

SAECULUM

nr 4

mai - august 1943

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Getica

de

Lucian Blaga

Critica, ce se face de dragul criticii, nu a fost și nu este o îndeletnicire care să ne pasioneze în chip deosebit. Nimic mai departe de noi decât gândul de a proiecta vreo umbră peste profilul spiritual al lui Vasile Pârvan, de a cărui „Getică” ne vom ocupa în paginile de față. Nu intenționăm să vorbim despre personalitatea savantului și a gânditorului. Această figură de mare preot, pusă în slujba nu știm cărui rit păgân și ezoteric, va rămânea neatinsă de cercetarea ce întreprindem. Să precizăm că cercetarea critică se referă doar la câteva din ideile lui Pârvan.

Ilustrul profesor a propus în „Getica” unele ipoteze cu privire la ceea ce a putut să fie cândva, în protoistoria sa, spiritul strămoșilor noștri. Părerile rostite de Pârvan cer serioase îndreptări. O anume filosofie a culturii, recent înjghebată și de ale cărei perspective Pârvan era încă străin, ne îngăduie să intervenim cu unele rețușări, cu unele răsturnări, sau puneri la punct. Poate că nu ne-am fi hotărît la asemenea lucrare, dacă unii din discipolii lui Pârvan n'ar manifesta o prea mare ardoare întru exagerarea unor erori prea vândute ale maestrului. Dar așa se întâmplă de obicei. Erorile unui maestru ies la iveală uluitor mărite, mai ales în munca discipolilor. Pornind dela foarte sumare informații, Pârvan a încercat să schițeze o imagine despre religiozitatea Dacilor. În interpretările profesorului a intrat însă un grav coeficient de spiritualitate personală. Ne luăm sarcina de a delimita și de a scoate din discuție acest coeficient, pentru a în-

lătura pe viitor unele elemente de apreciere care zădărnicesc o reconstituire istorică mai plauzibilă a trecutului.

Dacii sau Geții au fost o ramură, alături de multe altele, ieșită din trunchiul arian. Trebuie să recunoaștem că pe temeiul exclusiv al informațiilor, ce ne stau la dispoziție, nu putem să aspirăm la reconstituirea conținuturilor, ca atare, ale mitologiei și religiozității gete. Credem însă că pe baza unui examen mai atent al materialului documentar s'ar putea arăta, cel puțin cu oarecare aproximație, locul ce-l ocupă acea mitologie și religiozitate în cadrul unei topografii stilistice, care ar îmbrățișa toate ramurile ariene. Nu încapă nicio îndoială că aspectele esențiale ale diverselor mitologii ariene ne pun în fața unor asemănări și deosebiri de stil. După ce vom fi trecut în revistă, de sigur mai mult în ansamblu decât în detaliu și sub raport mai mult stilistic decât de conținut, mitologiile cele mai cunoscute, greacă, germană, slavă, celtă, iraniană, indiană, va fi lesne de arătat că imaginația noastră teoretică nu are dreptul la orice conjectură, atunci când e vorba să refacem stilul mitologiei și religiozității gete. În adevăr o topografie stilistică a mitologiilor ariene limitează posibilitățile unei reconstituiri, ce se referă la Geți, impunându-ne alături de unele aproximative puncte de reper și unele certe interdicții. Incercări de a caracteriza feluritele mitologii s'au făcut destule și până acum, dar ideea unei topografii stilistice a mitologiilor, care să ne dea unele șanse de completare a unui „gol” din corpul ei, ne aparține.

Am arătat și în alte lucrări ale noastre că orizontul, în care Indul își plasează flora de aspecte ecuatoriale a mitologiei sale este infinit. Aceasta într'un sens mult mai izbitor decât la orice altă seminție umană. Aventurile fantastice ale ființelor mitologice, luptele desfășurate pe tărâmurile vaste ca lumile între zei și demoni, voința unor zei întinsă peste timpuri cosmice, pe urmă chiar proporțiile excesive ale acestor ființe, sunt o mărturie care pune în relief o particulară gigantomanie proprie spiritului indian.

Una din cele mai caracteristice întruchipări este negreșit mitologia zeului Vișnu, o mitologie ce se resimte din plin de cele mai profunde înclinări ale spiritului indic și care nu e străin nici de anume sedimente îndelung filtrate ale gândirii filosofice indice. Vișnu este închipuit ca substrat ultim al existenței în general; el este a toate plăsmuitorul și a toate purtătorul. Lumea întreagă, toți zeii, toate timpurile, toate fapăturile, sunt imaginate ca produse trecătoare, ca un fel de joc, ca o plăsmuire de vis a lui Vișnu. Acest zeu are darul de a lua orice formă, el se face după plac, când mic, când mare. Odată el a luat înfățișare de pitic. Sub vraja unui ritual Vișnu crește totuși devenind uriașul cosmic. „Și atunci piticul deveni un nepitic și-și arată într'o clipă figura sa care era alcătuită din toți zeii. Luna și soarele erau cei doi ochi ai săi, cerul era capul, pământul picioarele. Degetele dela picioare erau monștrii mănăcători de oameni, degetele dela mâni erau cobolzi de peșteră. Zeii universului erau la genunchii săi, alții la pulpe, cobolzi i se născură sub unghii și femeii cerești în liniile pielii. Toate zodiile erau în privirea sa, părul său — razele soarelui, stelele erau porii... în pieptul său era Șiva, marele zeu, în liniștea sa de neclintit erau mărele lumii, în burta sa nășteau spiritele fericite” și așa mai departe. Iată o mostră de imaginație exuberantă, desfășurată într'un orizont nesfârșit, caracteristică spiritului indic. Dar mentalitatea indică nu este încă pe deplin caracterizată prin acest orizont nesfârșit. Ea își câștigă relieful și fizionomia numai datorită și altor particularități. Deosebit de caracteristică pentru mentalitatea indică este și împrejurarea că Indul ia o atitudine negativă față de orizontul nesfârșit și față de lucrurile și întâmplările, ce au loc în acest orizont. Tot ce prinde înfățișare, mai mult sau mai puțin fluidă, în orizont este „maya”, adică plăsmuire inconsistentă și iluzorie, emanată din Vișnu. Demonii și zeii, nu mai puțin decât oamenii, sunt ființe care populează un plan de vis, ei sunt protuberanțe vremelnice ale lui Vișnu. E drept că zeii și demonii se lansează

în aventuri și lupte, dedându-se la fapte și isprăvi minunate, dar peste elanurile și dușmăniile lor plutește surâsul distant al lui Vișnu, care nu vede în toată această seriozitate gravă a dramelor din lume, decât un joc al său. În general linia de demarcație dintre bine și rău apare în mitologia indică foarte estompată. Bunăoară zeii pot să fie geloși pe sfințenia oamenilor, ba uneori zeii sunt în stare de fapte de-a-dreptul infame față de bieții muritori. De altă parte, demonii, la rândul lor, sunt imaginați, câteodată cel puțin, ca și cum ar fi în stare de fapte ce par cu totul străine de natura demonilor. Astfel de multe ori mitologia indică ne vorbește despre demoni, care practică asceza. În mitologia indică faptele nu se situiază pe un plan și într'o atmosferă de judecată etică absolută. E ca și cum faptele bune sau rele ar fi destul de irelevante, ele fiind deopotrivă un simplu joc al lui Vișnu. Figurile mitologiei indică reprezintă totdeauna ceva *elementar*: puterea, răutatea destructivă, salvarea, iubirea. În consecință formele, sub care apar ființele mitologice, nu sunt prea consistente și ele nu există de dragul formei ca atare; orice formă este mai mult purtătoarea unei ființe elementare de natură aproape impersonală.

Încercând o comparație între mitologia indică și mitologia germană, vom remarca următoarele. Nu găsim în mitologia germană nicio urmă despre un substrat universal divin, din care să țâșnească, precum o plăsmuire de vis, și în care să recadă absorbite ca niște protuberanțe inconsistente, divinitățile și demonii, lumea, spațiile și timpurile. În mitologia germană lumea e alcătuită din zei și demoni, din fapte și lucruri, cari sunt așa cum ni se arată. Toate acestea, lucruri, fapte, zei și demoni, există realmente. Stăpânește de sigur o soartă peste toate existențele, despre care ne vorbește mitologia germană, dar fiecare existență își are individualitatea sa de neconfundat și certă, aci și acum. Luptele dintre zei și demoni, dintre zei și zei, sunt lupte pentru dominație, într'o lume care nu este o simplă și trecătoare iluzie, ci într'o lume

care așa cum este, merită să fie stăpânită. Walhalla e închipuită în primul rând ca un paradis al războinicilor. În mitologia germană totul are o orientare în și spre lume, iar nu o orientare de evadare din lume spre altceva, ca la Inzi. E clar prin urmare că zeii și demonii germani fuzionează într'un anume sens cu spațiul, cu locul. S'ar zice aproape că lăcașul face parte din ființa lor. Se găsesc de sigur și în mitologia indică și în cea greacă, precum și în celelalte mitologii, zei și demoni locali, dar se pare că în nicio mitologie localizarea nu are un accent atât de apăsător ca în mitologia germană. În mitologia germană zeii și demonii se întrepătrund osmotic cu locul, cu sfintele rariți, cu apa, cu pădurea. În general mitologia germană este străbătută de o puternică notă realistă, individualizantă, și se complace în imagini de foarte accidentale și stufoase contururi spațiale și temporale. Pentru ilustrarea realismului individualizant, propriu mitologiei germane, cităm ca mărturie înfățișarea cu metehne fizice, producătoare mai mult de spaimă decât de încredere luminoasă, chiar a zeilor principali. Wotan s'a ales cu un singur ochiu, încât figura lui amintește monștrii polifemici cari sunt apariții doar de periferie ale mitologiei grecești. Un erotism senil împrumut de la Wotan o notă de irezistibil grotesc. Donar consumă enorm și bea disgrățios, câte doi boi, câte opt somni și trei buți de met dintr'odată. Zeul Ziu-Tyr are un singur braț. În ierarhia lumii zeii germani își obțin rangul datorită puterii, iar niciodată grație înfățișării lor. În mitologia greacă un Zeus, Apollo, Hera, Atena, Artemis, Afrodita, etc. sunt modele de frumusețe tipizată și de armonie. Pe meleaguri elene, frumusețea, înfățișarea tipic-idealizată, califică pentru grade divine. Se știe că teogonia greacă începe cu haosul, dar culminează în orânduirea cosmosului. Zeitățile intermediare, ființele cari fac punte între haos și cosmos, cele indecise și neimplinite, ca Uranos sau Cronos, sunt înfrânte și înlăturate de Zeus ca niște elemente de prisos. Zeus însuși e închipuit mai presus de toate ca un părinte

și reprezentant al ordinii. El e legiuitorul, care descalifică accidentalul. Urățenia și metehnele fizice sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monștrilor și al ființelor întunecului. Monștrii mitologici îi întâlnești în marea fără de forme, la răspântii suspecte, în ascunzișuri de abia tolerate sau în Hades. Zeii greci au o filiație și dela naștere începând o dezvoltare; totuși dezvoltarea lor se oprește în momentul culminant, în zenitul, în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăților. Ajunși în zenitul sortii, zeii se bucură de nemurire. Să se compare acest zenitism etern al divinităților grecești cu caducitatea zeilor germani cari la un moment dat îngălbenesc și se prăbușesc tomnateci ca frunzele copacului cosmic Igdrasil. — Zeitățile grecești, deși au legături de rudenie ele între ele, se prezintă totuși ca ființe ideale cu totul separate. Ele nu sunt emisiuni, vremelnice și părelnice în același timp, ale unui substrat oarecare, cum sunt zeitățile indice — protuberante întinse o clipă și reabsorbite de substratul comun care este Vișnu. În mitologia indică zeitățile, ca orice alte fapte, sunt Maya (iluzie, vis), și menite să fie reînghițite de Vișnu. Ceea ce există cu adevărat pentru mitologia indică este substratul inițial și permanent; restul este plâsmuire, vis. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul grec, sunt ființele marginite armonice, depline, ideale, tipizate. Substratul (haosul) a fost definitiv înlăturat, pentru că acesta prin chiar natura sa era menit să devină altceva și să nu „existe”. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul german, după cum reiese din mitologie, este individualul concret, accidentul diform, realul fantastic prelungit.

Să adaugăm la toate acestea — făcând iarăși comparațiile necesare, ceea ce știm din mitologia și religia irană. De astădată puterile mitologice se împart *dual*, cu o mare precisiune. Nu sunt decât puteri bune și puteri rele, angajate într-o luptă fără de echivoc, ce are loc în lume. La Irani lumea nu e o iluzie, ci așa cum ni se arată. Divinitatea binelui, a luminii, va rămânea în cele din urmă

învieătoare. Drama cosmică, la care oamenii participă, conștiinți sau nu, ca aliați ai puterilor bune sau rele (confuzie nu există), e o dramă de supremă seriozitate, nu un joc sau un vis al lui Vișnu. Un dinamism, optimist în ultimă esență, este trăsătura fundamentală a mitologiei irane. Sănătatea fizică și morală, afirmarea vieții, bună starea, iată idealurile omului în cadrul acestei mitologii, în dosul căreia întrezărim și un foarte susținut spirit gospodăresc. Munca apare aci ca un mijloc în lupta contra împărăției răului și a întunericului. Spiritul iran trăiește într'un spațiu vast, care se lărgește pe măsură ce e luat în stăpânire de puterile luminii, cari ocrotesc vieța, fertilitatea, bunăstarea. Lumea greacă e mult mai limitată, iar zeii și demonii grecești nu sunt angajați într'un războiu cosmic-dual. În mitologia greacă domină un fel de ordine statică, cu evenimente și peripeții, în care intervin oameni și zei, mai mult ca să le treacă vremea într'un fel oarecare. Lumea, așa cum o vede mitologia germană, este dinamică; luptele sunt adesea foarte complicate și au loc între zei și zei, între zei și demoni, ceea ce înseamnă că taberele nu sunt împărțite magnific-dual și potrivit caracterelor luminoase și întunecoase ca la Irani. În mitologia germană luptele se dau pentru dominațiune și războiul e îndrăgit de o parte ca manifestare a vieții — a vitalității, de altă parte războiul este un element dorit, care oferă zeilor și oamenilor prilejul de a-și dovedi simțul onoarei, îndrăsneala, setea de inițiativă, conștiința răspunderii. Zeii germani nu sunt unilateral buni sau răi precum cei irani. Aproape toate ființele mitologice germane, atrase în lupte lumești, fac greșeli sau comit fapte care cer răzbunare. Încăierarea aceasta are ceva dramatic — tragic, fiindcă puterile se macină în cele din urmă reciproc, într'o sublimă iraționalitate. Spațiul spiritului german, așa cum el se desprinde ca orizont chiar din mitologie, e nemărginit. Vieța se afirmă aci ca atare în tot tragicul ei și se găsește în expansiune ofensivă, până la măcinare și revărsare într'un universal

Amurg. La Irani spațiul e vast, în creștere, vieța se afirmă în lume, sănătoasă și rațională, luptând dramatic, în perspectiva unui triumf final al Luminei și al Binelui.

Despre mitologia slavă străveche avem prea puține date; unele doar despre diverse figuri mitice, dar știri cu totul disparente despre acțiunile mitice. Se știe cel mult că la semințiile slave, care și-au păstrat ființa mai neatinsă de înrâuriri, divinitățile erau pronunțat pașnice. Aprecierea o facem cum grano salis și numai într'un sens comparat, deoarece, evident, trebuie să presupunem că toate mitologiile ariene, prin urmare într'o măsură și cea slavă, poartă ca notă distinctivă, originară, înclinarea spre luptă. Cu aprecierea făcută adineaori vrem să spunem numai că în cadrul mitologiilor ariene, mitologia slavă este probabil cea mai iubitoare de pace. Spațiul mitologiei slave, trebuie să fi fost acela al întinderii nemărginite, căci se atestă prezența unei divinități principale pe nume Dajbog, care are patru capete întoarse spre punctele cardinale. Dajbog e un zeu pasiv, nostalgic chemat de cele patru zări. Un realism epic-liniștit și fantastic-vegetativ completează apoi fizionomia spiritului mitologic slav, care și-a găsit expresia în divinități tăiate în lemn, de înfățișare umană, dar cu patru capete.

Cât privește mitologia și vieța religioasă celtă, avem avantajul unor informații mai îmbelșugate. După izvoare clasice Celții au fost un popor vădit religios, ei aveau o seamă de divinități și figuri mitologice, până la un punct chiar identificabile (Cezar în scrierea sa despre războiul galic, identifică, natural că în perspectivă romană, șase zei principali, pe cari îi numește: Mercur, Apollo, Mars, Iupiter, Minerva și Dispater. Cu aceasta nu s'a istovit numărul zeităților celte care se ascundeau sub nume diferite, variind dela seminție la seminție).

La Celți ca și la celelalte seminții ariene zeii sunt inchipuiți sub înfățișare umană. Un simptom interesant al acestui foarte accentuat antropomorfism este următorul: Celții aveau între altele și zei ocrotitori ai diverselor ani-

male, astfel un zeu al cătârilor „Mullo“, un zeu al porcilor „Moccus“; un zeu al urşilor s'a găsit de pildă la Celţii din Alpii elveţieni, şi așa mai departe. De reţinut că şi aceşti zei animalari aveau înfăţişare umană (a se confrunta acest fenomen cu mitologiile arhaice mikeno-cretană sau egipteană, în cari domină divinităţile zoomorfe). Foarte răspândite trebuie să fi fost la Celţi fiinţele mitologice protectoare ale caselor, familiilor, cetăţilor, așa numitele „Matrae“ (Mumele). Amintim aceste amănunte, precum ne vom referi şi alte motive celte, deoarece ele ar putea să ne servească drept vagi analogii când e vorba de o reconstituire a mentalităţii mitice propriie Geţilor. Autorii clasici reţin informaţia că Celţii cred în existenţa după moarte a omului. Mortul ar trăi în groapa lui, care este socotită ca o casă. Ceea ce supravieţueşte omului ar fi un dublet corporal al acestuia. Post-existenţa are loc cu alte cuvinte în forme materiale. Pentru unii Celţi această post-existenţă era o certitudine, în așa măsură că ei îşi împrumutau chiar bani cu obligaţia de-ai restitui în cealaltă existenţă. După unele credinţe celte locul unde se duc morţii se găseşte în movile sau pe insule depărtate sau în altă parte a pământului, într'un „Celălalt tărâm“, poatecă subteran sau despărţit prin neguri nepătrunse de regiunile celor vii. În „Celălalt tărâm“ (scriitorul Lucan traduce un necunoscut termen celt prin „Orbis alius“), care este o ţară de frumuseţe şi minuni, se trăeşte printre pomi miraculoşi, acolo „se beau băuturi şi se mânâncă mâncăruri care asigură zeilor ca şi oamenilor nemurirea; acolo nu se cunoaşte moartea şi durerea. Cei ce locuiesc, acolo, au tinereţe şi frumuseţe veşnică, şi pot să se facă invizibili de câte ori ei doresc. Ei rămân acolo în fericire, iar dacă se întorc pe pământ, ei găsesc că secole au trecut ca un vis şi dintr'odată ei decad şi îmbătrânesc“. („Die Kelten“, de Dr. I. A. Mac Culloch). — Ni s'au păstrat şi din cosmogonia Celţilor unele motive sau frânturi mitice. Astfel, după închipuirea celtă, se pare că lumea n'a fost făcută

dintr'odată, ci pe rând, prin acte întrerupte și reluate la considerabile intervaluri și după necesități locale. Din timp în timp, prin intervenția unor ființe mitologice s'au făcut râuri, munți, lacuri și chiar ținuturi întregi. E vorba așa dar de o lume clădită succesiv. Chiar și numai acest singur motiv ne-ar îndreptăți să vorbim la Celți despre un orizont care se clădește cu intermitențe. Pentru completarea imaginii spirituale ce ne este îngăduită cât privește pe Celți să adaugăm că arta celtă a fost foarte abstractă, geometrică. Vestigiile învederează în deajuns acest lucru. Ornamentica celtă, uzând de cercuri solare, de șarpele în zig-zag și de atâtea alte figuri îndeobște rectiliniar geometrizate, reprezintă un tip aparte, în proto-istoria europeană. Pe aceeași linie de completări se impune, să ne oprim un moment și asupra magiei la Celți. De sigur că credințele magice (vrăji și rituri) sunt un patrimoniu arian și chiar al genului uman în general. E un fapt totuși, că la Celți întâlnim moduri aproape excesive ale magiei. La omul homeric magia nu este nici pe departe așa de subliniată. Nu încapе îndoială apoi că și Celtii aveau o deosebită aplecare spre războiu, dar probabil nu tocmai în măsura de a fi asemuiți în această privință cu seminițele germane. Mitologia celtă se pare că nu era atât de dinamică și nici atât de tragic-dramatică precum cea germană.

Să procedăm acum la schițarea topografiei stilistice, în vederea căreia am desfășurat în chip sumar, în cele de mai înainte, materialul necesar. (Vezi pag. 13).

N'am introdus în topografia stilistică decât trăsături pe care le credem fundamentale pentru fiecare ramură ariană. Examenul comparat al stilurilor mitologice ne face să atribuim topografiei o semnificație mai mult decât geografică. Bănuim anume că topografiei îi revine și o semnificație ideală, ce rămâne încă să fie precizată. În domeniul chimic, se vorbește dela Mendeleiev încoace, despre așa numitul sistem periodic al elementelor chimice. În

MITOLOGIA GERMANĂ

orizont infinit
afirmare în lume, ofensivă
realism individualizant
antropomorfism
luptă pentru dominațiune
dramatism tragic

MITOLOGIA SLAVĂ

orizont nemărginit, plan
afirmare vegetativă în lume
realism fantastic
participare pașnică la existență
antropomorfism
spirit epic

MITOLOGIA CELTĂ

orizont în creștere
afirmare atenuat ofensivă
geometrism, stilizare
antropomorfism
participare magic-activă la existență
împlinire în post-existență

MITOLOGIA GETĂ

orizont desmărginit
afirmare defensivă
geometrism, stilizare foarte abstractă
participare magic-activă la existență
antropomorfism
împlinire în post-existență

MITOLOGIA INDICĂ

orizont excesiv
retragere din orizont
elementarism
antropomorfism
distanțare liniștită față de lume

MITOLOGIA GREACĂ

orizont limitat
afirmare cu măsură, în lume
staticul, tipicul,
omul rețușează existența după un model
ideal
antropomorfism

MITOLOGIA IRANĂ

orizont vast, expansiv
afirmare ofensivă
forme elementare
dramatism dual-optimist
participarea omului la lupta cosmică dintre bine și rău
antropomorfism

sistemul lui Mendeleiev, reprezentând o topografie ideală a elementelor, fiecare element își are locul său deplin caracterizat. Toate particularitățile esențiale ale unui element își găsesc în sistemul în chestiune locul precis inserat, și prin aceasta aproximativ deductibil din particularitățile elementelor înrudite. Pe temeiul sistemului periodic și al golurilor căscate în el, s'au putut prevedea cu suficientă precizie unele elemente necunoscute, cu însușirile lor, la a căror descoperire s'a procedat apoi în chip metodic și cu succes. Sistemul periodic reprezintă, prin perspectivele ce a avut darul de-a deschide, una din cele mai geniale construcții ale științei. Recunoaștem că domeniul chimic este prin natura sa în adevăr susceptibil de un tratament matematic și că previziunea a înregistrat aci reușite uluitoare. Mai cunoaștem și în alte domenii un fel de topografii ideale, cum ar fi de ex. domeniul morfologiei biologice. Clasificările în botanică și în zoologie duc la astfel de topografii, încât un naturalist perspicace are posibilitatea să construiască, în duhul aproximației firește, specii vegetale sau animale dispărute sau să zicem încă nedescoperite. N'am vrea să afirmăm că o topografie stilistică a mitologiilor ariene ar oferi un mijloc de aceeași stringentă concludență precum topografiile amintite. Domeniul istoric și al spiritului este infinit mai complex. Intervine aici așa dar o serioasă rezervă de principiu, pe care noi înșine ne-o însușim pe deplin. Totuși și o topografie stilistică, cum este aceea pe care am schițat-o, poate fi, în lipsa altor mijloace, de o utilitate neîndoielnică pentru orientarea noastră într'un ținut neguros, care solicită tatonarea prudentă. Topografia stilistică oferă un prețios sprijin întru reconstruirea anumitor profiluri spirituale, despre care nu ne-au rămas decât prea rare informațiuni directe. E cazul să ne întoarcem acum, de unde am pornit. De multe ori ne găsim în fața unui gol istoriografic, care seduce imaginația să facă salturi, a căror răspundere critica n'o poate lua asupra ei. Fenomenul dacic sau get ni se înfățișează sub multe raporturi ca un

asemenea gol. Astfel orice efort în vederea unei aproximații, când e vorba despre ceea ce a putut să fie mitologia și viața religioasă-spirituală a Geților, se recomandă dela sine. Despre proto-istoria Daciei a scris Vasile Pârvan studiul său monumental „Getica”, apărut în 1926. Pârvan, refăcând în linii mari unele perioade de viață proto-istorică getă (pe baza mai ales a rezultatelor săpăturilor arheologice) a dovedit fără îndoială o putere de sinteză ca nimenea până la el. Datorită perspicacității istoricului nostru, cele două milenii dinainte de Hristos, și mai ales întâiul, de viață cvasi-istorică aparținând Geților, au prins serioase contururi. În studiul de față ne interesează ceea ce Pârvan încearcă să desvăluie cu privire la viața spirituală, religioasă, a Geților. Geții erau un neam tracic. Nu e necesar să mai amintim că Pârvan îi socoate strămoși ai noștri, căci în genere istoricii, fie români, fie străini, înclină tot mai mult să privească pe Români ca un popor cu un substrat dominant tracic. Cari sunt luminile pe care Pârvan crede că le poate aduce în ceea ce privește viața spirituală a Geților, și ce-i putem opune noi în lumina topografiei stilistice a popoarelor ariene? Geții, ca și celelalte neamuri trace, ocupau, atât geografic cât și ideal, un loc al lor în această topografie, un loc care are însușirea de a nu fi periferial, ci mai curând central. Chiar și numai o fugară ochire pe icoana grafică a topografiei stilistice este edificatoare. Să luăm prin urmare act de poziția mai mult centrală a semințiilor trace față de celelalte ramuri ariene, dispersate între Oceanul Atlantic și Oceanul Indian. Poziția aceasta nu e de loc irelevantă pentru concluziile, care se cer rostite. În adevăr, dacă Tracii ar ocupa un loc mai excentric decât Inzii sau Iranii, am fi poate în drept să ne așteptăm ca viața lor spirituală să manifeste particularități de diferențiere *excesivă* față de ceilalți arieni. Dar timp de două mii de ani, adică atâta cât sunt atestați prin mărturii directe sau reconstruite, Tracii ocupă în spațiul arian un loc mai curând interior decât exterior. De aci concluzia noastră

că ei nu puteau să prezinte, față de ceilalți arieni, și mai ales față de vecinii lor dela margine, decât particularități care îi mențin în limitele unei diferențieri *atenuate*. Tracii se găsesc așa dar într'un loc, prin care, în perspectivă stilistică, se delimitează eo^oipso profilul imaginar susceptibil de a le fi atribuit. Negreșit, regiunea reprezentată în mare parte o ipotetică pată albă, iar mărturiile antice nu sunt nici ele prea concludente, putând să fie interpretate în fel și chip. Cei ce se ocupă îndelungă vreme cu analize stilistice, dobândesc încetul cu încetul un sentiment al probabilităților și al verosimilului, menit să înlăture multe fantezii istoriografice. De atâtea dintre ideile puse în circulație de Vasile Pârvan asupra mitologiei și religiozității gete, istoriografia românească a luat act ca de un triumf. Și nu numai istoriografia, ci și o anume opinie publică ce arată interes față de largi orientări culturale. Dar Getica lui Pârvan cuprinde tocmai cu privire la spiritul mitic și religios al Geților afirmații din cele mai riscate. Vasile Pârvan a fost o personalitate dominată de un spiritualism stoic cu unele vagi nuanțe creștine. Acest spiritualism avea un pronunțat caracter raționalist-ascetic. Cert lucru, părerile lui Pârvan despre religia Geților se resimt de orientarea sa spirituală și de toată concepția sa despre viață. Religia Geților echivalează în interpretarea propusă de Pârvan cu un fel de proiecțiune subiectivă a unui suflet preocupat de cele mai sublime probleme. În regiunea atât de ipotetică, unde se situează religia Geților, imaginația are, până la un punct și până nu e efectiv îngrădită de niciun criteriu, latitudinea să umplă golurile cu plăsmuirile, care convin romantismului propriu istoricilor, chiar și celor mai lucizi. Topografia stilistică, stabilită mai sus, pune însă o stavilă închipuirii care aspiră să refacă o situație arhaică, și invită fantezia la un compromis înțelept între ipoteză și criteriu. Pentru a-și creia în prealabil o arie liberă pentru născocirile ce răspundeau așa de bine unor înclinări personale, Pârvan s'a hotărît să opereze o distincție radicală

între Geți și celelalte seminții trace, despre care se știe că populau ținuturile din sudul Dunării. Și astfel, numai pentru a obține în nordul Dunării un vacuum spiritual, în care avea să-și localizeze o divinitate de uz intim, Pârvan va căuta să arate, și chiar să demonstreze, punându-și în joc toate aptitudinile dialectice, că aproape tot ce spun anticii despre Traci s'ar referi exclusiv la Tracii din sudul Dunării. Geții dela miază-noapte au deci puțința de a-și desfășura, în fața ochilor noștri mirați, însușirile spirituale mai presus de orice comparații cu ale celorlalte seminții. Dacă însușirile Geților ar fi fost însă în adevăr așa cum le prezintă Pârvan, nu ne-ar mai rămânea altă ieșire din dilemele problemei decât aceea de a ne lăsa călăuziți de credința în miracole istorice. Pârvan atribuie Geților fără mult încunjur credința, foarte spiritualizată în felul ei, într'o singură Divinitate. Zeul unic al Geților ar fi fost ceresc, uranian. Din contră Tracii din sudul Dunării ar fi fost politeiști. Mai departe spiritualismul zeului unic al Geților ar sta, după părerea lui Pârvan, în directă și complimentară legătură cu o superioară și foarte eterată concepție despre nemurirea sufletului. Elevii lui Pârvan repetă aceste afirmații în toate împrejurările, purtați de un sentiment de certitudine sporită, fără de a înmulți însă și argumentele. Vrem să spunem că erorile lui Pârvan mai scapă și atâția ani după apariția glorioasei sale cărți. Teza fundamentală pe care o susține Pârvan este așa dar aceasta : Geții credeau într'un unic zeu, de natură uraniană : Zamolxe.¹⁾ Informațiile antice, rare și anemice, permit fără îndoială și o

¹⁾ Se impune în această notă să înlăturăm din discuție unele erori de detaliu. Pârvan susține printre altele că Zamolxe a fost numele zeului unic al Geților și că nici vorbă să fi existat vreodată un profet sau reformator cu acest nume. Problema nu e deocamdată de vreun deosebit interes pentru noi. Ni se pare însă ciudat că Pârvan, care ține așa de mult să demonstreze credința în zeul unic, respinge ipoteza că ar fi existat un profet cu acest nume. Și totuși ipoteza unui profet Zamolxe l-ar fi servit pe Pârvan, intru cât religiile mono-teiste sunt de obicei legate de reforma câte unui profet. Pârvan voia

interpretare în acest sens. Dar interpretarea e silnică, abuzivă și comandată de interesele și aplecările spirituale ale istoriografului.

