



PERICLE MARTINESCU

Retroproiecții literare



www.ziuaconstanta.ro

PERICLE MARTINESCU

■
RETROPROIECȚII LITERARE

Pentru

fișa nr. Costel Paraschivescu,

scutite la o reînțineră în
treburile deșinate,

cu toată dragostea,

Pericle Paraschivescu

August 1973

PERICLE MARTINESCU

Retroproiecții literare



EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

www.ziuaconstanta.ro

CUVINT INAINTE

Textele ce formează conținutul acestui volum reprezintă o selecție din studiile, cronicile și articolele literare pe care le-am publicat în perioada 1933—1944.

Delimitarea în timp — între aceste două date ce marchează două importante praguri în zvîrcolirile istorico-sociale din acea vreme — a spațiului din care am făcut selecția se datorește, pe de o parte, împrejurării că în acest interval s-a desfășurat prima etapă a activității mele publicistice, deci consemnează manifestările unei tinereți febrile și în permanent proces de ebuliție — cu stîngăciile, naivitățile, exagerările sau aberațiile vîrstei (care-i fac, de altfel, și farmecul!), iar, dacă poate fi cazul, și cu unele contribuții susceptibile să fie reținute. Pe de altă parte, perioada amintită constituie — cu o ușoară decalare în timp, ea prelungindu-și profilul spiritual pînă la marile răsturnări din 1944 — ultima jumătate a acelei așa numite „epoci dintre cele două războaie“, cînd cultura românească a cunoscut, în pas cu întreaga cultură mondială, e efervescentă creatoare de o strălucire și de o intensitate egale doar cu dezaxările și perturbațiile politice, sociale, economice și morale ce prevesteau declanșarea uriașei conflagrații care avea să urmeze. A fost un deceniu de înălțări și prăbușiri, de remarcabile realizări artistice și de brutale atentate la adresa spiritului și a culturii, însoțit de credința în victoria

valorilor nobile umane și totodată umbrit de negre aprehensiuni în fața primejdiilor ce amenințau lumea, astfel încât el ar putea fi numit deceniul luminilor sumbre, după cum cel precedent, dintre 1920—1930, fusese denumit al „anilor nebuni“.

Numai raportate la climatul intelectual și la vibrațiile sufletești din acel timp, textele de față, repuse în circulație după un mare număr de ani, își pot păstra încă un minimum de interes, ca ilustrări ale unei stări de spirit dintr-un moment istoric foarte agitat și plin de contrarietăți. Ele sînt expresia unei dialectici interioare, a unor impulsuri provocate de evenimente petrecute în realitatea obiectivă — fie că e vorba de apariția unei cărți, de izbucnirea unui război, de o aniversare, de o dezbatere de idei etc. — și care au găsit, mai mult sau mai puțin adecvat, dar totdeauna prompt și cu patos, un ecou sau o reacție pe plan subiectiv. Fără pretenția de a da soluții sau de a ridica probleme, aceste texte au, cel mult, o valoare de mărturie, de confesiuni deghizate și atestă — uneori cu dezinvoltură (ca o tentativă de evadare din sfera conformismului oficial) — o prezență și o participare efectivă la complexul de fenomene al epocii, într-o conjunctură culturală și social-istorică specială.

Scoase de sub colbul uitării, paginile care urmează pot căpăta, în mod fatal, pentru cititorul actual, un aer anacronic sau desuet; să se observe însă că multe din problemele, operele sau personajele despre care e vorba aici, acum intrate în domeniul notorietății indiscutabile, sau devenite chiar monumente, se aflau atunci abia la începutul ilustrei lor cariere, iar unele erau prezentate, la noi, în premieră prin medalioanele respective incluse în volumul de față (cazul Malraux, Faulkner, Montherlant, chiar Amiel sau Camoëns etc.). Ca atare, prin faptul că evocă, într-o anumită măsură, mișcările de sensibilitate, de spirit și de preocupări specifice aceluia tumultuos deceniu al IV-lea care incită mereu curiozitatea oamenilor de azi, ele se integrează unui ansamblu ce nu și-a pierdut încă forța de sugestie.

În tehnica cinematografică există un procedeu denumit retro-proiecție, prin care o suită de imagini dintr-un plan secundar se interpune uneia ce se derulează simultan pe primul plan, într-un spațiu și un timp revolut, spre a potența o secvență de film. Prin analogie, aș dori să cred că prezentele meditații, născute și crescute în alt sol, rămas mult în urmă, se leagă, într-o anumită convergență, cu vasta eflorescență a literaturii noastre contemporane, constituind o mică treaptă într-o largă scară de evoluție, și justificând astfel dreptul de a fi readuse la lumină. Este tocmai sensul pe care l-am dat, în titlu, acestei culegeri de articole vechi intercalate pe ecranul unor realități intelectuale noi. Retroproiecții pe fundalul vast și în continuă amplificare al culturii noastre active din ultimele decenii.

În alcătuirea volumului am adoptat un criteriu „tematic“, sacrificând ordinea cronologică, deoarece, în ciuda caracterului aparent de consemnări ocazionale, sau dincolo de această mască, materialele reproduse aici poartă pecetea unor stări de spirit disparate aparținând uneia și aceleiași epoci (ce apare ea însăși astăzi ca un scurt moment istoric) de înfruntări și neliniști, dominată de discrepante și confuzii. Am menționat însă în josul fiecărui articol titlul revistei și data când a fost publicat.

