. Quei due modi ontologici, irriducibili uno all'altro, anche se essi „*comunicano*“, quei due modi ontologici dell'uomo si distinguono, fra l'altro, anche per il fatto che per ciascuno di questi modi l'uomo è — come forma strutturale — diversamente equipaggiato. Per facilitarci l'accesso alla definizione della „storicità“ è necessario che partiamo da simili analisi antropologiche. Con la distinzione che operiamo fra quei due modi di esistere dell'uomo, non

facciamo che descrivere situazioni di fatto. Ci sono fenomeni psicologico-spirituali che hanno luogo nel quadro dell'esistenza del modo I, e ci sono fenomeni di creazione culturale, di produzione civilizzatrice, di organizzazione sociale, che hanno luogo nel quadro dell'esistenza del modo II. Qui, nel modo strutturale di situare i fenomeni che hanno luogo nel quadro dell'esistenza del modo II, dobbiamo cercare il *nucleo* del concetto di „storicità“. Ora, i fenomeni che hanno luogo nel quadro del modo II si caratterizzano tutti, senza distinzione attraverso quelli che hanno un aspetto *stilistico*. Affermeremo di conseguenza che, fra i fenomeni concreti, numericamente singolari, sono „storici“ soltanto quelli che portano le impronte di uno „stile“. Attraverso questa impronta stilistica i fenomeni che la posseggono acquistano una speciale dignità e uno speciale significato. Ma lo stile si deve ad alcuni fattori di natura profonda che fanno parte della struttura dell'essere umano e precisamente di quei fattori che noi chiamiamo categorie abissali, con il loro centro di emanazione nell'incosciente dello spirito umano. Le categorie stilistiche, intese nel loro stato genuino non come concetti, ma come funzioni modellatrici, hanno una struttura assolutamente diversa dalle categorie della coscienza. Le categorie stilistiche s'imprimono, per esempio, a tutte le nostre manifestazioni di cultura. Un fenomeno della natura, sia fisico, sia biologico, sia psichico-spirituale, in senso stretto, non porta mai le impronte o le stigmate di uno stile, mentre i *fenomeni storici* si caratterizzano in modo eminente grazie a queste stigmate o impronte stilistiche. Alla costituzione e alla distinzione del fenomeno storico contribuiscono pertanto in modo decisivo, in modo *sine qua non*, queste categorie stilistiche, che non hanno nessuna funzione nella costituzione e nella caratterizzazione dei fenomeni naturali, così come essi ci sono dati. Gli aspetti stilistici divengono in tal modo segnalazioni grazie alle quali ci è dato distinguere il fenomeno storico da qualsiasi altro fenomeno. La storiografia ha per oggetto qualsiasi fenomeno cronospaziale, singolare dal punto di vista numerico, concreto e di strutture o aspetti stilistici; ma all'oggetto della storiografia appartengono anche tutti i fattori e tutti i momenti che vengono a trovarsi insieme al prodursi, alla durata e alla scomparsa del fenomeno che porta un' impronta stilistica. *La storicità è in tal modo l'esistenza temporale* (apparizione, durata, scomparsa) *di un fenomeno concreto di aspetto stilistico*. Con ciò abbiamo affermato *eo ipso* che la storicità è la dimensione di alcuni fenomeni che appaiono in corrispondenza soltanto della vita umana. Giacché soltanto un essere umano, a differenza di tutti gli altri esseri, è dotato di funzioni modellatrici di natura stilistica. L'uomo intero, quello cioè che esiste anche nell'orizzonte del mistero per la rivelazione, ed è strutturalmente dotato di categorie stilistiche, l'uomo intero è per definizione *essere storico*. La nozione di „essere storico“ e quella di

„uomo intero“ sono equivalenti, sinonime. La storia ha inizio in altre parole nel momento in cui si dichiara „l'uomo intero“. Prima di ciò esiste l'uomo come esistenza incompiuta, l'uomo che palpita all'orizzonte del mondo dato e che si differenzia solo gradualmente dagli esseri animali. L'uomo come essere storico rappresenta un salto ovvero una mutazione, tanto *qualitativa* quanto di complessità, di fronte all'uomo che vive solo nell'orizzonte del mondo dato come tale.

Sviluppando queste idee relative al fenomeno storico, Lucian Blaga esamina criticamente le opinioni di filosofi come il Rickert, il Dilthey, lo Spranger, ecc., mostrando le insufficienze delle definizioni che questi pensatori hanno proposto per la delimitazione del fenomeno storico.

