

# REVISTA CERCULUI LITERAR

## SUMARUL

TOMA RALET	Criza sufletului modern în poezie
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ	Soarele și scoica <i>Febra</i>
EUGEN TODORAN	Tendințe în evoluția literaturii
OVIDIU SABIN	Parcul seufundat
RADU STANCA	Pisica
CORNEL REGMAN	Un galant al lumii dunărene

## CRONICI

I. NEGOIȚESCU	Tudor Arghezi, „Lina”. Gheorghe Crutzescu, „Podul Mogoșoaiei”. V. Voiculescu, „Poezii”
ION D. SÂRBU	Tudor Vianu, „Filosofia culturii”
DELIU PETROIU	Tratatul despre stil al lui Demetrios
HENRI JACQUIER	Gerard Manley Hopkins

## CRONICA ARTELOR MINORE

Devalorizarea decorativului (Henri Jacquier)

## NOTE

Moartea lui Ion Pillat (Ovidiu Sabin). O viziune dramatică a războiului (Deliu Petroiu). Un caz Ion Luca (Radu Stanca)

**REVISTA**  
**CERCULUI LITERAR**  
REVISTĂ LUNARĂ DE LITERATURĂ,  
FILOSOFIE ȘI ARTĂ

**Redactor : I. NEGOIȚESCU**

BCU Cluj / Central University Library Cluj

**REDACTIA ȘI ADMINISTRAȚIA**  
**SIBIU, STRADA MITROPOLIEI Nr. 12 - TELEFON 956**

# REVISTA CERCULUI LITERAR

BCU Cluj / Central University Library Cluj

APRILIE 1945

## CRIZA SUFLETULUI MODERN ÎN POEZIE

„Totul e să preamărești“ începe un celebru sonet al lui Rilke. Orfeu, miticul cântăreț al antichității, definește cu aceste cuvinte chemarea poetului, care este lauda lumii, preamărirea, „das Rühren“. Poezia e sărbătoarea sentimentului, spune poetul într'un alt loc. Exprimă aceeași idee. Poezia este o stare de transportare a sufletului, o „sfântă nebunie“. Poeții mari de totdeauna, cântărețul imnului soarelui egiptean, Pindar, Trubadurii, Hoelderlin, Schiller, Keats și Francis Thompson au „lăudat“. Dela unul la altul răsună străvechea preamărire orfică. Toți se hrănesc și se inspiră de esența aceea risipită prin misterul morții orfice, după a cărei tradiție lira și capul primului mag al poeziei au fost duse de valurile mării spre țărmul insulei Lesbos, răspândind esența parfumată a divinelor armonii prin talazurile oceanului, care topindu-le, le poartă ca un reflex sonor spre toate țărmurile lumii.

Imnul poezilor de multe ori e regret dureros; se îndoesc de eternitate, de iubire, de Dumnezeu. Dar niciodată de veridicitatea sentimentului lor propriu, de poezia însăși. „A thing of beauty is a joy for ever...“ (un lucru de frumusețe e o fericire fără sfârșit...) spune elegiacul Keats. Frumosul și instrumentul lui, vocea melodioasă care izvorește din inimă, rămân câteodată singura realitate într'o lume în care toate s'au dovedit deșarte și goale. Dar conștiința acestei realități rămâne inviolabilă și triumfătoare ca răsunetul lirei și al buzelor capului cu pleoape veșnic închise al cântărețului omorât și sfâșiat de urgia Menadelor. Poetul italian Solmi a scris într'un loc „paradoxul liricii moderne pare a fi o supremă iluzie de cântare (canto), care se menține în mod miraculos după distrugerea tuturor iluziilor...“

Pe la sfârșitul secolului trecut se întâmplă însă că un tânăr mag al cuvântului, cântând „par délicatesse j'ai perdu ma vie“, își zdrobește lira și fuge, fuge de rezonanța coardelor sparte până departe pe o coastă aridă unde devine negustor: dispărutul,

neuitatul Rimbaud. Poezia intrase într-o criză. Pentru prima oară un fiu al lui Orfeu se îndoise de melosul propriei sale voci, se refugiase în viață, la oameni, printre lucruri, fapt hotărâtor și de grave urmări.

Descompunerea societății și a religiozității vechi a comportat și o criză a spiritului. Urmărilor acestei crize nu trebuie confundate cu criza aceea semnalată de noi, o criză a destinului poeziei, independentă în esența ei de evoluția generală a spiritului.

Modernismul și subspeciile lui stilistice, futurismul, supra-realismul, dadaismul, extravaganțele primelor două decade ale secolului nostru, nu trebuie socotite, cred, ca o criză de fond a poeziei, ci mai degrabă ca o îndepărtare temporală dela izvor, dela tradiția ei, un ciclu de aventuri autonome cu legi aparte, care trebuie privite sub aspectul istoric al artei. Criza despre care vorbim noi nu e o deviere, ci o criză a substanței poeziei însăși, și cei în cauză nu rup cu tradiția ca experimenterii modernismului. Modernismele indică o criză tehnică a materialului artei. Criza, despre care vorbim noi, este o criză metafizică. Artă are o latură materială, meșteșugul, și o latură metafizică, destinul ei. Experimenterii ignorează destinul artei. În al doilea caz conștiința destinului e îperlucidă: acest destin este pus la încercare.

That is the way the world ends

That is the way the world ends

That is the way the world ends.

Această fioroasă repetare (... pe acest drum se sfârșește lumea...) din „The hollow men“ de Th. S. Eliot, nu are o semnificație tehnică. Conținutul versului este atât de copleșitor, se cere atât de accentuat, încât poetul nu a găsit un alt mod de expresie mai adecvat perspectivei gândirii sale, decât această repetare, care nu reprezintă o variantă ritmică, ci schimbă conținutul, care la rândul lui creiază ritmul, forma. Ca peste tot în artă, ni se va răspunde. Firește că da, dar țin la sublinierea mea. Repetiția nu are aici o semnificație tehnică, ci etică. Gândirea poetului se izbește de neant, de stânca din care nu mai țâșnește niciun izvor. Stânca aceasta este refractară în sens deplin al cuvântului. Versurile repetate sunt asemenea a trei bătăi disperate, fără ecou, în acest părete de nepătruns.

Drumul invers al poeziei l-a adus pe poet în fața acestui părete opac. Poezia — în acceptarea lui Rilke — merge spre transformare în interior, dela substanța mai dură, exterioară, la substanța mai suplă, mai aeriană din interior. „... Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar in uns erstehn?“ („nu e oare asta, ce vrei, pământule: să renaști în noi, invizibil?“ Elegia Duineză a 9-a). Adică materia cea mai oarbă, cea mai densă, pământul, poate fi și el mântuit, transformat, transformându-se în interiorul sufletului omenesc în suflet, substanța cea mai transparentă. Acesta e drumul preamăririi. Eliot, dimpotrivă, coboară treptele sufletului spre infern, spre tot mai dur, tot mai întuneric, până la impermeabilitatea neantului. Acolo bate înfiorat de trei ori la porțile veșnic ferecate, fiindcă nu se deschid spre nicăieri. Bătăia se repetă sec, monoton, fără răsunet. Unde au rămas simțirea, trăirea, suflările poeziei?! strigă parcă o voce dure-roasă, spartă.

Mai puțin dramatic se manifestă Mallarmé, „le poète impuisant qui maudit son génie / à travers un désert stérile de Douleurs...“ Motivul de fond al acestei poezii, aproape singurul ei motiv, este expresia acestei părăsiri, acestei stări de izolare nerodnică, „agonie“ cum spune poetul însuși. „L'insensibilité de l'azur et des pierres“ este aspirația celui sortit să rămână fără har; sau „l'avare silence et la massive nuit“. „Puritatea neființei“ e o altă expresie celebră pentru acest tragism al infertilității. Semnificația acestei atitudini e în fond pierderea de contact cu natura creatoare. Lumea pentru această poezie s'a emancipat din mâna creatorului. Fructul rupt din creangă nu mai crește. Intervine o lentă descompunere, un fel de auto-parazitism. Sufletul emancipat de izvorul său dătător de viață se oglindește și se reflectează până la istovire (La Jeune Parque). Inaccesibilul, trecutul absolut, idealul amar sunt expresia morții în prezent. Prezentul este timpul vieții prin definiție, clipa trăirii, în care porțile cerului ți se pot deschide, timpul harului. Trecutul e moarte și izolare. Poezia închisă în sine însăși, fiul pierdut al sufletului, devine închisoarea, din care numai o fantasmă te poate salva, aparent, durata unei visări consolatoare, ca trecerea nimfelor dinaintea Faunului singuratic, ca imaginea lui Narcis, inaccesibilă, fantazma sufletului izolat, sau ca un mic șoarece de fildes, simbol ciudat într-o poezie a poetului italian Eugenio Montale (Dora Markus):

Non so comè stremata tu resisti  
 in questo lago  
 d'indifferenza ché il tuo cuore; forse  
 ti salva un amuleto che tu tieni  
 vicino alla matita delle labbra,  
 al piumino, alla lima: un topo bianco  
 d'avorio, e così esisti!

Numai așa poți exista în acest „lac de indiferență“, prin amuletul acela curios și van, prin acest nimic, un șoarece alb de fildes, purtat lângă pudriera și creionul de rouge. Sau Mallarmé, acest „fossoyeur pour la stérilité“, istovit de inactivitatea amară a lenii, unei leni metafizice, caută salvare într'o ceașcă pe care va picta:

Une ligne d'azur mince et pâle serait  
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,  
 Un clair croissant perdu par une blanche nue  
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,  
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

Nădejdea secretă a poetului este, că totuși va scăpăra odată viața — viața pierdută și în secret dorită, în ciuda abstenenței orgolioase a lui Narcis — dintr'una din aceste fantazme goale, aride, cenușii. Gruparea de obiecte moarte, măști, culise, sârme, fragmente de statui și de coloane, busturi de manechin, tot macabrul carnaval clasicist la unii pictori futuriști italieni e însuflețit poate de aceeași secretă speranță a aceluia care se știe mort, că odată va țâșni și din aceste obiecte o rază vie, imboldul organic, natura.

Și la Montale avem uneori înșirări „statistice“, voit ascetice, plane, obiecte incolore și reci ale unui peisaj în penumbra cenușie a unui sfârșit de noapte, în așteptarea primei raze deșteptătoare, înviorătoare, care e menită să spulbere incantația ternă a nopții insensibile și mocnite: „Pure colline chiudevano d'intorno /marina e case ulivi le vestivano/ qua e la disseminate come greggi...“ Intr'o altă poezie (Corno Inglese) ni se înfățișează un peisaj în așteptarea furtunii. Poetul se identifică cu dezordinea sumbră a elementelor, cu vântul, cu marea agitată — starea de suflet obișnuită — dar întrezărește deasupra norilor o altă existență, viața. Trei versuri ale poeziei sunt puse în pa-

ranteza, ce simbolizează aici absența virtuală a acestor versuri. Sunt o aluzie timidă la o stare de suflet înafara subiectului, pe care o atinge numai ca o înfiorare trecătoare fără a o poseda: (Nuvole în viaggio, chiari — reami di lassù! D'alti Eldoradi malchiuse portel) Poezia este expresia reținută a unei dorințe. Sfârșitul sună: „suonasse te pure stasera (scordato strumento) cuore“. Măcar o seară, seara aceasta, dacă ar vibra sufletul, acest instrument discordat. Poetul are presimțirea „împărățiilor de dincolo, de sus“. Dar aceste viziuni sunt trecătoare ca norii în fugă, prin care întrezărești pentru mai puțin de o clipă lumina cerului. Zadarnic poetul caută să interiorizeze un fragment din natură. El rămâne înafară sau — din perspectiva lui Rilke — obiectele rămân înafară. Rilke spunea că tocmai interiorizarea lucrurilor asigură posesiunea lor și le înalță, le mântuește: „Schaff Innenraum...“ (Crează spațiu interior). E misiunea omului să libereze „lucrurile“ mute din amuțirea lor, sugându-le în sufletul său, sau prefăcându-le în sunet, în cântare, precum Orfeu însuși, zeul omorât și risipit, devine cântare, cântare pierdută ca o unghiere în marele univers, ecou latent în inima lucrurilor, „den verlorene Gott“.

Un pasagiu asemănător cu acela cu norii din poezia lui Montale se găsește în strania poezie „Triumphal March“ de T. S. Eliot, unde deodată, tot ca printr'o spărtură de nori, se întrezărește paradisul pierdut. Toată poezia, care la prima ascultare ar putea părea proză aridă, se documentează prin această întrezărire ca o experiență lirică în fond; straniile semne verbale capătă semnificația ieroglifelor unei limbi poetice subterane, unui dinamism grav, manifestat sub masca discursivității limbajului comun cu nuanțe de persiflare ironică. Este vorba de poezia care începe: „Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses heels over the paving...“ și care se destramă în fraze ca „Are they coming? No, not yet. You can see some eagles...“ etc. Deodată însă apare „straniul interludiu“ al celor trei versuri (în traducere): „...o ascuns sub aripa porumbelului, ascuns în pieptul turturelei, pe sub palmier la amiazi, sub apă curgătoare, la punctul nemișcat al lumii care se rotește. O ascuns...“ Și în grandiosul poem „The love song of J. Alfred Prufrock“, cea mai zguduitoare baladă a crizei sufletului modern, avem, la sfârșit, o fantasmă, o evadare narcotizantă în raiul poeziei, într'un ireal, inaccesibil, neatins, doar întrezărit prin dialectica desnădejdiei:



„We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us and we drown“.

(Am zăbovit în halele mării, încununăți de nimfe cu alge marine roșii și castanii, până ce voci umane ne trezesc și ne înecăm).

Pe când pentru Montale, pe fondul desmeticirii dure persistă încă o speranță fugitivă de înmugurire poetică, Mallarmé și Eliot se izbesc de limitele verbului, frizează amușirea. Iarna într-o curte, poetul Montale descoperă lămâiul scund și umbrit, și acesta e o cucerire, un câștig de teren cât de mic, dar un câștig, o siguranță:

Qui delle divertite passioni  
per miracolo tace la guerra,  
qui tocca anche a noi poveri la nostra  
[parte di ricchezza  
ed è l'odore dei limoni...]

Parfumul lămâiului, „bogăția săracilor“, e semnul păcii, amantelul siguranței.

Mallarmé, pe de altă parte, ajunge ca Eliot înaintea zidului impermeabil unde vocea se răsfrânge fără ecou, vocea aceea care repetă într-o delirantă desnădejde: „That is the way the world ends“. Unde fugi? Revolta este „inutilă și perversă“. Vocea moare într'un strigăt: „Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!“ În acel „cântec de dragoste“ macabru al lui Eliot, criza verbală — care nu trădează o deficiență expresivă, ci provine din chinuitoarea indiferență sufletească a poetului modern — se definește în termeni proprii: „It is impossible to say just what I mean!... That is not what I mean at all... That is not it, at all...“ (mi-e imposibil să spun exact ceea ce vreau să spun!... Nu e asta ceea ce am vrut să spun, nu e asta, de loc...)

Diferența dintre acești doi poeți — pe lângă cea de stil, de epocă, de temperament etc. — e că unul e profund creștin, iar celălalt nu. Deosebirea aceasta e mai importantă decât s'ar crede la început. Din pricina ei, vocea lui Eliot are o dublă rezonanță, e acompaniată de o voce subterană, gravă. Indiferența, nonpoesia de suprafață e secundată de o luptă aprigă în interior, de o răsvrătire împotriva demonului, ce poartă în sine germenii mân-

tuirii. Desnădejdea lui Eliot e desnădejdea creștinului, care deziluzionat de lumea deșartă ajunge la prăpastia neantului, deasupra căruia i se întinde însă mâna mântuitorului ca Sfântului Petru, înghițit de valurile furtunii pe lacul Genezareth. E un „ex tenebris clamare“. Martirajul lui Eliot e martirajul de nuanță creștină, cel fără cruce pentru dragostea de sine, cel spulberător al tuturor vanităților, chiar și celor mai ascunse. „Nu mucenicia pentru mine!“ strigă Simeon în „Cântarea lui Simeon“. „Dă-mi pace!“ „Sunt obosit de viața mea și de a celui care vine după mine. Mor moartea mea și a celui care va muri după mine. Fă ca sluga ta, murind, să vadă salvarea ta“.

Pentru Mallarmé nu există scăpare. Cazul său nu are perspectivă dramatică precum cel al lui Eliot. E o agonie adânc simțită: „Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi. Que son ombre dans l'eau vue avec atonie“ și „Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!“ (Hérodiade). Aici trebuie căutată rădăcina narcisismului valerian. Partea întoarsă a acestui orgoliu încremenit e „l'amer repos“. La Montale acesta se prezintă ca ispita imobilității „oh troppo noto delirio... d'immobilità...“

Nemișcarea e mântuirea sufletului bolnav, chinuit. Mișcarea devine dezorientată, fără vreun sens organic. Prin încremenire se urmărește, printr'o ciudată dialectică a sufletului istovit, înflorirea, desghețarea. Iluzia unei reînvieri bântue piatra rece a mormântului. „Retourne dans le germe et la sombre innocence“ (Valéry). Aici e o depășire, precum tema profundă a poeziei valeriene e tocmai învierea și nu moartea. Viața se eliberează, și poetul se lasă dus, sedus, de sfânta beție, evitată atâta timp și cu atâta lucidă abnegare. Acela care tinsese spre luciditatea diamantului perfect, an-organic și care era posedat numai de propria lui transparență, trebuia însfârșit să preamărească fără voia sa, sedus: „...„alors, malgré moi-même, il le faut, o Soleil, que j'adore...“ Ultimul cuvânt al poemului „La Jeune Parque“ e adjectivul care exprimă virtutea cea mai intim creștină, cea mai omenească a omului creatură, virtutea care prin excelență exprimă eșirea din izolare și apropierea de divin: recunoștința. Acest ultim cuvânt al poetului care laudă fără voia lui e „...reconnaissant“. Acelaș poet preamărise — sic, a preamărit! — într'un alt vers „la Toute-Puissance du Néant!“

## SOARELE ȘI SCOICA

În vremuri tinere și fără nume  
când astrele nu se sfiau deloc  
a-și slobozi orbitele în lume  
ca niște păsări mari cu plisc de foc,  
— o astfel de aprinsă sburătoare  
ieșind din nouri, brusc, după furtună,  
descoperi un golf tăcut de mare  
înconjurat cu o lumină brună  
în care, stăpânind peste mărgene  
și peste algele cu subțiori  
aduse 'ntâmplător din alte-oceane  
de sepii sau de pești scânteietori,  
o scoică nobilă și virtuoașă  
în smalț de albastru și sîdef  
își cultiva de mii de ani în casă  
penumbra, ca o pânză de gherghef.  
Cum pasărea era grăbită foarte  
soarele mare, căruia-i slujea,  
trecu printre mătăsuri și brocarte  
ținând o clipă fața către ea;  
ci scoica, turburată și confuză,  
voind să-și apere vestmântul fin  
și perla cu vâpăi care, lehuză,  
o turbura în pântecul virgin,  
fugi 'n adânc, sărind din treaptă 'n treaptă  
până la valul cu frunzișuri sumbre  
în care apa simplă, înțeleaptă  
împrăstie și născocoște umbre.  
Când soarele veni 'ntr'o seară tandru  
cu pasărea arzând 'naintea lui  
și coborî 'n afund ca un scafandru  
învăluit într'un costum verzui,

scoica ascunsă 'n corturi ideale,  
 răsunătoare, singură 'n ocean,  
 îl presimți deodată cu spirale  
 ca pe un șarpe amoros, viclean,  
 care ținându-și ochiul la distanță  
 își scoate limba roșie printre dinți  
 apropiindu-și-o cu cutezanță  
 pe umerii curenților fierbinți.  
 Deaceea, alergând înspăimântată,  
 ajunsese între stelele de mare  
 pe cealaltă față, bulbucată,  
 pe unde niciodată nu e soare.  
 Iar astru 'ndrăgostit, mereu dincoace,  
 când vine ceasul vesperal, utopic,  
 de mii de ani nici azi nu-și află pace  
 și cade brusc, în adâncimi, la tropic,  
 incendiind în corturi țuguiate  
 algele vinete, umbrele brune  
 care rămân pe prund înflăcărare  
 să lumineze, după ce apune.

## FEBRĂ

Fluture roșietic, fără trompă,  
 — stau singur ascultând cum în nervuri  
 se prăbușește apa, ca 'ntr'o pompă  
 mișcată sub pământuri, în păduri.  
 Un fluture adevărat și unic  
 zăcând cu capul înfundat în iaz  
 mă înspăimântă 'n somnul lui neptunic  
 cu aripa enormă de atlas  
 pe care o înalță către stele  
 peste splendorile dinspre apus  
 într'o perdea vibrată, cu inele  
 care se mânuiesc de jos în sus.  
 Iederii și ferigi cu vâpăi trunchiate  
 închid pe sub luceferi o arcadă  
 pe care băltărețul o străbate

numai de două ori într'o decadă  
 și care ține, spânzurând de boltă  
 întocmai ca un liliac sfios,  
 o floare sură, scundă și involtă  
 crescând suav cu creștetul în jos.  
 Pomi de cauciuc cu iască pe obraz  
 cunosc un ceas al lor, fără culoare,  
 când se apleacă leneși peste iaz  
 sunând din fructe mari, cutezătoare,  
 și tremurând din ramuri și organe  
 între rășinile de coloizi  
 până ce piersici, pepeni și gatlane,  
 mușcate cu durere de omizi,  
 cad putrede pe scările cuprinse  
 de-un vâsc albastru, supt la rândul lui  
 de alte vâscuri veștede și stinse  
 cu frunze mici și floare ca un cui.  
 Păuni aleși cu coada peste zare  
 aduc al doilea cer, mai împănat,  
 pe care-un astru verde lângă soare  
 privește înserarea, nemișcat,  
 în timp ce cameleonul svelt ca fumul  
 mimând insectele de chihlimbar  
 își schimbă lent culoarea și volumul  
 până devine-un simplu disc lunar.  
 Păsări de gelatină trilimbate  
 pândesc tântarul uriaș, prudent,  
 care-și vibrează aripile mate  
 zadarnic, sub un astru lactescent.  
 Apoi, târziu, când obosesc la harpe  
 greerii luminoși, cuprinși de somn,  
 intră pe sub platani, svelt ca un șarpe,  
 înfășurat într'o manta de domn,  
 un somnambul înalt, umbrit de laur,  
 cu coapsa de cristal ca un compas  
 în care-un os cu măduvă de aur  
 se clatină la fiecare pas.  
 Călcând pe vâscuri, alungând păunii  
 și apăsând aripile în jos,  
 el turbură cameleonul lunii

pierdut într'un văzduh întunecos;  
apoi, chemându-mă pe lângă sine,  
umblă îngândurat pe malul apei  
iar zorile subțiri cu purpuri fine  
ne tremură în marginea pleoapei.  
O broască mare, galbenă pe ceafă,  
iese din iaz, uitându-se la dânsul.  
În ceasul prelungit, ca 'ntr'o carafă,  
amestec oboselile cu plânsul  
și, toropit, rămân culcat pe mal.  
Capul de fluture reintră 'n iaz  
când scipitor un gușter matinal  
mi se preumblă rece pe obraz,  
în timp ce-aud departe pașii minimi  
ai somnambulului plecat, — sau poate,  
în mine și șopârlă, două inimi  
vinete și neînduplecate.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

BCU Cluj / Central University Library Cluj

## TENDINȚE IN EVOLUȚIA LITERATURII

Dacă spiritul francez nu se poate reduce cu exclusivitate la trăsătura lui raționalistă, deasemeni nu se poate nesocoti aportul imens al rațiunii în alcătuirea culturii franceze. Descartes rămâne teoreticianul lui autorizat prin Discursul asupra metodei. Cartezianismul exprimă acel „spirit geometric“ de care vorbește Pascal, și el formează temeiul culturii franceze, constrânsă sub formele ei majore în formula clasicismului. Reducând fenomenele universului la forțe care acționează conform unor legi determinate, cartezianismul consolidează acest clasicism pe un drum care coboară neabătut din Antichitate.