Toate articolele păstrează conținutul original de idei, tonul, limbajul și modul de interpretare inițiale, fără schimbări de esență. Am recurs doar la unele echilibrări de expresie, pe care le-am socotit imperios necesare la o recitare tîrzie a acestor texte desprinse din peisajul spontan al apariției în periodice și transpuse în acela, mai pretențios, al includerii într-un volum.

Culegerea de față constituie doar o primă serie de Retroproiecții, dat fiind că prezentele contribuții au fost urmate de altele răspîndite prin publicațiile noastre literare pînă în ultimul timp și care vor alcătui la rîndul lor un alt volum.

Autorul

Iulie, 1972

I. PERMANENȚE AUTOHTONE

PORTRETELE LUI EMINESCU

Privind cele patru portrete-fotografii ale lui Eminescu, ce ne înfățișează măști atît de diferite ale aceluiași chip, sîntem ispitiți să încercăm a reconstitui intuitiv, din ceea ce ne sugerează ele, configurația interioară a celui care a fost totdeauna și trece încă și astăzi drept un „mare neînțeles“. Poate mai mult decît opera lăsată, mai mult decît însemnările cu caracter intim și decît mărturiile celor ce l-au cunoscut personal, aceste portrete, prin faptul că reprezintă însăși fizionomia poetului la vîrste deosebite, ne-ar putea ajuta să dezlegăm enigma unei existențe aproape parabolice și să conturăm universul stelar în care a rătăcit — vecinic hoinar și vecinic prinț — nu întristatul, cum dintr-o inadecvată figură de stil se spune adeseori, ci înseninatul zămislic al „Luceafărului“.

Avem în față patru portrete din patru epoci diferite ale vieții lui Eminescu. Raportate la existența scurtă a poetului, aceste epoci nu sînt prea depărtate una de alta ; în afară de distanța dintre întiul și al doilea portret, înfățișîndu-l, unul, pe Eminescu la 19 ani, celălalt la 29, momentele cînd au fost imprimate pe placa fotografică aceste imagini sînt destul de apropiate : după portretul de la 29 ani, avem unul de la 34, și unul de la 37 ani. Privind însă aceste patru imagini prinse din goana timpului într-un interval de numai optsprezece ani, rămînem cu impresia că

între una și alta se întind decenii de viață, decenii de experiență ce-au întipărit pe figura subiectului lor sigiliul unei maturizări precipitate — și în ultimă instanță tragică.

Între fotografia de la 19 ani — făcută la Praga, în splendoarea tinereții și arătînd un cap avîntat de Făt-Frumos, cu fruntea înaltă și senină, împodobită cu o coamă revoluționară, cu privirile grizate de nostalgia infinitului pe care pare a-l absorbi cu patima adolescentului vizionar impulsivat de mari elanuri romantice, cu gura de o minunată sculpturalitate, pe buzele căreia se citește o imensă și periculoasă sete de viață — și între chipul atît de eterat de la 29 ani, din fotografia făcută la București în jurul lui 1880 — cu trăsături mult mai potolite și mai delicate, învăluit într-o discretă și totuși foarte accentuată aură meditativă, cu expresia marcată de un rafinat aristocratism intelectual — între aceste două portrete, mai cu seamă, se pare că timpul psihologic a realizat în existența poetului o etapă și un salt enorm, pe parcursul doar al unei decade de biografie civilă. Vine apoi fotografia de la 34 ani — făcută într-o vară, la Agapia, după primul atac al bolii, — reprezentînd o fizionomie mai pămîntească parcă, dar în același timp desprinsă de temporalitate, indicînd oarecum semnele irupțiilor interioare, cu privirile ușor încețoșate, ca și cum ar contempla lumea și viața de peste hăuri de vis, cu un aer de blazare, de abdicare fizică și morală, dar păstrînd încă o urmă de energie, ce pulsează latent, în care îngăduința și ironia întipăresc pe figura poetului zîmbetul unei imperturbabile conștiințe a superiorității omului care a sorbit din toate sevele vieții. În sfîrșit, iată imaginea impresionantă, de un tragism cutremurător, pe care ne-o transmite masca nietzscheană de la 37 ani, a fotografiei făcută la Botoșani, pe cînd poetul era bolnav în casa surorii sale...

Dacă ne gîndim că între întîiul portret, cu trăsăturile întinse spre mirajul vieții, iradiînd numai tinerețe, lumină, vigoare și optimism, și între ultimul, din care se revarsă o durere sumbră, sfîșietoare, ca nesfîrșite ploi de toamnă, n-au trecut nici douăzeci

de ani, sensul vieții lui Eminescu ne apare înzestrat cu o grandoare egală cu aceea a operei lui. Privind această mască mai mult decât crepusculară, a ultimului portret, avem senzația brutală că versurile picură de-a lungul ei ca niște lacrimi de plumb :

*Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,
Că sînt bătrîn ca iarna...*

iar acest „optzeci de ani“ sună parcă prea puțin față de bătrînețea, de oboseala, de prăbușirea pe care o exprimă imaginea. Desigur, starea sufletească a poetului nostru cînd a scris aceste versuri era aceeași cu a celui alt romantic lucid din secolul al XIX-lea, mistuit de febre existențiale, Baudelaire, care scanda :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans...