Cum se prezintă situația din moment ce o judecăm în lumina topografiei noastre stilistice? Fapt e că pretinsa credință într'un unic zeu de natură uraniană, pentru a se înjgheba ca atare, ar fi trebuit să aibă o înfățișare foarte spiritualizată. Analogiile stilistice, pe care topografia noastră le impun, infirmă însă o asemenea ipoteză. Pretutindeni, în toate mitologiile ariene, domină antropomorfismul și odată cu acesta e dat pretutindeni și politeismul. La Celți, de care în multe privințe ne simțim ispitiți să apropiem pe Geți, ne întâmpină un răspicat politeism. La Germani, Inzi, Slavi, Greci, nu mai puțin. Și pretutindeni în forme antropomorfe. N'am înțelege câtuși de puțin prin ce miracol Geții ar fi făcut excepție. Un asemenea exod, atât din politeism cât și din antropomorfism, a putut să scornească numai fantezia unui istoriograf insuficient inițiat în problematica stilurilor de cultură. Antropomorfismul (inclusiv politeismul) ca dominantă mitologică, este o trăsătură ariană. La Egipteni, la Mikeno-Cretani, acest antropomorfism era foarte mărginaș; stăpânitoare era la aceste populații imaginea despre

însă să vadă chiar pe Geți, ca popor, în chip original într'o lumină ideală, religia zeului unic devenind astfel o particularitate etnică.

O confuzie, dacă nu e de-a-dreptul o contradicție, am remarcat în expunerile lui Pârvan în legătură cu termenul de „henoteism”, introdus în filosofia religiilor de Max Müller. Max Müller a observat la omul vedic o atitudine religioasă curioasă: omul se roagă unui zeu oarecare din mulțimea celor presupuși că ar exista, ca și cum ar exista numai acest singur zeu, căruia tocmai i se adresează rugăciunea. Unui asemenea zeu i se atribuie cele mai adesea și însușiri și isprăvi care evident sunt apanajul altor zei. Această atitudine religioasă, în urma căreia un anume zeu este tratat ca și cum numai el ar exista, deși există și alții, a fost numită „henoteism”. Fapt e că Pârvan, după ce ne asigură că Geții credeau într'un unic zeu, mai numește pe Geți și henoteiști. Ceea ce constituie o confuzie sau chiar o contradicție, dacă menținem semnificația stabilită a termenilor.

zei, alcătuită din om — mamifer — pasăre — reptilă. (La triburile de Indieni din America de Nord ființa mitologică prin excelență este animalul. De ex. acolo se crede că fenomenele naturii sunt produse de animale; nu soarele aduce căldura verii ci greerii, căci după părerea triburilor indiene soarele există și iarna, câtă vreme greerii nu, — prin urmare...) Zoomorfismul apare la arieni ca un fenomen spiritual mai lăaturalnic. S'a văzut bunăoară că la Celții chiar și zeii animalelor se bucurau de înfățișare *umană*. În concluzie trebuie să admitem că mitologia getă cultiva o seamă de zei, printre care Zamolxe avea o întâietate ierarhică întocmai ca Zeus la Greci. Pârvan mai susține, căzând jertfă aceleiași răstălmăciri sublimе, că religia Geților a fost uraniană, iar Zamolxe nici mai mult nici mai puțin decât zeul cerului senin. Ca o anexă Pârvan adaogă și exegeza privitoare la soarta sufletelor în pretinsa religie getă. Locul unde se duceau morții, după credința Geților, ar fi fost cerul. Pârvan dă ca mărturie obiceiul de a se aduce zeului din patru în patru ani jertfe umane. Cunoscutul ritual, în cursul căruia un om era asvârlit spre cer și lăsat să cadă în sulii, nu este însă susceptibil numai de această singură interpretare. În spiritul analogiilor, de care ne lăsăm conduși, ni se pare clar că zeul Zamolxe a putut să fie foarte bine un zeu al unor puteri cerești, dar în același timp și al vegetației sau mai precis al belșugului. Oare Zeus nu fusese la început un zeu al norilor aducători de ploaie și de belșug vegetativ, ca să devină pe urmă stăpânul panteonului grec și domn al ordinii cosmice? O mitologie exclusiv uraniană nu putem să atribuim Geților, căci nicăiri la arieni nu întâlnim o asemenea mitologie.

Pârvan e în notă justă când combate părerea lui Erwin Rohde că Zamolxe ar fi fost un zeu al infernului și al morților. De aci nu urmează însă că Zamolxe ar fi fost o divinitate exclusiv luminoasă și cerească. Am spus că Pârvan, cuprins de exegeza uraniană, înclină să indice cerul și ca loc unde după concepția getă s'ar duce morții.

Din parte-ne locul unde se duc morții după credințele strămoșilor Geți ni-l închipuim mai curând ca un „celălalt tărâm”, așa cum acest motiv înflorește în unele basme de ale noastre. Încăodată: celălalt tărâm este atestat la Celți ca o altă regiune pe pământ (orbis alius). La Geți intrarea „în celălalt tărâm” va fi fost imaginată ca o intrare „în munte”, prin peșteri sau prin guri de plaiuri. Celălalt tărâm este țara fericirii, patria unei vieți potentate, trăită în veșnică tinerețe. Acolo timpul are alt ritm, mult mai încet. O clipă din celălalt tărâm poate să însemne un veac pe pământul nostru. Nu e lipsit de interes modul cum Pârvan interpretează — după infirmațiuni de așisderea antice, credința în nemurirea sufletului — celălalt aspect al presupusului spiritualism așa zis singular al Geților. Cităm: „Sufletul (după credința Geților) e nemuritor. Trupul e o împiedecare pentru suflet de a se bucura de nemurire; de aceea el nu are niciun preț, poftele lui nu trebuie ascultate; la războiu el trebuie jertfit fără părere de rău. Omul nu poate ajunge la nemurire decât curățindu-se de orice fel de patimă; carnea, vinul, femeile, sunt o murdărire a sufletului”. În aceste caracterizări răbufnește iarăși mai curând spiritualismul cu aleanuri stoice și ascetismul lui Pârvan, decât credința strămoșilor Geți. E în adevăr de mirat că Pârvan s'a încumetat să atribue unui popor arian ca Geții, în faza mitologică, concepții care implică oricum o seamă de etape de gândire filosofică foarte susținută. Să privim situația comparat. Iată Inzii bunăoară, în cea mai veche perioadă a upanișadelor, adică după ce reflexia filosofică începuse să-și dea roadele, aveau încă o concepție foarte materială despre suflet. Sufletul era, după părerea acestor străvechi Inzi upanișadici, o formă materială, care ar putea să moară încăodată în post-existența sa, dacă cei ce rămân în urmă pe pământ nu ar face jertfele necesare. Iată: la Germani zeul Odin e înzestrat cu un dublet corporal. Situația nu este alta nici la Celți, care imaginau sufletul ca un dublet corporal al omului, care în anume

condiții se bucură de post-existență. Post-existența nu este așa dar înțeleasă în sensul unui spiritualism sublim, ci ca un mod de trăire trupească. Inafară de toate acestea în faza mitologică a arienilor nemurirea nu pare să fie totdeauna un atribut *firesc* al sufletului, ci mai curând un *dar de obținut*. Adesea nemurirea trebuie dobândită pe diverse căi, prin vrăji, prin leacuri, prin rituri speciale sau prin jertfe cum este aceea a căderii în războiu. E vorba așa dar de o anume stare de fapt de care nu e nimerit să facem abstracție nici când se pune problema mitologiei gete, Oricât de concesivi am fi, nu vedem pricina pentru care am atribui Geților altă credință în nemurire decât celorlalte neamuri ariene. În pasiunile sale uraniene, foarte frumoase și înalte, Pârvan a ignorat înadins orice măsură, când afirma că Getul credea cu atâta tărie în nemurirea spiritului încât *disprețuia trupul*. Cine nu se simte tentat să se întrebe, într'un ușor duh de ironie, dacă nu cumva Getului de rând îi era rușine că are un trup, întocmai ca marelui mistic Plotin, în care culmina gândirea filosofică a lumii antice? Dar nu, Pârvan susținea cu toată seriozitatea, cu cea mai gravă seriozitate de care era capabil, că Getul disprețuia trupul și nu se temea de războiu deoarece era incredințat că va trece, prin cădere, doar la adevărata viață, cea nemuritoare. Cu aceasta ne găsim încă odată în fața unui exemplu clasic de răstălmăcire raționalist-spiritualistă a unei credințe caracterizată doar printr'un puternic substrat de magie. Să ni se ierte sceptismul declanșat de aceste excese exegetice. Răspunsul nostru, date fiind afinitățile ariene, e lămurit: de o credință în nemurire ca un mod firesc și cu totul superior al spiritului, nu poate fi vorba, la Geți, ci de altceva: Getul nu se ferește să cadă în luptă deoarece pe calea aceasta el speră să obțină o nemurire a dubletului său corporal. Nemurirea îl preocupă nu atât ca un lucru dela sine înțeles, ci mai curând ca un ce de dobândit pe o cale oarecare, unde totdeauna magia intervine într'un fel. Există la Platon (Charmides) un text,

pe care îl citează și Pârvan, dar asupra căruia nu se stăruie în deajuns, deși textul e deosebit de semnificativ. Platon vorbește despre lecurile și descântecurile medicilor Traci „despre cari se zice că au darul să facă pe oameni nemuritori”. Evident, nemurirea poate fi obținută, între altele și prin lecuri, prin descântece, prin magie farmacologică. Dacă nemurirea ar fi un atribut al „spiritului”, o însușire firească, genuină a acestuia, n'ar mai fi nevoie de nici o magie farmacologică. Se pare de altfel că preoții Geți, ca și druzii la Celți, erau impresionanți meșteri ai magiei. Lumea getă urmează să o reconstruim ținând seama de puternicul ei fundal magic. Că preoții duceau o viață austeră, ascetică, nu e numai decât un simptom al unei concepții spiritualiste în sensul superior și filosofic al termenului. Și în limitele mentalității magice se jvesc câteodată moduri ascetice de viață. Vrăjitorii încearcă să-și sporească uneori pretinsele puteri magice printr'o tehnică ascetică. Mitologia indică ne vorbește adesea chiar și despre demoni, cari, pentru a-și crește puterea, practică asceza. Comentând veștile antice despre Geți, Pârvan s'a lăsat purtat prin azururi de propriul său spiritualism, pe care l-a proiectat asupra „omului de pădure”, care era Getul. Getul era „om de pădure”, după cum așa de just și de frumos ne-o spune Pârvan însuși. De ce nu ni l-am închipui prin urmare așa cum a putut să fie ca om de pădure și în spațiul stilistic care îl situează printre rudele sale? — Geții aveau un stindard cu „bălaur” (cap de lup, coadă de șarpe). Imaginea trădează mitologia unui om de pădure. Dar imaginea bălaurului n'ar putea în nici un caz să simbolizeze pe *unicul zeu* al Geților, cum susține Pârvan. Dacă am admite aceasta ar trebui în același timp să credem că Geții au fost singurul popor arian — care, chiar cât privește divinitatea principală sau unică, ar fi recurs la o imagine de zoomorfism combinat. O intuiție aproape elementară ne spune că la arieni bălaurul nu poate să fie decât demon. Atragem luarea aminte că bălaurul e ființă de-

monică bunăoară la Irani, iar în mitologia getă găsim neîndoios indicii, cari îndrumă și spre unele afinități irane. Geții, care își trimit săgețile în norii, ce amenință soarele sau cerul, amintesc mitologia iraniană. Totuși la Geți această luptă ocazională cu puterile demonice nu ia nici pe departe proporții de dualism cosmic ca la Irani.

Getul ca om de pădure avea de sigur și zeități ale pădurii. Pădurea era pentru el o divinitate palpabilă, magic-ocrotitoare. Getul, când intra în pădure, se simțea intrând în divinitate. Celtul avea *mume*, ființe protectoare ale casei, ale gospodăriei. Noi Românii mai cunoaștem și astăzi o „mumă a pădurii”, cel puțin în povești. De multe ori memoria istorică se refugiază în povești. Chiar dacă această mumă a pădurii n'ar fi o rămășiță arhaică, și nu vedem de ce n'ar fi, e îngăduit totuși să bănuim în dosul unor atari figuri palpitând un străfund de mitologie și de magie a pădurii, un străfund geto-trac. Călăuziți de vechi motive de folklor am fi dispuși să mergem chiar mai departe. S'a spus nu odată că „frunză verde”, cuvintele runice, cu care începe cântecul, ar fi simbolul legăturii istorice ce există între Român și — pădure, protectoarea sa în vremuri de bejenie, sau o amintire a veacurilor de — haiducie. Noi vedem în această „frunză verde” ceva mai mult, adică: ecoul preistoriei. Intrezărim în dosul cuvintelor un verde arhaic, de mitologie și magie a pădurii și a zeităților vegetale. „Frunză verde” are ceva dintr'o rituală invocare a stihilor vegetale, care ocrotesc vieața și sunt mai ales dătătoare de vieață.

Avem impresia că rămân încă foarte multe de făcut până la istovirea prundurilor de magie ale folklorului nostru. Aria cercetărilor urmează să fie lărgită, deoarece Tracii ca și Celții erau popoare cu înclinați eminentemente magice. Raționalismul de astăzi e foarte străin de gândirea și simțirea magică, dar tocmai de aceea suntem așa de expuși la răstălmăciri. În privința aceasta încă un exemplu. Sinuciderea lui Decebal și a fruntașilor Daci după pierderea bătăliei, a fost totdeauna văzută raționalist, ca un

gest eroic după înfrângere, ca un gest de renunțare la viață a unor oameni, care știau de altfel că nu fac decât să treacă pragul în nemurire. Și totuși ni s'au transmis, de asemenea dela antici, unele vești despre atitudini asemănătoare printre Celți. Motivarea actului e însă de astă dată alta. Șefi de triburi celte se sinucideau după înfrângere, pentru ca prin jertfa lor să imblânzească supărarea unor zei și pentru ca astfel zeii să se îndure cel puțin de cei care rămâneau în urmă. De ce n'am vedea și în sinuciderea lui Decebal o jertfă magică adusă de el pentru a domoli supărarea zeilor și a salva poporul dac? Am dat cu aceasta un exemplu de îndrumare a interpretării pe calea unor sinuosități și nuanțe, proprii mentalității primare.

În topografia stilistică, ce ne-a servit la fiecare pas ca punct de reper, am introdus cu cursive câteva particularități stilistice pe care prin ipoteză am putea să le atribuim Geșilor. Pe acest drum suntem evident de abia la începuturi. Undeva în neguri se conturează însă o nouă „Getică”.

LUCIAN BLAGA

Analiza fenomenologică a formei

de

Victor Iancu

1. Accepțiunile termenului „formă“.

Înainte de a intra în analiza fenomenologică propriu-zisă a formei, trebuie să delimităm sfera acestei noțiuni. În acest scop se impune să cercetăm, așa dar, tot ceea ce se înțelege prin formă, pentru a putea surprinde acel factor care ne îndreptățește întrebuițarea unei și aceleiași expresiuni pentru accepțiuni destul de felurite, factor în care va trebui să întrezărim semnificația generală a acestui termen.

De sigur, analiza fenomenologică a formei este mult îngreunată de împrejurarea că limbajul nostru întrebuițează termenul acesta într-o accepțiune așa de variată. Din acest motiv prima sarcină a cercetării noastre constă în reliefaarea accepțiunilor diverse ale termenului, pentru ca astfel să putem delimita mai întâiu întreg domeniul de valabilitate al expresiei acesteia. În al doilea rând, apoi, va trebui să stabilim cu precizie conținutul fiecărei accepțiuni speciale în parte, pentru a ne putea convinge dacă nu cumva avem de a face cu o întrebuițare arbitrară a acestui termen sau cu vreun sens al său derivat. Întru cât se va dovedi apoi că nu este acesta cazul, va trebui să confruntăm diversele accepțiuni pentru a vedea că anume care din trăsăturile lor caracteristice le este comună, aceea fiind bine înțeles și cauza pentru care întrebuițăm în toate aceste împrejurări unul și același termen. Prin această operație prefenomenologică vom obține două rezultate deosebit de importante pentru însăși analiza centrală: mai întâiu, prin ea se va adânci tot mai mult sensul intim al formei, un sens care prin

izolare ne apare și mai precis și în al douălea rând, apoi, se va facilita însăși reducțiunea. Aceasta se datorește împrejurării caracteristice că prin formă de fapt nu înțelegem niciodată ceva ce nu s'ar putea exprima și printr'un alt cuvânt. Dar cu aceasta am anticipat una din trăsăturile centrale ale fenomenului pe care-l cercetăm, și anume faptul că „forma” este totdeauna un ce relativ și dependent.

O primă accepțiune a „formeii” se confundă cu aceea a „aspectului”. Foarte adesea vrând să vorbim despre forma unui obiect, vorbim despre aspectul său. Dar ce se înțelege în definitiv prin aspectul unui lucru ? În primul rând, firește, înfățișarea lui. Ca atare, bine înțeles, identitatea de sens până la un punct este admisibilă. În adevăr, adesea afirmând despre un lucru că are un aspect frumos, putem spune tot atât de bine că el are o formă frumoasă. Dar cum prin aspectul unui măr bunăoară, înțelegem nu numai volumul și contururile sale, dar și culoarea ce o are, înlocuirea termenilor poate deveni forțată. Căci culoarea, după cum vom vedea și mai bine în cele ce urmează, în esența ei nu este niciodată identică cu forma. Culoarea este un conținut material, pe când forma, după cum vom vedea se constituie întotdeauna în opoziție — și corelațiune, în același timp, — cu materia. Întru cât însă ca înfățișare generală (ca aspect general) contribuie la constituirea formeii generale a obiectului, firește alăturarea este posibilă. Rezerva aceasta, pe care trebuie s'o înregistrăm, este hotăritoare pentru delimitarea exactă a câmpului de acțiune al fenomenului „formă”. Astfel când istoricii de artă vorbesc despre culoare ca de un element al formeii, se referă la un sens particular al ei, care este configurația (Gestalt), la aspectul extern al tabloului, spre deosebire de conținutul său moral și ideologic. Imprejurarea aceasta ne descoperă încă odată caracterul relativ al formeii, izvorit din poziția sa corelativă față de ceea ce alcătuiește materialitatea sa complementară.

Există însă cazuri când înrudirea aceasta atât de strânsă între aspect și formă, care foarte rare ori merge până la o deplină suprapunere, devine mai labilă, ca bunăoară în împrejurarea unor atribute morale. În general prin aspect nu înțelegem pur și simplu „înfățișarea” unui lucru, ci o înfățișare constituită prin *impresia* noastră. *Aspectul* exprimă îndeobște într'un sens mai răspicat intenționalitatea noastră subiectivă, decât termenul de *înfățișare*. Când bunăoară vrem să spunem că înfățișarea aceasta ne sugerează un ce sufletesc vag, de a cărei existență nu sântem pe deplin convingși, dar pe care totuși îl bănuim, termenul de aspect se poate perfect înlocui cu acela de aparență. „*Bătrânul acesta are un aspect infam*” nu însemnează că bătrânul în chestiune este cu adevărat infam, ci că ne face impresia unui om infam. În această împrejurare orice încercare de înlocuire cu termenul de formă este deplasată. Nu cumva atunci înrudirea despre care vorbim este valabilă numai pe planul estetic? La prima vedere se pare în adevăr că acesta ar fi cazul. În numeroase împrejurări înlocuirea termenului de aspect cu acela de formă într'adevăr nu se poate face decât fiind vorba de atribute estetice („mărul acesta are un aspect frumos” se poate exprima tot atât de bine spunând că „mărul acesta are o formă frumoasă”, de îndată ce susținem însă că „mărul respectiv are un aspect fraged” nu mai este în aceeași măsură posibil să afirmăm că mărul respectiv are „o formă fragedă”). Totuși o atentă confruntare a acestor doi termeni ne arată că înlocuirea lor, deci identificarea lor, poate avea loc nu numai pe planul estetic, ci și în alte împrejurări. Este adevărat că nuanțele limbii au făcut ca în unele cazuri să nu întrebuițăm de-a-dreptul termenul de formă, care ar putea căpăta o semnificație mai pronunțat plastică, ci mai de grabă expresiunea „fel de a fi”, pe care în fond însă o subsumează noțiunea generală de formă.

Așa dar, înrudirea dintre acești doi termeni, formă și aspect, înrudirea care pe alocuri atinge identitatea, iar

în alte împrejurări dispare aproape, este certă. Ea se explică, fără îndoială, prin faptul că termenul de „aspect”, care la rândul său poate avea și el excepțiuni destul de variate, ca de altfel orice termen cu un restrâns conținut abstract, implică într-o oarecare măsură și un criteriu formal, al cărui sens de abia mai târziu ni se va limpezi.

Inercarea de a pătrunde noțiunea „aspectului”, ne duce la alt concept, apropiat până la confundare. Astfel Ed. Spranger în cunoscuta sa operă de tipologia culturii *Lebensformen* (p. 61) spune într'un loc „*Erotik ist die ästhetische Form der Liebe*” — adică „erotica este forma estetică a iubirii”, ceea ce în românește am putea exprima cu același sens și în fraza : „erotica este *aspectul* estetic al iubirii”, adică „*varianta* estetică a iubirii”. Bineînțeles, aici ne referim la o accepțiune a termenului de „aspect” deosebită de cele susmenționate, și anume, la aspectul conceput ca specia unui gen într'o clasificare. Acest fel de a vorbi este destul de frecvent. În loc de variantă sau specie — sau chiar gen, — se uzitează deopotrivă termenul de *formă* sau *aspect*. Psihologul Spranger vorbește despre *forme ale vieții* (*Lebensformen*), cu aceeași îndreptățire se poate vorbi și despre *forme artistice* (*Kunstformen*), forme politice, forme de guvernământ, etc., fixând tot atâtea genuri și variante ale unor clasificări sprijinite pe un criteriu precis. În orice caz trebuie de pe acum să menționăm că semnificarea, în această împrejurare, a formelor artistice nu trebuie confundată cu ceea ce se înțelege prin configurația formală a unei opere de artă. În știința muzicii de pildă, prin *teoria formelor muzicale* nu se înțelege studiul închinat elementelor formale ale compozițiilor, ci disciplina care se ocupă de genurile statornicite de evoluția muzicii, ca de pildă sonata, simfonia, etc. Astfel *teoria formelor muzicale* este o disciplină corespunzătoare *Poeticei* din studiul artei literare. În limba germană, care a fost mult angajată în stabilirea regulilor de metodologie, s'a și constituit un termen aparte pentru această accepțiune a formei sau aspectului, numit la plural

Grundformen, adică forme fundamentale, înțelegându-se prin ele distincțiile din cuprinsul unei clasificări. În această împrejurare criteriul formal pe care l-am descoperit la baza termenului de aspect primește o accepțiune mai precisă, însemnând o *unitate de ordine*. În adevăr, clasificările nu se fac la întâmplare, ci întotdeauna în virtutea unui criteriu și cu preferință ținându-se seama de inrudirea dintre noțiuni pe temeiul notelor esențiale. Operația aceasta este însă una de esență formală, sprijinită pe o unitate de ordine care cu cât este mai limpede și mai severă, cu atât devine clasificarea însăși mai naturală. De aceea, referindu-ne la aceste „forme fundamentale” (*Grundformen*) nu vizăm materialul lor, ci unitatea lor constitutivă de ordine. Legătura acestei accepțiuni a *formei* cu aceea a *aspectului* în general se sprijină pe împrejurarea că ambele intră în sfera unui concept care le subsumează, amândouă răsfrângând un principiu formal pe care l-am putea numi drept *modalitate*. Cu aceasta în bună parte se depășește lumea obiectelor, pășind în aceea a acțiunilor. Fără îndoială, și acțiunile posed o formă a lor, pe care le determină modalitatea în care se desfășoară. Astfel o faptă poate fi săvârșită în diverse feluri. Această determinare este de ordin pur formal, afirmându-se într’o anumită unitate de ordine. O mișcare cuprinde întotdeauna o anumită formă. Saltul în bae de pe trambulină, al înotătorilor, descrie o anumită curbă, încât el se produce într’o anumită formă. O acțiune cât de comună în viață, cunoaște și ea anumite forme ; se desfășoară într’un anumit fel, cu sau fără conflicte, implorând ajutor extern sau refuzându-l. Cu precizarea aceasta intrăm într’un câmp vast al acțiunilor, în care considerentele formale devin de o importanță capitală. Bineînțeles, și viața socială își cunoaște formele ei. În materie socială prin „formă” se pot înțelege, între altele, convențiunile, pentru mulți neplăcute, prin care viețuește și pe care cu multă atenție le observă o societate. În viața juridică „forma” deține de asemeni un rol covârșitor. Prin procedura unui proces înțelegem

tocmai elementul său formal, spre deosebire de materia sau fondul procesului. În lumea juridică prin formă se înțelege în deobște respectarea unor anumite reguli, a unor procedee de drept. Cele mai simple acte juridice — un contract încheiat între două părți — își au considerentele lor formale, a căror nerespectare poate aduce cu sine anularea fondului, obținută de asemeni printr-o procedură formală : rezilierea și denunțarea. Toată viața noastră e împănată de considerente formale. În fundamentarea regulilor juridice pe principiile morale, acestea din urmă sunt socotite reprezentând partea de conținut a formelor juridice. Priviți astfel, teoreticienii legalismului au fost adesea considerați formalști, în opoziție cu susținătorii idealurilor morale dispuși a răsturna sistemul de drept al unei societăți de dragul unor principii morale. Dar și realitatea etică este împânzită de rețeaua tenace a unor considerente de ordin formal. La temelie vieții morale, Im. Kant a așezat imperativul categoric ; Max Scheler, în dorința legitimă de a fundamenta legile morale pe realitatea materială a unor conținuturi, a combătut formalismul kantian, fără să încerce însă eliminarea considerentelor formale din însuși cuprinsul lumii morale. Realitatea morală se sprijină pe două elemente complementare : pe materialitatea valorilor etice și pe normele acțiunilor morale. Numai ele două intrunesc idealul moral permanent înafară de timp și spațiu, cât și cel supus contingențelor vieții. Câmpul de acțiune al formei îl surprindem și mai departe, și în domeniul vieții psihice, al fenomenelor ca atare, precum și în sfera conștiinței pure. Astfel Husserl descoperă un fenomen formal în actul intențional al trăirii. Trăirea (Erlebnis) intențională, după Husserl, se despică într'un cuprins material (stoffliche Materie) „hyle” și o formă care-i împrumută sensul : „morphé”. Acest „morphé” rezidă în curentul însuși al vieții (Lebensstrom) care organizează materialul difuz al trăirii, alcătuind specificul conștiinței de timp fenomenologic : o unitate ireductibilă asemenea „ideilor” lui Kant.