Termenul de „imitație“, „reprezentare“, de mimesis cu care era denumit procesul sufletesc al creației, invederează faptul că în vechea cultură clasică arta era concepută ca o copie a unui original inaccesibil, o icoană a adevărului, o imagine a lumii ideale, a armoniei cosmice, încât, pe aceeași linie de gândire, clasicismul francez, ducând la o teorie după care nimic nu e frumos decât adevărul, a reluat vechea concepție potrivit căreia arta este produsul conștient al unui efect exterior, este virtutea prin care inteligența realizează în materie regulile ideale ale ordinii estetice.

Dar tocmai principiul lui raționalist a oprit cartezianismul de a merge prea departe, căci supusă analizei, rațiunea a provocat o îndoială cât privește posibilitatea ei de a explica întreaga existență, încât cartezieni ca Bayle, Fontenelle, au atacat idealul tradițional cu propriile lui arme, ajungând la concluzii pe care avea să se desvolte apoi o filosofie de esență materialistă, sensualismul lui Locke, completat cu teoriile energetice ale lui Leibniz. Rațiunea este umană, căci prin ea omul se confundă între semenii lui, iar sensibilitatea este individuală, căci prin ea omul se depărtează de aceiași semeni și devine el însuși propriul univers. Sensualismul materialist nu putea duce decât la individualism, care, întemeiat pe predominanța instincțelor, s'a transmis literaturii în atitudinea romantică.

Louis Reynaud, în al său *Le romantisme*, după atari considerații, susține că tot ceea ce va constitui starea de suflet romantică s'a găsit în spiritul anglo-germanic. Printr'o revoluție morală și filosofică, s'a substituit felului de a gândi și simți caracteristic perioadei clasice un altul, care în urma unei îndelungate lupte, atacând dreptul divin și monarhia absolută, avea să elaboreze o filosofie strălucit formulată în Franța de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot. Această filosofie, iluminismul, cu rădăcini deopotrivă în cartezianism și sensualism, devine astfel sursa ascunsă a romantismului. După o amănunțită cercetare comparativă, Louis Reynaud ajunge la concluzia că „spiritul francez chiar în conversiunea lui la determinismul materialist și la sensualismul individualist, n'a acceptat în întregime punctul de vedere al inițiatorilor săi“, n'a putut accepta aceste influențe din afară fără să le imprime adânc caracterul geniului său, încât, spune el, „romantismul nostru diferă peste tot de acela al Germanilor și Englezilor prin aspectul lui mai „clasic“. „Clasicismul“ constituie originalitatea romantismului francez. Când literatura franceză a căutat să se debaraseze de ereditatea sa clasică, tocmai aceasta a fost aceea care, singură în măsură de a hrăni forțele intime ale geniului francez, i-a salvat originalitatea și prestigiul.

Așa dar, pe drumul celei mai adânci interiorizări, romantismul francez, prin iluminismul dela care a pornit, s'a menținut pe linia carteziană a spiritului geometric clasicizant. Romantismul n'a abătut cultura franceză dela preocuparea — căreia raționalismul cartezian i-a clădit temelii: — problema metodei, încât iluminismul, pe care îl continuă în direcție literară, n'a făcut decât să întărească spiritul de metodă pe care se pare că l-a moștenit din vechile culturi clasice.

În adevăr, pentru teoreticienii acestor literaturi frumosul nefiind decât adevărul și binele, arta era privită prin funcția ei de *magistra vitae*, mai întâi sub raportul etic și apoi sub cel social. Considerațiile lor în legătură cu arta, mai mult decât judecăți asupra valorii ei artistice, sunt determinări ale virtuților ei morale și sociale, sunt, prin urmare, mijloace de educare a omului. Chiar ca în cazul lui Aristotel, care își propune să vorbească despre „poezia în sine“, independent de practică și morală, aceste considerații, menținându-și nota educativă,



sunt un complex de reguli pentru literatura firesc împărțită în „serioasă” și „hazlie”. Din aceste considerații aplicate aspectelor conexe ale artei s'a plăsmuit spiritul critic pe care este clădită întreaga cultură antică, un spirit închinat spre metodă, de care, printr'o admirabilă consecvență, cultura franceză se resimte pare-se mai mult decât oricare alta. Critica literară este un produs al sec. al XIX-lea francez, născută, după observațiile lui Thibaudet în funcție de filosofia universitară și de jurnalismul literar, un produs al spiritului clasicizant, care încadrează operele de artă în condiții de naturi diferite: generație, familie de spirite, curent social, politic, etc... Intrucât spiritul de metodă explică totdeauna cauzele fenomenelor artistice, modalitatea în care diferitele elemente determină activitatea artistică, se pare că mai cu seamă critica franceză a ajuns să-și explice arta, rând pe rând, din anumite, „puncte de vedere”. Așa bunăoară pentru Taine, cât se poate de reprezentativ pentru spiritul francez, individualul este absorbit de general, încât arta nu este produsul personalității, ci al unei calități dominante care determină structura artistului. Tot așa, mai târziu, pentru J. M. Guyau și Ch. Lalo arta este produsul naturii și al societății umane. Firește, faptul nu este o lege, deaceia nu putem considera ca simple excepții „punctele de vedere” provenite din alte culturi, cum ar fi bunăoară metoda experimentală a lui Fechner și Helmholtz, și deasemeni teoriile generale ca intropatia și psihanaliza.

Cultura franceză, prin dezvoltarea ei pe mari dimensiuni de realizare artistică, era în măsură să îndrumeze pentru multă vreme mișcările spirituale europene. Fizionomia modernă a poporului nostru deasemeni este o realizare sub influența culturii franceze. „Ceea ce caracterizează viața românească din Principatele Dunărene la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, spune dl D. Popovici, este rapida francizare a spiritelor”. Iar mai departe: „Ideile franceze își făcuse rădăcini largă în țările române înainte de captarea lor la isvor. Difuzate de Francezii veniți în țările române, mediate de Greci, mediale de asemenea de cultura germană a timpului, ele se aplicau din diferite puncte asupra poporului român și-l pregăteau pentru o nouă formă de viață”. Ideile acestea nu erau altele decât cele care constituiau filosofia „iluminării”, cu prelungi influențe asupra literaturii române până târziu în secolul al XIX-lea. „Conti-

nuând procesul de adaptare la ritmul culturii occidentale, spune tot dsa, cultura română din prima jumătate a secolului al XIX-lea se lasă influențată și de alți factori. Elemente noi intră în joc, îmbogățind cuprinsul sufletesc al literaturii. Cel mai de seamă dintre acestea este mișcarea romantică. Ceea ce interesează în primul rând problema noastră este romantismul francez, a cărui influență asupra literaturii române a fost deosebit de puternică. Influența romantică este o realitate de care va trebui să se țină seama, dar o realitate care, la rândul ei, nu va anula pe de-a întregul formațiunea spirituală organizată de influența anterioară a „Luminilor“<sup>1)</sup>

Prevalența aceasta raționalistă în cultura română, cum era și firesc, i-a imprimat în mare măsură spiritul de metodă, încât până târziu critica literară este aceea a „punctelor de vedere“, care formulează mai întâi un „sistem“, aplicat apoi literaturii. Dacia Literară și Semănătorul n’au formulat ele punctul de vedere etnic din care priveau arta? Dobrogeanu-Gherea, nu și-a încheiat mai întâi, pe cât îi permiteau lecturile, un sistem socialist, pentru care căuta apoi victime în literatura română? G. Ibrăileanu și-a construit și el un „punct de vedere“, acela social, care a dus la formula poporanismului.

Cultura europeană însă, în descătușarea ei din formulele vechi, nu s’a putut mărgini la drumul pe care romantismul l-a urmat în literatura franceză. Eu-l romantic, ieșit dintr’o concepție totală asupra lumii și vieții, din ceea ce spiritul germanic înțelegea prin „Weltanschauung“, nu putea fi limitat în contururile lui de drepturile inteligenței. Ceea ce afirma romantismul: inima, sentimentul, era o forță care nu se impunea prin autoritatea unei legi, prin puterea unei tradiții, ci printr’o impulsivitate care trece peste noi înșine, care înalță eu-l spre necunoscut, care ridică existența peste limitele raționalului, înlocuind principiul: gândesc, deci exist, cu: simt, deci exist, încât individualismul spiritului anglo-germanic pare că se regăsește mai just în literatura sa proprie. Intreaga literatură anglo-germanică, sub impuls romantic, a avut punctul de sprijin într’o căutare a infinitului, manifestată în excès printr’o revoltă titanică împotriva ordinii existente, prin saltul demonic al lui Faust și

<sup>1)</sup> „Etape în dezvoltarea literaturii române“, p. 9—10.

Cain în însuși principiul absolut, încât în cultura germană, mai ales, se poate vorbi pe bună dreptate de o filosofie romantică. Prin adâncirea în identitatea absolută, unde neantul este însăși temelia existenței, această filosofie a ajuns la o negare a tuturor modalităților de determinare, a trecut peste spiritul de metodă al romantismului francez, înclinând spre însuși obiectul cunoașterii. Inșă după cum preferința clasicistă pentru metodă nu însemna o negare a obiectului, tot așa preferința romantică pentru obiect nu însemna o negare a metodei, și tocmai prin ea romanticii post-kantieni au ajuns la o definiție a obiectului la descoperirea a ceea ce constituie fondul existenței.

Contactul cu romantismul german a însemnat un important moment și pentru literatura română. Universitățile germane ale timpului au constituit mediul unde avea să se infiripeze spiritul care a devenit în literatura română „junimismul“. În structura lui intra în primul rând spiritul critic, care, după cum constată Tudor Vianu în capitolul său din Istoria literaturii române moderne, avea să producă acel principiu pe care Maiorescu încerca să-l așeze la temeliiile culturii românești: respectul adevărului. „Maiorescu, spune Tudor Vianu, nu se comportă ca istoric, ci ca filosof. Conceptul său, despre adevăr și frumos postulează aceste valori ca absolute, ceea ce îi permite să le folosească cu intransigență în aprecierea stărilor din jurul său. Știința timpului rămâne pentru el neadevărată și poezia lui urită, chiar dacă istoricește ele n'ar fi putut să fie altfel“ (p. 196). Lipsa adevărului de care el vorbește „în numele criteriilor transcendente ale valorilor absolute“ este atribuită faptului că literatura română în epoca ei de modernizare n'a împrumutat din cultura franceză decât formele ei. Datorită preferințelor romantismului german pentru obiect, „direcția nouă“ a Junimii nu mai duce la felul în care poate fi privită opera de artă, spre căile care duc la ea, încât critica maioreșciană, dacă admite în judecarea operei de artă un punct de vedere, acesta este numai cel estetic. Ceea ce romantismul a înțeles prin fondul unei culturi este acel „Volksgeist“ al lui Herder, care nu cerea, asemenea literaturii clasice, reprezentarea tipului uman, ci a particularității lui individuale, încât Maiorescu va admite particularitatea spiritului poporului ca fond al artei, însă numai ca idee pornită dintr'un „entuziasm impersonal“, întrucât ea se impune pe plan universal. Elementele

conținutului artei, dacă pot fi deduse din cele ale vieții, nu interesează decât prin ceea ce formează împreună un tot care este opera de artă. Maiorescu, fără să cerceteze felul în care aceste elemente intră în compoziția artei, o va privi numai sub unghiul realizării ei estetice, va desprinde frumosul din toate elementele extraestetice.

Directivele fundamentale ale „direcției noi” aveau să deschidă un proces fecund pentru consolidarea culturii românești în succesiunile generațiilor post-maioresciene. Posteritatea critică a lui Maiorescu continuă să constituie capitolul luminos al literaturii române. E. Lovinescu în studiile sale junimiste urmărește evoluția maiorescianismului în literatura noastră. Prima generație, care a întemeiat un cult pentru maestru, deși cea mai numeroasă, a fost mai puțin productivă. Deabia a doua generație schimbă literatura omagială cu exegeza. Critica literară, care se clădea pe fundamentul maiorescian al disocierii conceptului estetic, este reprezentată în această generație mai cu seamă de E. Lovinescu. El a făcut ceea ce n'a făcut precursorul său: a depășit directiva culturală și a pășit la critica propriu zisă. A-l urma pe Maiorescu înseamnă a-l urma pe aceste două mari linii generale de orientare: lupta împotriva minciunii și autonomia esteticului. Bazat pe principii de relativism, de sincronism și de diferențiere, el a fixat liniile criticii moderniste.

Ajunși cu expunerea aici, ne-am putea pune întrebarea: din sintezele observate în evoluția ideologiei literaturii noastre, în ce fel se prefigurează viitorul ei? Care va fi formula viitorului? Iată întrebarea la care se poate răspunde mai puțin, pentru că nota timpurilor noastre este tocmai tendința de descătușare din orice formulă. Crizele prin care a trecut de atâtea ori conștiința europeană, ne-au întărit în convingerea că o formulă nu se poate aplica nici odată cu strictețe. Așa cum — după Louis Reynaud — romantismul francez păstrează urme raționaliste, unele note clasice în aceeași măsură (după Paul Hazard în *La crise de la conscience européenne*), bunăoară Anglia a acceptat clasicismul, însă un clasicism care convenea spiritului englez, un clasicism de compromis. Dacă în toate culturile există tendința de a se impune același fel de a gândi și a scrie, nu e mai puțin adevărat că fiecare popor interpretează într'un fel propriu formulele generale. Pe de altă parte aceste formule, chiar în cult

turile care le acceptă cu preferință, cum este clasicismul pentru francezi și romantismul pentru germani, se dovedesc până la urmă neîncăpătoare unei largi posibilități de creație, încât aceleași crize ale conștiinței europene au dat clasicismului altă accepție decât simpla reducere la metodă, la formă, iar romantismului la obiect, la fond. Iată ce spune bunăoară Th. Maulnier în prefata lui *Racine*: „Un clasicism nu se naște numai dintr'o victorie a perfecțiunii formale asupra spontaneității creatoare, ci dintr'o conjunctură atavică între perfecțiune și spontaneitate... există în om un dar înăscut care spulberă legenda unui clasicism abstract, formal, incapabil de virtuți creatoare, și acest dar este instinctul... Zeul clasic este un Apollo umanizat, prezent la sursa însăși a energiilor, a dorinței lor, a lirismului, un Dionysos care, în orgia însăși cunoaște forma și legea sa...” Deasemeni în filosofia germană, unde romantismul și-a regăsit terenul propriu, el n'a însemnat o reducere exclusivă la obiect. Pentru Schopenhauer acesta se obiectivează în artă, iar pentru Hegel devine Idee concretă. La fel pentru Husserl, care a depășit acest romantism, el este viața Subiectului transcendențial.

Față de aceste tendințe europene, literatura română, dezvoltată deopotrivă sub impuls clasic și romantic, ce curs va avea în viitor? Spiritul german a susținut orientarea spre obiect, prin junimism, pe de altă parte spiritul francez, printr'o lungă tradiție, a întărit deasemeni înclinarea spre metodă. Desigur că, urmând tendințele actuale ale spiritului european, este și pentru noi firească întrebarea: care este metoda prin care poate fi cuprins obiectul operei de artă? Ea nu va primi răspunsul decât după o precizare prealabilă a ceea ce este opera de artă însăși, pentru că natura obiectului este în măsură să-și indice metoda adecvată. Greutatea rezolvării ei provine din faptul că astăzi nimeni nu mai contestă complexitatea constitutivă a artei. Cum spune Müller—Freienfels, artistul este un om real, complet, ale cărui stări de conștiință se compun din elemente diverse, care fiecare luate în parte nu sunt de natură estetică și împreună nu converg cu necesitate spre simplul efect estetic. Recunoașterea complexității operei de artă implică în domeniul ei menținerea spiritului critic în formele pe care el le are în cultura franceză, spirit întâlnit în filosofia germană contemporană cu intenționalitatea raționalistă a neo-cartezianismului. A c-

tul husserlian, care exprimă raportul cu obiectul este temeiul principiului axiologic, înțeles ca intenție a actului de dorință de a-și cuprinde obiectul corelat: valoarea, încât în fața complexității elementelor care intrând în artă converg în a da intuiția unei valori, tendințele actuale ale spiritului european au corectat critica tradițională, în sensul că ea nu rămâne numai o valorificare a operei de artă, ci o valorificare strict estetică. Răspunzând rostului metafizic al omului, dorinței lui de a cuprinde existența, axiologia nu face decât să deosebească fețele obiectului absolut în vederea cuprinderii lui de actele conștiinței. Ori cum a cuprinde lucrul în sine, adică a da forme Nimicului care este obiectul actului de dorință numai, însemnează a crea, drumul acesta spre un obiect, în care gratuitul, desinteresarea, devine lege supremă, este frumosul. Actul dorinței estetice este deci acela care găsește în frumosul însuși valoarea, o dorință neturburată de nici o intenție decât aceea de a cuprinde valoarea pentru ea însăși, încât metoda cuprinderii frumosului, care este obiectul în sine al artei, va trebui să plece dela ceea ce oferă intuiția unei valori înaintea oricărui „punct de vedere“, dela punctul de vedere al valorii estetice însăși. Axiologică prin obiect, critica ar deveni astfel fenomenologică prin metodă. Ar fi o critică după care nu există decât două feluri de opere literare: realizate și nerealizate din punct de vedere estetic. Ea ar surprinde în complexul artei intuiția primordială a ceea ce devine obiectul dorinței desinteresate, existența într-o structură originară, în ceea ce Hegel ar fi numit esența ei, iar Husserl, viața lui Ego transcendental.

Cum valoarea este expresia posibilității unei adaptări între realitate și conștiință, prin poziția aceasta între problema existenței obiectului și aceea a metodei cunoașterii lui, literatura actuală se menține pe o linie umanistă, care însă nu distruge calitatea absolută a obiectului estetic. Renașterea a sporit temeiul condiției umane, însă libertatea conștiinței omului nu mai cuprindea obiecte ca valori absolute, încât cultura umanistă nu urmărește Absolutul însuși, ci felul în care el apare omului. Interesul necăzând pe ceea ce există în sine, ea nu merge la esența lucrurilor, ci la legea lor generală, cum s'a remarcat adeseori. Ori cum omul reacționează în feluri deosebite la realitățile obiective, esența este înlocuită cu conceptul, calitatea cu cantitatea. Umanismul literaturii actuale, menținând poziția kan-

tiană a autonomiei obiectului estetic vizează frumosul ca valoare absolută. Deși o creație a omului, arta rămâne impersonală. Din multe feluri în care Absolutul apare omului, ca obiect al dorinței estetice, critica amintită nu-l cuprinde decât într-o singură modalitate, care constituie esența artei: desinteresat. Dacă omul este acela care își construiește obiectul estetic, o face într'un fel necondiționat, într'un fel care nu-i strică prin nimic calitatea de valoare absolută. Sau, spus în alți termeni: dacă Absolutul se găsește în noi înșine, dacă Eu-l, urmând trebuința de invențiune a Renașterii, este acela care, prin libertatea deplină acordată de romantism, crează lumea, tendința neoclasică a literaturii actuale, înclinarea ei spre definitiv, îi limitează aspirația prin legile care fac din artă un tot în ea însăși, prin formele absolute ale valorii estetice. — „Lupta dintre clasicism și romantism — notează Gide în *Incidences* — se desfășoară, înăuntrul fiecărui spirit. Și tocmai din această luptă se zămisleşte opera. Opera de artă clasică rostește triumful ordinii și al măsurii asupra romantismului interior“.

În literatura română, generațiile postmaioresciene încearcă și ele o asemenea experiență între romantism și clasicism. Pe drumul adâncirii romantice în obiect, tendința neoclasică descopere expresia obiectivă a „adevărului“ pe care Maiorescu îl considera fond al culturii, acel „spirit al poporului“, însă numai pe măsură ce el este obiectul unui act desinteresat, adică valoare estetică. Este tendința care încearcă și în literatura noastră o nouă sinteză între fond și formă prin soluția dată problemei obiectului și a metodei, tendința de a da fondului romantic formele artei clasice, elementelor originare ale „spiritului“ nostru, formele culturii majore. Romantismul german ne-a obișnuit să înțelegem prin „spiritul poporului“ o sumă de producții populare, de aspecte rurale. Dar „specificul“ nu implică numai decât popularul, ruralul. În structura fondului culturii noastre intră deopotrivă elemente de natură urbană. În acest sens s'a și pus aici problema balzacianismului de factură balcanică. Însă, indiferent care sunt particularitățile acestui fond, ce interesează în primul rând este cuprinderea lor, în opera de artă, ca valori estetice.

EUGEN TODORAN

## PARCUL SCUFUNDAT

Priviți, prieteni, priviți. În preajma cetății,  
peste care-a domnit Impăratul,  
apele, de teama singurătății  
au început să inunde uscatul.  
De-acum niciun drum nu le poate opri  
mersul triumfal, sub neagra hlamidă  
a nopții, aruncată peste zi,  
cu foșnet mătășos ca deomidă.  
Prin aceste locuri, odată,  
se plimbau cavalerii 'n armuri  
(O, grădina era fermecată,  
de sborul heruvimilor puri)  
Într'o zi împăratul a văzut  
fecioara, ieșind din ape 'nspumate.  
Doar florile deodată au început  
să sângereze 'n vânt, înfiorate.  
Impăratul privea cu mirare,  
spre trupul care se risipea,  
în cerurile de sus, reci și clare.  
Și 'n timp ce grădina 'ncremenea,  
cerurile de jos, scufundate,  
începură să vibreze sub ape.  
Valurile se ridicau înspăimântate,  
înnecând păsările, îngerii, florile,  
săpând adânc sub ziduri de cetate,  
au desgropat toate comorile,  
din vremi străvechi, acolo îngropate.  
Era frumos ca din singurătate,  
să vezi cum bogățiile-și deschid  
luminile lor, flăcări irizate,  
în vastul imperiu lichid.  
Iar valurile 'nfierbântate 'n aiurare



topiră toate bogățiile,  
care curgeau lichefiate 'n zare,  
acoperind munții, câmpiile.  
(O, cum se svârcolea temutul balaur,  
leii, panterele, înecate în aur).  
Creștea sfâșiilor de departe,  
un țipăt lugubru de spaimă, de moarte.  
Impăratul, singur, plutea pe deasupra furtunii,  
așteptând din nou arătarea minunii.  
Deodată, din goluri pustii și deșarte,  
isbucni soarele cu oglinzile sparte.  
Valurile se retraseră înfricoșate.  
Fluviile de aur toate 'nghetau,  
în forme multiple, ciudate  
(o, cât de multe forme erau!)  
reflectând în oglinzile sparte,  
cavalerii, florile, animalele moarte.  
Lumină — pură, largă, cotropitoare,  
cădea în cercuri de foc, rotitoare.  
Din fiecare cerc câte-o fecioară,  
cu mâinile 'nvelite în atlas  
alupeca în nefireasca seară.  
Iar Impăratul, palid, în extaz,  
vedea cum pe întinderea pustie  
se deschidea mormântul lui ne 'nvins,  
— și pleoapa i s'a 'nchis pentru vecie. —  
În depărtare soarele s'a stins.  
Acuma apele, mai ne 'nfricate  
se prăbușesc în cadențări enorme,  
vibrând haotic, în imensitate,  
și sfâșiind lumină, lucruri, forme  
cari învelesc și cerul și pământul.  
Prieteni, lepădați-vă vestmântul,  
ca să rămânem liberi, puri și goi,  
când aurul și alte nestemate,  
vor trece în vârtejuri peste noi!