Pe marginea acestui portret al lui Eminescu s-ar putea transcrie, drept epigraf, următorul fragment dintr-o scrisoare pe care poetul i-o transmitea, prin 1880, surorii sale Harieta, într-un moment de depresiune morală : „Toamna anului e una pe an, apoi 'i urmează primăvara. Toamna vieții vine fără să știi cînd, nici de unde... numai vezi că totul a trecut pentru a nu se mai întoarce. Și-apoi se simte omul bătrîn, foarte bătrîn, și ar vrea să moară...“ La 30 ani Eminescu vorbea despre „toamna vieții“ cu accentul omului împovărat de la 80 ani ! Amănuntul trebuie reținut.

Am stăruit asupra acestui episod cu intenția de a arăta că în existența poezilor mari capacitatea de a trăi viața, de a parcurge tot binele și tot răul din lume, de a cunoaște pînă la marginile lor și paradisul și infernul, este primul element ce trebuie analizat pentru mai buna înțelegere și mai adîncă pătrundere a operei, care e rodul experienței și existenței lor. Oamenii aceștia predestinați arderilor violente nu trăiesc viața așa cum o trăiesc toți ceilalți muritori. Ei sînt urmăriți de forța oarbă, ca o pajură neagră, ce-i împinge în marea aventură a cunoașterii și de care rămîne

apoi strâns legată și aventura existenței lor fiziologice. Intensitatea acestor aventuri capătă potențialuri atât de mari, încât ele ies de sub controlul destinului. Eroii lor rămân niște existențe cu totul libere — libere să se înalțe oricât de sus, libere să se prăbușească oricât de ușor — motiv pentru care biografia lor devine o patetică epopee, consumându-se în incandescențe la a căror tensiune organismul psiho-fiziologic nu poate rezista pînă la împlinirea normală a circuitului vital. Un Rafael, un Mozart, un Shelley — ca să dăm numai cîteva exemple din foarte marele număr de cazuri — au expiat, în plină încoronare a creației, la o vîrstă cînd în general individualitatea umană abia începe să se afirme cu adevărat pe planul realizărilor notorii. Trecerea lor intempestivă în lumea neființei nu se datorește, așa cum anumite împrejurări ne-ar putea face să credem, unor accidente de ordin organic, ci extraordinarei consumpții ce-a prezidat efervescenta lor creatoare. Cu cît consumul de energie spirituală este mai mare, cu atât rezervele biologice se epuizează mai repede.

Iată aceste patru portrete ale lui Eminescu. Ele ne atestă cu o zdrobitoare evidență treptele ascensiunii poetului și brusca lui prăbușire din „a haosului văi“, asemenea lui Hyperion, metamorfozat de astă dată într-o epavă biologică. Înălțarea, setea de cunoaștere, setea de viață au fost prea puternice pentru ca, pînă la sfîrșit, să nu se preschimbe într-o osîndă. Astfel se răzbună Fatalitatea pe cei ce scapă, pentru o clipă, de sub frînele ei, bucurîndu-se de libertatea absolută a cunoașterii și trăirii, dar ajungînd mult mai repede la descoperirea „adevărului fatal“. Spunea Byron : *„Și dacă rîd de orice lucru omenesc, e ca să nu plîng. Cunoștința e tristețe și cine cunoaște mai bine viața trebuie să jelească mai adînc adevărul fatal, căci pomul cunoștinței nu e pomul vieții.“*

Eminescu a fost unul din acești mari aventurieri ai Absolutului. Ca orice însetat de cunoaștere, el a năzuit să-și transfigureze existența pe linia unui eroism superior ce-i propulsa nevoia virilă de a duce pînă la ultimele limite procesul cunoașterii, tînjind după o plenitudine ce nu poate fi atinsă decît printr-o supremă

încordare a facultăților spirituale, angajate în sondarea „abisului de nepătruns al cugetării“, asemenea eroilor byronieni de structură autobiografică. Dar aproape totdeauna în astfel de cazuri, evoluția cunoașterii o ia înaintea evoluției biologice : trupul persistă atunci în funcție de spirit, se transformă paralel cu acesta, capătă expresia văzduhului interior, înfruntă cu tărie vicisitudinile uzurii, sau împărtășește laolaltă cu el deznodământul fatal : organele se sfărîmă dintr-o dată printr-o explozie de supra-tensiune și maestrul cade în genunea înnegurării. Orice aventură de genul acesta își are durata ei. Asemenea durată nu se măsoară însă în timp, ci în intensitate. În treizeci de ani un om poate să acumuleze o experiență de multe decenii, după cum în cîțiva ani poate să se schimbe atît de mult la înfățișare încît să nu mai fie recunoscut drept cel care a fost înainte. Trupul capătă vîrsta spiritului și această vîrstă se numește *ardere*. Aici trebuie căutat secretul deosebirilor enorme dintre portretele lui Eminescu, ce înfățișează la epoci atît de apropiate același chip cu măști atît de diferite.