Pe acest element formal se suprapun datele trăirii intenționale. Dar însuși „*actul*” cuprinde un caracter formal. Aceasta iese limpede în evidență prin distincția atât de des abordată de Husserl, între „*noesă*” și „*noemă*”. Prin *noesă* Husserl înțelege intenționalitatea, *actul* sufletesc dătător de sens, aceea ce transformă materia în trăire intențională (der sinngebende seelische Akt, das was die Stoffe zum intentionalen Erlebnis formt), pe când prin *noemă* se înțelege conținutul intuiției. „Forma” aici nu trebuie concepută într'un sens metaforic, ca atâtea alte lucruri în viață. Dimpotrivă, putem să adăogăm că abordarea sensului metaforic este exclusă, din motive ce rezidă în esența ei. Insuși „procesul” — procesul unui lucru, considerat în evoluția succesivă a evenimentelor — răsfrânge de fapt desfășurarea formală a unui conținut. Dar atât aceasta, cât și toate accepțiunile expuse până aci nu se identifică cu forma, ci o implică doar pe ea. Dacă termenul de formă, spre deosebire de alte expresii, nu este aplicabil într'un sens derivat și metaforic (metafora fiind ea însăși o formă), nici nu se poate reduce complet la vreuna din accepțiunile înșirate mai sus, pentru că, deși fiecare din ele implică principiul formei, fiecare mai este și altceva decât formă pură.

Pentru a putea trece la lămurirea problemei noastre centrale, arătând ce este forma în ultimă instanță, trebuie să înlăturăm încă o confuzie posibilă. Foarte adesea „*forma*” se confundă cu „*configurația*” (Gestalt). Configurația, fără îndoială, implică principiul formei într'o măsură mai mare decât oricare din accepțiunile aici expuse. Configurația este ceva foarte apropiat de „aspect”, de „înfățișare”, dar un ce mai unitar și mai întreg decât „aspectul”, în care forma se găsește integral realizată. Totuși ea nu este identică cu „forma”, deoarece în afară de o unitate consecventă și complexă de ordine configurația cuprinde prin esență și momente străine formei, anume plămada, materia. Astfel, configurația reprezintă un ce mai bogat decât forma.

Delimitarea exactă a câmpului de valabilitate a termenului de „formă” nu este cu aceasta încă în întregime încheiată. Până acum am desprins o serie de accepțiuni înrudite cu aceea a formei, o serie de obiecte, acțiuni și fenomene care implică principiul formei, fără a se identifica în întregime cu el și uneori chiar fără a-l viza cu precădere. Despiciând conținutul acestor obiecte, acțiuni și fenomene, am surprins și anumite note esențiale formei însăși, pe care deocamdată le neglijăm. Ceea ce dorim să scoatem în relief de pe acum este acea particularitate a formei că ea se poate întotdeauna numi și cu alți termeni, fără să i se altereze din acest motiv sensul, având felurite accepțiuni speciale. Până acum i-am menționat pe aceia care ei implică principiul formei, se găsesc în schimb alții pe cari forma îi implică cu necesitate. Există, în adevăr, o serie de fenomene al căror conținut nu cuprinde nimic străin din principiul formei, ele nu sânt așa dar nimic altceva decât niște „forme ale formei”, adică variante ale formei, elementele ei. Este necesar să subliniem însă în chip deosebit că, în această împrejurare, „elementul” nu trebuie conceput în înțelesul unor „părți constitutive”, ci în sensul unor realizări concrete, pure și diverse. Analizând structura acestor „elemente”, vom surprinde în cuprinsul lor exclusiv fenomenul formei. Astfel privite, elementele acestea sânt ireductibile; ele reprezintă o perfectă simplitate, nefiind altceva decât plăsmuiri formale. Incontestabil, ele se pot descrie prin cuvinte, se pot circumscrie la nevoie, având o structură precisă care, spre deosebire de esența valorilor, bunăoară, se pot determina cu exactitate și prin anumite legi, — totuși ele reprezintă ultimele unități ale formei. În ele întâlnim în chipul cel mai pur concretizat fenomenul formei, pentru care împrejurare socotim că ele reprezintă câmpul restrâns de valabilitate al formei. Acestea sânt *ritmul și conturul*, adică forma privită ca ultima unitate temporală și spațială. Amândouă răsfrâng unități stricte, indislocabile în esența lor și numai cu riscul de

a-și pierde proprietățile caracteristice formei. Conturul destrămat în puncte nu mai este contur, după cum ritmul redus la un singur tact încetează de a mai fi ritm și ca atare formă. În descripția fenomenologică a formei trebuie să ne concentrăm mai cu seamă asupra acestor două cazuri. Dar pentru ca să ne fie îngăduit aceasta, trebuie să întreprindem în sfârșit analiza fenomenului formă, aplicând metoda fenomenologică *εποχή*.

2. Interpretarea sensului și analiza esenței.

Din cele expuse până aci, cât și din însăși intuiția fenomenului rezultă limpede că prin formă noi nu înțelegem un obiect concret sau anumite calități ale lui, ca, spre exemplu, duritatea sa sau stări posibile ale lui ca bunăoară căldura, etc. Nu vizăm apoi nici așa numitele calități sensoriale (*Sinnesqualitäten*), dintre acelea de care se ocupă d-na H. Conrad Martins în lucrarea ei intitulată *Realontologie*, adică sunetul sau culoarea.¹⁾ Atât obiectul concret — o masă, o clădire, — cât și culoarea cuprind o notă comună, care rămâne esențialmente străină formei, și anume conținutul material. Forma fiind eminentemente opusă materiei, ea nu se poate confunda nici cu *structura* obiectului sau cu anumite proprietăți ale *constituției* sale, deoarece ea nu este nici slabă, nici tare, nici moale sau dură, aspră sau netedă. Cu toate acestea, într'un anumit sens, forma rămâne un factor al constituției obiectului. Astfel se poate vorbi în mod adecuat — căci acum numai aceasta ne interesează — despre constituția formală a unui lucru și atunci, bine înțeles, ne referim la forma sa. Dar continuând firul determinării prin eliminare, trebuie să constatăm că sensul formei nu vizează niciun lucru din lumea concretă și nici constituția totală a acestor lucruri (*structura* lor). Prin ea nu se înțelege nici actul psihic

¹⁾ Lucrarea aceasta a apărut în mai multe numere ale publicației periodice „*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*“ de sub direcția lui Ed. Husserl.

sau stările sufletești și nici complexul trăirii. Citându-l pe Husserl, am arătat că el întrezărește și în actul trăirii intenționale principiul formei, dar, bineînțeles, nu identifică nici decum forma cu actul însuși al trăirii. Forma nu se poate reduce la un fapt psihic, după cum ea în nicio împrejurare nu se poate confunda cu acea calitate rațional indefinibilă care este valoarea. Prin formă nu înțelegem nici binele moral, nici frumosul estetic ca atare, cum adeseori s'a făcut în mod greșit în trecut. În schimb, ea poate fi suportul unor valori, fără să se identifice prin aceasta cu ele. Astfel ea poate fi grațioasă, frumoasă sau urită : ceea ce e de mare importanță pentru înțelegerea realității estetice. Dacă, deci, forma nu este identică cu obiectul, nici cu calitățile sensoriale și nici cu „constituția” sau structura obiectului în general, nici cu actul suflesc, cu trăirea intențională sau cu vreun alt fapt psihic și în sfârșit, nici cu valoarea, ea totuși face parte din toate acestea. Căci, fără să se confunde cu obiectul concret de pildă, prin ea înțelegem un element constitutiv al obiectului. Un obiect concret se compune dintr'o materie coerentă, de un anumit grad de duritate și de o *anumită extensiune bine determinată*. „Forma” obiectului o identificăm mai întâiu în delimitarea lui. În același fel se poate vorbi și despre „forma” calităților sensoriale. Culoarea, bunăoară, se compune și ea, pe de o parte, dintr'o materie, esențial deosebită de materia obiectului, pe de altă parte, dintr'o anumită extensiune, care, deși aparține materiei, totuși trebuie deosebită ca factor aparte. Forma culorii constă în delimitarea ei. Așa dar, un prim înțeles al formei consistă în delimitarea lucrurilor, fapt susținut în special de Jonas Cohn. Dar această caracterizare nu ne poate mulțumi integral, căci chiar dacă forma ar însemna delimitare, așa cum o susține Jonas Cohn, în mod primordial noi înțelegem prin ea ceva ce însăși delimitarea o cuprinde într'ânsa. Am amintit că actul psihic cât și trăirea intențională cuprind în sânul lor elemente formale. Se pune însă întrebarea dacă se poate vorbi

despre o delimitare a actului și a trăirii intenționale. Firește, numai în mod abstract științific, sau metaforic poetic. În orice caz „delimitarea” aceasta noi n’o vedem ca în volumul obiectului, n’o putem percepe cu niciun simț extern. Totuși, cu mintea limpede nu-i putem nega nici actului psihic, nici trăirii intenționale existența elementului formal. Evident nu-l putem recunoaște în structura lor materială, ci numai în acel „curs” particular al lor, care le organizează materia, dându-le un sens. Mergând pe acest drum și aruncându-ne privirea asupra aceea ce înțelegem prin „constituție” în general, vom recunoaște elementul formal în *principiul și unitatea ei de ordine*. Reintorcându-ne la observarea lucrării de delimitare pe care o îndeplinește forma la obiectele concrete, precum și la calitățile sensoriale, vedem că și aici avem de a face în modul cel mai strict cu o funcțiune de organizare a materiei în sensul unei unități de ordine. Comparând funcțiunea aceasta desfășurată astfel, în spațiu, în sensul unei delimitări, cu principiul ordonator al datelor psihice și de conștiință, vedem că în amândouă cazurile avem de a face cu unul și același principiu, însă pe două planuri deosebite. În cazul din urmă forma este dătătoare de sens, organizând datele percepției și ale trăirii noastre, în înțelesul că le determină structura, le dă o directivă; pe planul fenomenelor concrete, îi revine de asemeni rolul de a împrumuta un sens, firește însă nu în ceea ce privește conținutul noțional, ci în aspectul lor extern. Cu precizarea aceasta am pătruns în structura cea mai intimă a fenomenului de formă, sezisând însăși esența sa. În adevăr, prin formă înțelegem îndeobște un ce strâns legat de un conținut (materie) cu care se constituie într’un sistem de corelațiune. Formă fără materie și materie fără formă sânt de neimaginat. Prin formă înțelegem apoi întotdeauna o unitate de ordine care organizează elementele constitutive ale unui lucru (obiect, acțiune, etc.). Aceste două trăsături rezumă esența ei cea mai adâncă: *funcțiunea ei organizatorie cu tendința*

spre unitate, cât și împrejurarea că forma nu există independent, fiind legată cu necesitate de un conținut, de o materie, cu care se găsește în raport de corelațiune. Una implică pe cealaltă, întregindu-și înțelesul în mod reciproc.

Să urmărim, după acestea, structura ei specifică. Vom analiza în acest scop fiecare din trăsăturile caracteristice ale formei. Pornim, deci, dela determinarea corelațiunii formă—materie. Am subliniat faptul că, formă fără materie este lucru de neimaginat. Forma este întotdeauna aceea a unui anumit lucru : a unui obiect, a unei calități sensoriale, a unei acțiuni, a unei gândiri sau a unui alt fapt de conștiință ș. a. m. d. Nimic nu poate avea formă, numai ceva are formă. Bineînțeles, în gândirea noastră putem să separăm de conținutul ei necesar, de care însă în realitatea vie a lucrurilor niciodată nu se desparte. La fel nici conținutul sau materia nu pot exista fără formă. Materia este legată prin definiție de formă. Corelația aceasta merge până la relativism. În această privință Max Scheler a însemnat lucruri esențiale în etica sa. Pornind dela respingerea legăturii stabilite de Kant între „formal” și „aprioric”, Scheler face o deosebire absolută între a priori (evident) și a posteriori, și o deosebire relativă între formal și material. „Astfel — spune Max Scheler — legile logicei pure, ca și legile aritmetice sunt deopotrivă apriorice (atât axioma, cât și concluziile ei). Aceasta nu împiedecă însă ca primele să fie formale în raport cu cele din urmă, iar cele din urmă materiale față de primele. Căci este nevoie de un plus de materie intuitivă pentru ca cele din urmă să fie împlinite.”¹⁾ Relativismul acesta există, fără îndoială. În orice caz, actul nostru intențional operează cu el. Adesea privim un lucru ca ceva material, pentru ca în raport cu altceva să-l socotim apoi formal. Un exemplu convingător ne înfățișează în privința aceasta însăși arta. Astfel dacă prin conținutul

¹⁾ *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, I. Teil. *Jahrbuch für Philosophie und phän. Forschung*; an. II, P. 452.

unei opere de artă vizăm subiectul ei, forma reprezintă aspectul ei extern. Dacă prin conținutul unui tablou înțelegem obiectul pe care-l înfățișează, forma ei constă în execuția tehnică a picturii. Dacă, mai departe, prin conținutul unui sonet înțelegem tema pe care o tratează — o stare sufletească sau un peisaj, — atunci, firește, limba, expresia și stilul vor alcătui realizarea lui formală. Suntem liberi însă să ne modificăm atitudinea, referindu-ne la materialul artei ca la un conținut, adică la culoarea tabloului, la sunetele partituri, la limba poeziei și forma ne va apărea, în acest caz, ca ceva ce nu se mai poate confunda cu aceste elemente, devenind un simplu principiu. În această împrejurare nu aspectul general al tabloului va constitui forma lui, căci acest aspect va fi conceput în „materialitatea” sa, adică ca o sumă de culori și ca o masă de lumină, prin formă înțelegând acel principiu ordonator care străbate întreaga operă, asigurându-i unitatea și organizând datele parțiale ale tabloului. În acest caz forma o va reprezenta conturul, ca și întreaga euritmie ce se desprinde din compoziția pânzei. Tot astfel, în cazul muzicii forma nu va consta în realizarea senzorială a sunetelor, ci în ritmul care le animă, în cadența specifică a melodiei și în armonia întregului. Considerată forma astfel, în pura ei izolare, desfăcută, deci, integral de materialitatea sunetelor, ne va apărea drept principiu. Nu mai puțin și în poezie: dacă limba o considerăm ca o materialitate sonoră și semnificativă, — există și o semnificație pur estetică a cuvântului, oarecum independentă de înțelesul său noțional și chiar deosebit de valoarea sa muzicală, — forma poeziei ne va apărea în ritmul și rima versurilor, în metrica lor, cât și în euritmia imaginilor, dovedindu-se drept principiu de plâsmuire a limbii. Trăsătura aceasta de *principiu* ordonator, care rezultă din cercetarea relativității formei, alcătuiește o precizare și mai exactă a ceea ce am vizat prin unitate, în rândurile de mai sus. Căci nu orice unitate este de ordin formal, Există astfel unități eidetice — esențele, — în care con-

siderentele formale nu sunt constitutive. Când determinăm de pildă esența unui lucru, considerentul formal trebuie înlăturat. Pentru esența iubirii bunăoară, considerentele formale nu sunt hotăritoare. Totuși ea alcătuește o unitate ireductibilă, ceea ce încă nu ne îndreptățește să întrezărim aici un factor formal. Esența iubirii constă, dimpotrivă, într'un conținut material — o stare sufletească, un sentiment, bineînțeles legat și el, ca orice conținut, de anumite elemente formale, cari însă aici nu sunt constitutive. Principiul iubirii nu este caracteristic pentru esența ei ca „principiu”, întru cât particularitatea specifică a iubirii indică ceva mai mult decât un principiu. În schimb unitatea de ordine, care reprezintă întotdeauna un considerent formal, nu e niciodată altceva decât un principiu. Ea este principiu, dat fiind că în realitatea concretă — și aceasta în sensul cel mai larg al cuvântului — apare pururi ca ceva, care cuprinde și organizează cu o anumită consecvență întreg conținutul materiei. Trebuie să remarcăm însă de îndată că nu orice principiu se poate socoti drept formă. Dimpotrivă, adesea „principiile” apar ca niște conținuturi, ca idei. Bunăoară, referindu-ne la „principiile politice” ale cuiva, vizăm vederile sale politice. Tot astfel nici principiile filosofiei nu se concep în sensul formei, înțelegându-se tezele fundamentale și orientările ei mai de seamă. Afirmând despre o persoană că are anumite principii în viață, susținem că ea ține la câteva convingeri în mod consecvent. Iar altă dată când constatăm lipsa unor principii, de fapt nu afirmăm implicit că insul în chestiune este lipsit totalmente de idei sau convingeri, ci doar că nu le respectă, nu este consecvent cu ele, sau că nu și-a format un criteriu precis al convingerilor sale. Toate aceste cazuri ne arată că prin principii noi înțelegem în general un fir care străbate cu consecvență un anumit lucru — o linie călăuzitoare. În clipa în care renunțăm să mai ținem cu tot prețul la anumite convingeri ale noastre, însemnează că am renunțat la un principiu. Așa dar, nu ideile și convingerile alcă-

tuesc „principiile” noastre, ci împărtășirea lor consecventă.

Confundarea sistematică a atributului teoretic cu acela de principiu se datorește îndeobște unei confuziuni. Numai în anumite împrejurări se produce o încrucișare între sferile lor. Notele comune ale *principialului* cu *teoreticul* sunt acele care le deosebesc pe amândouă de materialitatea lumii concrete. Teoreticul este prin definiție un produs al intelectului, pe când principiuul nu se caracterizează întru nimic prin această proveniență. Particularitatea sa de căpetenie constă, după cum am arătat, în faptul că este o linie călăuzitoare cu un strict sens de consecvență. Or, consecvența aceasta e constitutivă formei, ceea ce face s'o considerăm drept principiu.

Se naște acum întrebarea: ce accepțiune specială îi revine principiuului formal? Ea constă în funcțiunea unificatoare și organizatorie a formei. Forma nu se poate concepe altfel, decât ca o funcțiune. Figura — un rezultat al formei — se poate considera și independent, deci în mod static, pe când forma e legată organic de ideea funcțiunii, adică de un moment esențialmente dinamic. Numai recunoscând principiuul funcțional intern, care străbate un obiect, am reușit să înțelegem sensul formei sale. Fără a pătrunde această funcțiune putem distinge, bineînțeles, anumite elemente izolate de formă, dar nici pe ele ca atare, ci ca tot atâtea elemente ale configurației. Forma însă nu este identică cu configurația, fiind numai temelia ei.

Prin faptul că forma e o funcțiune, nu urmează că orice funcțiune este concomitent o formă. Firește, ori ce funcțiune poate descrie o anumită formă, fără să fie identică totuși cu ea. Am definit forma ca un „*principiu formal*”. Avem dreptul, deci, să ne întrebăm dacă o funcțiune poate fi și altceva decât un principiu? În orice caz, din esența funcțiunii nu urmează și împrejurarea de a fi în mod necesar considerată drept principiu. Funcțiunea ca atare nu este un principiu; funcțiunea sanitară

a omului, spre exemplu, nu se desfășoară ca un principiu; ea e condiționată individual și astfel chiar dacă ar fi întemeiată pe un principiu de individualitate, influența acestui factor ar rămâne perpetuu limitată de o serie de alte circumstanțe determinate de factorul climatic, de alimentație, precum și intervențiile externe posibile cu toate capriciile și arbitrarul lor. Funcțiunea poate cuprinde, poate răsfrânge sau realiza un principiu, fără să-i fie aceasta în mod necesar caracteristic. În împrejurarea formei se împlinește însă prin definiție ca un principiu ordonator și de unitate.

Pentru a ilustra și mai bine principiul funcțional al formei vom recurge la o exemplificare a lui Moritz Geiger. După acest strălucit estetician semnificația funcțională a formei se evidențiază cel mai bine prin contrastare. „Să se golească pe masă o cutie cu bile roșii și verzi; pestriț vor sta lângă olaltă aceste bile — spune Geiger, — un haos, poate nu lipsit de farmec — dar nu mai puțin haos. Dacă începem însă să ordonăm bilele într'un ritm, așezându-le în patrate și dreptunghiuri, în rânduri alternative, din haos se va forma un întreg ordonat. Oricât de simplu este exemplul, el arată că semnificația specială a principiului euritmie stă în rolul de a ordona și coordona. Prima semnificație a euritmiei constă deci în împrejurarea că e o funcțiune” — conchide, din acest scurt exemplu Moritz Geiger.¹⁾ Trebuie menționat că prin euritmie Geiger înțelege forma în general. Cu aceasta ni se desvelește și caracterul dinamic al formei, care cuprinde mereu și un element de „activitate”, în ciuda aspectului său extern „încheiat”, oarecum „stabil”. Contrastul acesta aparent dintre existența sa statică și devenirea sa dinamică alcătuiește încă o caracteristică a formei, deosebit de importantă în special în domeniul artei.

Rezumând, în sfârșit, această analiză, putem să fixăm următoarele patru puncte caracteristice pentru esența formei :

1) *M. Geiger : Zugänge zur Ästhetik, p. 76.*

1. Forma este înainte de toate o unitate de ordine.

2. Ea se afirmă ca un corelat al materiei sau al unui conținut. Forma niciodată nu poate exista în sine, ci numai în corelație cu un conținut material (o categorie existențială sau intelectuală); forma este totdeauna a unui anumit lucru. Tot astfel nu poate exista materie fără formă: toate lucrurile au o anumită formă.

3. Ea este un principiu — și în sfârșit

4. este o funcțiune.

Ajunși la acest rezultat, vedem cât de eronată a fost vechea concepție matematică a formei. Dar întru cât există și o funcțiune matematic-geometrică, s'ar putea opina că o interpretare funcțională a formei nu exclude încă concepțiunea matematică. Pentru a examina această obiecție, trebuie să ne întrebăm mai întâiu, dacă la baza concepției matematice a formei stă funcțiunea matematică sau poate entitatea matematică — numărul, — și în al doilea rând apoi ce legătură esențială există între aceste două momente. La prima întrebare, să răspundem că interpretarea matematică a formei se sprijină pe funcțiunea matematică. Dar trebuie să recunoaștem concomitent că funcțiunea matematică la rândul ei se întemeiază pe existența numărului. De aceea prima și principala particularitate a funcțiunii matematice consistă în caracterul ei de precizie. Or, acest caracter nu mai este prezent și în funcțiunea formală. În artă bunăoară, unde legile formale joacă un rol atât de hotăritor, numai o gândire naivă caută să descopere pretinsul lor caracter de exactitate. O ecuație algebrică cu termeni cunoscuți nu poate da decât un singur rezultat. Alta este însă structura legilor formale. Legea' formală estetică cea mai generală este negreșit aceea a unității în varietate. Posibilitățile acestei legi sunt însă infinite, deci niciodată epuizabile. O simfonie de Beethoven reprezintă o anumită unitate în varietate, tot astfel un tablou de Velasquez sau o pictură a Renașterii italiene; legea aceasta este valabilă și pentru operele în care frumosul armonic este depășit:

ea se poate descoperi și în piesele lui Strindberg sau în romanele lui Dostoewski. Funcțiunea formală în artă nu este exactă, ca în matematică, ci organică, potrivită sie-și. Calculul și previziunea în materie de legi formale nu este cu puțință, pentru că funcțiunea formală nu cunoaște caracterul normativ-exact. Concepția matematică a formei estetice nu poate răsări decât dintr'un ideal de frumusețe unică, pe care anumite propoziții prestabilite le determină în prealabil. Aceasta reprezintă însă o eroare și o cercețare a acestei probleme în artă ne convinge lesne că ceea ce constituie condițiile formei estetice nu sunt considerentele matematice, ci de alt ordin, ca bunăoară caracterul tipic sau frăgezimea imprimată de originalitatea creatoare a artistului, ale cărui libertăți sunt aproape nelimitate... Chiar dacă caracterul tipic se poate întemeia și pe un anumit calcul matematic, aceasta nu însemnează că sensul său poate fi pătruns pe această cale pe deplin. Procedându-se în artă în chipul acesta, s'ar ajunge la un manierism, din care n'ar mai rezulta opere de artă, ci anemice încercări până la monstruozitate. Atunci s'ar împlini cu adevărat profeția unora, ridicându-se atotstăpânitoare industria, pe ruinele artei.

Pentru a încheia analiza noastră, rămâne să lămurim încă și mai de aproape problema relativității formei. Nu primejduște oare această relativitate însăși existența ei obiectivă? Nu cumva totul depinde numai de atitudinea noastră, putând fi redus astfel totul la un principiu formal sau ridicat dimpotrivă la un conținut material? Firește, nu întreprindem încă cercetarea existenței reale a formei, a variațiunilor sale pe planul concret al lucrurilor. Aceasta am eliminat-o din motive metodologice din cercetarea noastră, interesându-ne deocamdată fenomenul așa cum ni se răsfrânge în conștiință. Dar chiar astfel, întrebarea este posibilă, după ce am arătat că în însuși actul nostru intențional este prezentă ideea relativității formei. Întrebarea noastră se referă, deci, la sensul acestui relativism, la limitele lui.

Înainte de a intra în analiza fenomenologică a formei, am căutat să fixăm limitele câmpului ei de valabilitate, mai întâiu în sensul larg. Am vrut să arătăm, cu alte cuvinte, până unde se extinde forma, pentru ca să vedem din ce loc trebuie să întreprindem cercetarea ei. Am văzut cu acest prilej că fenomenul formei se extinde asupra întregii lumi a obiectelor reale, precum și asupra obiectelor conștiinței noastre, ceea ce ne-a făcut să concludem că pretutindeni unde există materie, există și formă: o anticipare pe care analiza fenomenului ne-a confirmat-o în întregime. După ce am străbătut câmpul variat al tuturor accepțiunilor largi ale termenului de formă, am indicat și câmpul său restrâns, fără să cercetăm însă mai de aproape toate principiile formale, care de fapt nici nu interesează o cercetare fenomenologică, intrând în competența unei monografii. Dar o analiză a accepțiunii formei nu este încă o descripție a fenomenului însuși; iată cu ce am rămas încă datorii completând analiza structurii obiective a formei. Încheind acum această operație, lămurim cu o cale și problema relativității formei.