OVIDIU SABIN

## PISICA

Pentru că ochii ei nu mi-au plăcut  
Iubitului i-am spus că sunt albaștri,  
Și 'n felul ăsta 'ntâi și 'ntâi am vrut  
Frânt, să-l momesc în parc pe sub pilaștri.

Apoi i-am spus că sânii ei nu-mi plac  
Pentru că-s mici și tari, dar fiindcă taina  
Eu n'am putut de tot să le-o desfac  
I-am arătat pe-ai mei rupându-mi haina.

De mersul ei am spus că-i legănat  
Ca mersul păunițelor, de gleznă  
Că nefiind rotundă, e păcat  
S'o mângâie cu palmele prin beznă.

Am râs de părul ei și părul meu  
Ca focul desfăcându-mi-l din piaptăn,  
Am început în tainicul antreu  
Cu palmele-amândouă să mi-l piaptăn.

Între ogari subțiri, și ca să-l scap  
De vraja ei și farmecele-i rare,  
Mi-am pus cununi de frunze verzi pe cap  
Și 'n degete inele lucitoare.

Scotându-mi din mătase când un braț  
Când celălalt, i-am dat să înțeleagă  
Că-s încărcată toată cu nesaț  
Și că de-abia aștept ca să-i fiu dragă.

Mi-am descheiat scurteica peste piept  
Și m'am stropit cu ape parfumate,  
Ca pe-un tâlhar m'am dus să îl aștept  
Noaptea 'n grădini și 'n locuri neumbrate.

Mi-am scos din scrin viziera cu briliant  
Și părăsindu-mi curtea și palatul  
L'am însoțit, sunând din olifant,  
In codrii 'n care mișună vânatul.

Când mi-a vorbit de trupul ei sfios  
Intinsă pe covoare lângă vatră,  
Mi-am desvelit mișcându-mi lunecos  
Călcâiele și umerii de piatră.

Ca să-l îmbăt i-am dat să bea must ars  
Din gura mea, și 'n mijlocul poenii  
Cu fum înalt pe rugul lui am ars  
Cântând, cele mai scumpe mirodenii.

M'am îmbrăcat în văluri străvezii  
Și-am dăntuit în jurul lui ca 'n jurul  
Vițelului de aur, pe tipsii  
Sunându-mi când brățara, când condurul.

De dragul lui am pus cu untdelemn  
Roabele mele goale să-l desmierde  
Și 'n fiecare seară, la un semn,  
Să-l scalde cu absint în baia verde.

În casa mea albastră l-am chemat  
Și 'n patul alb cu mâinile domoale  
De brăul ostășesc l-am descheiat  
Și l-am lăsat să-mi joace pulpa moale...

Degeaba însă! Totu-a fost în van,  
Chiar sclavii roșii puși să-l răcorească  
Cu frunze de palmier lângă divan...  
Când sclavul ei s'a 'ntors ca să-l poftască

El a plecat râzând — și-acum eu plâng  
Și-aștept, nutrind un plan de răzbunare  
Să-mi cadă toate unghiile pe rând  
Și 'n schimb în locul lor să-mi crească ghiare...

RADU STANCA

## UN GALANT AL LUMII DUNĂRENE

Întăiele poeme publicate în Convorbiri începând cu 15 Aprilie 1870 (Venere și Madonă) aduceau alternativ teme și motive ale romantismului în genere, dar și prefigurări ale unei lumi locale, descoperind astfel la poet incontestabile aspirații și predilecții pentru autohtonism. Epigonii urmând după Venere și Madonă, apoi basmul în proză Făt-Frumos din lacrimă și în urmă Mortua est ne pun dintru început la îndemână o parte din schemele esențiale după care se va orienta întreaga operă eminesciană. Dacă se adaogă aici și din ceeace Eminescu va mai publica vreme de doi ani încă (Sărmanul Dionis, Egiptul, Inger și demon, Floare albastră, Impărat și proletar), curiosul de această operă va putea cuprinde dintr'o ochire întregul rămuriș cât se poate de complex pe care creația poetului îl înfățișează în parte, dar mai ales îl ascunde și îl presupune. E suficient să se știe doar că Egiptul și Impărat și proletar nu sunt decât fragmente din vasta Dioramă, sau că Sărmanul Dionis își are punctul de plecare în mai vechiul Geniu pustiu și că Făt-Frumos din lacrimă lasă să se înțeleagă intima familiarizare a poetului cu literatură populară, spre a avea o imagine mai vie asupra acestei perioade de creație efervescentă, când proiecte dintre cele mai variate abia isbutesc să ajungă pentru un timp oarecare în câmpul luminos al interesului artistic eminescian.

Venere și Madonă acumulează în câteva strofe toate locurile comune ale unui romantism fumegos. Bacanta, desfrânată tavernelor (a cărei inimă e „spasmodic, lung delir“), deși utilizată aici în scop pur antitetic, moral, sugerează însă și versantul social al acestei teme, pregătindu-ne pentru Impărat și proletar. Chipul, însă, în care e prezentat Rafael:

Rafael pierdut în visuri ca 'ntr'o noapte instelată,  
Suflet îmbătat de raze și d' eterne primăveri,...

anunță Epigonii.

Pentru a avea 'intuiția exactă a Epigonilor trebuie rechemate o clipă în memorie împrejurări din proza și basmul eminescian; într'adevăr e aici o lume fabuloasă situată într'un fel de eden nepământesc ca acela din Sărmanul Dionis. Făpturile de aici oficiază, peste veac, un ritual al lor care, dacă n'ar fi interpretat de noi numaidecât în lumina cunoscută, ar părea de tot ciudat. Murășan, de pildă, ce

...,scutură lanțul cu-a lui voce ruginită"

ar fi aidoma unui soiu de Sfarmă-Piatră surprins în plin exercițiu al funcțiunii. Epigonii constituie astfel, alături de Făt-Frumos din lacrimă ce i-a urmat în coloanele Convorbirilor, primul indiciu temeinic de orientarea lui Eminescu spre o lume „din părțile locului“.

Mortua est ne îndreaptă de astădată spre racla romantică a iubitelor defuncte. Diafanitatea moartei este inefabil sugerată:

O rază te 'nalță, un cântec te duce

Cu brațele albe pe piept puse cruce.

Umplută cu substanță de basm stilizat, tema, difuz romantică, va fi localizată mai târziu în Strigoii, într'un cadru de superstiții dunărene.

Minoră păpușerie romantică este Inger de pază. Utilizarea jucăușă a cuvântului „demon“ pentru „inger“, substituirea cu intenție de compliment gracil a celor două simboluri antitetice ține de recuzita romantismului de album. Poezia anunță astfel, deși foarte vag, prezența unui filon deocamdată subteran de poezie galantă, dealungul operei eminesciene.

Aceeași antiteză constituie însă și schema mai tenebroasei poeme Inger și demon: pătrundem acum în „doma“ iubirii care netezește asperitățile sociale. Demonul, răsvrătitul obscur, cu „idei reci“, îngerul — copila de rege — sunt simboluri ale unei etape sociale ce se poate identifica pe o distanță de vreme în opera tânărului Eminescu.

Dar tipică poemă plebee rămâne Impărat și proletar. Tabloul înfățișează colectivitatea mizeră în câțiva termeni ce se vor impregna de-acum încolo, pentru întreaga operă a poetului, de un puternic iz i-aș spune socialist; astfel „ideile reci“ din Inger și demon, „ghiarele uzurii“, „copiii sceptici“, „zâm-

betul rece“ ori „sceptic“, etc. din Impărat și proletar, Geniu pustiu... sunt formule ce deșteaptă îndată imaginea baricadelor.

Cu Egiptul străbatem în inima întinsei Panorame a deșertăciunilor, întreprindere de structură romantică dar care câștigă ici-colo și accente de pur parnasianism. Gândirea poetului coborâtă în istoric va fi de-acum înainte — vreme de câțiva ani, cel puțin — intens angajată într'un plan de construcții gigantice purces dintr'un sentiment de mâhnire evocativă și de pustiu uneori, sau și din pura dorință de a-și exercita într'un ansamblu arhitectonic facultățile de artist prin excelență vizual, plastic. Astfel vor lua naștere în chip aproape sistematic acele restaurări de civilizații așa cum se urmează ele în Diorama, civilizații de un copleșitor miraj, pe care însă până la urmă poetul le părăsește pentru a se deda unei îndeletniciri ce-i va fi fost cu deosebire dragă: aceea de a zugrăvi din elementele ce-i stăteau la îndemână o civilizație dacă. Preocuparea depășește prin amploarea ei cadrele Dioramei; ea va fi reluată în alte câteva poeme ori simple proiecte, apoi — îmbibată cu legenda și basmul — adusă pe nesimțite la timpuri vovodale.

Revenind la Diorama, evocarea preistoriei e făcută parcă după un desen scrijelat în piatra vreunei peșteri de un artist ancestral. Tot după un „vestigiu“ documentar și în linii reprezentative e înfățișată Iudeea. Iată spre pildă sensualismul campestru al Cântării Cântărilor:

Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare,  
 Și pe lanuri secerate am văzut mândre fecioare  
 Purtând pe-umerele albe auritul snop de grâu,  
 Alte vrând să treacă apa cu picioarele lor goale  
 Ridicără rușinoase și zâmbind albele poale  
 Turburând cu pulpe netezi fața limpedelui râu

E în aceste versuri o trăsătură „arcadică“ de care câtă să ne amintim când va fi vorba de faza galantă a poeziei eminesciene. De aceste versuri, așadar, și apoi de acele care compun minutatul fragment „Grecia“. Sunt aici paginile unei mitologii inedite, un șir de „vieți romanțate“ ale zeităților mărunte din tabăra veselă a lui Dionysos mai mult, în care — ce-i drept — nu-i dispăcea nici lui Jupiter să descindă din când în când; ne sunt astfel înfățișate rând pe rând nesățioasele nimfe de-o pubertate drăcoasă, apoi Amor, Grația, Orfeu, dar apariția Saty-

rului e incontestabil momentul cel mai isbutit al întregului fragment. Gurmanda zeitate e surprinsă cu indiscreție tocmai pe când își îndestulează hulpav pântecul, într'un chip de fapt cam sumar:

Dintr'o tufă se ivește Satyr chel, barbă de țap,  
 Urechi lungi și gură strâmbă, nas coroi — de sus  
 [își stoarce  
 Lacom poamă neagră 'n gură... Pituliș prin  
 [tufe-o 'ntoarce,  
 Se strâmbă de răs și 'n fugă se dă vesel peste cap.

Acum însă și un moment cinegetic:

Joe preschimbat în tânăr, 'nalt, frumos, cu negre plete,  
 Pândea umbra drăgălașe unei dulci și mândre fete.  
 Ea îl vede, — ochiu-i negru o privește și-a învins.

Fragmentul închinat Romei ne readuce în istorie și astfel, prin comentarul de eveniment, la un fel de parnasianism nu lipsit de vigoare. E dela sine înțeles că în această Legendă a secolelor românească, partea referitoare la pământul dacic avea să-l preocupe în mod predilect pe poet. Eminescu va relua aici și în alte câteva locuri un vechiu gând al mai tuturor poeților români dela Budai-Deleanu și Așachi încoace: întemeierea unei mitologii românești. Deleanu în a sa Țiganiadă pusese în linia de bătae, în luptele dintre Turci și Români, o serie de sfinți populari ca Sf. Spiridon și alții, adaptând un procedeu tipic epopeilor clasice. În poemul lui Eminescu, Zamolxe firește este acel ce conduce lupta în fruntea zeilor daci. Dar aceștia nu prididesc în fața specializatorilor forțe divine romane: Jupiter, Marte, Titanii..., în vreme ce Odin, împăratul Valhalei, asistă — neutru — dar cu inima făcută mică, la luptă. Viziunea de o tragică splendoare a căpeteniilor dace încredințate morții este fără îndoială punctul de rezistență al poemei:

Și prin arcuri îndoite, la lumini de roșii torții,  
 Adunați văzu Cezarul la cumplita masă-a morții  
 Ducii daci...

Năpăstuită și neajutorată ca o Andromacă, dar parcă mai suavă decât aceea:

Fuge Dacia — cu turme, cu berbeci cu-aurite coarne —  
Păru-i blond, ochi mari albaştri, chipu-i gingaş  
[blând şi drag

Dacia urmărită de Traian nu e decât Dochia lui Asachi,  
zână carpatină pe care Eminescu va evoca-o şi în alte împre-  
jurări:

Peste podul cel uşure zâna Dochia frumoasă  
Trece împletindu-şi părul cel de-auree mătasă...

Ea e înconjurată de mulţime de alte zâne care nu sunt  
altceva decât fetele de împărat ale basmelor româneşti: ca  
atare ele nu dispreţuiesc deprinderile domestice învăţate în casa  
părinţilor lor, ţărani chiaburi:

Din copac ies zâne mândre, de 'mpărat frumoase fete  
Țiind donițe pe umeri, gingașe nalt-mlădiete,  
Albe trec prin umbra verde, la cerboaiice se înclin,  
Ce sub dulcile lor mâne își oferă răbdătoare  
Ugerele lor umflăte, și în doniți sunătoare,  
Laptele 'n cadență curge, codru 'mplând c'un  
[murmur lin.

Fetele de împărat devenite nimfe de crâng carpatin și con-  
fidente ale Dochiei desvăluie în felul acesta unul din procedeele  
prin care Eminescu înțelege să purceadă la schițarea amintitei  
mitologii românești: îmbinare de ficțiune istorică și de basm po-  
pular, totul așezat într'un peisaj miraculos (grădina lui Euta-  
nasiu), dar cu elemente de pastorală moldovenească.

Dacia mitologizată sub chipul zeiței Dochia va mai preocupa  
pe Eminescu într'o pură alegorie dând impresia a fi fost anume  
făcută spre a fi așezată la sfârșitul unei epepei ciobănești. Este  
Povestea Dochiei și Ursitorile:

Tată-meu era cioban,  
Câte clipe-s într'un an  
Tot atâția baci avea  
Cu mii turme-alătura.

Chiar și „psihologia“ personagiilor e țărănească. Intâlnim spre  
pildă, auto-admirarea, aici retrospectivă, a fetei coșbuciene:

Și frumoasă mai eram  
Cum n'a mai fost neam de neam,  
De-aur mi-erău pletele  
Și le 'mpleteau fetele.



Au venit împărați din multe părți la peșit. Dar cel ales a fost împăratul apusului:

El înalt și eu înaltă  
 Ne sta bine laolaltă,  
 Potriviiți cu de prisos  
 Eu frumoasă, el frumos.

Caracterizarea, în linii sumare dar decisive, e a poeziei populare. Alegoria se dezvoltă mai departe: dușmani pizmași au „stricat casa“ care prospera atât de promițător, împăratul fu omorât în lupte, văduva năpăstuită se retrage în codru unde și crește copilășul căruia ursitoarele îi menesc un viitor strălucit... Interesează aici apropierea foarte accentuată de poezia populară, dezvoltarea mitului cu mijloace de cântec bătrânesc, iar altădată, chiar completa identificare a fabulosului mitologic cu fabulosul de basm țărănesc. Iată, spre pildă, văduva alegorică din poema tocmai analizată: ea nu e, la o mai atentă privire, decât Nevasta cu prunc mic din cutare culegere de poezii populare, schemă pe care Eminescu o va versifica în mai multe rânduri; între toate, cea mai apropiată de Povestea Dochiei și Ursitorile, dar scutită de alegorie, este Ursitorile, veritabilă sinteză a tot ce înseamnă în poezia populară românească aluzie și sugerare a grațiilor feminine; văduvioara:

Tot ce-ar zice i se cade,  
 Tot ce-ar face bine-i șade,  
 Și la vorbă de s'o 'ntinde  
 Vorba dulce bine-o prinde.  
 Și de tace iarăși place,  
 Că are pe vino 'ncoace.

Povestea Dochiei putea fi prin caracterul său alegoric sfârșitul glorios al unei epoei și totodată începutul unei alteia. Varianta „Ursitoarele“, prin largile sa'e poeni descriptive fără vreo altă semnificație, rămâne pentru noi nădejdea nesatisfăcută epic, dar împlinită în sine, a unui început de basm.

Dealtfel, e o caracteristică a tuturor basmelor eminesciene, în proză sau versuri, dezvoltarea lor încetinită prin lungile popasuri de pură descripție, de amănunțire vizibil pasionată a decorului ori personagiilor. O caracteristică de seamă a basmului

eminescian, dar nu și una a basmului popular în genere, care se reduce cele mai adesea la simple scheme epice.

Făt-Frumos din lacrimă, de pildă, începe cu înfățișarea minuțioasă a împăratului, a împărătesei apoi, și în cele din urmă a lui Făt-Frumos. Neajunsurile familiare au făcut din împărat un ursuz și un tiran; prin contrast, împărăteasa plânșă e de o mare suavitate: „...împărăteasa rămasă singură plânșea cu lacrimi de văduvie singurătatea ei. Părul ei cel galben ca aurul cel frumos cădea pe sânii ei albi și rotunzi și din ochii ei albaștri și mari curgeau șiroaie de mărgăritare apoase pe o față mai albă ca argintul crinului“.

Din tot basmul, însă, ceea ce ne reține cu deosebire e făptura lui Făt-Frumos, pentru că acum și prin el se inaugurează în opera lui Eminescu acea fază pe care n'aș ști cum s'o numesc mai potrivit, oscilând între formule ca „voinicie galantă“ sau „Arcadie dunăreană“... Trebuie precizat însă: în ceea ce e „galant“ sau „arcadic“ la Eminescu nu intră știuta notă de dulceag convenționalism care făcea dintr'un păstor și o păstorită o scenă pastorală, ori din mai multe fete dela țară grațios împodobite, o „șezătoare câmpenească“, atât de gustate de înaintașii poetului (Eliade, Alecsandri, etc.). Este fără îndoială și în aparițiile galante ale lui Eminescu o notă de rafinament și de podobă, dar într'un înțeles cu totul diferit. Poetul se complăce vădit în alcătuirea gătelii și a atitudinilor de voinicie plăcute ochiului, găsim în această îndeletnicire satisfacții de rafinat. Pentru el, de pildă, Făt-Frumos nu e un oarecare erou legendar, el e flăcăul român cuprins de dorul hoinăreliei: „Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămeșă de borangic, țesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele și cu mărgelile rupte dela gâturile fetelor de împărați, își puse 'n brăul verde un fluer de doine și altul de hore, și, când era soarele de două sulite pe cer, a plecat în lumea largă și 'n toiul lui de voinic“. O lume cu figuri de basm, cu fete de împărat torcând pe prispă și cu voinici cuprinși de dorul frunzei, într'un decor de câmpie și de păduri, iată în ce consistă la 1870 faza galantă, esteta oarecum și „lucrată“, a operei eminesciene.

Abia cu basmele în versuri „voinicismul“ acesta ajunge să-și câștige cu adevărat o fizionomie împlinită, susținută de substanța lirică devenită cu vremea mai complexă, mai felurită și deci mai puțin simetrică și monocordă. Miron și Frumosa

fără corp începe prin zugrăvirea plină de mișcare a unui interior țărănesc într'o coloare hazlie care anunță pe Coșbuc:

Tinerică puica nașa  
Prejmuește tot pe moașa  
Pe când spală la un blid,  
Iar bătrâna gată fașa  
Și cumetrele se rid.

Cel puțin prima parte a basmului versificat poate fi considerată ca o adevărată evocare a unei lumi „courtoise“ plasată însă în mediu patriarhal, cu rusticități grase și într'un belșug de colori care satură din plin ochiul. Nu lipsesc gesturile galante:

Și din bolta de fereastră  
În armura lui albastră  
El apare lin din unghiu  
Și la fata cea măiastră  
El își pleacă un genunchiu.

Nunta lui Miron și a fetei de împărat, odată pornită, ia proporții de ospăț țărănesc la gazde înstărite. Coșbucianismul reapare:

Ș'au pornit frumoasă nuntă  
De sărea până și ciunta  
Și ologi 'și făceau grabă  
Și moșneag juca mărunta  
Curtenind pe lângă babă.

Împăratul însuși e o apariție cam burlescă, tot în stilul sfătos al lui Coșbuc, având uneori expansivități și sincerități de socru mic în felul acestora:

Și acu să-mi faci hatârul  
Să-mi iei fata 'n însoțire,  
Știu că ai să fii catârul  
Pentru nazuri, fasolire,

. . . . .  
Taci, da ochii-ți ai de pază,  
Că ce-i fata, ce-i și muma!

Poema restabilește spre sfârșit ceremonialul galant, într'un alt decor însă, și cu insinuări sugerate muzical:

Ei cinară 'n mândre muzici  
 Cu de aur vase, linguri,  
 Beat de-amor el spune: nu zici,  
 Scumpo, să ne lase singuri?  
 Și lumini se sting de sine,  
 A cântărilor suspine  
 Dispărură rânduri-rânduri...

Dar nota aceasta galantă putea fi aflată, rudimentar, în însăși structura basmului popular; Eminescu n'a făcut decât să amplifice și să stilizeze unele din procedeele narațiunii basmului dându-le mai multă culoare și o atmosferă. Lucrul acesta se vede nu se poate mai bine în Călin. Culegerea din popor a basmului — în proză — dată sub titlul Călin Nebunul, e schema epică lipsită aproape de orice farmec stilistic: „Era odât' un împărat ș'avea 3 fete și erau așa de frumoase de la soare te puteai uita, da la dânsle ba. Acu două mai era cum era, da cea mijlocie nici se mai povestește de frumusețea ei“. Basmul versificat, sub acelaș titlu, înfățișează în schimb prin dezvoltarea părților semnificative și prin euforia portretelor și a pastelurilor, cu toate că menținând substanța basmului inițial, chiar îngroșându-l pe alocuri, una din biruințele colorii și savoarei eminesciene câștigată prin verb. Dar întrucât ne preocupă aici poema, ea constituie pentru noi concretizarea cea mai desăvârșită a voiniciei, a vârstei de voinic, de arcad senin și nepăsător. Călin Nebunul, plecat în căutarea fetelor, se dovedește în împrejurări date, în ciuda reputației sale, capabil de gesturi gingașe și de preferințe care trădează un „gust“ indiscutabil și un temperament galant. Dealtfel Eminescu va dezvolta în Călin — file de poveste — tocmai acest moment romanțios, întrucâtva agravat, eliminând tot ceea ce era anecdotă brută, iar din constituția voinicului orice element nefavorabil (de unde și simplificarea titlului). Poema e toată un ceremonial de dragoste. Li-niile basmului se ghicesc abia, latente, sublimate, dar personagiile continuă să rămână fabuloase, în limitele, însă, ale unei anume aristocrații sătești.