Das Kunstwerk und die künstlerische Form

von

Victor Iancu

Nachdem der Verfasser in zwei ebenfalls in *Saeculum* erschienenen Aufsätzen die phänomenologische Analyse der Form im allgemeinen, und dann ihrer ästhetischen Bedeutung durchgeführt hat, versucht er in diesem Aufsatz die besondere Funktion der künstlerischen Form innerhalb des Kunstwerks näher zu bestimmen. Die allgemeine Bedeutung der Form erblickte Victor Iancu, sich an M. Geiger anschliessend, in einer Ordnungseinheit, die sich als funktionales Prinzip erweist. Dieses Prinzip behauptet sich im ästhetischen Gebiet als gliedernde, ja sogar gestaltende Kraft. Die besondere Bedeutung der Form in der ästhetischen Welt kann man aber nur im Anschluss an die Bedeutung des Wertes bestimmen. In diesem Zusammenhang folgt der Verfasser den Ergebnissen der realistisch gerichteten Phänomenologie, so wie sie von dem *Münchener Kreis* und besonders von Al. Pfänder ausgearbeitet wurde. Infolgedessen erscheint dem Verfasser die Form, neben Farbe, Ton und Wort, als ein möglicher Träger ästhetischer Werte, die aber im Kunstwerk notwendiger Träger ästhetischer Werte wird. Nicht jede Form ist Träger ästhetischer Werte, nur der Gestalt gewordenen Form kommt diese Funktion zu. In der ästhetischen Welt haften aber nicht alle Werte an der Form. Auch einer Farbe, wie auch einem Ton, ja sogar einem Wort können ästhetische Werte zukommen.

Was das Kunstwerk betrifft, so darf es keinesfalls mit dem ästhetischen Wert verwechselt werden. Es ist kein ästhetischer Wert, sondern ein überwiegend ästhetisches Gut, das ästhetische Werte wesensnotwendig enthält. Die Struktur des Kunstwerks ist viel kom-

plexer als die Struktur des Wertes im allgemeinen und des ästhetischen im Besonderen. Hier nimmt die Form eine äusserst wichtige Stellung ein: von einem möglichen Wertträger wird sie ein wesensnotwendiger. Denn hier ist die Form der letzte vereinheitlichende Träger der ästhetischen Werte.

Daraus ergibt sich auch die besondere Bedeutung der künstlerischen Form. Man hat nämlich innerhalb des Kunstwerks eine bestimmte Positivierung der ästhetischen Werte festgestellt. So z. B. während das Hässliche ein negativer ästhetischer Wert, d. h. ein ästhetischer Unwert ist, kann es innerhalb der Kunst eine positive Bedeutung erreichen. In der Kunst bekommt das Hässliche eine Doppelbedeutung. Wenn das Prädikat „hässlich“ die künstlerische Darstellung betrifft, so ist das Hässliche als negativ-ästhetischer Wert, ja sogar als etwas ausserhalb des ästhetischen Bereiches Liegendes zu betrachten. Die Kunst kann wohl aber auch die hässlichen Seiten der Welt zum Thema haben, sie zu reproduzieren (M. Geiger hat doch genügend auf den imitativen Wert der Kunst hingewiesen, den man durchaus nicht im Sinne des krassen Naturalismus ausdeuten muss), wodurch das Hässliche seine ursprünglich negative Bedeutung verliert, um eine positive zu gewinnen. Das geschieht ausschliesslich durch die gestaltende Wirkung der Form, die immer Träger eines Schönheits-Wertes ist. Das Kunstwerk hat sein eigenartiges Fundierungsgesetz, innerhalb dessen die Form eine besonders wichtige Rolle spielt. Wenn sie der letzte vereinheitlichende Träger der ästhetischen Werte des Kunstwerks ist und als solcher sozusagen eine horizontale Bedeutung darstellt, kann man mit demselben Recht auch von einer *vertikalen Bedeutung der künstlerischen Form* sprechen. Sie ist auch Träger eines Ausdrucks und als solcher immer an eine innere Form (*endon eidos*) gebunden. Sie knüpft die äusseren Schichten des Kunstwerks mit seiner Tiefenbedeutung zusammen, die aus der schöpferischen Phantasie des Künstlers entspringt. Die künstlerische Form ist lediglich ein äusseres Äquivalent der inneren Form, die letzten Endes die künstlerische Gestalt mit ihren mannigfaltigen Formbestandteilen bestimmt. Nur so gewinnt das Kunstwerk Sinn und Einheit, — Merkmale, die ihm durch die künstlerische Form eingeprägt sind. „Das Verhältnis von Form und Gegenstand stellt sich“ — wie Heinrich M. Lützeler sagt — „demnach so dar, dass die Form die Brücke zwischen Gegenstand und Sinn bildet. Daraus folgt, dass im echten Kunstwerk Gegenstand und Form streng aufeinander bezogen sind. Mithin kann man nicht das Kunstwerk in eine andere Form einfach umgiessen. Und Formung kann niemals darin bestehen, dass irgend einem Inhalt eine beliebige Form, ein Formschema aufgezwungen wird. Das wäre eine rein äussere (sinnlose) Form; in der Kunst aber gilt nur die *innere (sinngetragene) Form*. Daher erklärt es sich, dass sich die Form in der Kunst nicht mit