După cum am arătat în expunerea noastră prefenomenologică, cele mai pure realizări ale formei le întâlnim în două momente: în *contur* și în *ritm*. Vorbind despre forma unui obiect concret — o masă, o clădire — ne referim în primul rând la limitele volumului său, la conturul pe care-l descrie. Dar prin formă mai înțelegem și altceva, și anume ordinea în care se grupează diversele elemente ale unui obiect. Desprinzând această ordine, am sesizat principiul formal al structurii sale. Astfel, bunăoară, obiectul poate fi simetric sau asimetric. Deocamdată nu ne interesează atât diversele legi, cât mai ales constatarea că însuși conturul extern este determinat de principiul acesta al rânduirii. Spre exemplu, o materie amorfă cu o „formă” imprecisă, adică cu un contur nedeterminat, se caracterizează tocmai prin împrejurarea că nu cuprinde în conținutul ei nici un principiu precis al ordinei, afirmându-se ca o totală neregularitate. Din pricina aceasta,

nu conturul este în mod primar dat, ci principiul ordinii interne. Dacă noi totuși, cercetând forma unui obiect, percepem mai întâiu conturul și numai în momentul următor sesizăm forma conținutului său interior, în conștiința noastră ne dăm îndată seama că, acest contur nu poate fi decât un rezultat al principiului său general de formă. Și când susținem că nu conturul determină principiul ordinii interne, ci invers, conturul este determinat de principiul acesta, ne exprimăm de fapt credința că principiul alcătuiește unitatea mai mare în care se integrează conturul.

Dar există și un alt grup de obiecte, care nu se desfășoară în spațiu, ci în timp. Un asemenea caz ne oferă muzica, sau și mai simplu, însăși sunetele, bineînțeles, în limitele în care se desfășoară durata lor. Durata unui sunet cuprinde materialitatea lui. Unde trebuie să recunoaștem dar forma unui sunet? Există o lege fizică a vibrațiilor, potrivit căreia suma lor alcătuiește tonul, sau sunetul. Dar nu la ele ne referim în analiza noastră. Acceptând-o fără reflexii critice, putem lesne aluneca în lumea cauzalității pe care cu dinadinsul o evităm în considerațiunile de față, în care ne privește numai descripția fenomenului. Am putea afirma că și sunetul are un contur, înțelegând prin aceasta cele două limite în cuprinsul cărora se desfășoară durata lui. Dar termenul de contur în această împrejurare este conceput în sens figurat, prin contur înțelegând noi îndeobște linia descrisă în spațiu, pe care o percepem optic. Or, sunetul se desfășoară în timp, el neputând fi urmărit prin simțul nostru optic, ci numai de cel auditiv. Totuși, și sunetul are o formă a sa. Ea a fost fixată mai ales în comparație cu alte sunete și măsurată prin unități de tact, căci prin ele se evidențiază succesiunea organizată de principiul de ordine al unui sunet. Tactul în sine, firește, nu reprezintă încă un principiu formal: este ca și punctul unui contur; lovitura de tact este ca atare străină formei, căci de abia printr'o succesiune de tact se obține o alcătuire formală. De altfel,

numai într'o asemenea succesiune o anumită lovitură poate căpăta semnificația unui tact. Unitatea de ordine astfel alcătuită se găsește în însăși structura obiectivă a sunetului. Imprejurarea că noi am introdus un tact, adesea „arbitrar“, în comparație cu măsurarea unui alt sunet, nu contestă, ci dimpotrivă întărește afirmația de mai sus. Astfel măsurarea tactului cu bătaia tactometrului, adesea uzitat în exercițiile de muzică, dovedește că noi am desprins o lege naturală pe care căutăm s'o fixăm cu mijloacele ce ne stau la îndemână. Tactul, în revenirea lui periodică la anumite intervale, însoțit de materialitatea sunetului alcătuiește *ritmul* muzical. Dar ritmul, bineînțeles, nu are numai o valabilitate exclusiv muzicală. El este un principiu formal cu o sferă mult mai largă. Am căutat să-l urmărim în deosebi pe planul muzical, în convingerea că aici evidențierea structurii sale este mai ilustrativă. Ceea ce e însă caracteristic ritmului spre deosebire de celălalt element de bază al formei, conturul, e valabilitatea lui temporal-spațială. Conturul nu are decât o însemnătate spațială. Spre deosebire de el, ritmul este în primul rând temporal. Pe când însă conturul este exclusiv spațial, ritmul nu este numai temporal, putând fi, cu implicarea unei anumite condițiuni temporale, și un principiu de formare a spațiului. În această împrejurare el se cheamă *euritmie*: un principiu formal deosebit de important al artelor plastice. Descrierea structurii acestor elemente nu interesează semnificația generală a formei, ci mai de grabă accepțiunea specială a formei artistice.

Urmărind principiul formei până în manifestațiile sale fundamentale, am obținut și răspunsul cu privire la întrebarea caracterului său de „relativitate“. Așa dar, acest caracter nu trebuie înțeles într'un chip absolut. Mai întâiu, el vizează o relațiune, în accepțiunea corelației formă-materie, formă-conținut. În al doilea rând, el însemnează că același obiect poate fi considerat odată sub unghiul formei, apoi sub unghiul materiei. Și în al treilea rând, prin el înțelegem că un obiect, confruntat cu un

alt obiect, poate fi socotit odată „formal” și apoi alăturat din nou unui alt obiect, dimpotrivă „material”, în măsura în care cuprinde un plus sau un minus de materie, în raport cu obiectul comparat, așa cum am văzut-o și în exemplul lui Scheler. Și în sfârșit, relativitatea aceasta indică și faptul că un conținut material poate fi interpretat în anumite împrejurări drept principiu formal. Aceasta se petrece destul de frecvent în artă. Am amintit până aici în mai multe rânduri, că fiind o calitate senzorială, cu un evident conținut material, culoarea nu este formă. Totuși privind distribuirea cromatică a unui tablou, tindem să stabilim un principiu formal în care materia însăși s'a constituit în formă, culorile răsfrângând anumite principii formale. Bineînțeles, culoarea a rămas și în această împrejurare tot materie, deși în considerația aceasta ne descoperă primordial anumite principii formale.

Toate acestea ne arată că „relativismul” formei nu trebuie conceput obiectiv, ci mai de grabă din punctul nostru, subiectiv, de vedere. Nu fenomenul formei ca atare depinde de atitudinea noastră, ci sezișarea lui, recunoașterea aspectelor sale. Un asemenea relativism se înțelege că nu primejduiește realitatea fenomenului formei acesta fiind tot atât de evident ca și fenomenul materiei.

VICTOR IANCU

Cultură și istoricitate

de

Zevedei Barbu

Pornind dela iluminism

Pentru cine e bine încadrat în spiritul epocii actuale, istoricitatea fenomenului cultural devine o evidență. În considerațiunile noastre asupra filosofiei culturii, mărturisim că am pontat mult pe acest fapt. Astfel am fost scutiți de o lungă serie de argumentări. În momentul de față însă, ne dăm seama că truda de a dovedi istoricitatea fenomenului cultural, nu poate fi evitată fără să nu implice o seamă de nelămuriri.

Avem în vedere, în prima linie, că pot fi găsite perspective prin care fenomenul cultural să fie privit în aspectul său aistoric; să-și arate ceea ce se numește permanența sa față de timpul care se scurge. Nu amintim autori în această direcție, ci mai de grabă trebuie să denunțăm epoci și curente a căror influență nu este pe deplin lichidată nici în momentele actuale. Astfel fiind privite lucrurile, putem constata, că fenomenul cultural poate înfățișa o structură bivalentă: un caracter aistoric și altul istoric. Primul caracter se reazemă pe ceea ce unii numesc eternitatea spiritului. Spus mai precis, aceasta însemnează că produsele culturale se pot ridica la o zonă a existenței, în care vremelnicia este refuzată.

O epocă în care fenomenul cultural a fost cu precădere considerat în aspectul său aistoric este iluminismul european. Fără să ne preocupe în deosebi diferitele concepțiuni asupra culturii, care nuânțează gândirea acestei însemnate epoci, vom recunoaște că acest fel de a fi privit fenomenul cultural răsare dintr'un caracter general al ei.

E vorba de astădată — ca în multe cazuri, întâmplare mai târziu — de pedestalul pe care a fost rezemat fenomenul cultural. Prin eterna rațiune, prin încrederea neștrămutată în legile veșnice ale acesteia, iluminismul a împrumutat întregii epoci un iz de eternitate. Era natural ca fenomenul cultural să fie atașat acestui stil și astfel să fie considerat în aspectul său de eternitate.

Dacă nu am fi trăit epoci ulterioare, care să se definească revoluționar față de iluminism, am înțelege cu destul de mare trudă, ceea ce astăzi se numește miopia acestei epoci față de fenomenul istoric. Acum însă ne dăm seama că atașamentul total la rațiune însemnează o îndepărtare în aceeași măsură de concret, de individual și de viața în genere: adică, o îndepărtare de factorii de bază care definesc spiritul istoric. Să menționăm acest lucru ca o caracteristică a iluminismului, deoarece astăzi putem concepe un raționalism care să se îndepărteze mai puțin, sau de loc, de factorii structurali ai spiritului istoric. Tocmai pe această bază epoca noastră este foarte ușor aplicată să eticheteze iluminismul fără nicio remușcare, cu o gravă lipsă de simț istoric, prin faptul că s'a îndepărtat prea mult de concret, individual, devenire, relativitate, etc. Să ne instalăm însă, în această problemă cu un subtil spirit relativist, de care epoca noastră se dovedește capabilă și să facem următoarele considerațiuni: Este adevărat că prin erupția romantică europeană, spiritul istoric s'a zămislit pe dimensiunea timpului, determinată de intuirea concretului, simțul individualului, pe conștiința trecerii și pe viziunea relativistă. Însă cine ne poate asigura că trăirea în eternitate și în permanența lucrurilor nu ne poate furniza și ea o conștiință istorică? E o deosebire poate numai de planuri. Christos a spus unui tâlhar răstignit alături de el: „Astăzi vei fi cu mine în rai”. Pentru el nu era timp. A spus astăzi, a spus eternitatea. Anevoie credem că nu există pe acest plan de „azi” conștiința între eternitatea îndoliată a răstignitului și eternitatea edenică. Instalându-ne de-a-dreptul în iluminism, avem dreptul

să ne punem întrebarea, dacă nu cumva există și un alt criteriu, sau o altă conștiință a istoricității, decât cea pe care noi suntem siliți să o folosim la tot pasul. Dar în cele din urmă, mai bine e să recunoaștem, că formați fiind de liniile spirituale ale epocii noastre, în care conceptele cu care operăm nu pot fi abolite, fără să nu ne deranjem grav propriul nostru cosmos, nu ne putem instala cu destulă subtilitate în iluminism, în așa fel ca să ne dăm seama de modul în care el a trăit fenomenul istoric.

Să revenim la ceea ce ne interesează mai de aproape și să constatăm că epoca în care se fundamentează de fapt conceptul de istoricitate pentru spiritul european, se dezvoltă în opoziția revoluționară față de iluminism. Această epocă este romantismul. Căci dacă prima se caracterizează printr'un accentuat simț al generalului, al formului și absolutului, a doua, cea a romantismului, se caracterizează printr'un simț tot atât de puternic al particularului, concretului, al plasticului și relativului. Dacă în prima, eternitatea sălășluiește ca substructură a spiritului, în a doua, timpul și devenirea îi iau locul. Prima, prin rațiune și simțul generalului, instalează spiritul uman în inima eternității, a doua, prin intuiția concretului, a individualului și determinatului, instalează același spirit în inima trecerii și a morții.

Sunt multe implicatele acestei dezvoltări în antiteză a spiritului european. S'a declarat în acest punct de maximă tensiune istorică una dintre cele mai grave crize ale existenței. În unul din studiile trecute am încercat să documentăm cum idealismul romantic dă o nouă întorsătură întregii filosofii, prin faptul că, față de idealismul anterior (latin) schimbă accentul de pe *cogito pe sum*. Ne găsim acum într'o mai potrivită situațiune pentru a adevăra această constatare. Criza declarată prin erupțiunea romantică este determinată tocmai de ceea ce spuneam mai înainte, adică, de atașamentul spiritului romantic la concret, individual, plastic, etc. Criza despre care vorbim

se poate exprima astfel: Existența a rămas unilateral satisfăcută, fiind derivată în mod exclusiv din rațiune, din general și etern. Altfel spus, spiritul omenesc s'a văzut incapabil să derive existența numai pe această cale. Pentru construirea existenței se îmbiau de astădată noi surse. Aici apare puterea concretului. În literatură i s'a zis sentiment. În filosofie, luând în discuție vestita propozițiune carteziană: „*Cogito ergo sum*“ prin care se fundamentează *sum* pe *cogito*, de aici pornind apoi întreg idealismul raționalist european de care se bucură din plin iluminismul, putem înțelege destul de ușor noua întorsătură în spre primatul lui *sum*, dacă avem în vedere contribuțiunea romanticilor la construirea existenței, prin atașamentul lor față de concret.

În lumina acestor întâmplări, adică a schimbării radicale de accent de pe *cogito* pe *sum*, ne dăm seama că conceptul de istoricitate face parte dintr'un câmp, care stabilește o orientare generală a spiritului. Astfel se fundamentează istoricitatea, în spiritul european modern, pe o vigilentă conștiință a individualului, determinatului și trecătorului și în ultima analiză, pe o teribilă conștiință a morții. De aici putem înțelege un lucru care multora le vine peste picior: Universul romantic nu izvorește din simțul istoric al romanticilor, ci conceptul lor de istoricitate se fundamentează pe orientarea lor globală spre concret — după cum am spus — se constituie ca răspuns dat epocii iluministe. Prin aceste considerațiuni punem întregurile înaintea părților: universul romantic înaintea factorului istoricist. Astfel folosim nu numai un procedeu dialectic în mișcarea istorică, dar promovăm una dintre cele mai de seamă idei necesare dialecticii: ideea de întreg.

Sub aceste aspecte și încadrată în acest univers romantic a intrat ideea de istoricitate în spiritul european, devenind un dat lucrativ de întâia mână. Implicatetele acestei idei, răsrănite asupra fenomenului cultural, sunt multiple. Putem urmări câteva etape fundamentale prin care feno-

menul cultural se impregnează de ideea istoricității. În prima linie, este de remarcat faptul cum dragostea de concret a romanticilor a determinat, înăuntrul culturii ca dat universal, câteva unități concrete, care se caracterizau printr'o structură organică specifică. Sub această formă se constituie, în universul romantic ideea de „culturi”, în sensul de multiple întreguri, ce au o viață a lor. „Culturile” au note determinative în spațiu și timp și se în-lănțuiesc în anumită ordine. Pe aceasta cale se introduce definitiv spiritul de relativitate sub care poate fi privit fenomenul cultural.

Deci cultura are și aspectul ei concret de întreg determinat, care este legat de spațiu și timp și care se naște, trăiește și moare. Nu am putea spune că aceste considerațiuni sunt descoperirile spiritului romantic, însă e lucru neîndoios că numai în această epocă s'a făcut tabără de iarnă în jurul lor. Dela perspectiva în care cultura se concretizează în unități organice ce se pot înșirui în timp, pâna la ideea de „stil” nu este o distanță prea mare. Aici putem observa cu adevărat că stilul, ca unitate organică a unei culturi este o idee elaborată înăuntrul cosmosului romantic. Dar pentru ochii omului actual, titlul de glorie acordat de această idee spiritului romantic, nu constă în elaborarea ei ca atare, ci în nuanța de istoricitate, care îi este atribuită dela început. Mai corect am putea spune: Importanța acestei idei constă, în prima linie, în perspectiva de istoricitate, pe care o deschide asupra fenomenului cultural. În lumina acestei idei putem formula următoarea propozițiune: Creațiunile culturale depind și de factori contingenți, de anumite structuri relative, care se numesc stiluri. Stilurile sunt determinate de epoci și peisagii spațiale. Deci o idee, o descoperire, o plăsmuire este, în ultima analiză, tributara acestor structuri, care sunt expresia relativului, a contingentului și trecătorului. Prin aceasta însăși cultura devine tributara acestor factori. Am ajuns astfel chiar în miezul problemei, adică în istoricitatea fenomenului cultural.

Ideea de stil este însă prea complexă, în modul în care este elaborată de spiritul romantic, încât trebuie să o descifrăm în mai multe componente. Apare destul de limpede faptul, că așa numita perspectivă naturalistă asupra fenomenului cultural își are obârșia tot în ideea romantică de stil. Pentru istoricitatea fenomenului cultural, acest fapt este de o maximă importanță. Perspectiva naturalistă nu înseamnă altceva decât încercarea de a fundamenta fenomenul cultural pe un fenomen natural. În unele cazuri se merge și mai departe, încât se explică primul termen prin ultimul. Romanticii și în special Hegel, au operat adeseori cu noțiunile de „Volksgeist” și „Zeitgeist”. Acești termeni intrau în arhitectonica stilului, ceea ce înseamnă că o cultură este determinată și de poporul și epoca în care se zămislește. Legându-se fenomenul cultural de un dat atât de relativ și istoric cum este poporul sau o epocă oarecare, e natural ca însăși acest fenomen să supoarte aceleași caractere, istoricitatea sa devenind mai evidentă.

Acest criteriu naturalist a făcut carieră în Europa postromantică. Insuși *Taine* pleacă dela romantici, atunci când face faimoasa încercare de a stabili coordonatele operii de artă în rasă, loc și moment. Însă naturalismul mai prezintă și alte laturi. Cea mai importantă este aceea prin care culturile sunt asimilate noțiuni de *organism*. *O. Splengler* recunoaște fățiș că pleacă dela *Goethe*, atunci când promovează, în filosofia culturii, această idee. Astfel diferitelor culturi li se atribue aceeași viață ca unui organism. Culturile au un suflet, au o naștere, o tinereță, o maturitate, o bătrânețe și o moarte, spune *Spengler*. Acest organism este determinat în caracterele sale intime de spațiul geografic, spun unii postromantici. Deci nu se poate ceva mai naturalist; aproape pozitivist.

Nu ne ocupăm mai departe — deocamdată — de această concepțiune. Amintim că în acest punct s'a clădit aproape întreaga filosofie a culturii, care stăpânește în bună parte epoca noastră. Deși caracterul de istoricitate

pe care îl îndură fenomenul cultural în urma acestei perspective pare a deveni esențial, totuși după o examinare mai atentă putem să ne întrebăm, dacă concluziunile post-romanticilor în această materie sunt legitime. Este acest caracter de istoricitate descoperit în miezul fenomenului cultural, sau provine dintr'o arbitrară reducere a culturii la un dat exterior. Perspectiva naturalistă ni se pare că suferă de neajunsul de a se supune unei judecăți de analogie, care a fost luată în sine, în cele din urmă. Făcând fenomenul cultural dependent de factori naturali ca : popor, rasă, epocă, spațiu, organism etc., ea a acordat fenomenului cultural caracterul relativ-istoric al acestor factori. Deci istoricitatea fenomenului cultural, acordată prin această perspectivă nu poate fi esențială. E vorba aici de o istoricitate extrinsecă, am putea-o numi pseudo-istoricitate, și ca atare o punem deocamdată în paranteză. Mergem și mai departe și o suspectăm. După ce vom dovedi că fenomenul cultural are o istoricitate care ține de esența sa, denunțăm criteriul naturalist sub care a fost privit.

Între teleologism și tehnicitate

Pentru epoca modernă, romanticul Hegel este acela care dovedește cel mai puternic și autentic simț istoric. Noțiunile de „stil“, de „Volksgeist“ și „Zeitgeist“, chiar dacă nu pornesc, în ultima analiză, din sistemul hegelian, totuși în acest sistem și-au găsit cea mai strălucită determinare a lor. Prin aceasta, s'ar putea crede că Hegel este părintele a ceea ce am numit criteriu naturalist al istoricității. În dreaptă consecință, tot el ar purta răspunderea istoricității de caracter extrinsec a fenomenului cultural.

E locul să amintim că ideea de istoricitate, în spiritul hegelian, câștigă o rezonanță cu mult mai amplă, decât aceea acordată prin criteriul naturalist. Găsim în Hegel și alte nuanțe ale istoricității, care au mai puțin de a face cu caracterul extrinsec al fenomenului istoric în cultură.

Interesul nostru nu ne îndeamnă la o mai detaliată lămurire a gândirii hegeliene în materie de istoricitate. Mai de grabă dorim să facem prin acest punct un pasaj rapid — totuși necesar — pentru a ajunge la considerațiuni ce se cer spuse, spre lămurirea propriei noastre pozițiuni.

Pe un plan intim hegelian, istoria nu este altceva decât absolutul în timp, sau Ideea în marș. Sunt câteva idei fundamentale, care trebuiesc menționate în legătură cu istoricitatea fenomenului cultural. Prima e că fiecare epocă, fiecare stil, fiecare sistem, este o expresie a absolutului. Orice epocă exprimă în felul său Ideea, sau, în termeni hegelieni, am putea spune, că fiecare epocă particularizează absolutul. În consecință, fiecare epocă, fiecare sistem și, în ultima analiză, fiecare creațiune culturală, este *necesară* pentru realizarea Ideii : este un moment al absolutului. Concluziunea este următoarea : În conceptul de istorie, la Hegel, domnește *scopul*. Acest scop nu este altceva decât Ideea, sau absolutul, față de care câștigă necesitate fiecare moment al scurgerii istorice, fiind fiecare o expresiune a acestui scop. A doua idee importantă este aceea de *succesivitate*. Diferitele momente (epoci, stiluri, etc.) realizează succesiv absolutul. Deci ele se leagă unul de altul printr'un caracter de aproximațiune succesivă a scopului. Această legătură este ceea ce romanticii și post-romanticii au numit cu atâta emfază *sensul istoriei*. Mai aducem o preciziune, care poate fi utilă. Caracterul de succesivitate nu este condus de întâmplarea în timp a diferiților factori culturali. Hegel adeseori trece conceptul de istoricitate de pe un plan empiric, pe un plan pur logic. Astfel, e posibil ca o epocă, întâmplată în timp anterior, să desvăluie mai limpede scopul sau Ideea, decât o altă epocă, întâmplată posterior. Prin aceasta, construcțiunea istorică se mută de pe un plan cronologic empiric pe un plan rațional. Hegel realizează acest lucru mai ales în istoria filosofiei.

Caracterul teleologic și cel de necesitate rațională, la care se supune fenomenul cultural în perspectiva isto-

ricității, comportă importante implicate. Cu toate că istoricitatea sălășluiește în inima individualului, Hegel salvează acest concept de penibila conștiință a morții. Nici o fază istorică nu este un individual, un determinat, ce se iesește în timp, ca pe urmă să rămână sub lepedea mormântului, ci un moment necesar, prin care se particularizează absolutul. După Hegel, istoria nu este un cimitir de morminte. Dând individualului rostul de a realiza necesar și succesiv în timp absolutul, Hegel pune conceptul de istoricitate sub coperișul eternității. Ceea ce s'a întâmplat nu e mort, ci trăiește veșnic, în sânul lui Avram al Ideii.

Însă nu caracterul teleologic și de necesară aproximație succesivă constituie latura cea mai importantă prin care Hegel definește istoricitatea. Există altceva, ce a devenit în timpul din urmă un dat extrem de lucrativ, pentru spiritul epocii noastre, pe care, pentru prima dată Hegel îl atribuie fenomenului istoric. Pe lângă faptul că istoricitatea este concepută ca desfășurare în funcțiune de un scop, care trebuie realizat, Hegel împrumută acestei desfășurări și o tehnică determinativă. Tehnica se cheamă dialectică.

În aproape toate studiile noastre anterioare am arătat în ce constă dialectica ca funcțiune a spiritului. De astă dată dorim, să insistăm asupra unor implicate importante pentru determinarea conceptului de istoricitate. Astfel operăm, în prima linie, o despicare în conceptul hegelian de istoricitate, între caracterul teleologic și cel de tehnicitate pe care-l oferă dialectica. Acest fapt nu este compatibil cătuși de puțin cu spiritul și cu atât mai puțin cu sistemul hegelian. Dimpotrivă, dialectica, la Hegel, se leagă în istorie foarte strâns de teleologic, prin faptul că ea nu este numai o simplă metodă, prin care se înțelege devenirea, ci însăși istoria; am putea spune, că este însuși scopul. Toate fazele fenomenului cultural se înlănțuiesc dialectic pentru a realiza Ideea, care este însăși lumea în expresie dialectică. Ideea satisfăcută, sau absolutul realizat

nu este altceva decât sistemul hegelian, a cărui substanță este dialectica.

La hegelienii de mai târziu se simte o peregrinare a sensului dialecticii între teleologic și tehnicitate. La unii din ei se poate vedea o simțitoare determinare a dialecticii, în ceea ce se cheamă tehnicitate pură. Fără îndoială că această operație s'a făcut, în cele mai importante cazuri, în mod inconștient. Tocmai de aici răsare rostul discuțiunii deschise în prezentul capitol, intitulat: între teleologic și tehnicitate.

Teleologismul în istorie, cu toate că este tot atât de central sistemului hegelian — uneori înglobând pe cel de tehnică dialectică — a fost totuși de multă vreme abolit. Astăzi noțiunea de „sens al istoriei” este îngrădită de atâta ironie și scepticism, încât nimeni, dispunând de bun simț, nu mai operează cu ea, decât cu o extremă timiditate. Aceasta mai ales după faza postromantică a filosofiei germane. În schimb, dialectica, ca idee de tehnicitate, a prins tot mai mult teren. În unele cazuri ea a fost supusă, cu destul succes, la proba de foc a empiriei, în ceea ce privește fenomenul istoric. Astfel, stânga hegeliană, cu un important spor de cunoaștere a empiriei istorice, coboară dialectica de pe plan spiritual și verifică prin ea înlănțuirea fenomenelor sociale. În acest câmp, dialectica a devenit atât de importantă și necesară, încât se poate apropia de faima unei metode deductive. Nu insistăm în acest punct, fiind îndeobște cunoscut sporul de cunoaștere a fenomenului social, adus de stânga hegeliană.

Ce aduce nou dialectica ca tehnicitate, pentru determinarea conceptului de istoricitate? În puține cuvinte putem spune, că aduce o rațiune istorică, sau o logică a fenomenului istoric. Exprimându-ne romantic, ea aduce o posibilitate de generalizare, pornind din inima concretului și individualului, care definesc esențial istoricul. Dialectica ne arată că succesiunea și întâmplarea pe firul timpului are anumite norme obiective, care se pot instala în concept. În baza dialecticii, dispunem de o tehnică, prin care

putând opera în aria istorică, cu concepte, suntem în stare să ne ridicăm la norme și de aici la *previzibilitate*. Acest lucru se întâmplă în modul următor: Sunt fenomene istorice, care saturându-se în esența lor, se transformă în antiteză și de aici, în sinteză. Momentele se succed în mod necesar și de aici decurge pretențiunea de previzibilitate, pe care o deține dialectica, în baza caracterului ei de tehnică a desfășurării istorice.

Deocamdată ne abținem dela o judecată de valoare asupra noțiunii de previzibilitate. Recunoaștem însă, că dialectica constituie una dintre cele mai ademenitoare încercări de a introduce conștiința ordonată în fenomenalitatea istorică. Mai găsim și alte tehnici prin care se poate explica succesiunea în istorie, însă dialectica este, fără îndoială, firul prim, care duce la înțelegerea celor mai de seamă articulațiuni ale fenomenului istoric. Ea este poarta prin care rațiunea a intrat în istoricitatea lumii.