Pînă la vîrsta de aproape douăzeci de ani, Eminescu a trăit cu spontaneitate impulsul tinereții, dînd frîu liber aspirațiilor adolescente și imaginației sale romantice, fără preocuparea de a da consistență experiențelor lui imediate. Pînă la douăzeci de ani omul nu poate ridica experiența sa la nivelul unei alcătuirii spirituale organizate. Pînă atunci e străbătut de senzații directe și contradictorii ; e stăpînit de o curiozitate aprinsă de a lua contact cu lumea și de sentimente manifestate violent, printre care iubirea și revolta dețin locul întîii ; pînă la această vîrstă omul este prea puțin obsedat de destinul propriu : îl interesează mai mult ceea ce este dincolo de ființa lui, decît eul personal.

În cazul lui Eminescu lucrul acesta este ilustrat admirabil de tinerețea lui învăluită într-un romantism de baladă, fermecător și plin de inocență. Hoinărerile poetului, legăturile lui cu trupele de artiști boemi, lecturile întîmplătoare ce-l făceau să plutească în lumi feerice și ireale, avînd ca rezultat poeziile scrise la ieșirea din adolescență : *Junii corupți*, *Amorul unei marmore*, *La o artistă*,

Veneră și Madonă, Mortua est, Inger și demon, Împărat și proletar — totul ne dovedește că în această epocă la el predomina imaginația romantică. Virtuozitatea de a crea efecte lirice din contraste, de a da glas iubirii nedefinite, needucată ca sensibilitate, neprecizată ca obiect, obsesia aproape fascinantă pe care o exercita asupra lui moartea ca temă poetică, și fabulațiile bizare, în sfârșit, revolta și viziunea pesimistă asupra lumii — iată specificul experienței și al creației de la această vîrstă. Cu sensibilitatea lui ascuțită, cu predispoziția nativă spre vagabondaj și boemă, cu dragostea excesivă pentru natură, cu marea lui sete de ideal, dacă s-ar fi lăsat în voia talentului și a însușirilor sale firești, Eminescu ar fi devenit un perfect cîntăreț social, sau un interpret fidel al simțămintelor idilice, așa cum se întîmplă îndeosebi cu poeții rămași prizonierii propriului lor talent. Dar el era prin structură un om de geniu. Patima cunoașterii, forța viziunilor, puterea de muncă nu-l puteau menține la treapta unui poet obișnuit. Destinul a vrut ca steaua lui să apuce alte căi.

Mai întîi student la Viena, trimis apoi la Berlin, timp de patru sau cinci ani și tocmai la vîrsta cînd încep să se precizeze drumurile vieții, Eminescu descoperă voluptatea studiului și odată cu ea resimte setea adîncă de cultură, curiozitatea de a parcurge toată gîndirea epocii lui și de a se pătrunde de toate adevărurile mari ale existenței omenești. Afară de acestea, dorința de a se cufunda mereu în lumea visului, făcînd din ea un inepuizabil material poetic, l-a îndreptat către interiorizare, către rafinarea sensibilității, ascuțindu-i luciditatea și prevestind complexitatea unui tumultuos mecanism spiritual.

Distanța dintre primul și al doilea portret reprezintă perioada de înflorire intelectuală a poetului, dar și de stratificare a individualității lui umane. În această perioadă Eminescu a studiat foarte mult, și-a sporit setea de cunoaștere, care a devenit apoi o necesitate vitală pentru el, dar a făcut și eforturi să-și domine avînturile imaginației și să-și cristalizeze expresia artistică. În poeziile din această epocă spontaneitatea inspirației este mult mai temperată, se

simte o căutare, o luptă cu materialul poetic, căruia vrea să-i dea, atît ca formă cît și ca fond, o valoare cît mai aproape de desăvîrșire, de unde migăloasele reluări, nenumăratele variante ale acestor teme. Elementele primei faze au fost abandonate, atracția contrastelor nu mai există, revoluționarismul incendiar, de sorginte mai mult livrescă, s-a stins, impetuoșitatea adolescenței a fost atenuată. Poetul transpune acum în versurile sale experiențe sufletești reale, o dragoste al cărei obiect nu mai este nedefinit, fiindcă trăiește din plin drama iubirii cu bucuriile și dezamăgirile ei, inspirația s-a obiectivat, iar imaginația a început să fie stăpînită de inteligență și de materialul concret care i se impunea. În această fază Eminescu se apropie cu pași repezi spre ceea ce avea să fie el însuși, ca poet și gînditor.

În preajma vîrstei de la care ne-a rămas cel de al doilea portret, poetul era la zenitul evoluției sale intelectuale. E un altul acum, cu totul deosebit de cel dintîi și ca înfățișare exterioară și ca formație spirituală. Sîntem în faza *sensibilității romantice*¹.