Verstand und Fleiss machen, sondern nur durch Eingebung sinnhaft entwickeln lässt." Damit erfasst man den Kernpunkt der Bedeutung der künstlerischen Form. Sie ist nicht eine beliebige Form des Gegenstandes, sondern auch ein Ausdruck der Seele des Künstlers, das Erzeugnis seiner Phantasie, wie selbst das Kunstwerk — zum Unterschied von den ästhetischen Werten der Natur — ein Erzeugnis des menschlichen Geistes ist.

Die künstlerische Form erfüllt eine doppelte Funktion: eine subjektive und eine objektive — ein Dualismus, der wieder einer anderen Doppelfunktion entspricht: eine Steigerung des Lebensgehaltes, die der Gestaltungstrieb verfolgt — und eine ständige Typisierung, Mässigung des Lebensgefühles fast bis zur Resignation. Durch diesen Umstand erklärt sich das scheinbar paradoxe Wesen der Form, die gleichzeitig als Bejahung und als Verneinung der Wirklichkeit auftritt. Die künstlerische Form prägt doch dem Kunstwerk das Zeichen des Phänomenalen ein, durch sie vollzieht sich die Aufhebung des realen Seins. Aber ebenfalls durch die Form gewinnt das Kunstwerk an Lebensausdruck. Die Form eines Kunstwerks muss so gestaltet sein, dass sie seinen Gegenstand bereichert darstellt und seine Ausdruckskraft mit Nachdruck betont. Eine gemalte Landschaft z. B. verfügt immer über ein kräftigeres Formgebilde als die natürliche Landschaft in der Tat besitzt. Gleichzeitig bedeutet aber die Form auch eine Mässigung, eine Abgrenzung, eine Flucht vor der Wirklichkeit — um einen Ausdruck des spanischen Philosophen Ortega y Gasset zu benutzen. Die *Stilisierung* ist ein eigentümliches Merkmal der Kunst, für die Form der Wirklichkeit etwas Wesensfremdes. Durch Stilisierung gelangt man zu den idealen Formen der Schönheit, wie das Mass Polyklets oder die geometrische Auffassung der Form. Die Poesie eines Mallarmé, eines Paul Valéry oder eines Stefan George ist von derselben Flucht vor der Wirklichkeit angeregt und versucht in einer modernen Sprache das alte geometrische Mass der Schönheit anzuwenden.

La précision en philosophie

par

Nicolae Tatu

L'auteur combat un préjugé selon lequel, en philosophie, on n'aurait jamais affaire à un esprit précis, à une conscience exacte des notions ou à une clarté générale de l'expression, mais à une liberté excessive dans l'usage des termes et à une extrême bigarrure d'acceptions des notions. Dans la critique sévère qu'il fait de ce

préjugé, l'auteur montre qu'il est tout à fait faux de croire qu'on puisse, en philosophie, soutenir n'importe quoi et n'importe comment, et que chaque personne qui vient à philosopher ait toute latitude pour prendre les termes dans le sens qui lui convient. L'auteur montre ensuite en quoi consiste la précision en philosophie et que cette précision atteint souvent au même degré que la précision scientifique. Etre précis, en philosophie, signifie d'abord définir les concepts avec lesquels on travaille, circonscrire par conséquent leur sens et leur extension. Etre précis, en philosophie, signifie encore exprimer clairement une idée et la situer dans un contexte qui respecte un sens unitaire; raisonner avec rigueur, c'est-à-dire munir le contexte d'une argumentation complète et aussi stricte que possible; enfin, s'efforcer de rapprocher le plus possible les abstractions des limites du réel qui nous environne.