Vom discuta în cele ce vor urma gradul și modul în care se poate instala dialectica în istorie. Vom discuta apoi limitele conceptului de previzibilitate izvorit de aci. Deocamdată accentuăm că menținem cu strictețe operația de despărțire dintre teleologic și tehnicitate. Noi o pornim pe linia dialecticii ca tehnicitate pură. Aceasta, nu din dorința simplă de a ne deosebi de romantici, pe a căror univers ne bazăm de fapt, ci din motivul că, în lumina filosofiei culturii, am dat istoricității alt conținut, decât acela de realizare a Ideii sau absolutului.

Două criterii

Ne preocupă în mod deosebit încercarea de a găsi evoluției istorice un criteriu. Nici în studiile noastre de până acum, nici în considerațiunile actuale nu ne-a interesat fenomenul istoric în general, ci fenomenul istoric studiat în cultură. Astfel limităm, dela început, discuțiunea, la ceea ce am numit istoricitatea fenomenului cultural. Prin acest fapt, întrebarea fundamentală se poate formula

în modul următor : Putem studia anumite canoane obiective, după care să ne explicăm înlanțuirea diferitelor fenomene culturale ? Există o rânduială a succesiunii între diferitele faze ale unei culturi ?

Recunoaștem că modul în care se poate răspunde acestor întrebări depinde, în cea mai largă măsură, de perspectiva cu care știm să privim fenomenul cultural. Pentrucă, dacă în spiritul epocii actuale, istoricitatea fenomenului cultural se poate constitui într'o evidență, nu tot astfel se întâmplă, când e vorba să descoperim canoanele, după care putem introduce o rânduială explicativă, înăuntrul istoricității acestui fenomen. Nu din orice perspectivă ne apar normele istoricității fenomenului cultural. Dimpotrivă, avem motive puternice să credem că, multă vreme câmpul culturii a ascuns rațiunea devenirii sale istorice. În acest loc, e momentul să amintim că, în domeniul culturii, conceptul dialectic și respectarea legilor sale nu sunt suficiente, pentru obținerea unui criteriu complet și unitar al istoricității. Dialectica oferă, fără îndoială, un instrumentar, care s'a dovedit până în prezent extrem de folositor, însă mai rămân multe nelămuriri, care privesc modul de aplicare al conceptului dialectic. Intreg câmpul cultural trebuie astfel elaborat, încât să apară posibilă demonstrațiunea unei rațiuni în succesiunea istorică a faptelor. Din aceste motive, am întrebuințat, în viziunea noastră asupra culturii, două perspective fundamentale : una dialectică și alta existențială. Să le justificăm pe fiecare în parte.

În unul din studiile noastre anterioare ¹⁾ am arătat care sunt fundamentele conceptului dialectic. Am evidențiat acolo un fapt istoric de extremă importanță și anume, că dialectica se naște din nevoia de a găsi o perspectivă, prin care să putem privi integral existența. Acest lucru l-au făcut romanticii și în special Hegel, ca ripostă la perspectiva kantiană, care a scindat existența în diferite

¹⁾ Dela Dialectică la existențialism. Rev. Saeculum. Nr. 3.

tărâmburi, nelegate întreolaltă. Revenim asupra acestui fenomen și arătăm ideea de întreg ca ideea centrală a dialecticii. Nu discutăm dacă perspectiva întregului e la romantici o intuiție și a rămas astfel, până la sfârșit, sau e o idee articulată în focarul unei conștiințe operative. Constatăm doar că numai înăuntrul ideii de întreg este posibilă o operațiune dialectică. Căci, dacă pentru Kant, existența a prezentat o discontinuitate între conștiință și lumea exterioară, ambii termeni constituindu-se în stâlpii unei iremediabile contradicțiuni, pentru Hegel, aceiași doi termeni devin faze, sau momente ale unui întreg, încadrați fiind într'un concept dialectic, care cuprinde *integral* existența. Și astfel în orice altă problemă. Acolo unde unii, cărora le-a lipsit necesitatea întregurilor, văd discontinuitate și spărturi până la contradicții, dialecticienii leagă totul pe un fir roșu al întregului. Ceea ce pentru primii rămâne „unul lângă altul”, fără rost, pentru dialectician, acest „unul lângă altul” devine „unul pentru altul” și legându-se astfel într'un întreg, pe calea derivațiunii, devine unul din altul. Sub imperiul întregului, aspectele se solidarizează și stabilesc între ele legături inteligibile. Ceea ce la primii este descompus și mort, în lumina dialecticii, primești vase intercomunicante și învie, în ideea de organism.

Revenim în inima problemei și urmărim cum se aplică ideea de întreg în istoria culturii. Sunt două faze mai importante în care se poate urmări evoluția acestei idei la romantici, pe care îi socotim — după cum am spus — părinți ai dialecticii. Prima fază este aceea, prin care romanticii își manifestă simțul organicității unei culturi. Am amintit noțiunile de stil și cele paralele de „Zeitgeist” și „Volksgeist” pe care se reazămă intuițiunile tuturor romanticilor, în câmpul culturii. Prin aceste concepte, romanticii mărturisesc, că ei înțeleg cum diferiți factori, diferite ramuri, sau diferite faze ale unei culturi se leagă organic într'un întreg, care își implântă peste tot amprentele sale. Astfel, diferitele creațiuni culturale devin

expresiuni ale unui spirit care le dă sens, lămurindu-le, atât în scopul lor intrinsec, cât și în ceea ce privește vecinătatea lor una față de alta. Hegel merge atât de departe, în această fază, încât el vede fiecare epocă sub semnul tutelar al unei atmosfere generale, fiecare epocă având de îndeplinit o idee. Din această lucrare apare „stilul epocii” care la Hegel, tot sub imperiul ideii de întreg — după cum vom vedea numaidecât — este unul și același lucru cu misiunea acelei epoci. Ideea predomină atât de auster, încât Hegel niciodată nu vrea să coboare nici măcar la analiza unor factori puțini și elementarizanți ai unei epoci. Ideea absoarbe toate manifestațiunile spirituale, iar din oarbe ce par la început, sub imperiul întregului, le dă vedere și le arată înțelesul și țelul lor.

A doua fază este analoagă cu prima și se manifestă în modul cel mai limpede, în viziunea metafizică a lui Hegel asupra istoriei. Aici noțiunea de întreg își lărgeste atât de mult granițele, încât devine absolut, devine ceea ce se cheamă ideea hegeliană. Astfel diferitele culturi devin diferitele fețe, prin care se poate privi absolutul. În expresie ortodoxă, diferitele epoci, diferitele culturi sunt momente ale ideii. Prin moment Hegel spune cam același lucru pe care îl spunem noi, când definim funcțional noțiunea de organ față de organism.

E necesar să fixăm câteva idei, în ceea ce privește funcțiunea dialecticii. Ca autoare a primatului ideii de întreg, ea vede diferitele faze ale realizărilor culturale ca momente ale unui scop, ale unei misiuni ce le dă înțeles. Urmărind laturea de tehnicitate a dialecticii, se cere lămurită problema, ce relațiuni trebuie să existe între diferitele momente ale unui întreg, ca succesiunea istorică să devină inteligibilă. Există o determinațiune istorică, urmărită în trei faze, pe care Hegel le numește momentele conceptului dialectic. Aceste momente se numesc: teză, anti-teză și sinteză. Unei faze culturale oarecare, după ce și-a îndeplinit rolul față de întreg, îi urmează, cu necesitate, o fază contrară, iar în momentul trei, o sinteză între pri-

mele două. Hegel urmărește diferitele stiluri, diferitele culturi, prin acest criteriu. Notăm că aici nu este vorba de o procesiune întâmplătoare, ci de un nerv echivalent cu absorbțiunea ideii de scop. Astfel, prin tehnica dialecticii, se ajunge la construirea istoriei sub cerul finalității.

Am spus ceva mai înainte că faza teleologică a gândirii romantice s'a îngădit de o veritabilă neîncredere. Adăugăm aici, că această neîncredere a descins, în deosebi, de pe plan metafizic. Atribuind istoriei un sens general și supunând fiecare moment al succesiunii sub stringența unui scop unic, gândirea romantică și-a atribuit un puternic iz religios. La temeliiile acestei viziuni zace bătrâna credință în realizarea împărăției unui D-zeu pe pământ, sau în termeni creștini, credința că vremea scurgându-se se împlinește. Poate la spate cu această credință teomană, a avut Hegel nefericita inspirațiune să fixeze absolutul în sistemul său. Astfel celebrul Hegel — în această materie — nu procedează mai onorabil decât un baptist ambulant, care, spre a-și vinde cărțile sfinte, susține că a cetit undeva, că judecata de apoi, sau „plinirea vremii“ va fi bunăoară, nici mai mult nici mai puțin, decât pe la anul două mii.

Am înlăturat perspectiva teleologică din încercarea noastră de filosofie a culturii, fiindcă am găsit alt mod de aplicare a dialecticii, în acest domeniu. Strâns legați de perspectiva dialectică, am considerat culturile ca întreguri, înăuntrul cărora, fazele se succed în tripticul descris de momentele dialectice. Limitele considerațiunilor noastre s'au restrâns, în momentul de față, la cultura europeană. Mai târziu, ne vom îngădui o extindere a acestor principii de filosofie a culturii. Rămânând deocamdată aici, considerăm că diferitele momente ale tripticului dialectic pot fi descrise, cu destulă ușurință și folos, de valorile clasice ale culturii. Aceste valori se pot defini una față de altă, în chip dialectic, ca momente ale unui întreg, care este însăși cultura. Ca să ajungem la această fructuoasă perspectivă, am supus valorile la o riguroasă

analiză fenomenologică, considerându-le pe fiecare în parte, în esența lor.

Însă dialectica nu a rămas numai un apanaj speculativ, deoarece, coborându-ne în câmpul istoriei, vedem că valorile descriu reale cicluri dialectice, în timp. Astfel, considerăm cultura ca un întreg a cărui structură este determinată de anumite valori. Sunt faze în care predomină o valoare, pe când în alte faze, predomină altă valoare. Din stringența exercitată de hegemonia unei valori se naște o putere negativă, care mână faza următoare a culturii în posesiunea unei valori contrarii. În acest mod, valorile construiesc diferitele momente dialectice ale întregului cultural. În studiile noastre de până acum, am descris două cicluri dialectice, ale culturii europene. Unul cuprinde planul existenței teoretice și se compune din valoarea religioasă, (teză) valoare științifică, (antiteză) și metafizicul, (sinteză). Altul cuprinde planul existenței practice, constând din: valoarea politică, (teză), valoarea economică, (antiteză) și valoarea morală (sinteză).

Dar pledoaria noastră pentru dialectică, ca tehnicitate pură, ne arată că ea nu ne oferă decât o simplă formă de înlănțuire a valorilor. Rămâne ceva pe dinafară și acel ceva este nervul mișcării, este motorul care urnește fenomenul cultural să-și construiască în timp, o astfel de structură. Aici vine al doilea criteriu, pe care l-am anunțat sub numele de existențial și care completează viziunea noastră asupra filosofiei culturii.

Dela dialectica la dinamica culturii

În concepțiunea romantică, evoluția istorică este dictată de prezența scopurilor. Fazele unei culturi aveau de îndeplinit o mișcare, în vederea realizării integrale a unei idei. În ultima analiză, evoluția înseamnă absorbțiunea ideii de scop asupra fazelor de realizare. Putem numi acest proces, absorbțiunea absolutului.

Criteriul existențial neglijează un astfel de proces. În baza lui, cultura fiind delimitată de anumite regiuni

ale existenții, intră pe de-a'ntregul în tendințele de dăinuire ale acesteia. Nici o valoare parțială nu acopere integral principiile existenții. Astfel, în momentul în care stăpânirea autarhică a unei valori contrazice principiile existenței, se întâmplă un proces de trecere la o valoare contrară, în momentul doi și la o valoare sintetică, în momentul trei. Această mișcare este explicabilă pur și simplu prin nevoile de regenerare ale existenții și prin menținerea integrității sale vitale. Problema importantă este : Prin ce se fac diferitele valori dependente structural de existență sau, cum poate comanda existența evoluția istorică, prin structurarea sau restructurarea valorilor ? Prin o seamă de categorii generate de aceste valori, pe care noi le-am numit, cu un termen întrebuințat și de alții, *categorii concrete*. Categoriile concrete sunt firele prin care valorile se integrează în existență ca tot. Aceste fire constituite în factori, pot demonstra adevărate forțe istorice, care să ne explice dinamica fenomenului cultural.

Astfel, constatăm, că pe planul teoretic, existența se caracterizează prin nevoia de a se constitui pe sine, ca un întreg inteligibil. Am putea spune — cu o schimbare de perspectivă — că planul teoretic se definește ca o încercare a omului de a-și construi un cosmos sau un spațiu, care să-i fixeze limitele posibilităților sale integrale de a fi. Deci omul își fixează sieși o lume. Această lucrare este îndeplinită de religie, de știință și de metafizică. O epocă dominată de valoarea religioasă creiază acest cosmos, dar îl pune sub tutela unei conștiințe străine, care se numește D-zeu. Prin aceasta, este răpită una dintre cele mai importante categorii ale existenții teoretice și anume, aceea de libertate. Omul ajunge la un spațiu de existență, dar nu numai crearea lui, ci și accesul integral la el, nu-i este posibil. Pe când existența teoretică spune, că omul își creiază „sieuși” o lume, de astădată vedem că rămân țărâmurii întregi sub imperiul posibilităților altcuiva. Din această hegemonie a valorii religioase se nasc categorii concrete contrarii celei de libertate și anume, aceea

de supunere, umilință, constrângere etc. Acestea se constituie în ceea ce am numit puterea negativului și fac în cultură un salt dialectic. Contrara este valoarea științifică. Prin dominarea naturii, prin controlul adevărului în empirie, știința face ca omul să se simtă stăpânul existenței. Aici libertatea răsuflă ușurată. Inșă, prin faptul că este legată de empirie și prin mereu noile experiențe posibile, știința nu poate duce la crearea unui întreg care să dea omului certitudinea unui spațiu propriu de existență. Prin simțul relativității, știința creiază discontinuitate și lipsă de încadrare unitară în existență. Ea ne dă libertatea, însă contrazice celalalt principiu fundamental al existenței teoretice, care este întregul. Valoarea metafizică este sinteza, întru cât ne dă întregul, în spirit de libertate, instalând spiritul uman ca autor de lumi și ne dă libertatea, până la posibilitățile creierii unui întreg. Pe planul istoric al existenței teoretice, trecem de la medievalism, ca expresiune a religiosului, la Renaștere și Epoca modernă, ca expresiune a științei, apoi la romantism, ca expresiune a metafizicului.

Pe planul existenței practice, valoarea politică duce la o supremație a conceptului de organizare și, plasându-se ca un principiu exterior indivizilor, aduce constrângere până la moartea libertății. Saltul se face în valoarea economică, care promovează libertatea, ca principiu al individuației, ajungând până la liberalismul actual. Astfel se face, în istorie, trecerea de la absolutism la democrație. Valoarea morală, implicând organizarea, întru cât fapta se face întru conștiința grupului, și libertatea, întru cât individul se încorporează integral grupului, devine sinteză.

N. Hartmann aduce lui *M. Heidegger* obiecțiunea că a ținut conceptul de existență, pe un plan prea idealist — am putea spune subiectivist, — întru cât această existență fiind raportată la om, prin termenul *Dasein*, este „a lui” (*je seinige*). Intr'adevăr, ceea ce la existențialității germani se cheamă categorii existențiale, au năzuința să se încorporeze, în limitele trăirilor unei con-

științe individuale. De altfel aceasta este moștenirea lăsată de S. Kierkegaard. Noi facem încercarea de a scoate categoriile concrete de pe acest tărâm limitat și proectându-le în istorie le investim cu puteri generatoare de evoluție. Pentru că, în baza acestor categorii, am văzut cum fenomenul cultural este purtat în evoluția lui. Ele au elementara grijă să păstreze integritatea existenței și prin aceasta, să genereze și regenereze formele culturale în așa fel, încât să întrețină nevoia de unitate. Mulțumită acestor categorii concrete, epocile istorice și-au găsit un criteriu al lor intim de evoluție. Sunt mari repercusiunile acestei noi perspective.

În prima linie, prin categoriile concrete, noi am dat un principiu intrinsec de dinamică a culturii. Astfel ne-am separat radical de ceea ce am numit altădată pseudo-istoricitate în cultură. Această perspectivă a fost adusă de criteriul naturalist, prin care se lega cultura de un factor extrinsec, a cărui istoricitate devenea istoricitatea sa proprie. O astfel de judecată, bazată pe analogie, sau confuzie se învrednicește de multe păcate. Este suficient să amintim rezultatele la care s'a ajuns, prin faptul că fenomenul psihic a fost privit prin fenomenul biologic, sau fenomenul social prin fenomenul economic. Istoricitatea intrinsecă a fenomenului cultural are marele merit de a ne pune la îndemână un criteriu unitar, prin care să urmărim evoluția acestui fenomen, atât de complex în sine.

Pe de altă parte, prin categoriile concrete, am abolit și mult discutata idee a teleologismului, promovată în special de romantici. Prin aceasta, am înlocuit ideea absorbției finaliste cu ideea dinamicii interioare a fenomenului cultural. Căci dacă principiul finalist poate sta în picioare, apar greutăți de neînălțurat, atunci când e vorba de stabilirea unui scop. Scopurile în istorie ne duc la o înspăimântătoare realitate. Fiecare epocă, fiecare popor vede că istoria va tinde să realizeze pe D-zeul său particular. Înălțurând teleologismul, înălțurăm definitiv pe D-zeu din

istorie. Prin categoriile concrete, punem *omul* în locul lui D-zeu. Omul își clădește o lume a sa, iar istoria nu este altceva decât încercările de aproximație succesivă ale unei lumi în care vrea să trăiască. Inversând lucrurile : Lumea sa nu este altceva decât istoria sa. Realizarea nelimitată a omului, aceasta este istoria și aceasta este și dinamica fenomenului cultural.

Criteriul dialectic și existențial nu urmăresc numai prezentarea unei noi perspective asupra fenomenului cultural. Acest fapt oricât ar fi de măgulitor, nu ne poate opri atențiunea. Importanța lor vine de acolo, că ele pot răspunde deocamdată la multiple întrebări puse de istoricitatea culturii. Pe când ultimul criteriu ne dă dinamica vitală și oarbă a fazelor istorice, primul ne dă forma obiectivă în care se leagă aceste faze. Ambele lămuresc astfel rațiunea fenomenului istoric în cultură. Această rațiune a fenomenului istoric în cultură este cheia de boltă a cercetărilor noastre. Răspunsul l-am dat în cele de mai sus.

În epoca noastră s'au făcut importante cercetări în domeniul filosofiei culturii. Rezultatele au dus la uriașe construcțiuni explicative. S'au dat răspunsuri în ceea ce privește originile și structurile, pe care le poate lua cultura, însă s'a răspuns mai puțin satisfăcător asupra cauzelor care determină variațiunile modale ale acestui fenomen. În special școala postromantică germană a adus importante precizuni, în ceea ce privește determinarea fenomenului cultural. Dar protagonistul ei, O. Spengler, are idei foarte aproximative asupra dinamicii istorice a fenomenului cultural. El constată bunăoară, că în cultura indoeuropeană există o evoluție. Însă această evoluție este reprezentată de două dimensiuni extrinseci. În prima linie, mersul culturii face popasuri pe marginea drumului, începând dela răsărit spre apus, prin Grecia, Italia, Franța,

Germania, Rusia. In a doua linie, această mișcare înseamnă o trecere din mână în mână, între o serie de poaze, a faclei culturale. Iată cum se vede aplicarea de a reduce istoricitatea la o imagine de mișcare în spațiu și la una de pluralitate de unități etnice. Deci la doi factori naturaliști extrinseci. Pe linia acestor factori, o cultură se naște, trăiește și moare.¹⁾

Un alt gânditor, desprins tot din curentul post-romantic, însă care inzestrat fiind cu o rară vigoare a fanteziei creatoare, se poate numi protoromantic, *Lucian Blaga* înfățișază de asemeni o impunătoare construcțiune de filosofie a culturii. L. Blaga este stăpânit de problema germinațiunii fenomenului cultural. Interesul îl poartă mai puțin spre istoricitatea acestui fenomen și de cele mai multe ori, într'un înțeles mai restrâns, decât cel discutat de noi. Inconștientul este generator de culturi prin anumite categorii. Istoricitatea acestui fenomen constă în o pluralitate de unități culturale, determinabile prin categoriile acestui inconștient, unități care se pot răspândi în spațiu ca o floră și înșira în timp. In posesiunea unui extrem de rar simț de relativitate istorică, L. Blaga se poate instala, în baza filosofiei sale, ca nimeni până la el, în inima fiecărui stil. Astfel îl simte și-l explică „acolo” și „atunci”, deslipindu-se la maximum de „aici” și „acum”. Totuși, după părerea noastră, în problema istoricității, se oprește la mijlocul drumului, deoarece nu-l interesează dacă există o rațiune istorică, sau nu; dacă există canoane după care putem înțelege diferitele legături de succesiune dintre stiluri. Adeseori acordă o parțială încredere dialecticii. Nimic mai mult.

Încercând să rezolvăm problema unei rațiuni istorice, fără îndoială, că sunt o mulțime de chestiuni de amănunt, care trebuesc înlăturate, dacă voim să alungăm ceața în

¹⁾ O. Spengler susține că mișcarea istorică a culturii este determinată de așa numita lege a *fatalității*. Aceasta afirmațiune, prin insuficiența ei rațională nu poate fi mai mult decât un fel de a vorbi.

care zac începuturile oricărei probleme. Mai dificilă ni se pare problema previzibilității, în acest câmp al istoriei. Pare cu atât mai dificilă, cu cât spiritul european s'a speriat de momelile unei astfel de discuțiuni. Trebuie să precizăm că nu poate fi vorba de același concept de previzibilitate, cu care se laudă știința pozitivă. Această previzibilitate apare numai în măsura în care suntem stăpânii artei de a opera cu conceptul dialectic. Aici e bine să reamintim că legea dialectică se aplică mai corect considerând perioade largi în istorie, perioade în care hegemonia unei valori să se manifeste în toate domeniile. Pentru că, la legitima întrebare: de unde știm noi când teza se transformă în antiteză, avem un singur răspuns: Când epoca tezei se manifestă saturată, adică atunci când, în *acea epocă*, posibilitatea unei valori devine realitate. Acesta este momentul declanșării puterii negativului. Natural că cine dorește să ajungă la cunoașterea unei epoci, adică la ierarhia de valori a ei și la gradul în care epoca respectivă este saturată de valoarea dominantă, trebuie să întreprindă o pricepută și anevoioasă muncă. Dar acestea sunt greutatea prin care trece orice știință, fie chiar pozitivă, atunci când este vorba de metoda de culegere a faptelor, prin care apoi să adeverească legile domeniului său. Dialectica trece cu atât mai mult, cu cât, pe lângă toate, ea este și o artă.

Sunt și alte greutăți care pot ieși în calea cercetătorului. E bine să nu se aștepte, ca procesul dialectic să se întâmple în mod ideal, în domeniul culturii. Să nu se aștepte, ca la un moment precis, teza să treacă în antiteză și, în alt moment, ambele în sinteză. În domeniul culturii, întâlnim adeseori un fenomen de *absorbțiune nesatisfăcută*. Aceasta înseamnă că, într'o epocă prezentă, totdeauna găsim elemente din epoca antitetică precedentă, care n'au fost absorbite încă. Acesta e ceea ce se cheamă reacționarismul unei epoci. De multe ori reacționarismul este atât de dominant, încât acopere cu un voal mincinos o întreagă față a unei epoci. Noi trebuie însă să coborâm

la esența epocii și să descoperim adevăratul ei sens.¹⁾ În unul din studiile viitoare, întreprins asupra epocii actuale, vom arăta un caz tipic de reacționarism. Deocamdată e bine să generalizăm acest caz printr'o observațiune asupra procesului de aplicare al conceptului dialectic în domeniul culturii.

Cele trei momente ale conceptului nu trebuie să se succedă în timp, prin bariere cari indică pasaj radical. Din contră, putem avea ceea ce numim *contemporaneitatea* momentelor conceptului dialectic. Aceasta înseamnă, că procesul de trecere dela un moment la altul se întâmplă pe diferite planuri. Dacă în epoca noastră, spre ex., a apărut momentul metafizic, nu înseamnă o dispariție radicală a tensiunii dintre religios și științific. Pe anumite planuri, sinteza s'a făcut, însă, pe alte planuri, conceptul dialectic a rămas încă în tensiunea, teză și antiteză. Observând o astfel de realizare a conceptului dialectic, putem spune că momentele sale trăiesc, în aceeași măsură, în succesiune, cât și în contemporaneitate. În astfel de cazuri, se va observa sensul deslegării conceptului dialectic. Teza fiind trecută, va urma antiteza și ambele fiind în general satisfăcute, va urma sinteza. Urmărind gradul saturațiunii, nu vom putea spune momentul în care se va întâmpla succesiunea dintre epoci. Însă cunoscând sensul, vom putea ști ce urmează. Nu vom întrebuița deci înțelesul unei previzibilități cantitative, ci a unei previzibilități calitative. Aceasta ni se pare destul de important pentru edificiul existenței istorice.

ZEVEDEI BARBU

¹⁾ Din această lucrare apare și stabilirea unui criteriu al istoricității: Acele fenomene sunt considerate și devin istorice care dau sensul epocii, acele fenomene prin care putem construi epoca respectivă. Restul este balast și poate rămâne afară.

C O M E N T A R I I

Hölderlin

S'au implinit în luna Iunie o sută de ani dela moartea lui Friedrich Hölderlin, cel mai înalt și mai pur liric al Germaniei de totdeauna. Izvoarele creației sale se curmaseră, aproape cu desăvârșire, cu vreo patru decenii mai curând, când geniul său se destrămasă în contact cu zeii și în „robia cerească” în care ajunsese. Hölderlin este un Pindar al occidentului. Neînțeles, nici chiar din partea unui Goethe sau Schiller, el a rămas neînțeles, până aproape în zilele noastre. De abia de vreo douăzeci-treizeci de ani încoace poezia sa a ajuns într'o atmosferă care-i priște.

Revista noastră este o revistă de filosofie, cu toate acestea n'am înțeleg să nu aducem omagiul nostru cutremurat, în momentul când se pomenește sfârșitul unui poet ca Hölderlin. Mai întâi în revista noastră ne vom ocupa totdeauna de viziunea poezilor despre lume și vieață cu același interes ca și de viziunea filosofilor propriu ziși. De multe ori viziunea poezilor este chiar mai importantă decât a filosofilor. Pe urmă să nu uităm că Hölderlin a fost acel tânăr coleg de școală cu Schelling și Hegel, al căror prim program de filosofie idealistă, el l-a influențat fără îndoială prin însăși prezența sa, prin orientarea sa spre sublima lume a spiritului grec. Hölderlin a prefigurat sub multe aspecte poezia, gândirea unui Nietzsche. Iar dela Dilthey până la Norbert von Hellingrath și Heidegger poezia lui Hölderlin a fost obiectul unor interpretări profunde și judicioase care arată în deajuns ce însemnătate poate să dobândească uneori poezia pentru filosofie. Nu de mult ne-a sosit exegeza admirabilă a lui Heidegger făcută în marginea unuia din imnurile poetului (imnul sacralui), și cu acest prilej am priceput că textele poetului pot fi interpretate cu aceeași înfiorare ca și textele sacre.

Ca un omagiu românesc, adus amintirii poetului, publicăm în traducerea noastră, trei din poeziile sale, a căror tălmăcire s'a mai încercat, dar nu totdeauna cu succes.

CÂNTECUL SOARTEI

după Hölderlin

Sus în lumină umblați
în moale tărâm, voi fericitele genii.
Văzduhuri divine
v'ating ușor
cum degetele unei artiste
sacrele coarde.