Călin a apărut în 1876. Dar Călin, spre deosebire de Călin Nebunul, e un basm „sintetic“, mai bine zis un profil de basm, în care fabula, epicul au fost reduse la un pur ceremonial. Procedeu acesta de sublimare a anecdotiei va fi întâlnit

la Eminescu și mai târziu, în Luceafărul spre pildă, a cărei primă formă, Fata în grădina de aur, asemenea lui Călin Nebunul, nu e decât basmul versificat, cu puține modificări structurale față de izvodul popular. Scris între 1874—1876, ca și mai toate, de altfel, basmele versificate ale lui Eminescu, „Fata în grădina de aur“ înfățișează aceeași notă de voinicie galantă, întâlnită și în operele anterioare, „lucrată“ însă și pusă în valoare mai cu seamă în Călin.

Personagiile basmului sunt prinse în atitudini tânjitoare. Fata de împărat, bunăoară, suferă de o boală ciudată care-i oboșește frumusețea:

Și 'n acest raiu, în astă lume suavă  
De mulțămire se simțea bolnavă.

Ea e un soiu de Blanca dintr'o altă poezie eminesciană, și-și strigă setea de viață cu o vehemență de care n'ai fi crezut-o în stare:

Eu mor de n'oiu vedea seninul, cerul,  
De n'oiu privi nemărginirea vastă, library Cluj

Ah! Ce ferice-aș fi să văd eterul  
Și să văd lumea, codrii din fereastră  
Și de voiți cu viață să mai suflu,  
Deschideți uși, ferestre, să răsufli...

Sub trăsături de diafanitate fata manifestă o fire ardentă pe care chiar poetul înțelege s'o desvăluie prin vocabule încărcate de polen sensual:

A ei priviri sunt tinere și hoațe  
Zămbirea-i caldă buza-i stă s'o coacă.

În fond ea e o cochetă, de fapt aici nu atât cochetă cât o terestră pe care spiritul dispus spre idealizare al poetului, încă nededit cu satira misogină, nu ajunge s'o cătălinizeze complet. Din „concepția“ ei despre iubire nu lipsește, ce-i drept, o notă de tandrețe și de proștețime sufletească potrivit fapturilor mai apropiate de instinctualitate și de viața pură a sentimentului:

Nu... om să fii, om trecător ca mine,  
Cu slăbiciunea sufletului nost'

Să-ți înțeleg tot sufletul din tine  
 Și brațul tău, de mi-a fi adăpost,  
 Să-l știu că-i slab, iubirea că-l susține.

Transpare din aceste versuri aproape un fel de ură pentru tot ceea ce înseamnă proces și lucrare a inteligenței. De fapt, sentimentul acesta n'ar fi compromițător și condamnable pentru femei (în opera eminesciană!) când el ar fi sancționat în permanență de o mare seriozitate și sinceritate. Pământescul nu exclude un anume fel de superioritate, așa zice: noblețe sufletească, iar faptul acesta e nu se poate mai bine scos în evidență în poemele „obiective“ ale lui Eminescu. Nota de iubire fericită (galantă întrucâtva) câtă se poate întâlni în unele poeme erotice de euforie ori melancolie, „voinicismul“, apoi, din basmele versificate și din operele sale în proză, creează femeii o imagine din care ea apare nu prea mult înălțată intelectualcește, însă profund omenească, capabilă de acel atașament total care poate face pe oricine fericit. Cine nu recunoaște în versurile:.

Iar te-ai cufundat în stele  
 Și în nori și 'n ceruri 'nalte?  
 De nu m'ai uita incalte,  
 Sufletul vieții mele.

odată cu blânda lor duioșie mângâitoare și o anume notă de condescendență care trădează de fapt neobișnuința de a lucra cu idei generale a iubitelor. În fond, totuși, și „Floare albastră“ își are dreptatea ei: atașamentul dintre două ființe se bizue tocmai pe reducerea „conștiinței analitice“ dacă se poate până la instincționalitatea deplină, ori iubitul care găsește în tot chipul prielaj de evadare contemplativă merită să fie muștrat. Literatura „voinească“ cu sursa în basmul popular a exaltat cu un sentiment de nostalgie retrospectivă, din această pricină, totdeauna ființele mai aproape de natură, în care instinctul gălgăie cu mai mare forță, iar chipurile frumoase sunt parcă anume create spre a se iubi mereu. Poezia pastorală, arcadică, galantă își întemeiază existența, cu tot convenționalismul ei adesea, pe acest sentiment al iubirii prospere. Dintr'un acelaș sentiment a luat ființă și în opera eminesciană poezia sa galantă, de ceremonial amoros, obiectivată însă, cele mai adesea, chiar și în unele poezii mai mărunte — așa zisele „cantabile“ — în personaje fictive de

basm și mitologie, așa cum sunt Făt-Frumos din teiu, Crăiasa din povești, Kamadeva...

Nu acelaș este Eminescu din poeziile sale „subiective“, în care propriul lui suflet se revarsă mai nemijlocit. Contemplativitatea lui senină s'a izbit de zidul inform alcătuit din suma de convenții sociale. De aici a răsărit satira eminesciană veementă; amorul și femeea își au partea lor de contribuție în sporirea sentimentului de dușmănie pe care poetul îl nutrește față de societate. Dalila cea prefăcută, femeea care-și contraface sentimentele de ochii lumii, cea care arborează un aer de adâncă „înțelegere“ când constituția ei sufletească e în fapt săracă, iar gusturile meschine, iată câteodată și reversul efigiei morale consacrat femeii, pe care Eminescu n'a obosit să-l graveze în atâtea împrejurări, cu mai mare ori mai atenuată vehemență. Cu timpul, sarcasmului îi ia locul un fel de obosită amărăciune, parcă sosind dela mari depărtări (Pe lângă plopii fără soț, Luceafărul).

Fata în grădina de aur nu ne lasă să ghicim deocamdată înaltul sens al inexorabilității ce se detașează din armonia finală a Luceafărului. Mai întâiu, pentru că fata de împărat de aici ca să fie o Cătălină, ar fi trebuit să fie mai înainte o Dalilă, dar ea nu e acum decât o „Floare albastră“ visătoare, o Blanca; și apoi, pentru că întreg poemul, abstrăgând de simbolul pe care în cea mai mare parte i-l reflectează tot Luceafărul, e prea mult, asemenea celorlalte basme, o exaltare a voiniciei, a ritualului galant, a iubirii cu instinctul dintre două exemplare tinere, pentru a mai lăsa loc, în primul plan, vreunei antiteze morale. Astfel copila din „Fata în grădina de aur“ este mai degrabă o făptură păduratică, ce se bucură ca o ciută la ivirea primăverii:

Copil al apei, cerului, pădurii  
A lumii întregi mai drăgălașă față,  
Ea asculta pe-al primăverii oaspăt  
In dimineața ce-i zâmbește proaspăt.

Ceremonialul galant începe degrabă; apropierea „fantelui“ e presimțită după unele semne indubitabile:

Din cărți o soață-a ei îi sta să-i spună  
C'al ei noroc purtat-u de un fante.

Intr'adevăr mult așteptatul Florin apare; el își anunță vizita într'un fel adecuat grațios: aruncă o floare pe care ea

...o miroși cu gura-abia deschisă  
Și ochii ei pluteau în mii de vise.

Cu scurtul moment de basm Făt Frumos din teiu, re-luat în Povestea teiului pătrundem într'o zonă mai lirică a eminescianismului, interesând mai direct destinul poetului, cu toate că se recurge și acum la reprezentări impersonale. E faza cu adevărat galantă a poeziei sale, în sensul că poetul urmărește pe deoparte pura delectare și vrăjire a ochiului, lovind totodată cu delicatețe și o anume clapă sufletească ce dă un sunet pur și cristalin — aceea a evocării nostalgice.

O poezie galantă, așadar! Genul, să recunoaștem, e ușor ingrat, pândit de nenumărate convenționalisme și de pericolul artificiilor care mortifică. Nu trebuie însă prea multe demonstrații ca să ne convingem că versurile eminesciene, galante fiind, nu sunt „convenționale“. Intr'un alt înțeles — acum — poezia aceasta nu exclude însă întru totul ideea de „convenție“. Căci există întrânsa convenții, mai plastic spus: un fel de sacerdoțiu, un rit hieratic pe care-l săvârșesc cu religiozitate toți cei ce iubesc. Este aici o ars amandi (fără caracterul „didactic“) compusă din gesturi tipice pe care și le însușesc, în împrejurări date, cele două personaje dispuse să interpreteze o asemenea scenă. Poetul și-a creat astfel un stil al iubirii, un mod tipic de a fi entuziast, pasionat, dezolat. Și-a creat un decor tipic care e cele mai adesea silvestru dar și câmpenesc, iar uneori „sintetic“: lac, codru, teiu, lună, izvor. Iar dacă uneori el acordă acestui stil și un timp istoric, precum și o culoare locală mai accentuată (Sărmanul Dionis, Scrisoarea III și IV: epoca lui Mircea și Alexandru cel Bun), cert este că Eminescu n'a căutat totuși să evoce un stil sau să refacă parcă după vestigiile istorice un stil, așa precum unii simbolști au făcut aceasta cu secolul lui Watteau. Masques et Bergamasques a lui Verlaine este o întreprindere ieșită dintr'o asemenea intenție. Evocarea nostalgică trezind sentimentul unei tristeți plăcute poate fi întâlnită și la poetul român, dar gândul subtil de a construi cu dinadinsul pe datele trecutului o epocă, o atmosferă, un sistem de melancolii, nu putea trece la acea dată prin capul vreunuia din poeții noștri.



Dacă totuși vom persista să vorbim aici de un secol galant dunărean în opera lui Eminescu, îndrăzneala ne-o întemeiem pe faptul că în calitate de poet romantic iubitor de anti-teze violente și apoi în calitate de poet pictural și atras de unele momente din istoria patriei, Eminescu a isbutit să realizeze, fără să-și dea seama anume, câteva veritabile evocări de epocă galantă, din elemente de basm voinicesc, de răzeșie și boerie laolaltă.

Atmosfera de basm e învederată în „Făt Frumos din teiu“, dar stăruie și, ici-colo, urme de practici boerești: Blanca, destinată mănăstirii, este însă un temperament de Diană sălbatică, nesupusă, iubind libertatea:

— Nu voi, tată, să usuce  
Al meu suflet tânăr, vesel;  
Eu iubesc vânatul, jocul;  
Traiul lumii alții lese-l.

Fuga ei călare, în codru, este un gest haiducesc menit să ne-o arate în toată feminitatea ei păduratică, instinctuală. Apare și voinicul, de-o ținută weberiană și după ce se plac, ca în basme sau la horă, cei doi se dedau unui atractiv joc galant constituit din cumințenii neconvingătoare și din îndrăzneli fructuoase:

Părul lui i-atinge părul  
Și atunci cu-obrazul roș  
Ea apleacă gene lunge  
Peste ochii cuvioși.

Varianta „Povestea teiului“ accentuează și mai mult simbolică gesturilor; bărbatul, de pildă, manifestă o argumentație specioasă de flăcău coșbucian:

El se da tot mai aproape  
Și cerșea copilărește,

Rezultatul e, firește, pozitiv:

Al ei suflet se răpește,  
De închide a ei pleoape.

În „Floare albastră“ femeia e cea care, ca altădată Cătălin, schițează un întreg program de iubire construit în baza unei stricte înlănțuiri cauzale. La ivirea lunii, spre pildă, o anume ținută e ca și obligatorie:

Când prin crengi s'a fi ivit  
Luna 'n noaptea cea de vară  
Mi-i ținea de subsuoară,  
Te-oiu ținea de după gât.

Femeea care vorbește aici e o Cezara gureșă, văratecă, ce n'ar pregeta să se arunce dogorită în apa mării, capabilă totuși și de mâhniri delicate și de tandre împăciuri:

Iar te-ai cufundat în stele  
Și în nori și 'n ceruri 'nalte  
De nu m'ai uita încalte,  
Sufletul vieții mele.

. . . . .  
Astfel zise mititica,  
Dulce netezindu-mi părul,  
Ah! ea spuse adevărul;  
Eu am răs, n'am zis nimica.

Iar bărbatul care găsește prilej să râdă și „să nu zică nimica“ trebuie să fie un contemplativ — voios și deschis, totuși — pe care-l înveselesc oarecum îndemnurile de natură horatiană, abia mascate, ale iubitei.

O structură comună acelelea din „Floare albastră“ mărturisesc și poeme ca: „Lacul“, „Dorița“ și în deosebi „Lasă-ți lumea“; ceremonialul e tipic: desfacerea părului iubitei e și aici un moment de dulci consecințe:

Părul tău ți se desprinde  
Și frumos ți se mai șede  
Nu zi ba de te-oiu cuprinde:  
Nime 'n lume nu ne vede.

Gesturile pornesc dintr'o logică subterană, cosmică, încât „neinițiatul“ e dispus să le așeze între enigme:

De-al tău chip el se pătrunde,  
Ca oglinda îl alege; —  
Ce privești zâmbind în unde?  
Ești frumoasă, se 'nțelege.

S'ar părea că în aceste câteva poeme e cam exagerat să se vorbească de o notă galantă; genul presupune mai degrabă un mediu, o societate, curtenie, petreceri, un stil al frivolității, în locul tăcerilor, al solitudinii intime eminesciene. În l'E m-

barquement pour Cythère a lui Watteau, capodoperă a genului, deși cadrul e câmpenesc, el câștigă un anume aer poli prin chiar discreția și vaporozitatea lui; cât despre perechile care-l însuflețesc, ce sunt ele alta decât societatea fastuoasă și frivolă a curții din Versailles, dispusă — după schimbul de argumentări, convicții și stăruințe, dintr'o parte, de capriții și de ezitări în cealaltă (de rigoare în țara și secolul ceremoniilor) — să se aventureze spre țărmuri promițătoarei insule a Venerei.

E drept, în poeziile eminesciene „galante“ nu ne întâmpină această societate veselă, îndantelată și prevăzută cu peruci pudrate. Dar ideea de societate, de curte regală nu e cu totul părăsită, ea există la Eminescu deși într'un alt înțeles, ceea ce denotă mai degrabă un alt „stil“ de poezie galantă din care se va fi hrănit poetul român. E aici într'adevăr dovada unei familiarizări nu cu poezia clasică decadentă a secolului XVIII francez, ci cu aceea minor romantică de proveniență germană (Geibel, Gessner, Tieck), cu mult sentiment al naturii, sau, cum zice mai sugestiv G. Călinescu, poezie „în care vocația naturii e însoțită pe dedesubt de sentimentul mândriei de a iubi firea“...

Așa dar, peste nota de voinicie galantă care persistă și în acest ciclu intimist, se suprapune înrăurirea, dealtfel destul de vagă, a poeziei minor romantice germane. În locul societății de curte Louis XIV — o societate mai mărunță și mai sălbăticiuță de necuvântătoare:

Impărat slăvit e codrul,  
 Neamuri mii îi cresc sub poale,  
 Toate înflorind din mila  
 Codrului, Măriei Sale.  
 Lună, Soare și Luceferi  
 El le poartă 'n al lui herb,  
 Imprejuru-i are dame  
 Și curteni din neamul Cerb.

O structură analoagă mărturisește și poezia „Freamăt de codru“, ca și, de altfel, toate poemele acestui ciclu, dintre care cea mai reprezentativă poate fi socotită „O rămâi“.

„Printul“ pădurii, de aici, e o sălbăticiune admirabilă, ne-bunatăcă, de o prospețime gâlgâitoare, un fel de hoinar ireductibil ce-și satisface neobosit capriciile, mereu altele. El are îngenuități și candori de adolescent grigorescian:

Eu te văd răpit de farmec  
Cum îngâni cu glas domol,  
În a apei strălucire  
Intinzând piciorul gol.

„Voinicul“, „arcadul“ dornic de neatârnare se ivește până la urmă în el. Dar chiar și în sumețiile sale și în afirmările îndărătnice ale firii lui libere el pune infinită grație și seducție:

Astfel zise lin pădurea,  
Bolți asupra-mi clătînând;  
Șuieram l-a ei chemare  
Ș'am ieșit în câmp râzând.

„Crăiasa din povești“ nu e decât corespondentul feminin al „prințului“. Ea e o Diană autohtonă, o întruchipare în care plasticitățile s'au topit, s'au lirizat, nerămânând decât hieratismul pur al atitudinilor. Și, de fapt, ceea ce ne reține aici, dar mult mai mult în Diana, e tocmai jocul acesta suav al liniilor, un fel de a fi mlădios al mișcărilor, sinuozitățile de tulpină vegetală ce se destinde cu elasticitate:

Ah! acum crengile le 'ndoaie  
Mănuțe albe de omăt  
O față dulce și bălaie  
Un trup înalt și mlădiet,  
Un arc de aur pe-al ei umăr  
Ea trece mândră la vânat  
Și peste frunze fără număr  
Abia o urmă a lăsat.

Dealtfel, ceva din nimbul enigmatic al zeiței va pălpi totdeauna în preajma femeilor eminesciene, și în felul acesta carnalitatea uneori excesivă a poeziei sale va fi adumbrită, stâmpărată sub o paloare de mit care acordă și celei mai pământești Cătăline un reflex de fatalitate izbăvitoare.

Cată să amintim acum, măcar în treacăt, în cadrul creațiilor poetului ce mărturisesc o structură galantă și care își au punctul de mănecare în basmul eminescian și în genere într'o „mentalitate“ specifică basmului, alte câteva opere, deosebite de cele de până aici prin faptul că înfățișează o intrigă romanescă, în stare să determine într'altfel ca până acum configurația galantă a personajilor. E vorba de „nuvelele“ La

Aniversară și Cezara precum și de mai vechile Geniu pustiu și Sărmanul Dionis.

S'ar părea că rupem astfel orice legătură cu ceea ce în-deobște e socotit ca poezie intimistă, profund lirică în opera lui Eminescu. În realitate, feluritele planuri ale acestei opere, din care câteva sunt pentru majoritatea publicului românesc ca și inexistente, comunică strâns, se întrepătrund până la a se determina reciproc, își sugerează unul altuia apropierea, ceea ce face ca întreaga operă să câștige în chipul acesta un sens și un relief mai viu. Poeziile „idilice“ ale lui Eminescu se vor înfățișa cetitorului în adevărata lumină abia atunci când ceea ce înțelegem numind „mentalitate galant voinicască“ va fi pentru toată lumea un fapt cunoscut. La fel stau lucrurile pentru „Călin“, pentru unele din „Scrisori“ și chiar pentru „Luceafărul“. „Turnura galantă“, de pildă — ca să rămânem numai la aceasta — se învrednicește din partea poetului, în cele mai diverse împrejurări, de atenții multiple, iar dacă în paginile de față se încearcă o sistematizare (cuvântul e într'adevăr foarte puțin galant), procedarea aceasta nu e cu totul străină de chiar intențiile poetului. Încă de tânăr Eminescu pornise la drum cu gândul mai mult sau mai puțin precizat de a întemeia o mitologie locală și n'ar fi deloc de mirare să-l vedem evoluând, conștient sau nu, spre evocarea a ceea ce în paginile precedente numeam secol galant dunărean. Preocuparea aceasta, evident, nu l-a urmărit pe scriitor cu stăruința, de proveniență estetică și livrescă cele mai adesea, ce aduce a poezie — program, în sensul unor realizări parnasiene și simboliste, dar l-a condus uneori, în epoci de creație diferite, la unele înfăptuiri care astăzi bucură, mai mult decât s'ar crede, ochiul și inima obosită după atâta problematică eminesciană.

Astfel, nu e poate o întâmplare că tocmai primele creații în proză ale poetului (Geniu pustiu, Sărmanul Dionis) sunt și acelea care aducând o culoare de epocă de un delicios veridic artistic, atestă cu voluptate acea predilecție eminesciană pentru o lume locală, galantă în măsura în care fastuosul și carnavalescul pot fi înlocuite prin ritualul naiv, nu mai puțin, totuși, „fidelit“ și „spectaculos“, al unor ființe instinctuale.

„Geniu pustiu“ ca și „Sărmanul Dionis“ nu sunt în realitate decât începutul unei prodigioase activități de interpretare ga-

lantă sau numai voinicească a istoriei române. Cu alte posibilități artistice va relua poetul această preocupare, târziu, în „Scrisorile“ sale mai cu seamă. Dar nu numai în „Scrisori“. Postumele sale dau la iveală câteva foarte frumoase evocări istorice impregnate de mitologie și de cântec bătrânesc; întru totul caracteristică e Mușatin și Codrul. Mușatin răsare din baladă aidoma unui fel de voinic ori haiduc care hoinărește în cea mai deplină neatârtnare. El e aici „prințul“ pădurii și al „noptii“ așa cum se desprinde din această admirabilă variantă fragmentară:

Mușatin au crescut frumos și tare  
Pe spate arc, un șoim pe umăr duce,  
Trecând ades în munți pe cal călare.  
Și când pe ceru 'n codru luna luce  
El brațul drept pe după cap îl pune  
Cu dorul lunei se tot duce, duce.

Scrisorile apar târziu ca răbufniri ale unui temperament multă vreme potolit. Structura și proporțiile lor coincid cu acelea ale întâielor opere eminesciene monumentale: „Epigonii“, „Mureșan“, „Panorama deșertăciunilor“.

Intemeiate, fiecare, pe câte o antiteză, Scrisorile aduc o lume dintre cele mai felurite și mai amestecate — colecție ciudată de monștri balcanici, caricaturi politice, de exotism pitoresc și de orientalism sălbatic și — remarcabilă între toate — o suită de figuri de epocă, realizate în acel stil patriarhal-dunărean propriu lui Eminescu, care va face întotdeauna farmecul, savoarea poemelor acestora.

Mixtura cea mai pitorească o prezintă fără îndoială Scrisoarea III: sultani, șeici, copile exotice, Ieniceri, Spahii, Arabi, oșteni, moșneni, vovezi și beizadele, cruciați, politicieni, sud-estropeni, Bulgăroi, Fanarioți... Inceputul poemei e pură poveste, mitologie. Unui sultan i se arată în vis luna preschimbată în fecioară; visul de fapt e un simbol, iar consecințele lui se văd abia mai târziu. Printre altele și apariția la Dunăre a lui Baiazid în fruntea oștilor sale.