Deosebirea, ca fizionomie psihofizică, dintre acest al doilea portret și cel dintîi, din adolescență, este izbitoare. Aproape s-ar crede că nu este vorba de una și aceeași persoană. Viața interioară a lui Eminescu a fost atît de intensă și de bogată între 20 și 30 de ani încît, și ca înfățișare, el capătă alt chip. Figura lui e acum spiritualizată, plină de sensibilitate, figură de om cu antenele vieții întoarse spre el, spre interior, nu spre exterior, ca mai înainte. Configurația morală de la această vîrstă ne este indicată de poeziile scrise în anii respectivi. Predomină, la această epocă, poeziile de dragoste, cu un subiect precis — indiferent dacă muza e una sau sînt mai multe — întruchipînd o femeie vie, reală, integrată în biografia poetului, nu una imaginată, ca în faza adolescenței. De asemeni, în această perioadă conținutul psihologic înlătură pe

¹ Distincția aceasta între *imaginația romantică* și *sensibilitatea romantică* o face și G. Ibrăileanu. Vezi în *Studii literare: Eminescu — note asupra versului*. Contribuții prețioase aduce și d. Tudor Vianu în primul capitol din *Poezia lui Eminescu*.

nesimțite marea pasiune a poetului : natura, și el cîntă acum cu deosebire stările lui sufletești, duiosia, regretul, melancolia, fără a aiuneca în exaltări spectaculoase ca în prima fază. Tot astfel, fondul filozofic capătă un loc important în versurile lui și stările sufletești sînt totdeauna într-o perfectă concertare cu funcțiunile ideative.

Cu acestea ne apropiem de apogeul creației poetului, de epoca *Scrisorilor* și a *Luceafărului*. În această fază personalitatea lui Eminescu e pe deplin dezvoltată și stăpînește în chip desăvîrșit materialul liric, atît cel obiectiv — natura, folclorul, istoria etc. — cît și cel subiectiv — sentimentele, înfrîngerile sau exaltările incidentale. Este epoca seninătății creatoare, a armoniei între sufletul poetului și ființa lui carnală — o armonie apollinică însemnată ici-colo de izbucniri dionisiace, puse însă sub controlul unei înalte și riguroase conștiințe artistice.

Portretul de la 34 ani ne evocă mai mult gînditorul din Eminescu, gînditorul politic, profetul, teoreticianul „rezistenței etnice“, în sfîrșit, omul înzestrat cu un prestigiu mai mare, în ochii contemporanilor, decît poetul „cufundat în stele“ și pierdut în lumea visurilor lui. Capătă un coeficient social, devine un personaj public, prin faptul că exercită o profesiune plină de răspundere morală, aceea de gazetar, redactînd articole legate de actualitate, punînd în dezbatere problemele vitale ale societății de atunci sau ale neamului românesc. E drept, făcută după prima lovitură a bolii, această fotografie trădează, mai ales prin turbureala privirilor, tragedia apropiată, dar ea ilustrează foarte plastic conturul fiziognomic și intelectual al personalității lui Eminescu din anii maturității sale, ce coincide cu epoca activității intense de la „Timpul“.

*

Am luat portretele ca instrument de călăuzire în descifrarea personalității interioare a lui Eminescu, tocmai fiindcă ele — executate în epoci diferite și transmise posterității parcă de o conștiință

recunoscătoare — ne vorbesc despre viața autentică a poetului mai limpede și mai direct decât alte mărturii întâmplătoare sau documente rămase din epocă. Aici anecdoticul este înlăturat cu desăvârșire, și îl avem în față pe Eminescu însuși, în toată făptura lui superbă și complexă, din tinerețe pînă la maturitate. Rar se întâmplă ca trăsăturile morale ale unei personalități să se desprindă atît de ușor și atît de fidel din imaginile întrupării sale fizice. În cazul poetului nostru, portretele păstrate sînt ilustrațiile cele mai expresive ale evoluției și configurației sale interioare.

Privind îndeaproape aceste portrete, sîntem înclinați să respingem multe din cele ce s-au spus pînă acum despre Eminescu. Judecat superficial, după conținutul versurilor lui, toată lumea a rămas la părerea că Eminescu este un poet de structură pesimistă și că în viața lui a fost cel mai nefericit om. Consemnînd această opinie prin care Eminescu a intrat atît de profund în conștiința publică, putem afirma că poetul este și astăzi „un mare neînțeles“. A spune despre el, cu un aer de grăbită și oarecum oficială compătimire, că a fost „nenorocit“, „pesimist“, „dezamăgit“, înseamnă a reduce foarte mult și a rămîne departe de senina și complexa personalitate a lui Eminescu. Ca o excepție de la acest soi de aprecieri, Titu Maiorescu în studiul său asupra poetului scria : *„Dacă ne-ar întreba cineva : a fost fericit Eminescu ? Am răspunde : cine e fericit ? Dar dacă ne-ar întreba : a fost nefericit Eminescu ? Am răspunde cu toată convingerea : Nu !“*

Într-adevăr, nici unul dintre portretele poetului — și ne referim la acelea din perioada lui activă, dinainte de a se îmbolnăvi — nu ne dă nici cea mai mică indicație că un om cu un chip atît de armonios, cu o privire atît de deschisă, cu o înfățișare atît de frumoasă, ar fi fost un temperament pesimist sau un om nefericit. Dimpotrivă, portretele lui Eminescu exprimă — cu excepția aceluia de la 37 ani, cînd poetul era mistuit de boală — o adîncă și pătimașă dragoste de viață, încît se naște întrebarea : cum de poate să existe un contrast atît de mare între individualitatea poetului și concepțiile exprimate în opera lui ? Contrastul nu există