Fără de soartă, precum sugaci
în somn, respiră cereștii.
Cast păstrat
în proaspătul mugur,
etern inflorește
spiritul lor —
și ochii lor fericiți
privesc liniștiți
vegnici și clari.

Dar nouă vai ni s'a dat
odihna să nu o găsim nicăuri.
Dispar și cad
oamenii în suferință
orbește-avârliți
din ceas în ceas
ca apa din stâncă în stâncă
prin ani în adâncul nesigur.

MENON SE PLÂNGE DUPĂ DIOTIMA

Zilnic cutreier pe-afar și altceva caut mereu,
Intrebat-am demult toate căile fărăi.
Culmile răcoritoare și umbrele toate le caut
De-asemeni izvoarele. Duhul în sus rătăcește și'n jos
pacea rugând; astfel fug'e'n păduri, săgetată fiind
sălbăticiunea, unde'n amiazi se odihnea liniștită.
Inima însă nu i-o mai vindecă proaspătul
așternutul cel verde; spinele 'n vaer o mână din loc.
Căldura luminii n'ajută și nici a nopții răcoare.
Rana 'nzădar și-o cufundă în fluviu, în valuri.
Buruiana de leac cât de zadarnic i-o 'ntinde
pământul și sângele 'n clocot nu-l domolește zefirul.
Așa, iubitor, îmi este și mie. Și nimenea visul cel trist
nu mi-l mai poate lua de pe frunte?

AMIAZA VIEȚII

*Cu galbene flori atârnă
și plină de trandafiri sălbați
țara în lac, în amiază,
voi lebede suave,
și bete de săruturi
vă înmuiați capul
în apa sacră și trează.*

*Vai mie, de unde voiu lua, când
iarnă va fi, florile, de unde
lumina
și umbra pământului?
Zidurile stau
mute și reci. Metalic sună
steagurile
în bătaia vântului.*

L. Blaga

Sensul tragic al existenței la Arthur Rimbaud¹⁾

Spiritul francez nu este inclinat spre mistică. La baza lui, stă raționalismul lui Descartes. Există însă în a doua jumătate a veacului XIX, poeți care știu să despice cortina adevărului cartezian, să vadă mai departe. Primul a fost Victor Hugo. El și-a dat seama că lumea poate fi interpretată prin prisma unui imens simbol. Victor Hugo n'a fost numai șeful școalei romantice; el a deschis poartă largă spre infinit. Am mai putea cita și alți vizionari: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Claudel. Dintre toți însă, Arthur Rimbaud a știut să singularizeze creația artistică prin cea mai dureroasă existență tragică. Eul lui s'a transformat în cărare șerpuitoare ce-i poartă neliniștea spre lumea tainelor de dincolo de omenesc. Sufletul lui e răscrucea căutărilor fără sfârșit. Vieța acestui gânditor a fost insulă fermecată, unde crengile sufletului uneori se frâng în vârtoare de vânt, alteori primește mângâierea razelor de soare, atunci când a reușit să culegă și să materializeze în opere de artă viziunea frumosului ce-l tortura.

Arthur Rimbaud a fost poetul care a depășit orice cadru al unei școli literare. A dus cu el în scurta lui vieță de 37 de ani, (1854—1891) setea chinuitoare a găsirii absolutului în artă, ceea ce îl despărțea de orice mărginire impusă de alții. Existența sa a fost

1) Pentru acest comentariu ne-am folosit de următoarele studii:

1. René de Réneville: Rimbaud la 'royauté' Ed. Gallimard 1932;

2. Daniel Rops: Rimbaud.

veșnică căutare a unei perfectibilități interioare, căutare ce-l va urca când pe culmile de unde nu se poate vedea decât azurul cerului, când îl va prăvăli în mlaștina unei vieți mult prea omenești. Așa cum a fost cu scăderile și înălțările lui, acest „aventurier al idealului” este una dintre cele mai curioase și mai complexe apariții ale geniului francez din a doua jumătate a veacului XIX.

Opera sa e de proporție redusă. Un volum de versuri și poeme în proză, reprezentând activitatea sa până la vârsta de 19 ani. După această vârstă, el reneagă tot ce a scris și pleacă în Africa.

Distingem trei perioade în activitatea literară a lui Arthur Rimbaud :

1. Epoca revoltei contra condiției umane.
2. Epoca „iluminărilor”.
3. Poemul autobiografic „Une saison en enfer”.

Prima perioadă se caracterizează printr'o violență uimitoare, printr'o revoltă ce izbucnește la fiecare vers. E ca o protestare contra tot ce ar putea să-l împiedice în drumul său spre puritate căci, ceea ce trebuie să reținem este faptul că acest poet a fost obsedat de apăsarea păcatului strămoșesc.

Ca să poată fi el, Rimbaud a luptat să se lapede de tot ce ar putea să-l înlănțuiască de pământ și de oameni. Devine — săgeată — cântându-și poartă de evadare :

„Je ne parlerai pas, je ne penserai rien,
Mais l'amour infini me montera dans l'ame ;
E j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la nature — heureux comme avec une femme.

(Sensation).

Revolta lui Rimbaud nu este atât de ordin social cât mai de grabă de ordin metafizic. Departe de a protesta contra societății pe care o desprețuiește, el atacă *condiția umană*. Tragedia lui Rimbaud este tocmai faptul că prin luciditatea inteligenței își dă seama de starea mizerabilă a omului ce este nevoit uneori să se bălăcească în noroiu : „J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé. Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer. L'éternelle peine !

Setea chinuitoare îl arde ; setea necunoscutului și a descătusării. Rimbaud se simte înstrăinat de tot ce ar putea constitui tradiție. Iată ce scrie el într'o scrisoare adresată lui Izambard singurul profesor dela liceul din Charleville care-l aprecia :

„Ma ville natale est supérieurement idiote entre les petites villes de province... une ville où l'en voit pérégriner dans ses

rues deux ou trois cents de pioupious, cette benoîte population gé-
sticule prud'hommeusement spadassine, . . . c'est épatant comme ça
a du chien, les notaires, les vitriers, les percepteurs, les menuisiers.
Ma patrie se lève. Moi j'aime mieux la voir assise; — ne remuez
pas les bottes; c'est mon principe".

(Scrisoare publicată de Paterné Bérichon în „Nouvelle Revue
Française, 1 Ianuarie 1912).

Acest document este interesant pentru a stabili toată gama
ironiei și a disprețului pe care poetul îl aruncă asupra oamenilor.
Primele poezii ale lui Rimbaud pun în evidență o deformare, o tară,
o infirmitate a oamenilor. Abjecția omenească îl face să rânjească cu
dispreț și răutate. Oamenii sunt ființe instinctive. În zadar, cred ei,
că pot lupta contra instinctului. Iată spre exemplu tinerele fete care
merg la împărtașanie:

„Des curiosités vaguement impudiques
Epouvantent le rêve aux chastes bleuïtés,
Qui s'est surpris autour des célestes tuniques,
Du linge dont Jesus voile ses nudités".

(*Les premières communions*).

Pentru poetul desgustat de toată viața omenească nu rămâne
decât o soluție: plecarea spre alte orizonturi necunoscute încă. Acolo
aerul are gust marin și pătrunde în pieptul larg deschis. Într-o vi-
ziune de incantație fermecătoare el își prevede viitorul:

„Le Bateau ivre" va fi poemul plecărilor către nesfârșit, spre
ceruri de jăratec și arhipelaguri siderale:

„Et, dès lors, je me suis baigné dans le poème
de la mer infusé d'astres et lactescent,
Dévorant les azurs verts, ou flottaison blême
Et ravie, un noyé, pensif parfois, descend.

„Les Illuminations" sunt poemele scrise între 1872—1873. Ele
marchează a doua fază a creației rimbaldiane. Cuvântul de origine
engleză înseamnă gravuri colorate. Dar aceste „iluminări" mai au și
un sens metafizic. Poetul realizează aci ceea ce el numește „un per-
pétuel état de voyance". Artistul trebuie să ajungă la o perfectă cu-
noaștere a sufletului. După aceasta el va deveni „voyant". Pentru a
putea obține această stare clar văzătoare a esențelor sufletești, este
necesară „un immense et raisonné dérèglement de tous les sens".
Poetul va fi nevoit să trăiască toate formele de suferință, de dragoste
și de nebunie, să epuizeze toate otrăvurile pentru a nu păstra decât
chintesența; să treacă printr'o tortură inefabilă, devenind astfel rând
pe rând marele savant, marele criminal, marele bolnav. Creatorul este
un sacrificat. El nu mai aparține lui, ci creației care este har dum-
nezeesc în stare primară. Prin acest har artistul ajunge la găsirea ab-

solutului: „Vă voiu desvălui toate misterele. Misterele religioase sau naturale, moarte, naștere, viitor, trecut, cosmogonie, neant”. Artistul devine un fel de vrăjitor al unui templu păgân, unde el efectuează un rit straniu. De altfel în artă trebuie trăit pe planuri multiple. „A chaque être, plusieurs vies me semblent dues”.

Poetul este insetat după necunoscut „La Comédie de la Soif” poate fi considerată ca poemul central al „Iluminărilor”. Nici o băutură materială ce i-ar putea-o oferi strămoșii nu poate să-i potolească setea. În sufletul lui Rimbaud clocotește aspirația către *eternitate*.

„Mais fondre où fond ce nuage sans guide,
Oh! favorisé de ce qui est frais!
Expiration en ces violettes humides
Dont les aurores chargent ces forêts?”

Primul motiv literar care stă la baza „Iluminărilor” este acel al științei. Prin ea se poate transforma viitorul, în sensul unei exactități perfecte. Ea deschide viziunea comodităților ce depășesc comunul, oferind posibilitatea construirii unei lumi artificiale și ermetice care va fi numai a lui Rimbaud.

Al doilea motiv va fi *monstruosul și enormul*. Poetul evocă fantome care au ceva supraomnesc, un fel de realitate suplimentară. Aceste fantome sunt pentru Rimbaud un mijloc de a-și exprima propria lui depășire spirituală. Iată poetul apărând ca un hieruvim cu mari ochi albaștri și cu forme de zăpadă. Pieptul lui seamănă cu o chitară, sunete circulă prin brațele blonde. Există în acest poet tendința de a se mări enorm și de a se confunda în sfârșit cu universul întreg.

A treia temă este singurătatea sufletească. Artistul se transformă într-o ființă misterioasă care circulă pretutindeni prin toate civilizațiile: „Aceste scrieri sunt ale unui foarte tânăr om a cărui viață s'a desfășurat pretutindeni: fără mamă, fără țară, setos de tot ceea ce se poate cunoaște, fugind de orice formă morală”. Rimbaud trăiește independent de orice contingență materială, și-a creat o lume a sa, lumea purității păgâne. Iată de ce protestează contra botezului care l-ar înălța de o religie pe care el n'o înțelege: „Je suis l'esclave de mon baptême”. „*Une Saison en Enfer* (1873). Cuprinde existența frământată a poetului în viața pământească. Infernul ar fi lumea. Dela un capăt la altul al poemului domnește acel spirit de intoleranță. Pentru a-l putea descifra trebuie să distingem temele componente:

1. Origina păgână a poetului; se crede urmaș direct al războinicilor galici cu suflet primitiv și cu parfumuri tari de sevă verde.

2. Dorința de evadare care-l proiectează spre alte zări: „Iată-mă pe o plajă armoricană. Orașele își aprind luminile în inserare. Viața mi s'a sfârșit. Părăsesc Europa. Aerul mării îmi va arde plămânii”.

Aceste rânduri pot fi considerate ca un larg preludiv la viitoarea viață a lui Rimbaud atunci când va părăsi Europa.

3. Detașare de orice convenție socială : „Je n'ai jamais été de ce peuple ci, je ne comprends pas les lois... Je suis de la race qui cheantait dans le supplice“.

4. Afirmarea inocenței sale : „Appréciations sans vertige l'étendue de mon innocence“.

5. Singurătatea sentimentală. Rimbaud nu acceptă femeia. Dragostea trebuie să fie reinventată. Femeile sunt interesate, nu vor decât bani și situații sociale „La position gagnée, coeur et beauté sont mis de côté.“

6. Multiplicarea sensurilor existențiale. Poetul trăiește pe mai multe planuri de viață pentru a putea epuiza toate aspectele.

Acest poem în proză de colorit autobiografic conține cea mai dureroasă mărturie a suferințelor neliniștitului căutător. Rimbaud nu-și găsește sprijin decât în speranța că va ajunge la o puritate primară ce-i va putea da uitare de sine. Nici religia nu poate să-l consoleze ; deoarece după el creștinismul nu e decât apt de umilire și înlănuire. Slăbiciunea omului vine tocmai din acceptarea păcatului original. Ideea unei conruperi primare, îi repugnă. Se pot observa trei faze în revolta sa contra creștinismului.

1. El se ridică contra calității sale de creștin.

2. Protestează contra bisericii care deformează principiile lui Christ.

3. Reneagă botezul ca un element ce-l împiedecă să-și găsească libertatea.

Nici Dumnezeu, nici oamenii, nici femeia nu pot fi sprijin pentru acest Prometeu al gândului. Concluzia la care ajunge o găsim în fraza următoare : „Enfin, o bonheur, o raison. J'écartai du ciel l'azur qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature“.

Este interesant de studiat procedeele tehnice prin care Rimbaud reușește să-și creeze universul său poetic. În primul rând fenomenul corespondenței între sunet și culoare, creind astfel un fel de alchimie a verbului : „J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens...“

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, Je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges“.

Aplicând variate procedee caută să prindă *inefabilul* printr'un fel de transmutație a valorilor sonore în valori spirituale. La baza acestui fenomen stă halucinația simplă prin care artistul reușește să schimbe realitatea lucrurilor dându-le o semnificație de natură ale-

gorică. Stilul lui Rimbaud realizează o muzicalitate interioară printr'o dozare tonică a silabelor.

Culoarea pe care el o atribuie vocalelor simbolizează o oarecare vibrație, o anumită tonalitate interioară. Pentru consoane el procedează la fel, știind să dozeze forma și mișcarea lor, utilizând orice posibilitate de sugestie ce i s'ar fi putut oferi. Viziunile poetice ale lui Rimbaud atât de separate de tot ce s'a spus până acuma aveau nevoie de un stil anume creat. În aparență, acest stil este poate lipsit de logică. Cuvintele par scrise la întâmplare; iar frazele par că se nasc după un capriciu. Totuși există un fel de depersonalizare a artistului în momentul creației: ... car *Je* est un *Autre*. El asistă la formația gândului său. Il privește și-l ascultă. *Limbajul lui este o creație directă a spiritului în faza de incandescență.*

După ce am trecut în revistă aspectele caracteristice ale operei acestui complex făurar de incantații, ne putem da seama de sensul tragic al existenței sale: Un spirit de revoltă și reacții contra tot ceea ce s'ar putea numi dogmă. Rimbaud nu poate suporta nicio îngădire. A fost un artist rătăcit printre oameni, și-a construit un univers aparte, halucinant, în care el urmărea o cristalizare a stărilor sufletești într'o formă cât mai adecvată trăirii estetice.

A plecat în viață purtând în pumni și piept forța neistovită de-a sparge orice zăgăz ce ar putea să-i oprească revărsarea tumultului ce-l ardea. Nu l-a înspăimântat nici familia nici legile; și-a dăruit visul în ritmuri — punți de trecere către o lume nouă.

Atunci când și-a dat seama că însăși pânza visului l-ar putea înlănțui prea strâns, omul cu aripile larg deschise spre toate stelele cerului, a coborât între muritori și-a lăsat să moară, năruindu-se, toate dorurile.

George Hanganu

R E C E N S I I

Petre Sergescu: Despre Valoarea Etică a Științii. G. Matheiu, Timișoara, 1943.

În prefața uneia din lucrările sale, fizicianul, *L. de Broglie*, pune problema dacă progresul științelor pozitive poate fi gândit paralel cu progresul moral al omenirii. Merge și mai departe cu această interesantă problemă și se întreabă, dacă poate exista vreo legătură necesară între progresul științific și cel moral. Răspunsul este, nu. Și acest răspuns, care pare dezolant, este sprijinit pe o simplă privire asupra istoriei din care sus amintitul savant constată: Epocile de înflorire a spiritului științific nu corespund cu epocile de patos moral al omenirii. În epoca noastră progresele enorme ale științelor naturii nu au putut contribui prin rezultatele lor, la o ridicare a nivelului moral al omului, sau cel puțin, această ridicare este mult lăsată în urmă. Privind lucrurile global, adică luând în discuțiune factorul științific ca atare și repercusiunile lui asupra bunei stări materiale a omului și factorul moral considerat ca atmosferă generală a omenirii, vedem că nu au legături determinative unul față de celalalt.

Foarte recent în literatura filosofică românească au apărut două broșuri. Prima este a *d-lui D. D. Roșca* intitulată „*Despre unele puteri ale științii*“, a doua este a *d-lui P. Sergescu*, despre care ne ocupăm în această recenzie. În ambele studii, se dă un răspuns contrar celui dat de *L. de Broglie*. Se susține că știința este un important factor moral, că ea promovează în largă măsură progresul moral al omenirii. Ca să se poată da un astfel de răspuns de-a-dreptul opus, trebuie să se fi întâmplat o schimbare. Schimbarea constă în faptul că, spre deosebire de ilustrul fizician francez, ambii autori mai sus menționați au altă perspectivă sub care este privită această problemă. Și anume, ei strâmtează punctul de vedere, urmărind problema astfel: Ce legătură este între preocuparea științifică, sau între nivelul științific al unui om oarecare și moralitatea sa. Raportul este pozitiv, pentru că preocuparea științifică intensă și înaltă presupune și factori morali de primul ordin. Acest fapt se face evident, analizând vieța savanților. E dela sine înțeles că de astădată s'a schimbat natura întrebării. Nu se mai pune accentul pe raportul de determinare dintre preocuparea științifică și rezultatele acestei preocupări și nivelul

moral, ci pe coexistența în unele suflete alese a factorului științific cu cel moral.

Să urmărim, în câteva linii, ce spune d-l Petre Sergescu despre această coexistență a factorului științific, sau capacitatea științifică și factorul etic.

Se constată în timpul din urmă o serie de preocupări pentru a se stabili unitatea științei. Astfel, se pare că se ajunge la un nou enciclopedism, ca o ripostă dată abuzului de specializare, care s'a manifestat mai ales în ultimul secol. Prin aceasta se naște un spirit de colaborare între oamenii de știință și un efort de înțelegere a colectivității din care fac parte. Astfel pe deasupra tuturor neînțelegerilor de alt ordin, se văd grupurile de oameni de știință aparținând diferitelor națiuni uniți într'un efort comun, pentru progresul științei ... „reviste de bibliografie din Berlin păstrează pe copertă, printre directori, savanți din Paris și Varșovia". Aceasta ar fi un exemplu de raporturi etice între diferitele națiuni, susține autorul.

Dar omul de știință mai poate oferi o altă serie de exemple, în care să apară pe primul plan factorul etic, de care este stăpânit. Astfel orice adevărat om de știință este un exemplu de muncă desinteresată. Lucrând, el nu-și pune nici măcar problema aplicării practice a propriilor sale descoperiri. De aici se vede cum omul de știință (este o plădoarie pentru grațuit.

Munca științifică dă o unitate și stabilitate sufletului. Ea îl organizează, dându-i o ținută demnă în fața vieții. Pe de altă parte, omul de știință este un model de curaj, care poate merge până la abnegație. Mulți oameni de știință și-au jertfit chiar viața numai din pasiunea de a descoperi adevărul. Deci virtutea dăruirii de sine. Aceasta virtute este potențată la maximum atunci când se vede spiritul științific jertfindu-se pentru binele mulțimii. Aici trebuie să recunoaștem că nu avem nici un exemplu decât pe miticul Prometeu. E adevărat că foarte multe cazuri se interpretează astfel, cum ar fi a lui Pasteur. Inșă mai ușor putem crede că acțiunile lor, truda lor a fost depusă în numele pasiunii pentru adevăr. Acești oameni au suferit de patima adevărului, o patimă a lor personală, nu de dragul mulțimii. Totuși chiar și sub acest aspect ei ne pot oferi un exemplu de ținută: mulți, foarte mulți mor pentru pasiunile mărunte ale vieții, ei mor pentru idei.

Incheindu-și șirul exemplelor prin care omul de știință dovedește calități etice autorul scrie: „Știința este speranța de mai bine în ziua de mâine". Intradevăr acesta este cel mai mare rol etic al științei. Nu virtutea creștină a umilinței și simțul nimicniciei este pivotul etic al științei. Știința aduce încredere în progres, mândrie în puterile omului și de aici patosul muncii.

Z. Barbu

Cel ce crede că va găsi în această carte o problematică suspusă unei sistematizări de manual, așa după cum se poate aștepta dela un curs ținut în fața studenților, se înșală. Cunoscând subiectivul pe care îl comportă conceptul metafizic și fiind pe de altă parte, extrem de sincer cu sine însuși Nae Ionescu începe un curs de metafizică și nu știe „dacă până la sfârșit va reuși”. El mărturisește fățiș că în acest curs va căuta să se realizeze pe sine în concept de valoare metafizică. Aceasta însemnează, că dă experienții sale interioare, trăirii sale, valoare de proiecție asupra întregului cosmos. Mai este și un alt motiv pentru care prezenta carte nu poate să ofere atmosfera sistematizată a unui manual. Acest motiv ține de firea autorului și nu este mărturisit. Ceea ce îl caracterizează pe Nae Ionescu în special este faptul de a prinde problemele, de a le vedea și trecându-le prin eul său personal să le împrumute o teribilă incandescență. Urmărind gândirea lui Nae Ionescu ai impresia vie a unei fierberii născută din sunetul ce-l trezește ciocnirea dintre armura problemelor pornite pe luptă. Dar atât, fiindcă Nae Ionescu rămâne ca un simplu răscolitor de probleme. Mai departe el desvăluie o discretă insuficiență constructivă. Problemele rămân în contururile lor individuale, trecute doar printr'un torențial suflet. Ele refuză să se alcătuiască în structuri de sistem, care să prezinte o anumită schemă necesară înțelegerii mai apropiate. De altfel e fatal să se întâmple astfel. Nae Ionescu este un trăirist și ca atare, singura legătură dintre probleme trebuie să fie incorporarea lor în trăirea unei existențe umane. Trăirea însă este îndrăgostită de concret și individual și astfel păstrează această ținută a problemelor. Trăirea nu duce la general, adică la topirea diferitelor probleme într'un sistem, care să împrumute o ținută obiectivă. În această deficiență constructivă a sa, Nae Ionescu nu poate fi compensat — și este de fapt — decât de neobișnuita clocotire interioară în care își îmbăiază ideile. La lucru, el prezintă imaginea unui viguros coșac, care doboară iarba și florile fără preget, lăsând altora grija fânului. În sufletul său cad problemele cele mai variate și mai importante. El le simte și le cheamă dela imense depărtări.

Acesta este al doilea motiv pentru care „Metafizica” nu aduce a manual. Și de aici putem pricepe ceva și mai mult. Această deficiență constructivă, compensată cu temperatura fierbinte și personală în care își prezintă ideile ne explică de ce Nae Ionescu n'a scris. Atât prima, cât și a doua caracteristică nu poate duce la scris, mai ales, la scrisul filosofic, care orișicum cere construcție cu puțină ghiață la creer.

Să urmărim, în câteva linii, problemele ce se desbat în această carte.

În prima linie e bine să se știe, că Nae Ionescu extinde conceptul de cunoaștere și asupra domeniului metafizic. Pentru el metafizic aeste o cunoaștere, cunoaștere fără nici o rezervă. Metoda adevărată a acestei cunoașteri este trăirea. Adică calitatea fundamentală a structurii autorului, mai sus discutată. Odată această afirmație făcută, trebuie să recunoaștem că și religia este cunoaștere și în cele din urmă arță. Cunoaștere imediată, cum spune autorul. În consecință trebuie să urmărim, pe același plan, dozebirea metafizicii de celalalte moduri de cunoaștere. Aceasta o face autorul în toate capitolele, care sunt 22.

În „*Metafizica, expresie de echilibru spiritual*” arată condițiunile în care poate apărea o metafizică. Din punct de vedere interior momentul metafizic se naște atunci când experiența se structuralizează, înglobându-se dela sine sub tutela unei idei, sau unui șir de idei stabil. Adică atunci când s'a produs o unitate echilibrată. Este evident că acest moment produce o oarecare închidere în sine, sau o temă rezolvată deja. Autorul vorbește în termeni foarte sugestivi de *nepăsarea*, față de ceea ce se întâmplă în exterior, nepăsare care precede de obicei aparițiunea unei metafizici. A doua fază necesară apare atunci, când se încearcă o acordare a lumii exterioare cu această structură interioară. Aceasta se face prin ceea ce Nae Ionescu numește trăire. Momentul metafizic este încheiat când dăm trăirii noastre puterea de a cuprinde, între granițele ei, lumea, — „a deforma realitatea sensibilă și a încerca să o pui de acord cu tine însuși, a-ți proiecta structura ta spirituală asupra întregului cosmos”. Aceasta este metafizica.

Din motivele mai sus arătate și mai ales din ceea ce se chiamă trăirea cosmosului acordând lumea sensibilă propriei tale structuri interioare, este ușor de înțeles de ce cunoașterea metafizică este expresia unui echilibru. Această cunoaștere e fără indoială subiectivă. Este însă absolută, intru cât are pretențiunea de întreg.

Însă și trăirea religioasă oferă aceleași caractere. Atunci prin ce se diferențiază religia de metafizică. Autorul susține că se diferențiază în două puncte. Un punct stă la originea lor, celalalt la finalul lor, la orientarea lor. Diferența dela origine constă în faptul că, pe când metafizica descinde dintr'o neliniște, dintr'o mirare, religia descinde din trăirea durerii sau a nefericirii. Și ambele construiesc spre a scăpa de aceste emoții. Dar metafizica construiește ca să înțeleagă, religia construiește ca să mântuiască.

Dacă în primul punct e foarte ușor să fii de acord cu autorul, în al doilea e ceva mai greu. De ce numai religia aduce mântuirea? Ce înseamnă, în ultima analiză, mântuirea? Pentru noi termenul de mântuire nu poate sări mai departe decât termenul echilibru. Și atunci, metafizica te mântuește la fel cu religia. Poate expresia este

alta. Vorbind, să spunem, într'o atmosferă existențialistă, mântuirea unei existențe nu înseamnă altceva decât *plinirea ei*. Plinirea ei vine când modalitățile ei de trăire s'au închis dând senzație de tot suficient sieși. Pe plan logic, aceasta însemnează, că posibilul, idealul, visul, trăit fiind, a devenit real. Mântuire înseamnă lipsa unei prăpăstii între ceea ce *era să fie* și ceea ce este; este omul în rai, spre deosebire de omul alungat. Ori metafizica aduce această unitate. În concluzie, metafizica poate aduce mântuirea, aceluia care o dorește.

Concepută ca o trăire, metafizica respinge credința într'o *philosophia perennis*. Metafizica pune accentul pe personalitatea concretă a gânditorului, care ajunge prin această cale la cunoaștere absolută. Adevărurile absolute obținute pe calea trăirii, nu se pot transforma în adevăruri cu caracter dogmatic.

Metafizica în construcțiunea ei pornește dinăuntru înafară. Ea vrea să descopere esența realității pornind de aici. Descoperind acest principiu ultim, îl proiectează pe plan absolut. Astfel metafizica însemnează „a da brânci spre absolut vieții spirituale din noi”.

E de remarcat un paralelism interesant între ceea ce Nae Ionescu numește structurile realității și structurile conștiinții. Metafizica vrea să cuprindă — după cum am spus — esența realității. Această esență este formată din anumite structuri, care exprimă organizarea ei. Aceste structuri, după care se organizează realitatea nu sunt funcțiuni ale conștiinții noastre, ci depind de însăși această realitate. Ele nu sunt realități materiale, însă sunt funcțiunile unei astfel de realități. În ordinea realului, aceste structuri sunt ceea ce conceptele sunt, în ordinea logicului.