Pour fonder et illustrer en même temps ce qu'il avance, l'auteur nous présente ensuite un excursus à travers le panorama de la philosophie contemporaine; il choisit, pour confirmer sa thèse, diverses opinions exprimées par quelques uns des plus grands philosophes de notre temps, touchant la crise de précision de la philosophie nouvelle; et il arrête son choix précisément sur tels penseurs modernes qu'on serait plutôt porté à considérer comme représentant moins éminemment l'esprit de précision philosophique; l'auteur montre alors le caractère de grande exactitude que revêt au contraire chez ces derniers l'expression de la pensée. Ainsi l'auteur, s'arrêtant à Bergson, cite de celui-ci toute une série d'affirmations relatives au manque de précision toujours plus vivement ressenti dans la philosophie contemporaine, après s'être livré à diverses considérations touchant la force extraordinaire de discernement, de précision remarquable et de souplesse de pensée chez le principal représentant de l'intuitionisme. Au sujet de Martin Heidegger, l'auteur considère que le simple fait pour celui-ci d'être issu de l'école phénoménologique suffit à nous montrer combien est caractéristique pour sa pensée l'esprit de précision, le souci de distinguer avec une minutie presque philologique les sens et les nuances d'un concept. Toujours au sujet de Martin Heidegger, l'auteur insiste sur une constatation particulièrement importante, à savoir que les exigences d'une pensée précise ne sont pas le moins du monde incompatibles avec la poésie et son ineffable.

Parmi les philosophes roumains l'auteur choisit pour illustrer sa thèse précisément les penseurs qui ont atteint les plus hauts sommets de la spéculation philosophique: Nae Ionescu et Lucian Blaga, et il montre qu'eux aussi, surtout le dernier, plaident par toute leur structure pour une philosophie où la précision ait le primat sur la confusion et l'équivoque. Il est intéressant de noter que Lucian Blaga,

qui est aussi un poète, est justement le créateur véritable du langage philosophique propre, c'est-à-dire d'un langage qui excelle par la propriété d'exprimer et de suggérer en même temps.

Der Moralist Descartes

von

I. Negoïtescu

Für den Verfasser besteht ein Unterschied zwischen moralistischem Interesse und Ethik, obwohl die allgemeine Auffassung diese beiden vereinigt, inwiefern die Ethik der Wertlehre angehört, während der Moralismus, der eine literarische Gattung bildet, im psychologischen Interesse begründet liegt.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist es interessant, wie die Franzosen und im allgemeinen die romanischen Völker sich eines reichlichen Vorhandenseins moralistischer Züge erfreuen, was sie von den Deutschen wesentlich unterscheidet. Ein Nietzsche z. B. mit betont moralistischer Struktur, hat sich doch zur reinen Ethik bekehrt, und zwar zu jener des Übermenschen, was vollständig den Geist der Neugierde für die Verschiedenheit der menschlichen Natur, die für den Moralismus kennzeichnend ist, ausgelöscht hat. Ebenso liegt der Fall bei Schopenhauer, der, obwohl er bekannte moralistische Neigungen hatte als Meister der Aphorismen, in seinem hervorragend philosophischem Denken alle derartigen moralistischen Äusserungen unterdrückt hat.

Die Stelle von Descartes liegt zwischen Montaigne und Pascal. Wie auch sein Vorgänger, der Verfasser die Essays, hatte Descartes lebhaftes Interesse den besonderen menschlichen Lebensäusserungen gegenüber, indem er auszuwählen suchte aus der Vielfalt der Elemente psychologischer Bedeutung, die ihm die Grenzen seines inneren Verhaltens und teilweise seiner Ethik bestimmen sollten. Die gesamte Korrespondenz des Philosophen zeigt ihn uns sehr beeinflusst von dem, was man ziemlich unangebracht menschliche Schwächen nennt, und was tatsächlich eben den Reiz des Menschen als Einzelwesen bildet. Daher der Geschmack für Reisen, für die umfassende Kenntnis der Welt, die sooft geäußert und sogar in den Grundsätzen des Discours unterstrichen wird. Wenn jedoch bei Montaigne alles aus einer dämonischen und skeptischen Analyse des Bösen kommt, aus einem Interesse, das seine — sicher intellektuelle — Bewunderung für die Mächte der Sünde nicht verbirgt, so sucht bei Descartes die Forschung Grundlagen für jenen „gesunden Menschenverstand“, den der Philosoph so hoch hielt und glaubte, ihn ausserhalb der Abhand-

lungen und deshalb gerade in der menschlichen Vielfalt zu finden. Der kartesianische „gesunde Menschenverstand“ drückt sich aus als vorsichtige Haltung, die vielen kleinlich erschien, während sie im Grunde den besonderen Mut des Philosophen beweist, alles der Vernunft unterzuordnen. Es war viel Vergicht enthalten, der aus der langen Erfüllung der in *je pense donc je suis* ausgedrückten Gewissheit kam, und der wie ein Feuer das ganze System des Philosophen durchglüht.