Baiazid e un satrap crunt, violent, nu lipsit însă de un fel de umor gras cam de speța aceluia pe care îl au călăii când „glumesc“ cu victimele lor. Mircea cel Bătrân e pentru el rând pe rând „ciot“, „moșneag“ și posesor al unei coroane care foarte repede ar putea deveni „ramură de spini“. Mircea, în schimb, e

un soi de bătrânel admirabil, de felul acelor împărați și crai ai basmelor noastre, care nu se dau înapoi, „să stea cu țara de vorbă“ de pe prispa casei. În fața sultanului el are o atitudine domoală, „își ține — cu alte cuvinte — cumpătul“, nu fără a strecura în vorbele sale o ironie subtilă, patriarhală, de om deprins cu vechile cărți bisericești: „Dar acu vei vrea cu oaste și războiu ca să ne certî“. În curând însă un fel de mahnire de divinitate jignită îl cuprinde, vorbele sale încep să aibă spumegări de apocalips ce se încheagă în versuri lapidare, înfricoșătoare prin ceea ce vor să simbolizeze.

De fapt toată întâlnirea aceasta între chiar Baiazid și Mircea are ceva fabulos și naiv totodată, de eveniment istoric transfigurat de imaginația alimentată cu Alixândrii a anonimilor autori de cântece bătrânești.

Lupta cu vehemențele ei nu ne va reține deocamdată. Mult mai mult, însă, acel intermezzo galant, specie de menuet cristalin intercalat între paroxisme simfonice: junele Basarab care — recules — scrie răvaș mândrei sale acasă, e o scenă de un contrast plăcut ochiului; tânărul, amestec încântător de voinic frust și de cărturar gingaș care o știe aduce din condeiu, improvizază un fel de cântec îndeajuns de „popular“ și patriarhal pentru a fi „veridic“, adică în nota trubadurescă a Valahiei la anul dela facerea lumii 6894 (?), dar suficient de alambicat și de prețios, totuși, pentru a fi galant, așa cum se cere unui cavaler trăit la Curte.

Nu de dragul numai al evocărilor galante a stăruit poetul atâta asupra „conceptului“ de dragoste și sensul care îi era atribuit în jurul lui 1400. În realitate, autorul lor s'a servit de ele — în creațiile sale satirice — ca de un fel de cap de acuzare îndreptat împotriva contemporaneității, pe care înțelegea s'o privească cu un ochiu deosebit de sever. În felul acesta, de unde până la un moment anume poetul putea fi crezut drept creatorul subtil al unui mai mult decât șlefuit stil de dragoste, al unei epoci galante românești — iată că romanticul iubitor de anti-teze, de opoziții violente, se vedește până la urmă întrânsul.

De fapt, „cloaca“ politică, putreziciunile morale, lichelele, veneticii, farsorii, curtezanele, pigmeii... nu se putea să nu atragă pe vehementul autor al articolelor din „Timpul“. Era aici pentru poezie o materie mult prea grasă, dospită gata, zemuind

de vermină, adică tocmai așa cum și-o voia vocabula abundență, grea de mirezme și sucuri, pe care a ajuns poetul să și-o câștige și cultive în atâția ani. Batjocura, caricatura cruntă, pofta sălbatică de desfigurare sunt atitudini care plac lirismului în genere, mai ales când sunt pornite dintr'un sentiment cât de cât purificat de interese particulare. Dorința de a descrie schingiuirile, stâlcirea fizică — fără accente satirice — se putea întâlni la Eminescu și în primele sale scrieri (Geniu pustiu: ororile revoluției). Prezența unei asemenea note, concretizată într'o operă de tinerețe a scriitorului, atestă din bună vreme dacă nu spiritul batjocoritor, nimicitor — de mai târziu — dar cel puțin vehemența și o predilecție accentuată pentru crudități. Satira eminesciană veritabilă nu va lua naștere decât atunci când notei de crudități amintite i se va adăoga batjocura, sarcasmul, ironia cumplită — operație care se desăvârșește cu încetul, pentru a izbucni în pamfletele politice ori poetice, în articole, în „Scrisori“ în „Doina“. Manuscrisele poetului scot la iveală, într'un fel prea puțin mascat, așa cum vor fi fost și „Scrisorile“ în prima lor formă, câteva astfel de fizionomii îngrozitor desfigurate, asupra cărora poetul s'a exercitat experimental.

În genere, Scrisorile, în forma lor definitivă, s'au ridicat deasupra atacului direct și neartistic, care a rămas doar în cartoanele manuscriselor, și printr'o sublimare și o depășire a contingentului au ajuns la ceea ce s'ar putea numi batjocura pură, pornită dintr'un pur deliciu de flagelare și de invectivare ce se exercită de dragul său. Imaginile poetului conțin toate, acum, o puternică doză sarcastică și chiar aplicate unor cazuri cu totul generale, cosmice așa zice, ele nutresc intenții de ridiculizare, de bagatelizare, ca în Scrisoarea I și II.

În Scrisoarea III caricatura, siflantă și deadreptul huiuitoare, își alege de predilecție victimele — în categorii, grupuri — printre alogeni, deastădată: greco-bulgărima este mai ales din greu pusă la contribuție cu toți Bulgăroii ei, cu Patrioții (în înțelesul Eteriei), cu grecoteii, gunoiul, stârpiturile, putrejunile, Fanarul, iloții, fonfii, flecarii, găgăuții, gușații, bălbâiții, etc. etc.

Dar dealungul întregii satire eminesciene, sfârșind cu „Dallila“ și chiar cu „Luceafărul“, categoria cea mai încercată de tempesta sarcasmului e fără îndoială genul feminin. Nu vom avea de aface, desigur, cu insulta primitivă, groasă. Poetul știe să fie



până la capăt galant, perfid, șagalnic și numai arareori el poate fi văzut târât peste marginile îngăduite de șuvoiul mereu crescând al unei înverșunări pornită pe invectivare. În genere, așadar, o tachinare galantă, grațioasă a „copilei”; poetul — dacă se poate vorbi astfel — o necăjește cu vorba, ceeace, adesea e un mod de a o alinta (Tablou și cadru, Pustnicul).

Dealtfel, în momentele sale bune, însăși Dalila nu e decât văduvioara plină de nuri din poema „Ursitoarele”:

Umblă parcă amintindu-și vre un cântec, alintată,  
Pare că i-ar fi tot lene și s'ar cere sărutată.

Luceafărul e în tot chipul sinteza supremă a eminescianismului, în care se întâlnesc transfigurate și combinate până la nerecunoaștere toate atitudinile dragi poetului. Acest lucru se vede nu se poate mai bine în chiar evocarea fapturilor poemului. Hyperion, Cătălina, Cătălin prinși într'un dans hieratic perpetuu, se desfoliază și se recompun în asociații mereu altele, pentru ca sfârșitul poemei să-i surprindă despărțiți în două grupuri distincte ce rezumă o întreagă filosofie. „Galantul”, „dunăreanul”, deși incluse aici, sunt depășite, așa cum depășite sunt toate celelalte elemente eminesciene luate în parte. Eminescu întreg, creatorul deopotrivă avid de plasticități ca și de muzicalități, e aici. În Cătălina se recunosc deopotrivă și Floare-albastră și Blanca și Cezara și în cele din urmă însăși Dalila, după cum Cătălin întrunește în sine atât pe voinicul întreprinzător al basmelor cu ceva de „prinț” al pădurii, cât și pe pajul convențional și galant al Curții și chiar pe insul — ofițerul frivol satirizat în „Scrisori”.

Hyperion, în sfârșit, e dintr'odată și contemplativul voios din „Floare albastră”, dar și demonicul, răzvrătitul Geniu pustiu, Ioan și Toma Nour, Dionis și Ieronim laolaltă și, odată cu ei toți, Eminescu însuși. \*)

CORNEL REGMAN

\*) Fragment dintr'un studiu despre Eminescu.

# CRONICA LITERARĂ

## L I N A

TUDOR ARGHEZI: „LINA“, ROMAN, EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ, BUCUREȘTI 1942. Nu se poate tăgădui că proza dlui Tudor Arghezi s'a bucurat, dealungul intensivei cariere a celui care a potrivit atât de uluitor cuvintele, de o considerație egal de constantă celei acordate stihuitorului. Și cu toate că maestrul criticii timpului au descoperit în magma fumegândă a acestei proze alte virtualități decât cele epice, grăbindu-se a releva infuzia lirismului într'o proză artistă, barocă, revoluționară, d. Perpersicicus, ale cărui norocoase unelte își justifică adeseori generozitatea, a găsit aici semnele unei forțe epice brute care anima îndeosebi portretistica argheziană. N'a scăpat ochiului vigilant al criticii nici spiritul de satiră care a dat naștere Blestemelor, spirit ce era organic cuprins în personalitatea dlui Arghezi. Pamfletul român, în structura căruia s'a înfipt zeflemeaua națională, a atins în romanul de fantezie „Cimitirul Buna Vestire“ sau în tabletele „Porții negre“, nivelul artei pure. Fiindcă invectiva pe care o cultivă, în proză, verva metaforică și euforia sintactică a dlui Arghezi e aproape totdeauna gratuită. Chiar ziaristica argheziană s'a deprins a rezolva faptul crud, cotidian, în arabescuri verbale. Au mai subliniat criticii și viziunea dantescă, deopotrivă a versului și prozei argheziene, un adevărat infern balcanic, în care candoarea și demonul Fătălăului sunt laolaltă cheie de boltă. Se înțelege, deci, puternicul nutriment moral al acestei literaturi, în substanța căreia germinează nu mai puțin semințele mistice.

Ultimul roman al dlui Tudor Arghezi confirmă încă odată limitele înlăuntrul cărora se desbat calitățile artistice ale autorului atât de fecund în maturitatea operei sale. Trebuie, așa dar, în cazul Linei să se stăruie în primul rând asupra celor câteva sensuri proprii fabulației acestui roman. Căci ar fi periculos și nesemnificativ, dacă, s'ar purta analiza, într'un astfel de caz, asupra detaliilor tehnice, a căror deficiență n'ar da prilej decât la observații devenite loc comun. Fără îndoială, construcția „Linei“ e hibridă, arbitrară, ca o dovadă că n'a vrut să servească țelurile unui romancier, chiar titlul neacoperind, decât simbolic, intențiile morale ale scriitorului. Mai degrabă însă ca un roman, „Lina“ e o intenție, de suculențe morale, un fel de „sotie“ în genul celor ale lui Gide. Cu atât mai mult cu cât moralul se

contopește, aici ca și în model, cu satira socială. Lina nu e, astfel, eroina romanului, care începe totuși prin biografia cu arome din „Florile de mucigai“ a florăresei, dar frumusețea ei, ca o corolă de purități etice intangibile, dă întregii cărți lumina reflectată, roză, amabilă, o sensualitate mitologică. În fragmentul de povestire care o îmbracă, Lina, toată din parfum și imaculare, plutește peste miazmele unei societăți morbide, putrefacte, și din acest contrast își scoate pamfletarul efectele violente ale satirei, mai cu seamă acele pagini de rară cruzime, închinată moravurilor presei române. Iar pentru a evidenția candorea morală a lui Trestie, eroul povestirii, d. Arghezi, în romantic, așează nufărul în mocirla din a cărei opulență detestabilă el își soarbe existența pură, serafică.

De dragul acestui Ion Trestie, erou ideal, pogorât tocmai din etajul cu materii translucide, de trupuri îngerești, în furnicarul industrial al unei fabrici de zahăr, se improvizează serii de personajei cărora li se aruncă în față vitriolul caricaturei, dela „strigoii în sutană“, reverendul Simion, la inginerul Pisko, la Mislin, la directorul Azner. Impreună, personajile alcătuiesc o scară morală, care are drept bază tărâmul descompunerii și al perversității, pentruca, treptat, să apară cei mai pușin vinovați, până la cei pe deantregul purificați, însă reali, dialectici, susținând cu toții, în vârf, castitatea roză a Linei și inocența aproape monstruoasă a lui Trestie. O atare arhitectură nu se constituie epic, fundamentul ei stă numai în intenția scriitorului, romantic și liber, iar ceea ce dă unitate e stilul, care dela imprecizia vehementă, șuierătoare, de sarcasm și ură, poate vibra în slava cea mai inspirată. Iată un mic poem, dar patetic, răsunător: „Meșteșugurile au realizat rețeta mult căutatei pietre filosofale, pe care mâinile oamenilor o aveau concentrată în nodurile degetelor și în palmile bătătorite. Din toate mocirlele se alege scânteia, care a participat la zămislirea lumii și s'a ascuns. Plugarul a găsit-o sticlind în vârful spicului muncit un an, o firimitură. Ea e pe fundul zăcătorilor tăbăcarului, înecată în drojdiile puturoase ale smârcului de argăseli, o păstrează incompatibilă gunoiul și pură bălegarul, steaua de sus și potcoava încovoiată de faur pe ilău. Corăbiile o caută peste mări. Burghiile și tărnaçoapele, adânc, în pământ și piatră, oștirile în războaie și credincioșii în ceruri, scânteia precăcurată“. Urmează imediat aceeași invocație a lui „homo faber“, de astă dată ca o mistică minerală:

„La rafinerie, care lucra rămășițele anului trecut, Trestie scoase din lada cu bucăți un paralelipiped de cristal și-l duse la ochi, în dreptul luminii zilei, ca un ou. Cine ar putea să creadă că diamantul lui a ieșit dintr'o sfeclă și că în miezul lui se furizează, ca în sânul oceanului, o perla? La frumusețile moștenite ale pământului industria adaogă frumusețile smulse lui cu de-a sila, avuțiile aproape mistice, căpătate prin întoarcerea ma-

teriei din drumul și predestinările ei, constrânsă la rezultate fără de lege. Văzduhul se preface în calăpuri tari și piatra dură se face curgătoare, putregaiul e căznit să dea din fărâma lui de cadavru minerală mii de culori și arome. Nicio murdărie nu trebuie aruncată. Dar și niciun om nu trebuie disprețuit“.

După peregrinări în fapte cu semnificație epică, toate doveditoare ale unui caracter alb, care crește prin rodnicia propriei lui flăcări de castitate, profilul moral al lui Trestie se încrustează cu scânteieri deadreptul religioase:

„Trestie și-a visat soție, legată de el prin dragostea izbăvitoare. Aventura și actul brut al întâlnirii îl înfricoșau ca un asasinat. El nu căuta plăcerea; aștepta bucuria și nu primea viața ca o găzduire teatrală, cu o luptă de sexe dementă, femela zgărâind un mascul și masculul mușcând o femelă. Imaginea dragostei de pisici aprinse nu era pe măsura lui. Era ceva biblic, ceva de rit, ceva de artă monumentală antică în așteptările, sfielele și amănările lui Trestie. El își sluja viața ca un templu, cu un altar închis. Într'însul bestia fusese ingenunchiată din aristocrație și carnea-i scăpase de soroace. El își aștepta soția cu extaz, în Ierusalim. Și voia o căsnicie gingașe, discretă și îmbelșugată de copii... Lumea lui din suflet era o lume iconografică, scrisă în profiluri de aur și argint. Bărbatul puternic și stăpânitor se împiedeca de aripi în transparență, încrucișate ca la arhangheli, pe umerii lui“.

Această curăție de statuă, care se umple de miezurile vie ale intențiilor artistului, provoacă finalul tot atât de pur al romanului, deloc pedagogic, deși de o puternică rezonanță socială: din simplul laborant, prin filtrarea meritelor lui providențiale, Trestie ajunge director general al fabricii de zahăr și, ca o răsplată din partea tot atât de cuviincioasă a scriitorului, soț fericit al Linei.

Țășnite din marea poezie sunt, în acest roman, viziunile mitologic-tehnice ale vărării și melasei, ori acea viziune atât de frumos romantică, oricând citabilă în antologia argheziană, a bisericii ruinate, unde s'au ucis în nelegiuită încăerare, doi arhimandriți.

## PODUL MOGOȘOAIIEI

GHEORGHE CRUTZESCU: „PODUL MOGOȘOAIIEI“, POVESTEA UNEI STRAZI, EDITURA SOCEC, BUCUREȘTI f. a. Există o foarte bună monografie tehnică, un „ghid istoric și artistic“, ce servește vizitatorului ca și cetățeanului Capitalei române, un „București“ de Grigore Ionescu, publicat în editura Fundației Regale. Există de asemeni un „București“ planetar (cum ar spune Thibaudet), de savuroase intuiții dar și de vizi-

unea superficială a călătorului pe mapamond și care nu gustă decât pitorescul, acel „Bucarest” restituit planetei de Paul Morand. Ambele aceste monografii, dintre care a doua e voit picantă și literară, nu reprezintă decât punctul de vedere turistic al celor care le-au conceput. Iată însă că a apărut mai nou o monografie a Capitalei noastre (sau cel puțin a principalei artere: Calea Victoriei — Podul Mogoșoaiei), care se deosebește fundamental de cele amintite, și de cele — nu prea numeroase — care se înscriu în bibliografia monografică a orașului, prin ochiul epic căruia îi slujește condeiul. Am spus epic, dar nu în sensul romanțării urbei lui Bucur devenită azi metropolă, ci în acel al valorilor epice pe care autorul monografiei le descoperă și le relevază în decursul ghidului său — să-l numim, de astădată, romantic.

D. Gheorghe Crutzescu e autorul acestei opere, unice la noi, care depășește prin semnificații interesul obișnuit al genului, semnificații care ne vom strădui acum să le scoatem în lumină. E „povestea unei străzi”, cum se menționează în subtitlu, „Podul Mogoșoaiei”. Pornind dela un început istoric, testamentul Ilincii Cantacuzino, marea postelniceasă, fiica Domnului Radu Șerban și nepoata lui Matei Basarab, mama lui Șerban Vodă și bunica lui Constantin Brâncoveanu, — și dela un itinerar precis, temeliile părăsite ale Senatului (unde altădată erau „casele conilor Măriei Sale Vodă Brâncoveanu”), până la Arcul de Triumf, povestea dlui Gheorghe Crutzescu se împarte în capitole turistice, cum „Casa Prager”, „Stavropoleos”, „Din Lipsani în Bulevard”, „Capșa”, „Teatrul Național”, „Ateneul”, „Biserica Kretzulescu” sau „Palatul Stirbey”, spre a rezuma. „Povestea” nu se poate socoti a unui scriitor, deși evocarea are uneori, în pasișă, patina de cronicar: despre un Barbu, fiu de Văcărească măritată cu boier Alexandru Bellu, se spune că „Era acesta fire cam ciudată, cârcotaș afară din cale, și plăcere mai mare n’avea decât să se judece, și nu era zi să nu primească citații și să nu lri mită portărei dar, pe de altă parte, ce boier primitor, și ce om darnic! La dânsul „masă întinsă pentru cine o veni, douăzeci, treizeci de inși la masă, să poftescă. Se povestește că într’o zi, la masă, între ciorbă și rasol, boierul se pleacă spre vecinul lui: „Ia ascultă, coane cutare, cine-i ăla care stă acolo, în capul mesei, parcă nu l-am mai văzut pe aci? — Cum se face coane Barbule? Păi ăsta-i doar cutare, mănâncă la d-ta în toate joile, de vreo 20 de ani. — Așaa! Bravo lui, răspunse Bellu, să fie sănătos și să mai poftescă”. Și boierul mai luă odată din rasol”. Gustul citatelor e fin, dovadă, între altele, răvașul unui Prinț de Coburg, în lagăr, la 1790, pe locul viitoarei metropole balcanice: „Trăim aci în adevărata țară a insectelor și a plantelor. Cea mai mică plantă dela noi, spre pildă lemnul căinesc (glecoma hederacea) este aici de înălțimea unui om și se văd și păsările cele mai rare și fluturi și pești. Vulturii, porumbeii, turturelele

și cocorii trandafirii vin cu sutele, ba chiar cu miile, printre corturile noastre — și tot atât de blânzi, încât îmi pare că mai trăiesc în epoca de aur“. Peste câteva pagini, după acest peisagiu fabulos și naiv, monografistul își deslănțuie, romantic, nostalgia:

„Nu s'ar găsi azi, în toată țara, un pictor să ne redea o seară la ciroul Suhr, acu 80 ani? O, redingote pe talie, pantaloni pepita, ghete de lac cu gumilastic, lavalieră, jobenuri, favoriți și imperiale, monocluri cu ramă și cu șnur; și voi, malacofuri, rochi de taffetas, evantaiuri și buchețele, charlotte și cabrioleuri; o bunici și bunice care pe atunci erați tineri, vorbeați franțuzește în lumina palpitândă a gazului aerian, și făceați un haz nespul la „Avântul amorului“ și „Asaltul Malakofului!“.

Aceste din urmă rânduri mărturisesc pentru autor un simț viu al decorului, al recuzitei, ce nu se desminte de altfel de-a lungul întregii cărți, unindu-se din ce în ce mai amplu cu simțul ceremoniei, al mondenității cum și cu cel arheologic. Încât, deși plimbarea ține tot timpul pe aceeași stradă, reconstituirea istorică-arheologică e mult mai vastă, reflectând asupra limitelor desfăcute ale urbei. Dar altceva trebuie remarcat, lucru ce anunțasem încă dela începutul cronicei noastre. „Podul Mogoșoaiei“ al dlui Crutzescu se umple, dela pagină la pagină, dela casă la casă, de zumzetul fermecător reînviat, al vieții care odinioară exulta aici. Nu e înșirarea monumentelor aceea care te poartă dela un capăt la altul al străzii, ci personagiile care au alcătuit o lume azi apusă, dar în stilul căreia se recunoaște și urbanistica atât de transformată a metropolei actuale. Acest „Pod al Mogoșoaiei“ se încheagă din nenumărate fragmente epice, desigur în stare virtuală, din punct de vedere artistic, dar care dau proporții și sens epicei românești urbane. Vezi în documentele, pe care cu atâta delicată îngrijire și cu un atât de romanțios simț al umorului le desfrunzește d. Gheorghe Crutzescu, născându-se, ca o posibilitate splendidă, fiindcă vine dintr'o autenticitate stilistică aici verificabilă, o sumă de mari romane de restaurație socială, în tipuri și întâmplări ce alcătuiesc lumea noastră românească, a Podului Mogoșoaiei de altădată și uringei metropole balcanice din zilele noastre. Deodată cu acest parcurs monografic, te însoțesc și eroii până acum născuți ai romanului românesc, Dinu Păturică, Lică Trubadurul, Stănică Rațiu, Ladima sau Urmatecu, e Caragiale cel mare și Matei, sunt toți care se adună, umbre și fantome, ce zidesc edificiul literaturii române viitoare.

Cum străbate prin zidurile caselor de pe Podul Mogoșoaiei, obiectivul dlui Crutzescu e într'o continuă investigație epică, însuflind interioarele nu numai cu personagiile distinse de istorie, dar cu acea viață complexă și anonimă, anecdotică și microcosmică, mai mult chiar, reconstituirea se petrece în exactități vestimentare și gastronomice, în restaurarea mobilierului și a stilului caleștilor care, în alai, străbăteau podul plin de gură-cască atunci,

ca și acum. Hanurile gem de călători, băcăniile sunt grele de trifandale, mai ales faimoasa băcănie „a lui Colțescu“, atât de faimoasă că, după cum ne spune monografistul, în acea vreme (1877—1878) s'a primit la Palat o scrisoare cu adresa: „M. S. Regelui, la Palatul Regal, în fața băcăniei lui Colțescu“; cofetăriile cunosc o epocă de înflorire neîntrecută, când se ia înghetata la Giovanni, prăjiturile la Capșa iar bomboanele cele mai gustoase la Fialkowsky. Povestea acestor cofetării e ea însăși un întreg roman ,mai ales aceea a Capșei, unde tronau vinurile scumpe: „Chateau Yquem, Crème de tête 1858 (în 1916), Chateau Lafitte retour des Indes 1848, Fine Champagne 1825 și 1848 des caves de l'Empereur“... și unde „au răs“, cum spune d. Crutzescu, o Cleo de Mérode sau la Belle Otero... În fine, acele neuitate săli de bal, în care monografistul ne poartă în plină recepție, pofindu-ne să gustăm din bucate și să sorbim din șampanie...