de fapt, ci e numai o inducție convențională. Spre a se achita mai ușor de sarcina de a-l „explica“ pe Eminescu, unii profesori — care s-a întâmplat să fie și comentatori ai poetului — s-au oprit la câteva versuri sau poeme, care, citate izolat, ar putea face să se creadă că autorul lor a fost pesimist și nefericit pînă în cele mai adînci fibre ale ființei lui. De la generație la generație legenda s-a întins, a căpătat tot mai multe giruri, s-a oficializat și pînă la urmă pesimismul a ajuns subiectul în jurul căruia se polarizau toate discuțiile asupra poetului. În realitate, Eminescu rămînea nu numai neexplicat, dar chiar nedreptățit, atît în ce privește opera, cît și personalitatea lui. Desigur, dacă, printr-o hotărîre fericită a hazardului, nu s-ar fi păstrat aceste portrete care să înfrîneze puțin predispoziția comentatorilor de a crea un mit sumbru eminescian, figura poetului ar fi fost plăsmuită în feluri și chipuri, care de care mai exagerate, spre a se motiva „pesimismul“ din versurile sale, așa cum se întâmplă cu Schopenhauer sau cu Leopardi, de plidă, a căror viziune negativă despre viață este pusă pe seama înfățișării lor fizice.

Eminescu a fost un bărbat frumos, așa cum ni-l arată portretele, înzestrat cu un organism robust, așa cum ne-o dovedesc capitolele biografiei lui, rezistent la intemperiiile vieții și niciodată legat de grija pentru chivernisirea materială, care poate contribui în mare măsură ca să facă fericită sau nefericită o ființă comună. „*Superb disprețuitor al realității banale*“ (Ibrăileanu), sau „*cu o lipsă de prefăcătorie ruinătoare pentru om*“ (Călinescu), el a trăit totdeauna într-o zonă de visare și contemplație, de unde privea existențele de toate zilele cu un zîmbet superior și rece, nu trist, ci cel mult ironic sau indiferent, și „*orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească*“ (Maiorescu). Ca atare, portretele lui ne pun în față imaginea unui om de o seninătate pe care numai detașarea absolută o poate garanta; între el și realitate se întinde parcă pînza visurilor lui, ce-l lasă să privească această realitate, dar îl oprește să aibă un contact brutal cu ea.

Eminescu n-a fost fericit, totuși. Nefericirea lui nu provine însă din dezamăgiri personale, din înfrîngeri, din dureri fizice sau sufletești obișnuite. Este poate singurul om care n-a cunoscut înfrîngerea sau umilința, psihologic vorbind — de aceea fruntea și ochii lui sînt totdeauna sus — un om care n-a dat importanță lipsurilor materiale, deși le-a resimțit adînc, și a trecut pe lîngă dezamăgiri zîmbitor și senin, cu integritatea unui învingător. Nefericirea lui e de natură metafizică, și dacă a fost nefericit, a fost pentru că avea o conștiință dezvoltată a condiției umane în general, nicidecum din motive înguste de ordin personal. „*Sîmburele vieții este egoismul și haina lui minciuna*“ — iată una din cauzele întristării lui Eminescu. O altă cauză, ceva mai intimă, dar și aceasta provenită tot din constatarea că o ființă de nivel superior nu poate fi fericită, o aflăm în însemnarea făcută de el pe marginea manuscrisului *Luceafărului*: „*Geniul nu cunoaște moartea... dar nu e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit*“. Faptul că „nu e capabil de a ferici pe cineva“ constituie una din sursele întristării lui Eminescu. Și fiindcă nu e capabil de a ferici pe cineva, nu e capabil nici de a fi fericit. Fericirea se naște adeseori din conștiința că ai făcut un bine cuiva sau ai făcut fericit pe cineva. În sinea lui, putem crede aproape cu certitudine — și multe postume ne-o dovedesc — Eminescu era foarte atașat de viață, plin de o euforie continuă, de o voieșie ce-l ridica mai presus de măruntele dezamăgiri cotidiene.

Așadar, ceea ce se numește îndeobște pesimismul lui Eminescu nu este decît o rezultată a superiorității de conștiință, o stare de luciditate prea ascuțită pentru a se mai putea rezema în umbra fragilă a iluziilor, fără a aborda perspectiva spre neantul vieții. Din acest punct de vedere, Eminescu se integrează desăvîrșit în categoria romanticilor germani, din familia cărora face parte în ordine intelectuală, dar alături de care este încă prea puțin situat ca valoare în sine. De altfel, romantismul german e un fenomen de o tensiune și o profunditate spirituală atît de absolute încît cu greu poate fi asimilat de structura noastră intelectuală cu specific

oriental și de esență sentimentală. Eminescu a atins tensiunea de viață și viziunea abisală a romanticilor germani, de aceea figura lui rămâne izolată pe cerul culturii noastre din secolul al XIX-lea, ca o apariție tulburătoare greu de înțeles pentru nivelul intelectual autohton de atunci.

Romantismul german ne introduce într-o lume aparte, „a prinților (inteligenței), într-o corporație mai înaltă“ (Novalis), a poezilor, care vorbesc de misterul fără limită al personalității lor și sînt însetați de cunoașterea adîncă a realității ultime a esențelor, dincolo de care viața pare o caricatură, așa cum o descrie și Eminescu în *Epigonii*. Romanticii germani nu sînt considerați pesimiști, deși nu se cunosc existențe mai dramatice și uneori mai tragice decît ale lor. (Cîți nu s-au sinucis, dar sinucideri sublime, pornite din imperative metafizice, nu din incidente de categoria faptului divers !) Nu se poate numi pesimism o atitudine născută din conștiință pură și din sentiment pur. Căci paradoxul romanticilor germani — paradoxul lui Eminescu totodată — era de a fi conștiință pură și sentiment pur. Conștiința vrea să învingă durata și spațiul. Pentru ea totul pare familiar și inaccesibil, natural și supranatural, dar cînd își propune să atingă absolutul, se dizolvă în neant sau într-un abis de nostalgie, unde sentimentul rățește apoi vecinic excitat și vecinic nesatisfăcut. Este climatul în care domină tristețea superioară, detașată de coordonatele biologice, a romanticului adevărat.