În partea ultimă, Nae Ionescu se ocupă de diferitele tipuri de cunoaștere metafizică. El distinge trei: mistic, mixt, și logic. Mistic este Pascal, mixt, Descartes, logic, Spinoza.

Mai departe — după o preferință personală și foarte arbitrară — Nae Ionescu se ocupă de cunoașterea mistică. În aceasta ordine de idei se vorbește de iubire ca metodă mistică de cunoaștere. Iubirea este prototipul cunoașterii imediate. Pentru cunoașterea mistică autorul găsește trei faze importante, care la el se constituiesc în trei tipuri. *Tipul pelerinului, tipul mirelului și tipul sfântului*. Pelerinul caută. Tonica lui este setea. Mirele găsește și se leagă. Momentul lui este nunta spiritului. Sfântul este împăcarea, prin faptul că transformă întreaga realitate prin Dumnezeu.

Fără îndoială că față de o carte scrisă cu atâta vigoare, în care ideile sunt fierbinți scoase din sufletul autorului, sunt foarte multe lucruri de discutat. Important este că această carte turbură prin punerea problemelor și prin intensitatea acestui act. Ea dă spiritului incandescența originală a creerii. Prin aceasta, cartea se face plăcută

și necesară. Și tot prin aceasta Nae Ionescu poate spune că, este cu curs de metafizică „reușit”. Adică, el cu structura sa spirituală, s'a putut instala în momentul metafizic.

Ținem să remarcăm însă un lucru, cu toate rezervele pe care le pretinde o bună intențiune. Tipurile vieții mistice nu pot fi luate ca o contribuție personală a lui Nae Ionescu. Cartea lui *Evelyn Underhill* intitulată „*Mystik*” a cărei ediție germană am consultat-o, cuprinde exact acele trei tipuri: al pelerinului, mirelui și sfântului. În capitolul VI „*Mystik und Symbolik*” pot fi urmărite anumite lucruri paralele. Bunăoară exemplificările (pelerinul Parsiphal — exemple din Dante, etc.). De asemenea caracterizările ce se aduc iubirii. Este de notat că această carte, apărută în limba engleză în 1904, este socotită nu numai în lumea anglo-saxonă, ca o lucrare de bază asupra misticii, dar și în restul lumii civilizate. În limba germană a apărut în anul (1928), tocmai anul în care Nae Ionescu își ținea cursul despre metafizică. (*München, Ver. E. Reinhardt*).

Aducem acest lucru la cunoștință, nu fiindcă am avea de spus ceva lui Nae Ionescu, ci editorilor. Într'un curs, în fața studenților, se poate trece cu vederea un izvor folosit. La curs se urmărește înțelegerea unei probleme, în prima linie. Când se trece la tipar, lucrurile se schimbă. Poate ar fi fost bine ca această carte să fi fost numită. De sigur Nae Ionescu ar fi făcut-o, dacă el și-ar fi editat cursul.

Dar nu numai un singur motiv ne determină să amintim cartea de mai sus. În ultimul număr al Revistei Teologice din Sibiu, s'a spus despre aceste tipuri că sunt tipurile misticei ortodoxe. Noi nu știm ca E. Underhill să aibă o astfel de confesiune. Cred că s'ar speria când ar simți că-l expropiază imperialismul clerical ortodox. Măcar de ar fi pe bună dreptate. De unde se vede că pe lângă cerescul har — de care suntem convinși că-l au din plin, redactorii susnumitei reviste, se mai cere, chiar în propria lor specialitate și o lumească informație.

Z. Barbu

E. Lovinescu : T. Maiorescu și contemporanii săi. Vol. I. V. Alecsandri, M. Eminescu, A. D. Xenopol. — Casa Școalelor, 1943.

Se împlinesc abia două săptămâni dela moartea autorului acestei cărți, criticul și omul de cultură, E. Lovinescu. Nu e locul să arătăm, în această revistă de filosofie, în toate amănunțele dimensiunile și importanța, pentru cultura românească, a unei astfel de întâmplări. Suntem siguri însă că nu peste multă vreme, când golul lăsat în urmă se va face simțit, spiritualitatea românească va acorda scriitorului E. Lovinescu cu atât mai calde onoruri, cu cât vor fi mai întârziate. De sub lespede mormântului, criticul nu va mai înțepa pe nimeni, încât să trezească ură care de multe ori a mers până la neîndrep-

tărire din partea contemporanilor. Căci dacă am judeca nu în funcție de valorificare, ci de simpla constatare a unui fapt, motivul pentru care E. Lovinescu a fost, în unele ocaziuni, lăsat de o parte, nedându-i-se ce este al lui, provine numai din repercusiunile meseriei sale de critic. E. Lovinescu poate nu a fost atât de mare, încât să se facă temut, iar iubit nu este nici un critic. După moartea sa cei rămași în urmă îl vor aprecia mai just, având judecata degajată de pasiunile mici ale zilei. Opera lui E. Lovinescu va servi cel puțin ca un rar exemplu de muncă pentru cunoașterea istoriei culturii românești.

Ne ocupăm în această recenzie de una din ultimele sale opere. Ca în aproape toate lucrările sale, E. Lovinescu se dovedește și de astădată un migălos cercetător în domeniul istoriografiei noastre literare. Textele, corespondența, declarațiunile, discursurile personalităților culturale cercetate stau totdeauna la îndemâna cetitorului, invitându-l la priceperea unei epoci, a unei opere sau a unui om. Această prezentare selectă de date este marele avantaj al operelor lui E. Lovinescu, fiindcă *sintezele* personale ale sale nu au darul de a se impune riguros. Dacă totuși trebuie să caracterizăm pe E. Lovinescu ca istoric cultural, atunci vom spune că esențiala sa calitate constă în faptul de a fi un bun negustor, care știe pe care parte să-și expună marfa ca să obțină un preț mai mare (nu prețul adevărat). E. Lovinescu are un adevărat cult pentru ceea ce este „interesant”. El construiește discontinuu, din momente interesante și impresionabile. La el predomină concretul, faptul colorat; sinteza schiopătează.

Din volumul de față ne ocupăm de un singur capitol și anume de acela care cuprinde pe A. D. Xenopol. Lăsăm pe dinafară pe V. Alecsandri și pe Eminescu, din motive lesne de înțeles. Prin opera lor, aceste personalități intră mai puțin în interesul unei reviste de filosofie.

A. D. Xenopol este prima mare achiziție a *Junimii*. Născut în țară, la Galați, ca fiu al unui anglosaxon și al unei românce, Xenopol este mai târziu susținut de Maiorescu, acordându-i-se o bursă de studii în Germania. Însă se pare că destul de curând A. D. Xenopol s'a dovedit a fi un pui de cuc, crescut în cuibul *Junimii*. Dacă pe plan sufletesc și moral A. D. Xenopol se simte până la bătrânețe legat de cercul junimist, pe plan cultural și mai ales politic el se desprinde răspicat, dela primele sale manifestațiuni. Față de conservatorismul politic și cosmopolitismul cultural a lui T. Maiorescu, A. D. Xenopol apare, în scurtă vreme, un liberal de nuanță moderată. Încă față de articolul lui Maiorescu: „*In contra direcțiunii de azi a culturii române*”, Xenopol ia o atitudine netă. El își manifestă convingerea că poporul român este capabil de progres pe calea care a apucat-o: aceea a imitației culturii apusene. Cu alte cuvinte, Xenopol era de convingerea că se poate trece și dela formă la fond, în linia

unui real progres. Xenopol a avut dreptate, intru cât la noi există un progres. Și acest progres există.

De unde pornește această judecată a lui Xenopol? Pornește dintr'o convingere mai adâncă, pe care i-a dat-o formațiunea sa de filosof și mai ales de istoric. Xenopol dispunea de un rar simț relativist. El susținea că fiecare idee, fiecare fază este necesară și potrivită pentru realizarea integrală a istoriei. (A se vedea influența spiritului hegelian.) Atunci și epoca antejunimistă a civilizației românești pe care o disprețuia Maiorescu și dorea ca spiritul românesc să se întoarcă înapoi spre a porni pe altă cale, este necesară. Este un moment al progresului, care trebuie înglobat, nici decum înlăturat. Xenopol merge atât de departe încât justifică chiar și greșelile, în lumina realizării progresului. Ideea latinistă, împotriva căreia tuna și fulgera Maiorescu, a fost necesară chiar așa în forma ei exagerată și exclusivistă, spunea Xenopol. Astfel ea a contribuit la fixarea definitivă a ideii latinității noastre. Natural că aceasta nu-l putea împiedeca pe Maiorescu să lucreze pe linia lui, mai departe. Căci pe când Xenopol gândia istoricește, Maiorescu lucra — tot atât de bine — istoricește. Maiorescu a și spus-o : a justifica istoricește o idee, nu înseamnă a o permanentiza. Aceasta nici nu o pretindea eminentul istoric, A. D. Xenopol.

Aceste diferențe n'au însemnat o totală deslipire a lui Xenopol de Junimea. Dimpotrivă, în 1870, Xenopol era atât de adânc încadrat în spiritul acestei societăți, încât scrie : „O privire retrospectivă asupra Convorbirilor Literare”. În acest articol fixează întreg programul acestei reviste — afară de cel estetic. Natural că articolul nu este publicat, fiindcă Maiorescu doria el însuși să scrie un astfel de articol.

Există însă o răscruce palpitantă între Xenopol și Junimiști. Și anume, e cunoscut faptul, că Junimea atacă democrația care prin marile ei principii a adus o situație nepotrivită, la noi. Xenopol susține că nu marile principii sunt de vină — din contră, sunt necesare, ci reaua aplicare a lor ; nu fondul este greșit, ci formele traduse prin legi inaplicabile. Ca să lămurim situația, trebuie să spunem că junimiștii conservatori au denunțat principiile democrației ca fiind prea liberale pentru starea dela noi. Ori, tocmai aceste principii sunt apărute de Xenopol. „... Dacă se vor mărgini la alungarea unor principii prea liberale, proclamate la noi, nu se va face pentru mersul lucrurilor nici cel mai mic pas” — scrie el. Democrat convins, el acordă viitorul țării care și-a însușit mai deplin principiile democrației. Astfel, în miezul războiului franco-german (1870—71), studiind la Berlin, Xenopol scria : „Eu cred un lucru, că, dacă republica se va putea stabili în Franța, atunci tot țara aceasta va avea înrăurirea cea mai însemnată asupra mersurilor lucrurilor. Franța este în ceea ce

privește instituțiile politice sau măcar aptitudinea pentru îmbunătățirea lor, mult înaintea Germaniei."

În cariera sa politică s'a îndreptat spre liberali, Astfel, optimist, cu încredere în progresul neamului, liberalist și nemulțumit față de starea de „blazare" a Junimiștilor, el s'a deslipit cu totul de părintele său adoptiv. S'a despărțit mai ales de T. Maiorescu, șeful acestui curent, care l-a scos definitiv de pe lista oamenilor capabili. Spre sfârșitul vieții Junimiștii îi sunt cu toții dușmani. Astfel se explică de ce I. Negruzzi îi face un portret atât de negru în ale sale „*Amin-tiri*". Il numește nerecunoscător și îi acordă cu desinvoltură originea etnică ovreiască. Probabil că acești venerabili oameni, pe lângă faptul că își scuza greșala prin ura convenită unui trădător, mai făceau un alt calcul greșit: prin ponegrirea lui Xenopol neamul românesc nu are ce pierde. Această judecată a lor se baza pe un fapt concret. Tânăr de o extremă inteligență, A. D. Xenopol pe la mijlocul vieții a suferit o puternică sguduire. O boală i-a atins creierul, încât lumea întreagă credea într'o rapidă și definitivă decădere a sa. Maiorescu l-a și botezat, în această epocă, „idiotizat". Totuși în această epocă apare celebra carte „*Les principes fondamentaux de l'histoire*". Ca filosof al istoriei, prin această operă, Xenopol depășește granițele țării sale și este socotit ca un original spirit în materie de metodologie a istoriei. Astăzi Xenopol este cetățean al culturii universale, ca nici un alt contemporan al său. E aici o mare greșală de calcul a Junimiștilor. Însă nu e nimic mai ușor de scuza decât o greșală făcută de un spirit serios. Căci cine lucrează cu îndrăsneală, poate greși.

Z. Barbu

Săpunul filosofic. — Personajul de care ne ocupăm, trece în ochii adulților, cari învață să scrie și să citească în timpul serviciului militar, drept „filozof”. Are o gură de aur, tăiată cu sapa, și cu sonorități de megafon. Este de asemenea admirat până la lacrimi de tinerele fete, cari înscrise toamna la o facultate, unde cultul Atenei este obligatoriu, i-așcută întâiele trei lecții. Entuziasmul incandescent al tinerelor scade brusc la a patra lecție, ca febra năvălășă în cursul unei boale cu criză. Explicabil, căci dela această lecție prelegerile profesorului se repetă, cu ticuri și cu fraze automate, ca un disc răgușit și cu fissuri ce amintesc elevelor anemice și prea intelectuale poezia „Le vase brisé” a lui Sully Prudhomme.

Neîndoios, întâia lecție cu inițieri pseudo-metafizice, a profesorului, face epocă în biografia de două săptămâni a noilor veniți, cari îl audiază. Nu e de mirat, căci oratorul, stăpân pe arta efectelor de scurt ecou, nu uită niciodată să povestească o dramatică întâmplare a unui rănit din celălalt războiu, care adus în sala de operație, a avut inspirația să fugă de pe masă, pentru a-și face da-

toria acolo unde ceasul istoric îl chema. Acest legendar rănit fusese chiar el, vorbitorul. Întâmplarea frumoasă și eroică, vrednică de a fi impletită ca un motiv răsleț într'o baladă modernă, este depreciață prin abuz, ca un refren de romanță banală. După cel mult o lună elevii nu-și mai văd în închipuire profesorul, decât pe masa de operație, întins, dialectic, între a fi și a nu fi.

De povestea aceasta, desfășurată cu un glas din care ies tunete ca din roțile sfântului Ilie, profesorul face caz cu încăpăținare. În cele din urmă elevii devin bănuitori. Ei încep să ghicească precum că acesta este singurul merit pentru care soarta generoasă a răsplătit pe profesorul lor cu o catedră de filosofie. În adevăr, legătura între omul nostru și filosofie fusese făcută de-o rană la cap. Dar ce are a face, din moment ce legătura a fost făcută ?

Să-l vedeți ! Are o față, în formele și trăsăturile căreia un fizionomist ar citi o puternică inclinare de a simplifica toate lucrurile. Iar coardele sale vocale se aud ca o liră bătută de grindină. Capul său cam pătrat e căpușit pe dinăuntru cu o seamă de

oglinzi concave, cari au darul să denatureze iremediabil toate ideile, ce au nenorocul să ajungă din cărți până în mijlocul vidului. Vidul mai este mobilat și cu un creier redus la cantitatea neglijabilă a unei gămălii, ceea ce — veți recunoaște — nu este de nicio importanță.

Spre a face concurență lui Hegel care pretindea cu parțială dreptate că filosofia și-a ajuns punctul culminant în sistemul său, și pentru a face concurență lui Nietzsche, care susținea cu multă dreptate că scrie cea mai frumoasă limbă germană dela Luther încoace, omul nostru are și el o foarte înaltă părere despre sine: când stă de vorbă între patru ochi numai cu sine, el se crede secretarul întâiei persoane din trinitate și se comportă profetic și în consecință. Când însă are acces de smerenie el nu se sokoate decât o intrupare a lui Logos spermatikos, și-atunci în concepția sa lumea întregă devine un fel de seminar, în care el a fost chemat să-și imprăștie, ca o pădăie cosmică, semințele înțelepciunii. În general, el e de-o inocență fără pereche în istoria filosofiei românești, dela Matei Basarab și până astăzi. Și e de-o puritate sufletească atât de naivă, încât chiar și o minoră de treisprezece ani l-ar putea ațrațe în cursă cu cea mai mare ușurință. Natural că filosoful nostru ar rămânea tot pur întocmai ca și raza soarelui după ce a trecut printr'un geam murdar. Sau mai precis: candoarea sa inalterabilă nu se resimte de nicio greșală, căci orice păcat, ipotetic, ar trece peste

el în chip platonice ca păcatul strămoșesc. Fericită existență!

Din filosofie el are darul cu totul excepțional de a nu pricepe nimic. După părerea sa, toate deosebiriile dintre sistemele filosofice dispar în chip fericit în dosul sinonimelor. Dialectica la Plato este același lucru cu dialectica lui Hegel, deoarece în ambele cazuri este vorba despre dialectică. Existența la Spinoza este egală cu existența la Kierkegaard, și toate sistemele pot fi, pentru economie, reduse la un numitor comun, în care intră atâta raționalism și atâta misticism, atâta idee și atâta iubire, și toate metodele își dau un rendez-vous în „rugăciune”.

Acasă, între cei patru pereți ai bibliotecii sale, filosoful are o căldare și-un cățel. Cățelul poartă un stindard tricolar în coadă, iar căldarea poartă un nume foarte ciudat: „Cultul morților”. Nimeni n'a putut afla până în ceasul de față, pentru ce căldarea a fost botezată astfel de ilustrul ei patron. S'a putut afla însă că în această căldare filosoful nostru fierbe din toate sistemele un fel de săpun filosofic, de culoare neutră, pe care-l servește contra honorar pentru curățirea sufletelor, tuturor generațiilor de tineri și tinere, cari de douăzeci și cinci de ani încoace bat la poarta grădinii lui Akademos. Și nu s'a sesizat încă nimeni, fiindcă filosoful nostru e pur ca raza soarelui și în caz de nevoie scoate stindardul din coada cățelului, care tricolar impresionează și desarmează pe orice răuvoitor.

Ne felicităm că datorită unei împrejurări, pe care o trecem sub tăcere, am aflat rețeta secretă după care profesorul își fierbe săpunul filosofic. Iată-o :

50% sodă caustică (trebuie multă, deoarece soda întrebuințată e caustică precum spiritul profesorului),

30% surogat teologic (rău digerat),

7% platonism cu puțin miros de amoniac,

1% bergsonism alterat,

0,5% kantianism pentru uzul moronilor,

1,5% sensualism englez, incolor și inodor,

10% retorică grav răsuflată, adică ținută 60 de ani într'un borcan deschis.

Săpunul odată gata, se stropește din trei în trei zile cu apă cu busuioc, pentru alungarea dracilor din preajmă (operație inutilă, căci dracii, după cum se știe, nu consumă săpun). Produsul se recomandă pentru spălături înainte de culcare în vederea unui somn liniștit și reconfortant. Orice monadă leibniziană, care se respectă, întrebuințează numai acest săpun.

L. B.

Hölderlin și esența poeziei.

Un studiu de o frumusețe logică marmoreană publică Heidegger (*Escorial*, nr. 28), cu tema enunțată în titlu. Filosoful caută esența poeziei tocmai prin acest poet pentru că poezia lui Hölderlin e ocazionată și structurată chiar de determinarea poetică de a poetiza, act care e esența însăși a poeziei. Într'un sens special, Hölderlin e *poetul poetului*.

Heidegger se servește de cinci teme ale poetului asupra poeziei, comentându-le. Când Hölderlin spune că „a poetiza e ocupația cea mai inocentă dintre toate”, afirmă forma discretă de *joc* a acestui act. Poezia își inventează liber lumea sa de imagini în care apoi se cere absorbită. A poetiza e o ocupație inocentă; în același timp însă inoperantă. Poezia e ca un vis, nu o realitate; un joc de cuvinte, iar nu gravitatea unei acțiuni. Poezia e inofensivă și ineficace.

Dar poezia își creiază operele cu materia limbajului, care „e bunul cel mai periculos”. Periculos, pentru că prin limbaj omul se declară ceea ce el este. Limbajul începe prin a crea domeniul revelat, unde amenințarea și eroarea apasă asupra ființei, și prin urmare face posibilă pierderea ei: e deci un bun periculos. Totuși, numai acolo unde există limbaj — creație —, există lume. Limbajul e un bun pentru că aduce omului garanția de a putea fi o ființă istorică. Limbajul nu e un instrument la dispoziția noastră, dimpotrivă, el e acela care dispune de cea mai mare posibilitate de a fi a omului.

Limbajul, materialul poetizării, se produce ca mediator, căci noi existăm sub forma unui dialog. Existența noastră e susținută de către acest fel de a fi, de dialog și unitatea sa.

Poeții fundamentează tot ceea ce e permanent. Poezia e fundamentare prin cuvânt și în cuvânt. Și ce fundamentează ea? Ceea ce

e permanent. Căci ceea ce e permanent nu există din veci, ci se fundamentează. Poezia e fundamentarea ființei prin cuvânt. Poezia e fundamentul susținător al istoriei, — aceasta e esența poeziei întrevăzută, prin Hölderlin, de către Martin Heidegger.

O. D.

Un precursor al lui Bergson.

O notă a lui R. de Garciasol (Escorial, nr. 27) aduce în discuție o importantă influență, nemărturisită de Bergson, asupra acestuia, în cunoscuta sa operă, *Le Rire*. E vorba de *Arta și Natura*, a lui Victor Cherbuliez. Influența o remarcă mai întâi Henri Borneque, care citează, în treacăt, și pe Baudelaire, despre al cărui capitol, *De l'essence du rire* s'a vorbit prea puțin în acest sens. Cartea lui Cherbuliez — colaborator la „Revue des deux mondes”, autor citit, membru al Academiei Franceze, — apare cu opt ani înaintea lui Bergson.

Argumentele lui Borneque sunt concludente. Ideea bergsoniană despre natura prin excelență umană a comicului, e prefigurată în Cherbuliez. Apoi, ideea absenței emotivității în răs își află antecedente clare în același autor. La fel ideea despre percepția lucrurilor în relația pe care o au ele cu necesitățile noastre vitale, e formulată foarte asemănător la Cherbuliez. Cât privește studiul despre esența comicului, la Bergson, acesta pare făcut după planul indicat de Cherbuliez. Alegerea formulelor, inclusiv terminologia de definire a comicului

sunt atât de asemănătoare încât se pretează la o prezentare pe două coloane. Definiția capitală din *Le Rire*: „du mécanique plaqué sur du vivant” e la Cherbuliez: „nu e esențialmente risibil decât ceea ce e automat indeplinire”.

Autorul notei opiniază: Cherbuliez n'a fost decât un inițiator, meritul de seamă îi rămâne lui Bergson: acela ce a fructificat o idee, și termină cu citat: „în artă (să adăugăm filosofie) furtul e iertat întotdeauna când e urmat de așasinat”, adică atunci când dimensiunea operei influențate copleşte influența.

O. D.

Istoria științelor, sau despre bătrânii morți. La un examen de doctorat, ținut în primăvara acestui an, la Universitatea din Sibiu, candidatului, care susținea o teză dintr'o doctrină ce încearcă să se pozitiveze, i s'a pus, în cele din urmă, o întrebare din istoria specialității sale. După ce răspunsese cu multă pricepere la celelalte întrebări, profesorul avea toată încrederea, că va primi și la această întrebare, care în fond era mai ușoară, un răspuns satisfăcător. Candidatul însă nu a putut spune nimic. Puțin nelămurit, profesorul a mai pus încă o întrebare, tot din istoria disciplinei respective. Nici un răspuns nici de astădată. Candidatul s'a scuza însă, susținând că nu cunoaște aceste lucruri, deoarece le-a considerat „perimate”.

Nu am vorbi despre această mică întâmplare, dacă ea nu ne-ar

putea explica anumite situațiuni, în care se găsește orientarea multor spirite dela noi. Am putea spune, greșita orientare. Se crede în deobște că e suficient să fii „la curent” cu ceea ce se întâmplă astăzi, în domeniul unei discipline oarecare; e suficient să cunoști faza modernă a ei, ca să te poți numi chiar săvant. Să facem o precizie necesară. În științele naturii moarte acest fenomen de neglijare a trecutului se pare că se întâmplă mai rar. Sunt însă o serie de discipline care în momentul actual suferind un proces de pozitivare riguros, cred că au tot dreptul să le fie rușine de trecut. Bunăoară dacă mulți oameni de știință cred că e potrivit să se mai studieze și astăzi sistemul ptolemeic, nu tot atât de mulți cred că în fiziologie e necesar să se cunoască teoria lui Descartes asupra instinctului, sau în psihologie, concepțiunea lui Herbart sau Wundt asupra fenomenului psihic.

Tocmai această păreră trebuie corectată. Noi susținem că un om de știință trebuie să cunoască până în amănunte istoria disciplinei sale. O știință oarecare, cu o istorie destul de modestă, dacă această istorie este cunoscută, poate să dea omului de știință orizonturi noi, necesare propriei sale preocupări. În prima linie, istoria unei științe nu este niciodată un cimitir de greșeli, ci este încercarea acelei științe de a se fixa succesiv asupra propriului său obiect; o aproximație succesivă a adevărului pe care vrea să-l slujască. Aceasta imagine de

înlanțuire de eforturi dă omului de știință un spirit progresist.

Nu mai vorbim despre importanța și necesitatea spiritului progresist în știință. Arătăm aici numai câteva derivate interesante ale sale, care băntuiesc mai ales la noi. Un om de știință fără spirit progresist este aplicat să creadă, că faza în care trăiește el, este cea mai adevărată, că este cea mai înaltă. Astfel, vedem pe mulți crezând că, spre exemplu, o psihologie construită după modelul științelor naturii pozitive este adevărata psihologie. Dacă ar privi numai o clipă la înlanțuirea istorică a concepțiunilor psihologice, și-ar da seama că această fază este numai un moment.

Unde devine de-a-dreptul periculoasă închistarea într'o fază istorică a oamenilor de știință? Devine acolo, unde această închistare refuză apariția unor noi faze. Aici este buba lipsei de spirit progresist.

Sub acest aspect întâlnim fenomene curioase. Se găsesc la noi și aiurea o specie de bătrâni pe care îi numim „bătrânii morfi”. Acești bătrâni au dus cu ei prin vitregia timpurilor acea fază a specialității, în care au lucrat ei în tinerețe când spiritul le era mai activ. Tot ce apare nou, tot ce este altfel și altcum, se izbește de cochileea lor și îi irită. Unii din ei își văd propria lor neputință și plâng. Aceștia oferă un peisaj dezolant. Alții, — cei mai mulți — se agită, spun că totul este obscur, că e o zăpăceală în jurul lor. E greu ca această boală

a spiritului să se repare. În mijlocul timpului și scurgerii, bătrânii morți stau pe loc și plâng după noile daruri ale vremii. Cândva demult, în tinerețea lor ar fi putut face ceva ca să evite această penibilă stare. Invățând istoria disciplinei lor, trebuia să observe și să se obișnuiască cu ideea că viața este o veșnică transformare; că legea spiritului este progresul. Aceste concluziuni le-ar fi dat ceea ce se cheamă frăgeziune spirituală în grad suficient, ca să poată alerga veseli până în ultimul moment.

Z. B.

Plato în românește. Sunt mulți ani de zile de când d-l St. Bezdechi, profesor de greacă, la Universitatea din Sibiu, îndeplinește o muncă grea de traducător a unor însemnate opere ale culturii antice grecești. E locul să spunem că multor tineri, mai ales dintre aceia care au dorit o inițiere în filosofie, mulțumită muncii și priceperii acestui intelectual, li s'a deschis calea spre filosofia platoniană. Dată fiind puțina, sau inexistența cunoaștere a limbii grecești antice, serviciile pe care profesorul St. Bezdechi le aduce culturii filosofice la noi sunt neprețuite. Sunt o serie de importante dialoguri care au fost traduse: *Criton*, *Laches*, *Hippias Minor*, *Harmide*, *Ion*, *Fedru*, *Protagoras*, *Lysis*. În anul acesta seria s'a îmbogățit cu: *Menon*, *Euthydemus* și *Hippias Major*.

Lăsăm altora pricepuți în materie să judece valoarea lingvistică a acestor traduceri. Noi le arătăm

valoarea lor culturală și îndemnăm pe cei ce doresc să se intruiască în gândirea filosofică, să le citească.