Wenn der Zweifel von Montaigne dem kartesianischen Moralismus voransteht, so war die Lebenserfahrung Pascals, die Descartes nachfolgte, nicht weniger widerspruchs voll. In der Tat ist es nicht schwer zu verstehen, warum Paskal die kartesianische Vorsicht, jenes Mass des gesunden Menschenverstandes, unnützlich und verächtlich erschien. Für den, der sich einer mystischen Ekstase der Vernunft überliess, und der den totalen Weg zur Erlösung erwählte, konnte der zu geschickte Verzicht seines Vorgängers zur sicher ebenso riskanten Erfahrung der Extreme nur unvereinbar sein.

Descartes jedoch, der den Freunden riet, den Tod nicht zu fürchten, aber gleichzeitig „ihn nicht zu wünschen“, ist durch diese Stände höchster Bewährung mit bewunderungswürdiger und unübertroffener Beherrschung hindurchgeschritten, die gerade aus dem „gesunden Menschenverstand“ kommt. Es war die höchste Prüfung seines Moralismus.

Colecția revistei „Saeculum“ pe anul 1943 se poate comanda la administrația revistei. Un volum frumos legat de peste 600 de pagini. Costul 2000 Lei contra ramburs.



IN EDITURA „DACIA TRAIANĂ” S. A. SIBIU

au apărut :

LUCIAN BLAGA : OPERA DRAMATICĂ

2 vol. 780 pag.

Prețul 800 Lei

LUCIAN BLAGA : RELIGIE ȘI SPIRIT

1 vol. 212 pag.

Prețul 180 Lei

LUCIAN BLAGA : ȘTIINȚĂ ȘI CREAȚIE

1 vol. 220 pag.

Prețul 250 Lei

LUCIAN BLAGA : NEBĂNUITELE TREPTE

versuri nouă

Prețul 180 Lei

LUCIAN BLAGA : AVRAM IANCU

dramă

Prețul 200 Lei

EDITURA „FUNDAȚIILE REGALE”

LUCIAN BLAGA : TRILOGIA CUNOAȘTERII

EONUL DOGMATIC

CUNOAȘTEREA LUCIFERICĂ

CENSURA TRANSCENDENTĂ

1 vol. 458 pag.

Prețul 600 Lei

SAECULUM

ANUL II IANUARIE—FEBRUARIE 1944

Nr. 1

SUMARUL

		Pag.
<i>Lucian Blaga</i>	Fenomenul istoric	3
<i>Victor Iancu</i>	Opera de artă și forma artistică	22
<i>Nicolae Tatu</i>	Preciziunea în filosofie	33
<i>I. Negoîtescu</i>	Descartes moralistul	42

COMENTARII

<i>George Hanganu</i>	Structura sensibilității lui Paul Verlaine	51
<i>Victor Iancu</i>	Stefan George și depășirea estetismului	57
<i>Stefan George</i>	Lauda femeilor	63

RECENSII

<i>Victor Iancu</i>	Ethos — revistă de teorie a culturii	65
<i>Ștefan Aug. Doinaș</i>	Dan Petrașincu: Edgar Poe, iluminatul	68
<i>Ștefan Aug. Doinaș</i>	Umberto Ciancioło: Introducere la poezia lui Eminescu	69
<i>Deliu Petroiu</i>	Heraclit din Efes	70

NOTE

<i>Radu Stanca</i>	Stilistica — o nouă disciplină a filozofiei?	72
<i>L. B.</i>	Kaut și metafizica	75
<i>Ion Oana</i>	„Instrăinarea culturii”	77
<i>I. Negoîtescu</i>	Pășuniști și „nemuritori”	78
<i>N. T.</i>	Ideală consecvență filosofică	81
<i>N. Tatu</i>	Răspunsul unui înțelept	85
<i>L. B.</i>	Sancta simplicitas	87

REZUMATE ÎN LIMBI STRĂINE
RIASSUNTI IN LINGUA ITALIANA
RÉSUMÉS EN FRANÇAIS
INHALTSANGABE IN DEUTSCHER SPRACHE

Prețul Lei 150.—