„Pesimismul“ lui Eminescu nu este altceva decît luciditatea eroică prin care poetul privește viața. Din înălțimea acestei lucidități, firește, realitatea apare tristă și goală, dar o tristețe și un vid exterioare celui care meditează asupra lor. „*Nenorocirea cea mare a vieții e să fii mărginit*“, spunea odată Eminescu. Această afirmație îl caracterizează profund. Pentru a înlătura viziunea de pustietate și mărginire a lumii, poetul se cufundă în vis. „*Realul absolut e poezia*“, această concluzie a lui Novalis își găsește o perfectă aplicare la Eminescu. Însă după orgiile de vis, atît romanticii, cît și Eminescu, reluau contactul cu realitatea,

aruncându-se în viltoarea lumii politice, unde veneau cu un entuziasm nou, cu viziuni elevate, cu un discernămint sigur al valorilor și cu o energie mergînd uneori pînă la impulsivitate.

Și, aici, atingem o altă fațetă a văzduhului sufletesc și intelectual al lui Eminescu. E vorba de *resemnarea* lui. Această resemnare, denumită ca atare, este mai degrabă o formulă simplă și vagă, inexactă desigur, de a numi ceea ce este în realitate *ironia* romantică a lui Eminescu. Cînd spunem ironie romantică, nu ne gîndim la atitudinea satirică pe care o comportă în limbajul curent noțiunea de ironie. Prin ironie romantică se înțelege atitudinea omului superior care privește existența cu o luciditate pătrunzătoare, însoțită de un ușor zîmbet de detașare și regret că lucrurile sînt așa cum sînt. Nu este resemnare în această atitudine, ci mai curînd înarmarea poetului cu un surîs discret și rece împotriva deznădejzii ce simte că planează în jurul său, gata să pună stăpînire pe el. În cazul poezilor romantici de structura celor germani, această ironie este adoptată tocmai spre a fi cruțate rezervele de vitalitate pe care le simt pulsînd în sufletul și spiritul lor. La resemnării cu adevărat, atitudinea se manifestă printr-o stare deplorabilă de înfrîngere, printr-un blestem al destinului care-i persecută. La Eminescu nu se întîlnește niciodată o negare absolută a vieții, a destinului, a naturii, sau a luptei. El rămîne totdeauna senin, imperturbabil, „nemuritor și rece“.

În sfîrșit, cu aceasta ajungem la cealaltă problemă discutată tot atît de mult în cazul lui Eminescu, și anume la problema amantului, și în special a nefericirii lui în dragoste. Toată lumea știe, e convinsă că Eminescu a fost cel mai nefericit partener în experiențele sentimentale, întrucît toate poeziile lui erotice sînt pline de aspirația spre o iubire împlinită sau de chemări adresate femeii îndrăgite care nu-i ascultă și nu-i urmează glasul inimii. Nicăieri nu se întîlnește un accent de plenitudine sufletească realizată pe căile dragostei, nicăieri un strigăt de bucurie, de victorie, de satisfacție sentimentală... Dar, oare, să însemne aceasta că poetul a fost *în realitate* atît de nefericit cum ni-l arată versurile lui ?

Apelînd iarăși la imaginile din portrete, privindu-le încă o dată, e greu să găsim în ele mina unui om sortit să fie nefericit în dragoste, așa cum versurile sale ne lasă să deducem.

Incontestabil că Eminescu n-a cunoscut în dragoste plăcerile și bucuriile pe care spiritul și imaginația lui le cereau acestei experiențe. Nu le-a cunoscut însă nu fiindcă natura sau împrejurările ar fi fost vitrege cu el, ci fiindcă imaginația lui lega o experiență omenească de finalități prea mari pentru a putea fi atinse în niște relații prea omenești. Și atunci, fiind un om superior, lucid și prea inteligent pentru a suferi (suferința e partea celor slabi, mediocri și sentimentali), Eminescu și-a transpus *numai* în versuri regretul de a nu fi fost înțeles, realizînd efectele artistice cunoscute — el, în universul lui, rămînînd mai departe același înseninat cavalier al idealului.