Z. B.

E. Lovinescu. - Moartea fulgerătoare a lui E. Lovinescu a îndoliat adânc literele române și odată cu ele și cultura noastră națională. Fruntaș al criticii literare românești, el a reprezentat în cultura noastră cu nedesmințită consecvență, timp de aproape 40 de ani, punctul de vedere estetic. Pasionat al fenomenului literar pe care l-a slujit cu un devotament aproape unic la noi, dispariția timpurie a lui E. Lovinescu, în plină elaborare a vasterelor sale proiecte, lasă un gol dureros în viața noastră literară. Critic literar, ideolog, memorialist, eseist și scriitor beletristic, ceea ce a cucerit în scrisul acestui maestru a fost înainte de toate forma aristocrată a expresiei. Fără să fi aparținut filosofiei naționale în nici un fel, prin scrierile sale critice și în deosebi prin sintezele sale culturale precum *Istoria civilizației române moderne*, *Istoria literaturii române contemporane*, cât și seria monumentală a studiilor maioreștiene, a marcat o poziție ideologică pe care o publicație închinată filosofiei românești n'o poate trece neobservată. În istoria gândirii noastre Lovinescu va reprezenta, așa dar, concepția autonomiei estetice, cu tot ce aduce ea ca profit în sânul unei culturi noi, precum și ca poziție unanim acceptată în circulația universală a ideilor. Dacă

destinul i-ar fi acordat mai multe zile, rodul copt al unei experiențe literare de patru decenii, cât și ținuta sa din ce în ce mai olimpică l-ar fi îndreptățit să-și încheie cu răsunător succes seria bogată a studiilor maioresciene, a căror importanță permanentă, dar mai ales de moment, este din cele mai mari. Moartea l-a surprins însă înainte de încheierea bilanțului, curmând astfel brusc firul vieții uneia din personalitățile noastre literare cele mai proeminente și mai prodigioase.

V. I.

Datorită unei regretabile scăpări din vedere, în numărul 3 al

revistei „Saeculum” s'a omis o notă de subsol din articolul d-lui *G. Hanganu*: „*Viziunea poetică a lumii în opera lui Paul Claudel*”. În această notă autorul spunea că la redactarea articolului s'a servit de cunoscuta carte a lui *J. Mandole*: „*Le Genie de Paul Claudel*”.

Redacția

Getica. — Ideile dezvoltate în articolul d-lui *Lucian Blaga* au fost întâia oară expuse în cadrul unui curs universitar despre „*Mitologie și religie*” în Februarie 1941, și de asemenea într'o conferință ținută tot atunci la „*Muzeul limbei române*” din Sibiu.

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

Getica

di

Lucian Blaga

In quest' articolo Lucian Blaga si studia di arrecare alcuni nuovi contributi alla conoscenza della spiritualità mitologica e religiosa dei Geti (Daci), progenie traca, in cui la storiografia ravvisa gli antenati dei Romeni. Contrariamente agli storiografi, che hanno cercato di ricostituire sulla base di documenti e di dati archeologici quella spiritualità, il Blaga procede a un'ipotetica ricostituzione, alla luce di una filosofia della cultura e sulla base di un esame stilistico delle mitologie ariane. Grazie a tale assunto, il Blaga si vede costretto a combattere alcune importanti idee, che l'illustre professore, archeologo, storiografo e pensatore, Vasile Pârvan sostenne nella sua monumentale opera „Getica“, apparsa nel 1926.

I Daci ovvero i Geti furono un ramo, accanto a molti altri, uscito dal tronco ariano. Dobbiamo riconoscere, scrive il Blaga, che sulla base esclusiva delle informazioni di cui disponiamo non possiamo aspirare a ricostituire i contenuti, come tali, della mitologia e della religiosità getica. Crediamo, però, che grazie a un più attento esame del materiale documentario si potrebbe indicare, almeno approssimativamente, il posto che quella mitologia e quella religiosità occupano nel quadro di una topografia stilistica, che abbracciasse tutti i rami ariani. Non v'ha dubbio che gli aspetti essenziali delle diverse mitologie ariane ci mettono di fronte ad alcune somiglianze e differenze di stile. Dopo aver passato in rassegna, — certo assai più nelle linee generali che nei dettagli e assai più sotto l'aspetto stilistico che contenutistico — le mitologie più note, la greca, la germanica, la slava, la celtica, l'iranica, l'indiana, sarà facile mostrare che la nostra immaginazione teoretica non può lasciarsi andare a qualunque tipo di congettura, allorchando si tratti di ricostituire lo stile della mitologia e della religiosità getica. Infatti una topografia stilistica delle mitologie ariane limita le possibilità di una ricostituzione, che si riferisca ai Geti, imponendoci, accanto a certi punti approssimativi di riferimento, anche un certo numero di interdizioni. Tentativi di caratterizzare le diverse mitologie ve ne sono stati fino adesso, ma l'idea di una topografia stilistica delle mitologie, che ci offra qualche possibilità di completare alcuni „vuoti“ di esse, appartiene a noi, afferma il Blaga.

Procedendo a un'analisi stilistica, sulla base di esempi illustrativi, il Blaga giunge a stabilire una topografia stilistica delle mitologie ariane, e a mettere in rilievo i loro tratti essenziali. La topografia sti-

MITOLOGIA GERMANICA

Orizzonte infinito
affermazione nel mondo, offensiva
realismo individualizzante
antropomorfismo
lotta per il dominio
drammatismo tragico

MITOLOGIA SLAVA

Orizzonte sconfinato, piano
affermazione vegetativa nel mondo
realismo fantastico
partecipazione pacifica all'esistenza
antropomorfismo
spirito epico

MITOLOGIA CELTICA

Orizzonte crescente
affermazione attenuatamente offensiva
geometrismo, stilizzazione
antropomorfismo
partecipazione magico-attiva all'esistenza
compimento nella post-esistenza

MITOLOGIA GETICA

Orizzonte illimitato
affermazione difensiva
geometrismo, stilizzazione astrattissima
partecipazione magico-attiva all'esistenza
antropomorfismo
compimento nella post-esistenza

MITOLOGIA INDIANA

Orizzonte eccesivo
ritiro dall'orizzonte
elementarismo
antropomorfismo
distanziamento tranquillo di fronte al
mondo

MITOLOGIA GRECA

Orizzonte limitato
affermazione misurata, nel mondo
statico, tipico
l'uomo ritocca l'esistenza secondo un
modello ideale
antropomorfismo

MITOLOGIA IRANICA

Orizzonte vasto, espansivo
affermazione offensiva
forme elementari
drammatismo duale-ottimista
partecipazione dell'uomo alla lotta
cosmica fra il bene e il male
antropomorfismo

listica offre un prezioso aiuto per la ricostruzione di alcuni profili spirituali, intorno ai quali ci sono rimaste troppo scarse informazioni dirette. Il fenomeno dacico ovvero getico si mostra a noi, sotto molti aspetti, come uno di tali „vuoti“. Il Pârvan, ricreando a grandi linee alcuni periodi di vita protostorica getica (soprattutto sulla base di risultati attinti da scavi archeologici) dette senza dubbio prova di un potere di sintesi ineguagliato fino a lui. Grazie alla perspicacità del nostro storico, quei due millenni anteriori a Cristo, e specialmente il primo, di vita semistorica riguardante i Geti, riceveranno dei seri contorni. Nel presente studio ci interessa ciò che il Pârvan si studiò di chiarire intorno alla vita spirituale e religiosa dei Geti.

Quali sono gli schiarimenti che il Pârvan crede di poter arrecare per ciò che riguarda la vita spirituale dei Geti, e che cosa possiamo noi opporgli alla luce della topografia stilistica dei popoli ariani? I Geti, come altre stirpi traci, occupavano, tanto geograficamente che idealmente, un loro posto in questa topografia, ma un posto che ha la caratteristica di non essere periferico, ma piuttosto centrale. Anche una fugace occhiata al quadro grafico della topografia stilistica risulta edificante. Prendiamo quindi atto della posizione prevalentemente centrale delle stirpi traci di fronte agli altri rami ariani, dispersi fra l'Oceano Atlantico e quello Indiano. Questa posizione non è affatto irrilevante per le conclusioni, che si richiedono. In realtà, se i Traci occupassero un posto più eccentrico degli Indiani o degli Iranici, potremmo aspettarci a buon diritto che la loro vita spirituale manifestasse caratteristiche di differenziazione *eccessiva* di fronte agli altri ariani. Ma, per due mila anni, quanti cioè sono attestati da testimonianze dirette ovvero da ricostruzioni, i Traci occupano nello spazio ariano un posto piuttosto interno che esterno. Di qui la nostra conclusione che essi non potevano presentare, di fronte agli altri ariani, e soprattutto di fronte ai loro vicini marginali, che delle caratteristiche atte a mantenerli nei limiti di una differenziazione *attenuata*. I Traci vengono così a trovarsi in un posto, grazie al quale, nella prospettiva stilistica, si delimita per ciò stesso il profilo immaginario suscettibile di essere loro attribuito.

Getica di Pârvan comprende proprio nei confronti dello spirito mitico e religioso dei Geti affermazioni arrischiatissime. Vasile Pârvan fu una personalità dominata da uno spiritualismo stoico con vaghe sfumature cristiane. Questo spiritualismo aveva un accentuato carattere razionalistico-ascetico. Ed è certo che i pareri del Pârvan intorno alla religione dei Geti risentono del suo orientamento spirituale e della sua concezione intorno alla vita.

La topografia stilistica, stabilita poco fa, mette però un argine all'immaginazione che aspira a rifare una situazione arcaica, e invita la fantasia a un saggio compromesso fra l'ipotesi e il criterio. Per

crearsi preventivamente un terreno libero per le invenzioni che rispondevano così bene ad alcune sue disposizioni personali il Pârvan si risolse a operare una distinzione radicale fra i Geti e le altre stirpi traci, di cui si sa che popolavano i territori a sud del Danubio. E in tal modo, soltanto al fine di ottenere a nord del Danubio un *vuoto* spirituale, in cui doveva sistemare una divinità di uso intimo, il Pârvan cercherà di mostrare, e addirittura di provare, che quasi tutto quello che gli antichi dicono intorno ai traci si riferirebbe esclusivamente ai Traci del sud del Danubio. Il Pârvan attribuisce ai Geti assai nettamente la fede, molto spiritualizzata a modo suo, in una sola Divinità. Il Dio unico dei Geti, Zamolxe, sarebbe stato celeste, uranico. Al contrario, i Traci a sud del Danubio sarebbero stati politeisti. Spingendosi ancora piú oltre, lo spiritualismo del dio unico dei Geti sarebbe, secondo il parere del Pârvan, in diretta e complementare unione con una superiore e assai eterea concezione dell'immortalità dell'anima. Le informazioni antiche, scarse ed anemiche, permettono senza dubbio una interpretazione anche in questo senso. Ma l'interpretazione è forzata, abusiva e comandata dagli interessi e dalle inclinazioni spirituali dello storiografo.

Come si presenta la situazione se la giudichiamo alla luce della nostra topografia stilistica? Vero è che la pretesa fede in un unico dio di natura uranica, per conformarsi come tale, avrebbe dovuto avere un aspetto estremamente spiritualizzato. Le analogie stilistiche che la nostra topografia ci impone infirmano però una simile ipotesi.

Ovunque, in tutte le mitologie ariane, domina l'antropomorfismo e insieme a questo ovunque ci si offre il politeismo. Presso i Celti, ai quali sotto molti riguardi siamo condotti ad avvicinare i Geti, incontriamo uno spiccato politeismo. Presso i Germani, gl'Indi, gli Slavi, i Greci, non meno; e ovunque in forme antropomorfe. Non si riesce a capire affatto per quale miracolo i Geti avrebbero costituito una eccezione. Un simile distacco, tanto dal politeismo che dall'antropomorfismo, ha potuto sollecitare soltanto la fantasia di uno storiografo insufficientemente iniziato alla problematica degli stili culturali. L'antropomorfismo (inclusivo il politeismo) come dominante mitologica è una caratteristica ariana. Presso gli Egiziani, presso i Miceno-Cretesi, questo antropomorfismo era marginalissimo; presso questi popoli dominava un'immagine degli dei, formata di uomo — mamifero — uccello — rettile. Lo zoomorfismo appare presso gli ariani come un fenomeno spirituale secondario; così, presso i Celti, anche gli dei degli animali avevano un aspetto *umano*. In conclusione dobbiamo ammettere che la mitologia getica coltivava un certo numero di dei fra i quali Zamolxe godeva un primato gerarchico, proprio come Giove presso i Greci. Il Pârvan sostiene inoltre, vittima della stessa interpretazione sublime, che la religione dei Geti era uranica, e che Zamolxe

era nè piú nè meno che il dio del cielo sereno. E allega a pròva l'esegesi riguardante la sorte delle anime nella pretesa religione gotica. Il luogo in cui sarebbero andati i morti, nella pretesa fede dei Geti, sarebbe stato il cielo; il Pàrvan adduce a testimonianza l'uso di recare al dio di quattro in quattro anni sacrifici umani. Il noto rituale, nel corso del quale un uomo era lanciato verso il cielo e lasciato ricadere su delle lanciae, non è però suscettibile di una sola interpretazione. Alla luce delle analogie, da cui ci lasciamo condurre, ci par chiaro che il dio Zamolxe poteva benissimo essere un dio di alcune forze celesti, ma al tempo stesso della vegetazione, o, piú precisamente, dell'abbondanza. Forse che Giove non fu agli inizi un dio delle nubi apportatrici di pioggia e di fecondità vegetativa, per divenire poi il signore del panteon greco e dell'ordine cosmico? Non possiamo attribuire ai Geti una mitologia esclusivamente uranica, giacché in nessun luogo presso gli ariani troviamo una tale mitologia.

Da parte nostra, il luogo dove si avviano i morti secondo la fede degli antenati Geti ce lo immaginiamo piuttosto come „l'altro mondo“, tal come questo motivo fiorisce in alcune delle nostre fiabe. „L'altro mondo“ è attestato presso i Celti come un'altra regione sulla terra („Orbis alius“). Presso i Geti l'entrata „nell'altro mondo“ sarà stata immaginata come un ingresso „nel monte“ fra le caverne ovvero fra le gole montagnose. „L'altro mondo“ è la terra della felicità, la patria di una vita potenziata, vissuta in un'eterna giovinezza. Là il tempo ha un altro ritmo, molto piú lento. Un attimo dell'altro mondo può rappresentare un secolo per questa nostra terra.

Il Geta era „uomo della foresta“ come giustamente afferma lo stesso Pàrvan. Perché non ce lo immagineremmo di conseguenza così come poté essere come uomo della foresta anche nello spazio stilistico che lo pone fra i suoi affini? I Geti avevano uno stendardo con un drago (capo di lupo, coda di serpente). L'immagine tradisce la mitologia di un uomo di foresta; ma l'immagine del drago non potrebbe comunque simbolizzare mai l'unico dio dei Geti, come sostiene il Pàrvan. Se ammettessimo questo, dovremmo al tempo stesso credere che i Geti fossero il solo popolo ariano, che, proprio per quanto riguarda la divinità principale o unica, avrebbe fatto ricorso a un'immagine di zoomorfismo combinato. Un'intuizione quasi elementare ci dice che presso gli ariani il drago non può essere che il demonio. Richiamiamo l'attenzione sul fatto che il drago è un essere demoniaco per esempio presso gli Iranici, e nella mitologia gotica troviamo innegabili indizi che ci riportano ad alcune affinità iraniche. I Geti, che lanciarono le loro saette nelle nubi, che minacciano il sole o il cielo, ricordano la mitologia iranica. Tuttavia presso i Geti questa lotta episodica con i poteri diabolici non assume neppur da lontano le proporzioni di un dualismo cosmico come presso gli Iranici.

Il Geta come uomo della foresta aveva sicuramente anche deità della foresta. La foresta era per lui una divinità palpabile, magicamente protettrice. Quando il Geta entrava nel bosco sentiva di entrare nella divinità. Il Celta aveva le sue „mume“ (*madri*), esseri protettori della casa, della famiglia. Noi Romeni conosciamo anche oggi la „mumă“ della foresta, almeno nelle fiabe. Anche se questa „mamma della foresta“ non fosse un avanzo arcaico, e non vediamo perché non dovrebbe essere, è lecito tuttavia sospettare che dietro una simile figurazione palpiti un sostrato di mitologia e di magia della foresta, un sostrato geto-tracico. Guidati da antichi motivi folcloristici, saremmo disposti a spingerci anche più lontano. Si è detto, e non una volta, che „frunză verde“ („foglia verde“), le parole stereotipate, con le quali ha inizio la canzone popolare romena, sarebbero il simbolo del legame storico che esiste fra il Romeno e la foresta, sua protettrice nei tempi di calamità, ovvero un ricordo delle epoche di brigantaggio. Noi vediamo in questa „frunză verde“ qualcosa di più, e cioè: l'eco della preistoria. Intravediamo dietro le parole un verde arcaico, di mitologia e di magia della foresta e delle deità vegetali. „Frunză verde“ ha qualcosa di una rituale invocazione delle essenze vegetali, che proteggono la vita e sono più specialmente datrici di vita.

L'analyse phénoménologique de la forme

par

Victor Iancu

L'auteur commence par une analyse préphénoménologique du mot „forme“. Il constate qu'on accorde à ce mot plusieurs sens. Un de ses premiers sens est celui d'*aspect*. Cependant l'*aspect* a plutôt un contenu matériel. En disant par exemple d'une pavot qu'il a un bel aspect, on a en vue, en première ligne, sa couleur. Il y a des cas où le mot „aspect“ est beaucoup plus proche du sens de celui de la „forme“. Ed. Spranger, par exemple, dans son célèbre ouvrage *Lebensformen*, affirme : „Erotik ist die ästhetische Form der Liebe“. On pourrait, dans ce cas, tout aussi bien dire : „... aspect esthétique de l'amour“, sans altérer aucunement le sens de l'expression.

Par le mot „forme“ on entend aussi des convenances sociales, des formes juridiques, etc. De telles utilisations du mot sont tout à fait unilatérales.

Le mot „forme“ s'approche beaucoup du mot „configuration“ (*Gestalt*).

A la définition du mot „forme“, l'auteur croit pouvoir ajouter deux éléments : le rythme et le contour.

Une des fonctions les plus importantes de la „forme“ consiste dans la délimitation des choses. Cette délimitation n'est pas seulement quelque chose de matériel, mais une fonction organisatrice de la matière dans le sens d'une unité d'ordre. Par „forme“ on comprend donc quelque chose d'intimement lié à un contenu (matière) avec lequel elle constitue un système de corrélation. Forme sans matière est quelque chose d'inimaginable. On a donc dans la „forme“ une fonction organisatrice à tendance vers l'unité et l'indépendance.

En analysant les relations possibles entre „forme“ et matière, l'auteur arrive à un critère relatif, c'est-à-dire que la „forme“ elle-même d'une situation donnée, peut, dans une autre situation, devenir contenu.

Dans la dernière partie de l'étude, l'auteur analyse le principe formel. Ce principe consiste dans la fonction unificatrice et organisatrice de la forme. La forme ne peut pas être conçue autrement que comme fonction. C'est seulement en observant comment cette fonction pénètre un objet, qu'on peut comprendre le sens de sa forme.

En conclusion, l'auteur établit que :

1. la „forme“ est avant tout une unité d'ordre ;
2. elle est en corrélation nécessaire avec la matière ;
3. elle est un principe ;
4. elle est une fonction.

En se basant sur cette description, l'auteur étudie l'application de la „forme“ dans divers domaines et surtout dans celui de l'art. Il essaie, à la fin, de fixer le sens des mots *contour* et *rythme*, les deux notions faisant partie de l'unité plus grande qui est le principe formel. La *contour* n'a qu'une signification spatiale. Le *rythme*, comme élément de la forme, a une signification spatio-temporaire.

Kultur und Historizität

von

Zevedei Barbu

Das Kulturphänomen besitzt eine unhistorische und eine historische Seite. Die Aufklärung ist die charakteristischste Epoche, welche die Kultur von ihrem unhistorischen Gesichtspunkt aus betrachtet hat. Dieser unhistorische Charakter besteht darin, was man Allgemeinheit und Universalität des Geistes nennt. Dadurch dass in der Aufklärung der Nachdruck auf die Vernunft und ihre ewigen Gesetze gelegt wird, hat die Kultur selbst diese Aureole der Ewigkeit erhalten.

Die Romantik entwickelt sich revolutionär der Aufklärung gegenüber. Während in der Aufklärung der Sinn für das Allgemeine

und das Ewige vorherrscht, überwiegt in der Romantik der Sinn für das Konkrete, Individuelle und Relative. Im romantischen Weltall wird die Auffassung der Historizität aufgebaut, mit welcher der moderne europäische Geist arbeitet. Denn die Historizität braucht die Dimensionen des Individuellen, Konkreten, des Bestimmten und, in der letzten Zergliederung, eines starken Todesbewusstseins. Daher entsteht das romantische Weltall nicht aus dem historischen Sinn der Romantiker, sondern die Auffassung der Historizität baut sich auf den Dimensionen des romantischen Weltalls auf. Wir streiten der Aufklärung nicht jeden historischen Sinn ab. Aber die Historizität wurde anders aufgefasst: entgegengesetzt dem romantischen Geist.

Wie wird nun das Kulturphänomen durch die romantische Auffassung der Historizität betrachtet? Es sind die Romantiker, die zum ersten Mal mit dem Begriff „Kultur“ als spezifische Einheiten arbeiten. Folglich bringen sie den Sinn für die Relativität in dieses Gebiet. Diese Einheiten unterscheiden sich nach dem Stil. Der Stil als romantischer Ausdruck ist nichts anderes als die organische Einheit einer Kultur.

Aber die Romantiker schreiben der Kultur äussere Elemente zu. Im letzten Sinne unterscheiden sich die Stile oder Kulturen untereinander, weil ihnen gewisse ungeistige Faktoren zugrunde liegen. So werden bei Hegel „Volkgeist“ und „Zeitgeist“ als Stilfaktoren betrachtet. Später ist der Begriff des Organismus wesentlich für die Unterscheidung der Stile. Bei den Nachromantikern erscheinen auch andere fremdartige Begriffe, wie etwa der geographische Raum. Wir haben diese Betrachtungsweise der Kultur ein *naturalistisches Kriterium* genannt. Das naturalistische Kriterium verleiht der Kultur eine *Scheinhistorizität*. D. h. die Historizität der Kultur kommt von der Tatsache, dass das Volk einen historischen Faktor, der Organismus einen historischen Begriff und der geographische Raum ebenfalls ein historisches Gebilde darstellt. Die Historizität dieser natürlichen Faktoren wird dem Kulturphänomen zugeschrieben. Wir suchen dieses äussere Kriterium durch ein inneres zu ersetzen.

Wir betrachten die Kultur von einem doppelten Gesichtspunkt aus: einem dialektischen und einem existenzialen. Das dialektische Kriterium geht von Hegel aus. Es hat den grossen Vorteil, dass es das Kulturphänomen als ein Ganzes auffasst, welches in sich verschiedene Phasen der stufenweisen Verwirklichung trägt. Wir betrachten als Hauptfaktoren einer Kultur die klassischen Werte. So unterscheiden wir unter Werten des theoretischen Seins: den religiösen, wissenschaftlichen und metaphysischen; unter Werten des praktischen Seins: den politischen, ökonomischen und moralischen Wert. Diese beiden Wertarten beschreiben zwei dialektische Zyklen. Eine vom religiösen Wert beherrschte Epoche geht in die entgegengesetzte Phase der vom

wissenschaftlichen Wert beherrschten Epoche über (Mittelalter—Renaissance) und in einem dritten Zeitabschnitt in den metaphysischen Wert (Romantik). Eine vom politischen Wert beherrschte Epoche geht in eine vom ökonomischen Wert beherrschte Epoche über (Absolutismus—Demokratie) und von hier weiter zum synthetisch-moralischen Wert.

Die Dialektik zeigt uns die Norm oder den Kanon, nach welchem sich die Phasen des Kulturphänomens aneinanderreihen. Sie sagt uns jedoch nicht, welches die Dynamik oder die innere Kraft ist, die die Bewegung bestimmt. Diese Kraft lässt sich erkennen durch den zweiten, den existenzialen Massstab. Die Dynamik der Kultur wird durch die sogenannten *konkreten Kategorien* bestimmt. Diese konkreten Kategorien sind Kräfte, durch welche sich die Kultur in das Sein eingliedert. Auf dem theoretischen Gebiet enthält kein Wert den restlosen Grundsatz des Seins, welcher das Gebäude eines Kosmos bildet, der die vollständigen menschlichen Möglichkeiten angeben sollte. Deshalb führt das ausschliessliche Vorherrschen von Teilwerten zur Umkehrung in das Gegenteil auf der Grundlage der Rettung des vollständigen Seinsgrundsatzes. Z. B. bietet der religiöse Wert einen Kosmos, stellt ihn jedoch unter die Vormundschaft eines fremden Bewusstseins. Dadurch nimmt er dem Menschen die Freiheit, sich frei in seinem Kosmos zu bewegen (fremd in seinem eigenen Land). Der wissenschaftliche Wert macht den Menschen zum Herrn der Natur, gibt ihm die Freiheit, kann ihm jedoch durch den Relativismus und die Empirie nicht zur Schaffung eines Ganzen führen (es ergeben sich ständig neue Experimente). Das Metaphysische gibt ein Ganzes im Geiste der Freiheit bis zur Schaffung eines Ganzen.

Die totalen Seinsgrundsätze bilden also die historische Dynamik der Kultur. Die konkreten Kategorien sind viele und wir werden sie in einem anderen Aufsatz beschreiben. Vorläufig haben sie, im Gegensatz zum naturalistischen Kriterium, dem Kulturphänomen ein inneres Merkmal der Historizität gegeben. Zum Unterschied von Hegel, der durch Teleologismus Gott in den Mittelpunkt der Geschichte gestellt und die Kulturphasen als Momente angesehen hat, die diesen Endzweck verwirklichen sollten, haben wir an diese Stelle den Menschen gerückt. Der Mensch ist der Urheber seiner eigenen Geschichte. Die Geschichte ist nichts anderes als die stufenweise Verwirklichung seiner Welt. Die Gesetze dieser Verwirklichung finden sich in dem Bestreben der Bewahrung des Grundsatzes des totalen Seins.

ÎN 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

SAECULUM

ANUL I

IULIE - AUGUST 1943

Nr. 4

SUMARUL

	Pag.
<i>Lucian Blaga</i> Getica	3
<i>Victor Iancu</i> Analiza fenomenologică a formei	25
<i>Zevedei Barbu</i> Cultură și istoricitate	47

COMENTARII

<i>L. Blaga</i> Hölderlin	70
<i>G. Hanganu</i> Sensul tragic al existenței la A. Rimbaud	72

RECENSII

<i>Z. Barbu</i> Despre valoarea etică a științei de P. Sergescu	78
<i>Z. Barbu</i> Metafizica de Nae Ionescu .	80
<i>Z. Barbu</i> T. Maiorescu și contemporanii săi. Vol. I. de E. Lovinescu	83

NOTE

<i>L. B.</i> Săpunul filosofic	87
<i>O. D.</i> Hölderlin și esența poeziei	89
<i>O. D.</i> Un precursor al lui Bergson	90
<i>Z. B.</i> Istoria științelor, sau despre bătrânii morți	90
<i>Z. B.</i> Plato în românește	92
<i>V. I.</i> E. Lovinescu	92
Redacționale	93

REZUMATE ÎN LIMBI STRĂINE

RIASSUNTI IN LINGUA ITALIANA.

RÉSUMÉS EN FRANÇAIS

INHALTSANGABE IN DEUTSCHER SPRACHE

Prețul Lei 150.—

Tiparul Institutului de arte grafice „Dacia Traiană” s. a. Sibiu

Inscr. in Reg. Com. Fi. 2/75|1931