Dar tonul serios și emoționant al patriotului sau al arheologului nu lipsesc atunci când e vorba de evenimente istorice, ca cele din 1848 sau altele, de respectabile locașuri sfinte, uneori opere de artă, ca Stavropoleos, Biserica Kretzulescu ori Biserica Albă, de străduințele titanice ale primului Caragiale sau ale lui Matei Millo de a înzestra podul cu un teatru, sau de acele ale lui Constantin Exarcu de a înălța Ateneul.

„Casa Prager“ e prilej de a învia umbra fermecătoare a lui Enăchiță Văcărescu, cel care la balul Ambasadorului Spaniei din Viena fu descins la brâu de „nobilele doamne“, care voiau să-i vază șalul.

Dar personagiile se îmbulzesc, iar printre cele mai atrăgătoare sunt: logofătul Serafim, care muri fiindcă mănca prea bine și prea mult, Colțescu, băcanul, care se sinucise fiindcă îi făcea concurență fiu-său; Ionel Isvoranu, spaima Pasagiului Român, care lua scaunele dela Fialkowsky, le ducea, împreună cu ceata lui, pe trötuar și „chema câțiva vânzători de ziare pe care îi comanda, și le da ordin să ridice poalele femeilor care treceau“... Bonifaciu Florescu (un fel de Stelaru din alte vremi!), cele două soții Oteteleşanu, prima divorțată și continuând să conviețuiască cu a doua, Bibică Rosetti, atât de distratul secretar domnesc încât dormea chiar în patul lui Vodă Ghica, „frumoasa, neastâmpărata, egoista și pățimașă“ Domniță Maria Bibescu sau, azi bine cunoscutul prin memoriile care i s'au publicat, colonel Lăcusteanu, micuța dar celebra Rose Pompon, cronicarul monden Claymoor și atâția alții! Și printre ei, acel simpatic, atât de bucurăștean, Ulisse de Marsillac, vizionarul urbanist al Capitalei române. În lumea toindă de personagii cresc, mici turnulețe, monografiile constrânse ale clădirilor mai importante, ca Teatrul Național sau Palatul Regal, însă armonios prevăzute ansamblului.

Chiar devenind liric în fața acestui trecut parcurs aproape cinematografic, d. Gheorghe Crutzescu păstrează savoarea viziunilor sale epice, într'un „Pod al Mogoșoaiei“ care poate să

stea printre cărțile de căpătâi ale romancierului român: „Inchid cartea cu un gând închinat vouă, năluci scumpe, voievozi și cărturari, boieri mari și actori, domnițe și dansatoare și ție, cu mintele meu bunic care, la amurgul unei vieți cinstite, îți învârteai mătâniile, lângă papagalul tău, privind spre Podul Mogoșoaiei; ție, logofete Serafim, cu grozava-ți poftă de mâncare, ție, micuță Rose, care mai miroși poate, în negură unde ești, un fir de liliac de mult ofilit, și ție, sârmane Țocrat, care nu dormeai niciodată și care, poate, ți-ai găsit în sfârșit somnul“.

## POEZIILE DLUI V. VOICULESCU

V. VOICULESCU: „POEZII“, FUNDATIA REGALA PENTRU LITERATURA ȘI ARTA, BUCUREȘTI 1944. Încă din acele prime „Poezii“, din 1916, se poate distinge firul macedonskian, care cu avataruri noi își va da roadele, în lirica dlui V. Voiculescu. Iată, de pildă, un Lucifer care poartă în dialectica sa toată substanța suflotească a lui Macedonski și chiar în ritmul maestrului:

Ura pe toți, dar mai cu seamă pe sine însuși.  
 Fierbea în pieptu-i răsvrătirea, se răsboia cu  
 Și 'ntr'o cumplită frământare pieri, căci singur  
 Dar fulgerul încă e prin lume și vai de-aceia

[se ura,  
[aspra soartă  
[se ura...  
[care-l poartă!

Renunțând însă la „ura“ și „fulgerul“, pe care cu atâta obstinație le cântase autorul Florilor sacre, d. Voiculescu și-a tulburat debutul în versuri conceptuale, fade, sau în versificația de război intitulată „Din țara zimbrului“. De abia cu „Părgă“ (1921) începe acea poezie care se recunoaște până azi de un suflu voiculescian, atunci împănate de romantism, poezie pe care o anunță însuși d. Voiculescu în acest fel revelator:

... Prin mii de pori  
 Din fund amara mazăgă, suind, se îndulcește.

După o chinuită creștere, ne spune poetul, roadele lirei sale au intrat în „părgă“...

În faza aceasta, se încheagă o poezie descriptivă de remarcabile calități plastice, mai cu seamă a peisagiilor de stânci, codri, mări, zenituri absorbitoare, hăuri trăznite de lumină sau înghițite de beznă, în patetismul simbolic al picturii romantice germane. Câteva poeme muntoase, cum „Penteleul“, „Pe muntele Obârșia“, „Bucegi“, într'o individualizare monumentală a



naturii, și în magnific verbal, dau măsura forței descriptive a poetului, care de alt fel se resimte acum și de muzica și natura eminesciană, așa precum în acest „Lac al zânelor“, unde se topește vraja sensuală și foirea sălbatică:

Lacul zânelor din codri a 'nceput ursuz să scadă...  
Tăinuitele-i izvoare rând pe rând s'au potmolit

și care:

Nu mai vine să-l prefire cârdul sprintenelor  
[ciute...

Și codrul e ca la Eminescu, un „voinic viteaz“, căruia i se revarsă pe umeri bogatele plete de lumină, și care stă în calea Primăverii, voluptuos, pentruca:

Cu dor năvalnic s'o pătrună.

Sensualitatea universală a naturii umple poezia, care răzbate din alinturile, din săruturile, din împreunările elementelor cosmice. În „Prou de primăvară“:

...Cerule ca un frate în brațe ia pământul

sau:

Și marginea de ceruri cu zările câmpiei  
Ca două buze calde s'ating și se sărută.

Osmoza cosmică:

Iar largul ochi de ape, rămas privind la cer,  
Parc'ar sorbi 'n adâncuri, nesățios, lumina.

De fapt natura dlui V. Voiculescu începe să ia o mișcare tot mai accentuată, o agitație, cosmică și ea, o beție a deslănțuirii puterilor ei. Un „Indemn“ cuprinde enunțarea aproape programatică:

În voi, deslănțuite, puterile naturii,  
Rupând mirajul formei, pojghița 'nfățisării,  
Să vă împărtășească din tainele creării.

iar mai departe, în acelaș poem, se cer:

Țâsnind, vijelioase, izvoarele Vieții!

E o poftă nebună a creării, în toată intimitatea ei organică:

Părea că vezi cum suie mustul din sânul  
[humei desfundate  
Și sug strujenii lăcomește din lapții bunului  
[pământ.

Din firul macedonskian, pe care îl anunțam mai sus, cu prilejul întâielor „Poezii“ ale dlui V. Voiculescu, iau formă acum

mărite spumegoase, furtunile fulgerate prin tenebre, având în frunte mereu trăznetul, iar pe valurile în răscolire se sbat resturile corăbiilor sfărâmate („Peisaj marin“, „Revoltă“). Totul derivă din prometeismul lăuntric al poetului, dintr'o problematică ce se va desfășura mai amplu în viitor, și care deocamdată se exprimă mitologic:

Un soare viu de patimi mă arde și mă seacă:  
 Chemat către lumină, tot simțul încolțirii  
 Se svârcole 'n adâncuri cerându-și dreptul firii  
 Dar, făr' de reveneală, în arșiță se 'nneacă.

Nu-i lipsesc acestei faze poetice a dlui Voiculescu îngerii, care mai târziu vor popula universul său poetic. Dar îngerii sunt încă ai unei viziuni alegorice, de simbol dureros, un romantism al acelorasi fulgere din svârcolirile peisagiului, cum e Ingerul Nădejzii dintr'un lung poem conceptual. Dacă iubirea a fost exclusă aproape în întregime din lirismul acesta cu înclinații mai mult spre vizual, restul ei nostalgic se transformă în viziune, încât plopul dela poarta grădinii, unde iubi altădată poetul, îi pare acum

Sabia de foc neîndurată  
 Pe care Heruvimul nevăzut  
 O flutură spre lumea blestemată  
 La poarta Paradisului pierdut.

În „Poeme cu îngeri“ substanța poetică prinde consistență printr'o undă mistică, ce din păcate prea ades cade în decorativism. Înainte chiar ca îngerii să-și facă apariția, dăm de o mistică verbală, poetică, a cuvintelor care sunt: „... negre mie-lușele mute“, „Plăpânde, blânde, neîntărcate“, ce „merg la înjunghiere“ (actul poetic), și ni se vorbește de „Frageda carne de gânduri, cuvântul“. Apare înfine „Dumnezeul copilăresc“, al unui cer sătesc, domestic, plin de îngeri, cărora le place meiul... Poetul simte cum se coagulează în el „alba îngerețe“. Expresia barocă se evidențiază în: albinele simțirii, fagurii vieții, pădurile de gânduri, creanga unui vis, mlaștinile minții (toate în poemul „În pădurile de gânduri“). Din ce în ce mai mistic, el însuși, poetul e grâu cules de îngeri, dus la moară, unde cade „... făină vie în albele coveți“ și e împărțit de Dumnezeu la săraci („Grâu comun“). Altădată, poetul își crede sufletul un râu în care va coborî să se boteze Domnul; sau chiar porumbelul asvârlit din Arcă după ramura de măslin:

Sunt porumbelul Tău, ursit de soartă  
 Să nu-și mai uite cuibul niciodată.

Tot în aceeași domesticire a divinității, poetului îi pare că văcarul satului e un „inger strălucit“.

Dar această mistică nu poate transfigura îndeajuns, dovadă că n'are decât consistența unui exercițiu poetic oarecare, și lirismul își caută din nou resursele în natura senzuală: Seara devine o Salomee ce dansează cu frumosul cap al profetului în palme: soarele îngălbenit din care picură sângele; Noaptea, goală, începe și ea „danțul voluptății“, ca o „baiaderă neagră și divină“ care „își mișcă ritmic pânțelele sacru“, în mijlocul căruia se vede „buricul încrustat cu luna plină!“ Materializarea făcându-se mereu mai sensibilă, până când nu se mai recunoaște de „fata cu sufletul de carne“ și cu „sânii duri“ („Strofe pentru o fată“). În cele din urmă, sensualismul jubilează în vegetația mustoasă și fructele împlinite (ca ale lui Ion Pillat), exalând arome care provoacă gustul.

Cu „Destin“ (1933), d. V. Voiculescu e un poet la maturitate, care își descântă uneltele, blestemând și lingușind totodată. Mai ales în două poeme, „Gândului“ și „Poezie“, se amintește vechea căznă a creării, strunirea cuvintelor, ca a iepelor nărăvașe, cuvinte de azi încolo menite să urce, peste „pulberea de vorbe tocite“, la

Un munte de calm și tăcere,  
De unde apele au cărat toate vorbele mărunte  
Și unde văzduhul miroase a cimbru și-a miere.

Mistic, însă absorbit de sensualitatea propriului său limbaj, poetul ar vrea, în acest „Horeb lăuntric“, să atingă pe Dumnezeu și „să calce pe spirit pur“. Prometeismul din versurile de tinerețe ale dlui Voiculescu aici se rezolvă, în dramatica luptă a artistului cu materialul, luptă din care setea mistică nu va fi niciodată saturată, tocmai fiindcă toate ideile se sufocă de carnalizare, de mineralizare sau se umplu cu seva vegetală, încât nu mai păstrează aproape nimic din puritatea lor inițială. Lipsindu-i poeziei dlui Voiculescu acea stare poetică, acel fior, acel sentiment obscur ce intră în substanța lirismului, se înțelege importanța unei problematice de ordin estetic, ce se debate în chiar poezie, ca un vehicul spre mistica împreunare a ideii cu Dumnezeu. Iar când poetul ajunge la împlinirea virtuozităților, un sensual tiran al cuvintelor, poezia devine de o rară virtuozitate, dar și de o înspăimântătoare gratuitate verbală. Că stihuitorul a presimțit aceasta, se vede din suferința în care se naște încelestarea imaginii carnale:

Avem carne ce de prea mult sânge crapă,  
Dar carnea și sângele nu ni se fac duh.

Iar în „Urcuș“:

Creștem, anii dulci se fac carne

vers ce îl aruncă pe poet într'o ipostază deadreptul tragică, el care visase o mântuire prin cuvintele, grele de nostal-

gia ețenică. Gongorismul amenință această poezie, căreia i se refuză perpetuu substanța propriu zis lirică. Natura însăși apare sub o mistică gongorică:

Un sânge cald de înger sclipește pe ponoare

... Și calci cu teamă 'n iarbă ca 'n fulgi de heruvimi

spre a nu mai aminti acea monstruoasă gongorică a poemului „Centaurul“.

Când triumfă numai barochismul, se pot accepta figuri poetice de pură imagine, fiorituri uluitoare de imagini și care consumă substanța întregului poem, căci restul versurilor, ne mai având aceeași intensitate verbală, e inutil. Iată sensualitatea barocă:

În alba colivie a coapselor mlădii

O neagră porumbiță se sbate să-și ia zborul

sau:

Apele rămase 'n pielea goală

Tremură și se 'nveselesc cu valuri.

Crepusculele singure a putut să dea poetului o prodigioasă de imagini:

... Ies urșii nopții plini de lăcomie  
Și zmeura amurgului mănâncă.

... Urcat pe-un munte galben și-aidoma cu moartea  
Cosia pe zări amurgul livezi de roșii flori.

... Sclipind prin somnul stepei dospită de visare  
Amurgul 'n fund e-o geană de crâng cu vișini copti.

... Ard mieii aurorii junghiați în norii sterpi.

... Corsar cu brâul roșu de nori târâș în zare  
Și cu hangerul lunii înfipt într'un oblânc.

În „Urcuș“ și în „Intrezăriri“, cum spuneam, mânuirea virtuoză a imaginilor duce la conglomerate gratuite, care dacă strălucesc uneori ca „arhitecturile“ lui Valéry, nu se pot susține printr'un miez ideatic de o puritate artistică egală.

I. NEGOIȚESCU

## FILOSOFIA CULTURII

TUDOR VIANU: FILOSOFIA CULTURII, ED. II-a, EDITURA PUBLICOM, BUCUREȘTI. Prin însăși eterogenitatea inerentă structurii sale, fenomenul cultural e susceptibil de a fi abordat și delimitat prin foarte variate puncte de vedere. Toate științele spiritului în măsura în care preocupările lor vizează într'un fel sau altul fundamentala problemă a raporturilor dintre om și natură, sunt obligate să se ocupe și de realitatea culturii. E vădit însă că fiecare din aceste științe, interpretează cultura în felul ei specific și numai în măsura în care unitatea specifică a cercetărilor sale o cere. Așa se explică — pe de o parte prin atenția periferică ce i s'a acordat, pe de alta prin considerabila diversitate de perspective din care a fost investigat — de ce „cultura“ concepută ca o realitate în sine, vie și independentă a isbutit să rețină abia târziu atenția specială a cercetătorilor.

Pe linia acestei orientări, din ce în ce mai mult îmbrățișată în ultima vreme, care tinde să stabilească și să studieze deplina autonomie a fenomenului de cultură, d. Tudor Vianu a făcut să apară o sobră carte. E o încercare de sinteză care scoate formele culturii de sub patrimoniul parțial al unui întreg șir de științe și printr'o severă și obiectivă perspectivă filosofică, se străduiește să descopere hotarele ce delimitează în genere orice fenomen cultural. Incercarea aceasta avea de înlăturat două serioase dificultăți: cea dintâi provenea din faptul că ochiul cercetătorului, pus în fața unei totalități de forme culturale risipite pe o foarte arbitrară scară de valori, risca să se rătăcească; a doua se năștea din împrejurarea derutantă că indicațiile date de către diversele științe cu prilejul incursiunilor lor profesionale în câmpul fenomenului numit, erau atât de contradictorii încât excludeau posibilitatea de a se constitui, vreuna din ele drept punct de plecare unitar și eficient.

D. Vianu intră dela început în desbaterea problemei valorilor considerând-o fundamentală în explicarea culturii. O examinare comparativă a științelor spiritului și a științelor naturii, atribue celor dintâi o notă ireductibilă „valoarea“, în înțelesul pe care i-l acordă axiologia modernă; astfel, spre deosebire de științele naturii care se mulțumesc cu un caracter existențial, științele spiritului sunt prin excelență „valorificante“. Și deoarece această notă de bază a oricărei activități spirituale (executate totdeauna prin raportare la vreuna din valorile obiective)

este de nefnlăturat, d. Vianu o așează și la temelia oricărui act cultural, domeniile culturii circumscriindu-se la intersecția științelor naturii cu cele ale spiritului.

Lămurind termenul de „valoare“ (autorul optează pentru clasificarea lui Spranger în valori economice, teoretice, etice, politice, estetice și religioase), trece la definirea conceptului de cultură: „... în conținutul noțiunii de cultură intră ca un prim element, ideia de voință culturală. Pentru a avea cultură trebuie să manifestăm un anumit patetism al sufletului, ... un element pur volitiv, o anumită încordare, o anumită energie morală. Nu se poate produce cultură decât în cazul când sufletul este stăpânit de tensiune lăuntrică... Dar pe lângă acest element pur volitiv, în voința culturală mai există un element... care constă dintr'un postulat optimist, din credința că omenirea mai are încă sarcini mari înaintea ei și că sufletul omenesc stăpânește mijloacele de a se apropia de aceste țeluri“. (Pag. 24).

La aceste note care alcătuiesc baza psihologică a actului cultural se adaugă contribuția valorilor: „voința culturală este dirijată de o valoare culturală ca de o cauză finală și urmărește întruparea acestei valori culturale într'un material. Întruparea valorii culturale este bunul cultural. Această realizare a valorii este însă la rândul ei de două feluri. În mod general numim act cultural realizarea oricărei valori. Dar există un act cultural subiectiv și unul obiectiv. Actul cultural subiectiv este acela prin care gândesc un lucru ca intrând în sfera unei valori... când prin fapta mea introduc efectiv obiectul în sfera valorii, întrupându-l într'un material... actul cultural devine obiectiv, producător de bunuri culturale“. (Pag. 25).

Citatul de mai sus conține esența întregii lucrări. Capitolele următoare nu fac decât să susțină și să desvolte problemele în legătură cu acest punct de vedere. Astfel, d. Vianu se ocupă amănunțit de raporturile și condiționările reciproce care au loc întru diferitele valori, explicând motivul și felul în care complexitatea lor obiectivă face să apară pe primul plan când una când alta dintre ele. Prin această automată și psihologic determinată erarizare a valorilor, se explică tipurile de creatori și diversitatea creațiilor. Examinând mai departe condițiile materiale ale culturii autorul nostru analizează, cu foarte mult spirit critic și consecvent punctului său de vedere, toată flora bogată a teoriilor care caută să plaseze în prima linie a importanței, fie mediul, fie economicul sau rasa.

Capitolul care tratează despre condițiile spirituale ale culturii (tradiția, cantitatea grupului social) precum și cel care atacă dificila problemă a mijloacelor utilizate de către diferiții creatori de cultură, dau prilej autorului să aducă în discuție o întreagă serie de chestiuni de ordin practic tangente la subiect (familia, școala, cultura poporului, etc.) cartea primind prin a-

ceste valoroase contribuții, un neîndoielnic caracter de actualitate.

În cadrul „idealului cultural” d. Vianu analizează trei școli: școala raționalistă (credința în progres, egalitarism, liberalism, pacifism, optimism, etc.), școala istorică (naționalism, substrat etnic, determinism închis și specific, etc.) și școala activistă; pentru care militează d-sa. (D. Vianu propune și o definiție a actului cultural, sub specia analogiei cu actul semănătorului care sădește în ogor sămânța roadei viitoare. Conform acestei analogii, actul cultural ar avea trei elemente: agentul cultural, semănătorul — conținutul cultural, sămânța — și actul cultural, semănatul. Cele trei școli mai sus amintite se diferențiază tocmai pentru că fiecare din ele pune accentul pe câte un alt element: școala rațională pe agentul cultural, școala istorică pe conținut, iar școala activistă pe procesul de creație în sine, pe activitatea culturală).

Activismul școlii pe care o propune d. Vianu, constă într-o continuă și dinamică susținere a elanului creator de cultură, îndiferent de finalitățile și determinismele între care se consumă acest act. E însă în această schițare a modalității activiste a culturii, mai mult un deziderat, o chemare spre creație, decât o concepție filosofică, o unitate de considerații care să contrazică și să excludă premisele celorlalte două școli.

Ceea ce ne surprinde în modul de construcție al acestui studiu, este faptul că d. Vianu consideră fenomenul cultural în totalitatea sa. Ne așteptam la o distincție, care în ultimul timp s'a înrădăcinat în mentalitatea contimporană: distincția între civilizație și cultură. Cele șase valori care constituie scheletul culturii, incumbă în ele atât fenomenele de civilizație cât și cele de cultură propriu zisă. Poate aici se ascunde punctul nevralgic al studiului. Se poate discuta în primul rând eficiența tablei de valori întrebuintate, cu atât mai mult cu cât această clasificare corespunde mai degrabă unor tipuri psihologice specifice decât unor moduri ontologice umane. Orice altă tablă de valori propusă în locul celei a lui Spranger desființează întreaga construcție a d-lui Vianu.

Pe de altă parte, trecerea armonică și nesimțită dela actele de civilizație la actele de cultură pe claviatura celor șase valori, disolvă și relativizează însăși esența culturii. D. Vianu, deși atunci când enumeră notele ce alcătuiesc termenul de cultură vorbește în primul rând de agentul creator, de voința culturală și de credința în progres și realizare a Creatorului, totuși în cursul desfășurării subiectului nu revine nicăieri asupra acestei chestiuni. Se sărăcește astfel simțitor specificul actului cultural și se înclină mult balanța în favoarea muncii civilizatorii. Admitem că distincția pe care o facem este arbitrară și abstractă: suntem totuși convinși de faptul că în cadrul unei perspective filosofice care are ca țel esența intimă și specifică a fenome-

nului, dicotomia e necesară. A admite distincția nu înseamnă a stabili o adversitate pe baza unor judecăți de valoare, ci pur și simplu, a descoperi diferența de natură, de forță și sens care există între un act orizontal de civilizație și un act vertical de creație culturală. Faptul acesta se resimte mai ales la sfârșitul lucrării. Caracterul spiritual, am risca să spunem, metafizic, — minunea care se adaugă oricărei munci ce realizează o operă artistică — a rămas în afara considerațiilor d-lui Vianu. Punctul d-sale de vedere are marele avantaj de a putea sintetiza unitar toate compartimentele posibilităților umane, reușind să delimiteze fenomenologic cultura. Delimitarea rămâne însă neîndestulătoare atâta vreme cât acele acte culturale subiective (contemplația) și obiective (creația culturală) care în afară de relația simplă om-natură, mai implică și o altă dimensiune de esență specific umană — nu sunt deosebite net de munca elementară de prelucrare a mediului.

În creațiile culturale propriu-zise se cere precizată o diferență specifică în raport cu celelalte acte care rezolvă mecanic sau instinctiv conflictul rezultat din adaptarea la mediu și asta cu atât mai mult atunci când filosofic se caută o depășire a punctului de vedere pe care îl are antropologia în această direcție. Această preocupare nu a putut fi simțită în cartea d-lui Vianu tocmai pentru că ea cădea automat în afara premizelor întrebunțate. Mitul prometeic pe care autorul îl presupune la baza culturii occidentale, nu epuizează total diferențierea. Mitul prometeic e un mit al civilizației: al tehniceii, al legislației și eventual al eticeii. Varianta lui românească, mitul Meșterului Manole, este după părerea noastră, mult mai aproape de esența „culturii“.

Am căutat să schițăm doar perspectivele ce le-ar fi avut un alt drum pe care s'ar fi putut porni. Cartea d-lui Vianu rămâne, dincolo de aceste observații care privesc mai mult complexitatea problemei decât opera d-sale, un drum realizat; și fără îndoială, un drum realizat cu multă pricepere și luciditate, astfel că bibliografia filosofică și publicul românesc se pot considera îmbogățite cu o lucrare de incontestabilă valoare culturală.

ION D. SÂRBU

## TRATATUL DESPRE STIL

C. BALMUȘ: TRATATUL DESPRE STIL AL LUI DEMETRIOS, TRADUCERE, INTRODUCERE, COMENTAR, IAȘI 1943. După îndelungi ezitări, perspicacitatea și truda scoliastilor recenți izbutesc să identifice pe baza particularităților de limbă și a indicațiilor cronologice, în Demetrios, autorul Tratatului



despre stil, pe un critic cu acest nume care a trăit în secolul I d. Chr. în vremea lui Plutarh. Pe linia lui Teofrast al cărui efort de a împăca teoriile lui Aristotel și Isocrate s'a dovedit atât de fertil, Demetrios alcătuiește (cităm din „Introducere“) „un tratat simplu, instructiv și clar despre arta scrisului în care face foarte fine și juste aprecieri asupra scriitorilor greci căci el e un critic literar cu idei largi, nu un retor care crede naiv în eficacitatea unor rețete de școală“ (p.11). Fără să strălucească printr'o deosebită originalitate în construcție, lipsit de perspectivă filosofică precum și de intuiții îndrăznețe, manualul lui Demetrios s'a bucurat de suficiență prețuire pentru a fi utilizat mult timp cu precădere în Universitățile din Europa iar unele din adevărurile lui nu și-au pierdut încă nici astăzi seva. Ne place totuși să ne îndoim de valabilitatea excesivă care i se atribuie uneori (de către istoricul literar Atkins, spre exemplu, citat în „Introducere“, p. 13), pentru simplul motiv că *Tratatul* lui Demetrios este inevitabil și intim legat de structura limbii eline; și dacă latina care a stăpânit atâta vreme literele europene îl putea pretinde cu folos, e pentru că ea era cu mult mai apropiată în spirit de cea greacă decât oricare din limbile noastre vii de vremea din ele două. Pe de altă parte, cu toată distincția dintre stilul vorbit și stilul scris pe care printre cei dintâi o valorifică, — cu admirabile ochiade spre domeniul dramatic, — există o seamă de indicii în textele demetriene care par a mărturisi îndreptarea intermitentă a gândului spre vorbirea frumoasă; astfel sunt repetatele aluzii la modul de respirație, la efectele obținute prin rostire, la înlesnirea atenției celui ce ascultă. Lucrul, în definitiv, nu e de mirat, cunoscute fiind posibilitățile ingrate de răspândire a cuvântului de care beneficiau cei vechi; explică însă și el o anumită parte din caducitatea operei lui Demetrios.

De altfel teoriile moderne despre stil au din ce în ce mai puține puncte de contact cu „poeticele“ sau „retoricele“ care constituiau exercițiul predilect și infailibil al strămoșilor noștri. Dela Buffon pentru care stilul nu era altceva decât ordinea și mișcarea în gândurile unui om, la un Brunetièr care a cărui formulă „felul de a te exprima“, este încă mai simplă sau la un Remy de Gourmont („stil înseamnă a simți, a vedea, a gândi și nimic mai mult“), — ideea unui stil literar conceput ca o realitate în sine apare tot mai vrednică de repudiat. Că există ceea ce se cheamă claritate, conciziune ori proprietate, e incontestabil dar toate acestea nu constituie decât cel mult condițiile gramaticale, exterioare, ale stilului și nicidecum esența lui. Nici o operă bine scrisă, spunea Brunetièr, nu este așa cum este pentru aceleași motive sau prin aceleași calități ca o altă operă bine scrisă; de unde imposibilitatea de a fixa idealuri sau canoane pentru a scrie bine. Principiul fundamental și poate unic al stilului, după acelaș critic este de a traduce fidel gândirea; aici

stă rădăcina defectelor care-l năpădesc dar și aceea a frumuseților lui.

Ar fi greșit să se creadă că ne-am permis această scurtă digresiune cu scopul de a așeza cititorul pe un pedestal dela înălțimea căruia să privească „Tratatul despre stil” cu o neîncrezătoare curiozitate. Este, dimpotrivă, în intenția noastră de a arăta că Demetrios deși copleșit de categoriile retorice antice, oferă în fundal temeuri adânci pentru a dovedi că într’un anume fel a știut să scape de sub stăpânirea lor. E adevărat că scheletul construcției e împrumutat, ca un bun comun dela Aristotel și Teofrast. Astfel după o amplă și detaliată teorie a perioadei sunt descrise și analizate cele trei tipuri clasice de stil: măreț elegant și simplu. Acestora el le adaugă un al patrulea, stilul energetic, rămas însă din nefericire, poate din vina copistului, într’o delimitare insuficientă și confuză. Tipologiei normale îi corespund în ordinea defectuoasă stilul rece, afectat, arid și nepăcut. Studiul fiecărui stil e în funcție de trei factori: gândirea sau subiectul, structura frazei și expresia. Demetrios subliniază că subiectul trebuie să dea naștere stilului și vorbește, întocmai ca prin optica unui teoretician modern, despre necesitatea de a se acoperi exact gândirea cu stilul și despre neajunsurile care decurg din neîndeplinirea acestui imperativ. (De aici nu mai era decât un pas până la a recunoaște tot arbitrarul rigidei clasificări și a bănuî un număr indefinit de stiluri în funcție de infinitele moduri de gândire. Dar pentru vremea lui Demetrios și pentru coordonatele neamului său, pasul ar fi luat proporțiile unui adevărat salt plin de primejdie). Structura frazei e migălos cercetată de asemenea iar analiza expresiei favorizează amănunțite precizări privitoare la figurile de cuvinte. Deosebit de frumos gândit și scris e un excurs despre stilul epistolar. „Scrisoarea, notează printre altele Demetrios, întocmai ca dialogul trebuie să cuprindă cât mai multe trăsături de caracter. Fiecare își face oarecum propriul său portret moral. . . . Intinderea scrisorii ca și stilul ei trebuie să aibă o măsură. Scrisorile prea lungi și pe deasupra cu expresia plină de emfază nu-s cu adevărat scrisori ci tratate care au la început cuvântul „Salutare” . . . A da scrisorilor o formă literară prea îngrijită n’ar fi numai un lucru ridicul, dar și un semn că lipsește prietenia, care cere, cum zice proverbul, „să numim smochina smochină” . . .

Impresionează plăcut în cartea lui Demetrios grija lui de a pune accentul, în fragmentele citate drept modele, nu pe valoarea normelor ci pe a artistului care i le-a oferit. Spicurile dese din textele frumoase, exegeza lor presărată cu observații judicioase și istețe, discriminarea atentă pe bază de fină analiză literară sau psihologică și în fine enunțarea verdictului plastic, rotunjit printr’un aforism plin de înțelepciune sau punctat printr’o vorbă plină de haz, — toate acestea conturează de minune figura unui Demetrios erudit, rafinat și sensibil, entu-

ziast în fața frumosului dar ponderat în fixarea preceptelor și mai presus de toate conștient de limitele disciplinei pe care o slujește. De câte ori consimte să destăinue discipolilor (sunt semne care atestă că întreg tratatul e constituit din notele unui curs ținut), unele șiretlicuri de stil, profesorul nu uită să le atragă atenția asupra relativității lor, să stăruiască pentru o întrebuințare „potrivită”. Și câteodată, când din pricina pendulării între extreme în căutarea liniei juste, auditoriul e poate derutat, magistrul renunță parcă la misiunea didactică și se amuză să pășească în voie pe piscurile artei literare grecești.

Fără îndoială, lectura plăcută a Tratatului despre stil e mult ușurată printr'o versiune românească întru totul remarcabilă. Învingând numeroasele dificultăți de traducere, D. Balmuș a reușit să tălmăcească și de data aceasta cu pricepere și sobrietate științifică un autor grec. Prevăzută cu un foarte îngrijit aparat critic de o vastă opulență bibliografică, — cartea multumește pe cititor atât prin propria savoare cât și prin utilitatea informativă a comentariului. Și dacă e vădit că acest tratat nu poate învăța pe nimeni să scrie bine, nu e mai puțin adevărat că, prin numărul, varietatea și justetea aprecierilor critice, el stă la îndemâna oricui ca o minunată introducere în lectura clasicilor greci.

BCU Cluj / Central University Library Cluj DELIU PETROIU

# CRONICA STRĂINĂ

## GERARD MANLEY HOPKINS

### I. Viața

Aceste rânduri, care n'au alt rost decât să aducă un modest omagiu memoriei unuia din cei mai mari poeți contemporani, în orice caz aceleia a cărui influență domină, cu a lui T. S. Eliot, poezia engleză de mai bine de 25 de ani, ar fi trebuit să apară anul trecut, când cu discreția cerută de evenimente s'a sărbătorit centenarul nașterii lui Gerard Manley Hopkins (1844—1889). Deoarece el este extrem de puțin cunoscut în România, nu va fi de prisos, credem, să însemnăm aici câteva amănunte privitoare la viața și opera lui, precum și la ideile sale despre poezie. De altfel, deși a murit de mai bine de o jumătate de secol, deși micul lui volum de versuri, apărut în 1918 și retipărit în 1933 într'una din cele mai mari edituri englezești (Oxford University Press), a stârnit imediat cea mai vie curiozitate în cercurile literare, deși în zadar veți căuta măcar pomenirea lui în manualele de literatură engleză (de pildă în excelenta lucrare a lui Legouis și Cazamian) sau în cele mai recente enciclopedii străine, cea italiană, Larousse, Brockhaus și chiar în enciclopedia britanică.

Hopkins s'a născut la Stratford (Essex) în 1844, dintr'o familie înstărită, se pare, poate cu ascendențe celtice, într'un mediu sincer religios și protestant convins: când mai târziu Hopkins se va converti la catolicism o va face după multă șovăială, cu gândul la durerea părinților prea iubiți. Din copilărie s'a revelat gustul lui pentru poezie, muzică și desen, dar în acelaș timp și vioiciunea unei inteligențe extrem de ascuțite și dornice de claritate logică: numai arareori aceste două înzestrări apar îmbinate. În experiența lui poetică ca în viața lui religioasă, Hopkins nu va despărți niciodată cerințele sensibilității de exigențele rațiunii, potrivit cu structura lui sufletească superior echilibrată. Făcu la Oxford studii umaniste strălucite; nu se lăsa însă absorbit cu totul de clasicii greci și latini: domnea acolo pe atunci o vie efervescență religioasă, pricinuită în parte de mișcarea tractarianistă, în spre care Hopkins se simți atras un timp. Totuși, după o îndelungă muncă personală de critică a contradicțiilor anglicanismului și după o dureroasă criză sufletească, din care ne-au rămas versurile sguđuitoare din „Nondum“ pline de un pathos mai teribil decât cel miltonian se hotărî să treacă la catolicism. A doua etapă avea să urmeze curând: vocația religioasă. Călău-

zit de marele Newman, Hopkins alege ordinul iezuiților. Iată-l deacum la seminarul din Saint Beuno's; și-a ars primele versuri și se dedă cu totul teologiei: îl descoperă pe Duns Scot și devine un scotist fervent, ceea ce reiese din frumosul sonet „Oxfordul lui Duns Scot“. Acest om, croit pentru cele mai fine bucurii, se revelează capabil de cele mai mari austerități.

Credea că a părăsit definitiv poezia, când, la cererea superiorului, întreprinse o poemă despre naufragiul vasului Deutschland la gura Tamisei, în iarna 1877: scrise 35 de strofe, „o mare experimentație metrică“ cum spune el; dar noutatea ritmului și ciudățeniile limbii făcură că niciun director de revistă n'o primi pentru publicare; de atunci însă, cu toate lungile întreruperi, nu va mai înceta să scrie versuri, căci s'a convins că poezia se împacă în mod natural cu religia. Odată hirotonisit fu însărcinat cu diverse misiuni, dar pare a nu fi răspuns întru tot așteptării superiorilor săi. Trecea drept lipsit de simț practic, bizar, chiar excentric, cel puțin în ochii celor ce nu înțeleg capriciile genului: de pildă, la Saint Beuno's se plimbă odată ceasuri întregi în aleele mănăstirii, contemplând o bucățică de sticlă colorată ce o ținea în mână și meditănd asupra jocurilor luminii, sub privirea mirată a grădinarului care-l credea un fel de nebun blând și nevătămător. Ca preot, ținu la Oxford, Liverpool, Londra, predici pentru pregătirea cărora își dădea o silință supraomenească; câteodată însă era cuprins de o inspirație barocă nestăpănită: spre exemplu, înaintea unui auditoriu select, de bun gust și de bon ton, compară odată virtuțile sfintei Biserici cu calitățile unei vaci lăptoase. Superiorii lui, ne mai știind la ce slujbă să-l întrebuițeze, îi încredințară în 1884 catedra de filologie elină la universitatea din Dublin. Irlanda era de pe atunci în plină efervescență națională, iar Hopkins, deși bun patriot englez, avu adesea prilejul să-și manifesteze simpatiile pentru asupriți. În 1889 se îmbolnăvi de febră tifoidă și muri, în plină maturitate, înconjurat de familia lui, repetând mereu: „J am happy, J am so happy“, „sunt fericit, atât de fericit!“

Despre caracterul și virtuțile omului, se prea poate ca biografii săi, cum este Părintele G. F. Lahey, iezuit și el (Gerard Manley Hopkins, Oxford University Press 1930) să fi început să tindă întrucâtva în direcția legendei hagiografice, dar aceasta este greu de afirmat. Avem de altfel la îndemână, acum, o parte însemnată din corespondența lui Hopkins, anume trei volume de scrisori adresate altor trei poeți, canonicul catolic Dixon, Robert Bridges, executorul său testamentar și editorul poemelor sale, și Coventry Patmore. Această publicație confirmă următoarea impresie: Hopkins era un om de o conversație fermecătoare și de o bună dispoziție mergând dela glumă de colegian până la „calamburul constructiv“, dispoziție pe care o păstră până la sfârșit; de o pietate profundă și sinceră, nestânjenită de solida lui cultură și nici de o sprintenă inteligență critică; de un mare devo-

tament și de o ferventă dragoste pentru cei umili și cei suferinzi. Toate aceste trăsături compun un ansamblu de calități sufletești extrem de atrăgător, care se resfrânge firește în opera sa.

Despre sentimentele sale față de oropsiți și în special față de proletariatul din vremea lui, vom cita următorul fragment dintr'o scrisoare din 2 August 1871, deci contemporană cu vestita Comună din Paris; scrisoarea este adresată lui Robert Bridges, viitorul poet laureat al Angliei, și e cu atât mai interesantă cu cât pornește dela un iezuit; de-altfel subliniăm că aceste sentimente nu sunt de loc excepționale la Gerard Manley Hopkins, căci expresia lor se regăsește atât în corespondență cât și în poezii, de pildă în „Tom's Garland“, despre șomerii:

„Bănuiesc, scrie Hopkins, că suntem în ajunul unei mari revoluții. Vă îngrozesc spunând-o, dar într'o anumită privință sunt comunist. Afară de unele rezerve, idealul comunist mi se pare mai nobil decât acela pe care-l mărturisesc în lumea aceasta toți oamenii de stat (recunosc că trăesc în umbră ca un liliac și arunc oarecum această idee la noroc). Mai mult, acest ideal este drept. Nu spun prin aceasta că mijloacele sunt numaidecât drepte și ele; este însă îngrozitor pentru partea cea mai numeroasă și cea mai necesară a unei nații bogate să se vadă silită să ducă o viață fără demnitate, fără cultură, fără cămin, fără nădejde, în mijlocul belșugului — al unui belșug pe care ei l-au creat“.

E verosimil că Hopkins, când vorbește de comunism, nu înțelege numaidecât marxismul ortodox, precum nici Comuna din Paris nu aplică în mod special teoriile marxiste; rămâne totuși că simpatia curajoasă pe care o arată față de proletariat îl apropie foarte mult ca om de aspirațiile vremii noastre; vom vedea că poetul, cu ideile și realizările sale, este tot atât de actual.

HENRI JACQUIER

# CRONICA ARTELOR MINORE

## DEVALORIZAREA DECORATIVULUI

Mai toate artele minore prezintă acest caracter comun de a împodobi sau innobila satisfacerea nevoilor și comodităților vieții umane în tovărășia arhitecturii, căreia îi sunt subordonate mai mult ori mai puțin strâns, fie că îi exaltă frumusețea, fie că stau numai în umbra sau la adăpostul ei. Dar această subordonare prezintă grade foarte diferite, după cum arhitectura este pentru ele suport, ori cadru, ori numai loc; în orice caz dominația arhitecturii nu trebuie, cum se ceruse nu de mult, împinsă atât de departe încât arhitectul să pretindă nu numai să impună voința lui artistului meșteșugar sau decoratorului până în amănunte, ci chiar să-i înlocuiască, absorbind totodată pe sculptor și pe pictor și devenind astfel artistul unic, universal.

Din punctul de vedere al utilului, de-altfel intim legat de al frumosului, nevoile la care răspund creațiile artelor minore sunt simțite adesea ca mai esențiale sau mai urgente decât funcția generală de adăpost a arhitecturii. Mai mult se poate spune că geneza și evoluția artelor s'au înlăptuit în mare măsură împotriva principiului de subordonare, și că artele și-au câștigat autonomia emancipându-se una după alta din complexul nediferențiat al arhitectonicii primitive; chiar acelea care n'au putut trece pragul și au rămas minore ca fiind poate prea legate de utilitatea materială, n'au încetat de a râvni la promovarea lor; la rândul lor multe activități sau tehnice anestetice devin încetul cu încetul arte minore, ca în sens invers „micile genuri” ale artelor majore, încât domeniul artelor minore se înnoește mereu.

De fapt, în decursul veacurilor și în desfășurarea culturilor se poate constata o perpetuă denivelare a valorilor estetice și o oscilație neîncetată a tuturor artelor, când una când alta câștigând supremația și înlăptându-și rivalele câteodată până dincolo de hotarele artelor minore. Astfel se manifestează destul de clar acțiunea unei legi de relativitate, suficientă pentru a mărgini imperialismul arhitecturii la cerințele unei armonizări de ansamblu, și pentru a rezerva artelor minore, dacă nu o autonomie totală, cel puțin o libertate de mișcare de un grad variabil, care rămâne de precizat prin hotărnicirea câmpului de aplicație a decorativului.

Folosind criteriul de mai sus, suport-cadru-loc, se pot distinge între artele minore: artele decorative arhitecturale, în care ornamentul este aderent clădirii care este suportul lui; artele aplicate,

artele industriale sau meșteșugurile de artă, care plăsmuiesc obiecte menite să fie așezate ori folosite în cadrul arhitectural; artele ornamentale de ordin al doilea care decorând creațiile artelor aplicate, sunt legate indirect de acelaș cadru; în sfârșit „micile genuri”, cărora arhitectura nu le oferă decât un loc de prezentare sau desfășurare a mișcărilor și operelor lor: în această clasă pot intra și acele arte care împodobesc corpul omenesc și care, mobile ca și viul lor suport, îl pot însoți departe de arhitecturile urbane, în peisagiul natural, la mare, la munte etc. E evident că dela clasa cea dintâiu până la clasa ultimă gradul de libertate crește, și că invers, funcția ornamentală față de arhitectură descrește; totuși nu încează niciodată cu totul, și se pota ușor închipui armonii discrete și rafinate între podoabele ce strălucesc în ultima clasă și obiectele de artă aplicată, decorațiile și arhitecturile din clasele precedente: astfel de armonii sunt chiar prețioase pentru definirea unui stil.

Câmpul decorației fiind atât de întins, crescând chiar pe măsură ce artele minore se urcă în demnitate, se înmulțesc și invadează treptat toate domeniile și produsele activității omenestii, cum se explică faptul că noțiunea și termenul de „decorativ” tind astăzi să capete un înțeles din ce în ce mai peiorativ? Căci e un fapt de limbă patent: se zice spre exemplu de cutare înaltă funcție de stat că e „pur decorativă”, ceea ce însemnează că e aproape inutilă; sau se spune de cutare vers, de cutare pasagiu dintr'un text literar sau dintr'o compoziție muzicală, că e „pur decorativ”, și prin aceasta se înțelege că e superfluu și nu joacă niciun rol în viața întregului. Așa dar acest concept se degradează supt ochii noștri: se turtește, din volum devine suprafață; aproape echivalent cu supraadăogat, cu supraîncărcat, el cade victimă fobiei vremii noastre pentru tot ce este placaj, stucatură, fioritură, epitelon ornans; și trece din lumea substantivală în cea adjectivală, menit în cele din urmă să se stingă în amurgul realității pe care o exprimă.

Simptomele „decorativului” în sens peiorativ sunt neaderența, inconsistența sau incoerența elementelor între ele și cu ansamblul, și lipsa nu numai de unitate ci și de putere unificatoare asupra efectelor produse, care suferă de divergență radicală. Nu e vorba aici, pentru operă, de o exigență formală ori logică de non-contradicție, ci mai cu seamă de o necesitate a coerenței organice, de convergență minimală a sensurilor multiple ale operei: decorativul incriminat este totdeauna ceva compozit și superficial, un placaj al cărui rost nu merge dincolo de ornamental; nu e incorporat, rămâne înafară sau dincoace de viață, rețează prin aceasta legătura operei cu ambianța și o condamnă la pieire prin izolare. Căci opera de artă, oricât de închisă sau simplificată a fost concepută, dacă e autentică, dacă părțile ei converg spre îndeplinirea unei funcții superioare, se găsește prin aceasta integrată ordinii cosmice, sau marelui tot, al cărui sistem de înlănțuiri ierarhice poate să pară



la prima vedere oarecum exterior operei; iar acest proces de integrare se înfăptuiește prin jocul ne mai stânjenit al corespondențelor reale sau al relațiilor analogice, al căror flux, câteodată fără voia artistului, se revarsă în structura operei cu o forță de osmoză mai puternică decât voința lui de delimitare. Această necesitate de coerență configurativă și de convergență dinamică, încununată cu integrarea în marele tot, nu se aplică numai artelor minore: scriitorul conștient de pildă știe prea bine că din perfectă potrivire a elementelor frazei se ivește ceva mai mult decât sensul ei literal, anume câte un ecou simbolic al realității integrale, al unității vieții profunde, poate chiar, cam credea Malebranche, al divinului.

Gândirea poate fi și ea numai „decorativă”; spre exemplu Gabriel Marcel, bănuind în „Nouvelles Nourritures” ale lui Gide mai multe direcții divergente, scrie: „această operă ne aduce o anumită colecție de gânduri: e vorba să știm dacă sunt consistente, dacă pot trăi împreună. A ne dezinteresa de coerență ar fi să recunoaștem că nu avem de a face aici decât cu un parter, cu o grămădire decorativă”. În acelaș sens Rémy de Gourmont cita adesea o observație pe care o făcuse Fénelon despre arhitectură, dar cu gândul la literatură, în discursul lui de recepție la Academie, observație valabilă însă pentru ori care artă: „Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice”, adică înainte de tot liniile de forță și de sprijin, nervurile și musculatura operei de artă.

Luată în înțelesul cel mai strict, aceste formule ale lui Fénelon ar defini destul de bine evoluția paralelă a arhitecturii și a artelor decorative în ultima jumătate de secol. Originea ei a fost reacția împotriva paroxismului decorativ într'adevăr orgiastic, al așa zisului „modern-style” (denumire englezească sinonimă cu „stil 1900”) în care se revărsaseră influențele preraphaelitismului, ale wagnerianismului, și ale simbolismului francez: belgianul Van de Velde, din 1892, și teoreticianul austriac Loos, din 1897, luară dintr'odată o poziție diametral opusă, în sensul nudității decorative. Mișcarea cubistă deoparte, descoperirea unui material nou de altă parte, betonul armat, întăriră curând poziția lor; iar Americanii, cu sgârie-norii și silozurile lor, păseau hotărît pe acelaș drum. În Franța reacția fu mai lentă și mai moderată, rezervând decorului un rol organic: această tendință echilibrată este ilustrată de arhitectura lui Auguste Perret (1911 teatrul din Champs-Élysées în colaborare cu Bourdelle, 1922 biserica din Raincy) și-și găsește apogeul la Expoziția Artelor decorative din Paris în 1915. Totuși tendința extremă continuă să se bucure și ea de favoarea publică: stilul „arhitect”, mai ales în mobilierul de metal sau de sticlă, și teoriile „puristului” elvețian Le Corbusier, sunt încă actuale, cu sloganurile cunoscute: nuditătea funcțională, preeminența volumului asupra

suprafeței, formele esențiale despuțate de decor, expulzarea bibeloului etc. Câmpul este liber pentru frumusețea pură a proporțiilor, pentru estetica secțiunii de aur, a d-lui Matila Ghyka, sau a echipei caietelor „Simetria”.

Intre cele două școli, una intransigentă în ostilitatea ei, cealaltă mai ponderată dar neîncrezătoare față de decorativul pur, aceasta din urmă n'are un viitor prea strălucit; între aceste două direcții, ce drum va alege arta de mâine? ne mulțumim să punem întrebarea. Exprimăm doar nădejdea că artiștii, oricât de severi, vor ști să ferească de o parte această valoare estetică nouă, cucerire a artei moderne: atmosfera, și de altă parte gratuitul, care nu este nici fortuitul, nici arbitrarul, ci înflorirea neprevăzută a unor forțe creatoare latente și una din căile prin care misterul ambiant se revelează omului, ajutându-l să-și depășească condiția.

HENRI JACQUIER

# NOTE

## MOARTEA LUI ION PILLAT

O foarte condensată notiță de ziar ne-a adus la cunoștință moartea poetului Ion Pillat. Este inutil să formulăm regretele cu care am înregistrat această știre, cu atât mai mult cu cât în fața mormântului proaspăt deschis nu intenționăm să facem un pagnegiric, ci o scurtă caracterizare a profilului său spiritual cât și a momentului poetic, care a provocat apariția operei sale, i-a determinat coordonatele specifice, i-a fertilizat-o și i-a valorificat-o așa cum se cuvenea.

Apărând ca poet tocmai când se dădea ultima luptă între semănătorismul care agoniza prin coșbucianism și modernismul, „decadentist“, simbolist sau neoclasicist, dela Literatorul, Ion Pillat, prin structură dar mai ales prin educație artistică, s'a raliat acestei tabere din urmă, suferind în prima fază a activității sale o mare influență a lui Macedonski, precum și a poezilor francezi mai reprezentativi din această epocă, popularizați la noi de ciracii maestrului. Multiplicitatea influențelor venite, din cauza marelui sale mobilități sufletești, și dela poezii de altă structură și mentalitate estetică, fac foarte dificilă o judecată de valoare asupra primei faze a activității sale poetice (Visări păgâne, Eternități de-o clipă, Amăgiri), coeficientul de personalitate implicat de orice operă valabilă estetică neputând fi decât cu mare greutate aproximat. Evoluția care se întvede în această perioadă, dela un volum la altul, este mai mult în direcția tehnice prelucrării versurilor, cât și în respirațiile mai largi pe care le capătă viziunile poetice, din păcate mai mult exterioare, decorative, superficial clasicezante, inserându-se perfect în neoclasicismul francez (născut din declinul simbolismului), care se mulțumea cu rezolvări nomenclaturale, pasionându-se de toate temele care, pentru un european desabuzat, primeau un caracter de vădit pitoresc, senzațional (orientalismele, culturile orgiastice, misterele orfice și întreaga perioadă tulburătoare a sintretismului alexandrin). Realizările sale majore (Grădina între ziduri, Pe Argeș în sus, Biserica de altădată, Caetul verde, Poeme într'un vers) ne prezintă un Ion Pillat regăsit, de și tot cu orientări livești, care dincolo de toate etichetările superficiale cărora le-a fost supus rămâne un autentic impresionist pe linia lui Renoir, mai precis un plein-airist, definind plastic conturile poeziei sale, care pentru a fi gustată cu adevărat, nece-

sită, o acută recepție sensorială. Predispus cât mai multor experiențe, Ion Pillat a cântat pe această coardă, cu multe inegalități, după cum se putea acomoda baghetei dirijorului, care din umbră îi impunea un al doilea ritm suprapus ritmului său interior. Ar fi foarte curios să se studieze odată poezia lui Ion Pillat din perspectiva concurenței între aceste două ritmuri, trăgându-se concluzii semnificative atât pentru geneza cât și pentru valabilitatea operei sale. Dirijorii, despre care vorbeam mai sus, erau mai des Vergiliu, Goethe, George, Rilke, Moréas, Maeterlinck, Francis Jammes ș. a., deci tot nume consacrate în literatură. Nu știu dacă rezervele lui Ion Pillat, care l-au făcut să nu se abandoneze experiențelor caduce (d. p. suprarealismul interesant azi doar pentru psihologie), se datoresc lipsei de curaj sau spiritului său critic. Cert e însă că aceste rezerve au fixat poeziei sale o linie aparte, care în ciuda inegalităților, și-a găsit traectoria ei proprie, ce l-a individualizat în literatura română. Străin de orice categorii romantice (Muzicalul, fantasticul oniric), Ion Pillat era un aristocrat fin, un epicureu care degusta cu rafinement, ca un nou Lucullus, bucatele servite copios la bogatul Symposium al literaturii universale.

Această trăsătură fundamentală a spiritului său relese nu numai din activitatea sa poetică, ci și din eselistica sa (Portrete lirice, Tradiție și literatură), care deși suferă deseori de diletanțism, ne descoperă pe acelaș voluptuos iubitor de poezie, prevăzut cu toate rafinementele posibile pentru degustare.

Poetul citea plimbându-se pe aleile dela Florica sau dela Miorcani. Apoi privea peisajul limpede care se așternea în fața sa, ca un adevărat impresionist recepta imediat vizual deși cu determinații anterioare provocate de lecturile sale, — lua paleta și întipărea aceste peisagii în aqua forte, așezându-le în forma unei piramide cuprinzătoare. Din vârful piramidei, poetul a privit, ca ultima dată, cerul și marea antică. Umbrele maestrilor care-l înconjurau, i-au conformat în decursul vremilor în așa fel ochiul, în cât nu mai putea vedea decât gheața și răceala acestui cer. Plecarea lui închide în ea o taină, ce se cere descifrată. Este taina marelui iubitor de poezie, a autenticului poet stins prematur, taină a cărei simplă prezență cuprinde în ea toate semnele binevestitoare ale nașterii unei mari culturi.

OVIDIU SABIN

## O VIZIUNE DRAMATICĂ A RĂZBOIULUI

Dintre toate formele literare, cea care ni se pare mai potrivită pentru a primi în ea, firesc și plastic, o concepție generală asupra lumii, e forma dramatică. Poate fiindcă teatrul este

el însuși o lume, mai vie și mai palpabilă decât oricare altă ficțiune a spiritului. „Filosofia, pe treapta de rafinament la care a ajuns, se împacă de minune cu un mod de expresie unde nimic nu se afirmă, unde totul se induce, se topește, se luptă, se nuanțează”, scria bătrânul Renan ca justificare și prefață la ale sale „Drame filosofice”. Niciuna din aceste drame n'a ajuns în lumina rampei; dar iată că după cincizeci de ani, ideea lui Renan rodește într'unul din cei mai mari dramaturgi actuali ai neamului său și poate ai lumii întregi, care îndrăznește să încredințeze scenei o piesă de coloratură filosofică, fiind răsplătit cu cel mai deplin triumf. Numim pe Jean Giraudoux și „La guerre de Troie n'aura pas lieu”. Unind în structura sa de creator, o înaltă concepție asupra vieții, o forță excepțională de magician al cuvântului și o uluitoare măiestrie teatrală, Giraudoux realizează această operă de trei ori miraculoasă; prin unica ei vizțiune a războiului, prin neconținută încântare verbală în care poezia și vorba de duh țâșnesc de pretutindeni și în fine prin fluidul dramatic care străbate din aura fiecărui personaj.

Indepărtată în timpurile mitologiei, s'ar putea deci spune, în afară de timp, piesa închide în cele două acte un mic cosmos de umanitate pură, distilată, care însă nu și-a pierdut nimic din frăgezimea adevărului viu. Eroii lui Homer din acest prolog al Războiului Troian, s'ar recunoaște desigur cu greu în haina pe care un făuritor modern de mitologie le-o împrumută; și totuși, noul veșmânt e făcut după fireștile lor dimensiuni, mult mai simplu însă, și poate de aceea cu atât mai turburător. Căci dacă li s'a luat diadema de eroi, ei au câștigat în schimb cununa de oameni.

Un om, Hector, viteazul, nebăruitul Hector care s'a săturat de războiu. Abia întors de pe câmpul de luptă, învingător, în cetatea lui îl așteaptă zorii unei noi încăierări: Troia se pregătește cu trufie să înfrunte solii Grecilor ale căror corăbii se văd în zare venind să-și ia înapoi regina regelui batjocorit, pe Elena, frumoasa distracție a lui Paris. Troia se pregătește de războiu; dar Hector vrea pacea. Luptătorul din el nu e obosit, vigoarea lui neîngenunchiată și nimeni nu-i poate pune la îndolală curajul. Gândul pacifismului său nu e un fruct al lasității ci floarea albă care a crescut din gunoii și murdăriile războiului. Tăria lui nu e hrănită cu ură; „există, îi spune el Andromacăi, un soiu de dragoste al bătațiilor; ești iubitor pentrucă ești necruțător. Așa trebuie să fie și iubirea zeilor. Te îndrepti spre dușman încet, aproape dus pe gânduri, dar iubitor. Și bagi de seamă să nu strivești un cărăbuș. Și alungi țanțarul fără să-i faci vreun rău. Niciodată omul n'a cinstit mai mult viața în drumul lui. Apoi, adversarul sosește, spumegând, fioros. Ți-e milă de el, vezi în el, îndărătul balelor și a ochilor lui albi,

toată neputința și toată jertfirea bietului slujbaş uman ce este, a bietului soț și ginere, a bietului văr a bietului iubitor de rachiu și de măslină ce este... Il iubești... Dar el stăruie... Atunci îl omori". Socotind tradiționalul discurs pentru morți ca o pledoarie pentru cei vii, Hector refuză să-l rostească; silit totuși s'o facă, el își încarcă vorbele cu tot ceea ce simte și crede despre războiu. Un discurs în care „cei ce nu mai aud, cei ce nu mai văd” sunt poftiți să asculte cuvintele ceremoniei, să privească ritualul cortegiului... În care li se spune că adevărata medalie, pe care supraviețuitorii o poartă, învingători ori nu, e lumina celor doi ochi... Dar dacă singura despăgubire a luptătorului e viața, cu atât mai nedreaptă e moartea îndurată fie ca ispășire de către laș, fie ca răsplată de către erou. Faptul singur al morții, nu constituie un motiv suficient de admirație și respect egal, iar războiul, riscă Hector târât de amărăciune, e cel mai scârnăv și mai ipocrit mijloc de a nivela pe oameni. Hotărât astfel, dârz și neînduplecat, Hector se deslanțuie în ultima lui luptă, aceea împotriva războiului.

Nimeni nu poate să-i reziste. La început în tabăra lui nu sunt decât soția și mama: o Andromacă mânată de grija instinctivă pentru copilul din pântec, care-și dă seama că toate războaiele se sprijinesc pe minciuni și o Hecubă cinică și ușor debuzată pe care viața a învățat-o multe, — printre altele că fața războiului nu seamănă cu aceea a Elenei, cum crede Demokos poetul, ci cu un dos de maimuță, roșu și spurcat... În cele din urmă însă, Hector își face aliați până și din uneltele Războiului; Paris consimte să renunțe la Elena, Elena să se reîntoarcă la Greci, iar Grecii, după cum promite capul delegației lor Ulise, să asigure pacea. Drumul până aici a fost greu; cu o splendidă încăpățănare, având curajul de a părea laș, Hector a îndurat toate insultele adresate lui, femeii lui și țării lui, pentru a câștiga pentru toți pacea. Masa nu-l poate urma (care popor și-a înțeles vreodată trimisul?) dar se supune, ca o adevărată turmă, păstorilor cerești. Căci în acest conflict zeii se simt datorți să intervină, trimițându-și mesajele prin Iris; Legea lumii e dragostea, vestește Afrodita; înțelepciunea, corectează Palas Atena. Iar Zeus învață că adevărul e la mijloc și că prin urmare cel mai nimerit lucru e ca Hector cu Ulise să se împace, ori în caz contrar va fi războiu... Aceștia au fost zeii, cu superba lor seninătate. Și acum iată un Ulise, omul inteligent, care deși citește în cărțile destinului mai bine chiar decât Casandra sau Elena o fac în felul lor (fiind vorba de un litigiu grec, amestecul oracolelor este de neînțeles), — îi întinde mâna lui Hector: șiretul Ulise e ispitit să înșele destinul, — sau poate că nu minte când mărturisește că l-a convins sprinceană Andromacăi care l-a adus aminte de cea a Penelopei... Cine se mai poate împotrivi păcii? Toți cei care sunt în stare să facă războiul, nu vreau războiu, cum spusese Hector.

Da, dar au rămas ceilalți: Demokos poetul, neputinciosul dar avântatul bătrân pe care Hector e silit să-l ucidă pentru a-l domoli, șoptește murind minciuna că Ajax, solul grec e vinovat de moartea sa. Troienii îl omoară pe Ajax și războiul Troian izbucnește.

A rămas grăuntele de hazard care s'a dovedit mai puternic decât muntele înțelepciunii. Toată mintea omenească la un loc nu poate schimba cu nimic mersul lumii. Orice filosofie e deșertăciune. E descurajator acest mare surts sceptic asvârlit peste univers. Dar din fericire el rămâne cuminte în fundal, ascuns de vălul poeziei, de jocul liber al spiritului și nici-o stridentă nu turbură desfășurarea firească a personajilor și a ideii pe care fiecare o poartă. Totul desfătă și farmecă, pen-trucă totul e cu geniu dozat, după legile unei proprii și singulare chimii. Iată de ce viziunea lui Giraudoux asupra războiului din această tragedie plămădită după o formulă nouă, nu supără nici pe adversarii pacifismului, nici pe cei ai războinicilor fanatici. Ci ea fericește pe toți aceia care insetează după frumos.

DELIU PETROIU

## UN CAZ ION LUCA

E cel puțin ciudată mentalitatea cu care cei mai mulți dintre criticii noștri înțeleg să secondeze literatura ce se desfășoară sub ochii lor. Cât timp nici unul dintre ei nu hazardează, altfel decât prin circumspecțe conversații intime, o semnalare publică, nici ceilalți nu purced la un atare demers, chiar dacă, în sinea lor sau între ei, sunt de acord cu privire la îndreptățirea critică a unei lucrări ce așteaptă comentarul. Când însă, prin voia capriciului, o semnalare se produce, de îndată inflația atenției critice se deslănțue pe mari dimensiuni și inventariile monografice, mențiunile periodice, recenzile „la zi”, nu mai conținesc. Astfel în locul unei observații sistematice, fără soluții de continuitate, în locul unei pânde care să sesizeze fiecare respirație, fiecare svăcnet al fenomenului literar, critica noastră însoțește acest fenomen în chip dezordonat, când rămânând în urma lui, când jubilând cu câțiva pași înainte, niciodată însă în cadența firească a pasului lui. Așa se întâmplă că „voga” literară la noi, în loc să fie susținută de saloane, e alimentată de însuși spiritul criticii literare care, pe semne, datorită exuberanței sale adolescente, sau omoară cu dragostea, sau exasperează cu tăcerea. Faima literară umblă la noi pe catalige și are întotdeauna ceva de bălci. De aceea e deobiceiul suspectă, iar când e instalată, anevoie se trece peste ea, chiar dacă revizuirile sunt în curs. O istorie literară nu va putea, datorită acestei împrejurări, să

se dezintereseze de unul sau altul din scriitorii a căror rezistență nu o mai încearcă nici măcar bulevardele, dar care au avut la timpul lor o „vogă“, în schimb „Revoluția“ unui Dinu Nicodin e obligată să înflorească subteran și să cedeze locul, pretutindeni, unui comentariu de 10 pagini făcut cutărui sau cutărui confecționari de romane lacrimogene. Fiți siguri însă că de îndată ce o recenzie întâmplătoare va vedea undeva o lumină, ciuperăriia critică, favorabilă sau nu, va năpădi cu un entuziasm fără margini întreaga livadă și va umbri, tocmai de aceea, florile cele mai de seamă asupra cărora ar trebui, în alte condiții, să atragă, dintru început, luarea aminte.

Acesta e și cazul operei literare a d-lui Ion Luca. Deși de aproape două decenii în circulația pieței literare, ea nu a reușit să intre în conștiința criticii literare ca atare, deși toți criticii căți o cunosc mărturisesc, pe șoptite și fiecare în parte, îndreptățirea acesteia de a participa la tabloul literaturii noastre contemporane. „Istoria literaturii române“ a d-lui Călinescu o menționează doar la bibliografie, iar celelalte lucrări de acest fel apărute în ultimii ani o trec sub tăcere. Însă nu numai critica literară ci și cea de specialitate, adică critica dramatică, se ferește sistematic din calea acestei opere care cu toate acestea, reprezintă în penuria literaturii noastre dramatice un incontestabil efort spre un teatru de artă antohoton. Nu e de mirare atunci, când și critica literară și cea dramatică concurează în a ține la distanță această cu drept cuvânt „operă“, că din conștiința publică numele d-lui Ion Luca e cu desăvârșire absent. Cele câteva spectacole intermitente, cu „Femeea Cezarului“ sau cu „Icarul de pe Argeș“ nu au reușit nici ele să miște din Imperturbabila lor lniște pe cel ce se îngrijesc de destinele vieții noastre teatrale. În întregul ei, opera dramatică a d-lui Ion Luca a continuat să rămână pe mai departe în cartoane sau în tiparnițe provinciale, amplă, bogată, vie, interesantă, necomentată însă, nejuată. Și toată această împrejurare, numai o consecință firească a comodității sau capriciului criticii noastre literare. Căci nu un motiv interior, precum dificultatea internă a lucrărilor și nici unul formal, precum absența scenică, nu poate împune o circumstanță atenuantă acuzei. Deși în versuri, uneori — e drept — puțin desuete și puțin sinuoase, totuși piesele d-lui Luca țin mai mult de un teatru de fapte, cât de un teatru de idei, prin urmare atracția lor ar trebui să fie intensă; deși din tot repertoriul, sporadice, totuși spectacolele câte au avut loc din această operă, au fost suficiente pentru a da verificării scenicității ei un titlu excelent. E drept că, în acest ultim caz, critica noastră dramatică ar fi fost cea dintâi indicată să-și spună cuvântul. Simplu reportaj teatral, modestă recenzie de spectacol, critica noastră dramatică — și aceasta oficinile literare responsabile o știu — a rămas însă suficient de obtuză, de pe urma tandreței sale pentru confecțiunile cabaretelor, ca să scape



tot ceea ce dincolo de reprezentația oficială, poartă numele de teatru. Astfel încât nu e de mirare că reluarea recentă a admirabilei „Femea Cezarului” nu a avut în critica noastră în afară de vagi note, nici un ecou. (Aceasta s'ar mai putea datora pe de altă parte și sgomotelor infernale pe care interminabilele Electre le stârnesc, în dauna sunetelor discrete, în presa de specialitate). Pe scurt, opera dramatică a d-lui Ion Luca e un caz tipic pentru exemplificarea conștiinței critice a literaturii noastre, a jocului ei capricios, a exuberanței juvenile cu care își înțelege menirea, a constituției sale paradoxale — anume, responsabilă, când e domestică, și iresponsabilă, când e publică. Dar pentru ca verificarea acestei împrejurări să fie deplină, trebuie să mai așteptăm. Căci, de curând, d-l Petru Comarnescu într'un studiu vast publicat în „Viața Românească” a dat primul semnal pentru abilitarea publică a martirajului literar al operei d-lui Ion Luca. Momentul trebuie reținut. Fiindcă odată cu el și conform obiceiului împământenit, în jurul literaturii dramatice a d-lui Ion Luca, va începe o adevărată roire critică.

RADU STANCA

BCU Cluj / Central University Library Cluj

---

NOTĂ: Din cauza lipsei de spațiu nu se vor publica decât în numărul viitor, cronica despre „Stilistica limbii române” de Iorgu Iordan, a dlui Henri Jacquier, cronica despre „Natura artelor minore” a dlui Deliu Petroiu și „Revista Revistelor” a dlui Ștefan Aug. Doinaș.