Se spune foarte des că viața lui Eminescu a fost așa cum ne-o înfățișează versurile lui. Iată o afirmație destul de arbitrară. Credem că între opera poetului și viața lui trebuie făcută o distincție, mai ales în privința experiențelor comune : dragoste etc. Din versuri reiese că Eminescu ar fi fost un vecinic îndrăgostit și nefericit și că el nu s-ar fi ocupat de altceva în viață, decît cu urmărirea femeii iubite, chemînd-o, așteptînd-o, idealizînd-o sau acuzînd-o, asemeni unui poet minor și sentimental pentru care femeia pare a fi totul în lume. În realitate, Eminescu a avut pasiuni mult mai mari decît iubirea, cărora li s-a consacrat cu întreaga ființă : metafizica, visul, politica l-au răvășit mai puternic și mai adînc decît dragostea. Dragostea și femeia erau pentru el doar *mijloace* de a-și realiza opera artistică, nicidecum *scopuri* în sine. Maioreescu, care l-a cunoscut bine ca om și l-a înțeles ca poet, scria despre Eminescu în studiul publicat ca prefață la ediția *Poeziilor* din 1883 : „*Cuvintele de amor fericit sau nefericit nu se pot aplica lui Eminescu în accepțiunea de toate zilele. Nici o individualitate femeiască nu-l putea captiva și ținea cu desăvîrșire în mîrginirea ei. Ca și Leopardi în Aspasia, el nu vedea în femeia inbită decît copia imperfectă a unui prototip nerealizabil. Îl iubea întîmplătoare*

copie sau îl părăsea, tot copie rămânea, și el se refugia cu melancolie impersonală într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugețării și a poeziei...“ De aceea Eminescu nu este un poet din categoria marilor *cîntăreți ai cuplului stabilit*, ca Ronsard, Petrarca sau chiar Dante, în opera cărora transpare permanent imaginea precisă a femeii iubite. La Eminescu e vagă această imagine întruchipată într-o prezență fizică, el cîntă mai mult dragostea în genere, nepersonificată într-o femeie anume și totdeauna pusă sub cerul unei constelații metafizice, de unde poetul privește „nimirile-aceste“ cu indulgență, chiar atunci cînd ele îl fac să sufere.

De altfel, se pare că Eminescu n-a fost decît o singură dată îndrăgostit cu adevărat. Nu se poate ști cît a durat această dragoste în mod natural și cît a prelungit-o poetul imaginativ, spre a avea mereu vie o experiență din care putea să extragă atîtea efecte artistice. Îndrăgostit în sensul curent al cuvîntului, el a fost de foarte puține ori. Dintr-o mărturisire a lui însuși, lucrul acesta reiese foarte clar : „*În ce mă privește pe mine — ar fi zis chiar poetul — apoi deși am fost de multe ori îndrăgostit, dar să vă spun drept eu n-am iubit niciodată. Eu mă înșelam pe mine însumi luînd drept dragoste, dorința de dragoste, adică dorința aceea de a îngenunchia înaintea unei femei frumoase pe care mi-o zugrăvise imaginația și simțurile mele...*“¹

Această afirmație ni-l apropie pe Eminescu dintr-o dată de Stendhal, părintele celebrei teorii a *cristalizării*. Teoria „cristalizării“ acestui „act de nebunie“, cum numește Stendhal dragostea, susține că, de obicei, bărbatul care se îndrăgostește de o femeie caută să-i atribuie și să vadă în ea calități și virtuți pe care, de fapt, ea nu le are. În fiecare bărbat — și cu atît mai mult în rîndul artiștilor, unde imaginația lucrează mai puternic — există această tendință de a se autoînșela cu deplină conștiință și luciditate, fiindcă fiecare vrea să fie îndrăgostit de ceva frumos, dar cînd această frumusețe nu există desăvîrșită în realitate, el o întregeste cu imaginația.

¹ G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, p. 346 (ediția I).

creeze o operă de artă cât mai perfectă, singura care-l interesa mai presus de orice. Ca o entitate hărăzită să trăiască în cercurile visului și contemplației lui, poetul cobora din cînd în cînd pe pămînt, se întrupa într-un muritor comun, asemeni luceafărului din poveste, se lua după cîte o umbră fugară, se înfiora de o „strîngere de mîini“, de un „tremurat de gene“, dar văzînd că totul e van, se consola și se purifica de această mică aventură, retrăgîndu-se în voluptatea creației, apoi se înălța din nou în sfera contemplației pure. Acolo regăsea bucuria lui autentică, infinită și rece, și dacă era trist, era trist fiindcă știa, din aventura lui proaspătă, că „totul este trist în lume“.

Acesta a fost Eminescu. O plăsmuire extraordinară și o înche-gare miraculoasă a existenței românești, o întîlnire a Orientului somnambulic și contemplativ cu Occidentul lucid și faustic, o dăr-nicie neobișnuită a Naturii combinată cu o putere rară de înțelegere a spiritului, un exemplar în care toate înzestrările Firii s-au re-vărsat atît de limpede și de frumos, încît figura lui rămîne un simbol al seninătății, așa cum sînt simbolurile apollinismului stră-vechi — sau chiar înseși portretele Poetului.

Meșterul Manole, iunie 1943

Dintre toți „eminescologii“ de pînă acum, G. Călinescu este neîndoios cel dintîi care și-a închinat întreaga putere de muncă cercetării vieții și operei celui mai înalt spirit apărut în orizontul culturii românești. După *Viața lui Mihai Eminescu*, cea mai serioasă și aprofundată monografie românească de pînă azi, primele trei volume din *Opera lui Mihai Eminescu* (din care urmează să apară încă trei) ne pun în față o muncă titanică, revelîndu-ne o sumă a culturii noastre, rămasă atîta vreme necunoscută în rafturile bibliotecii Academiei. G. Călinescu a dezgropat acest tezaur, i-a căutat corespondențele prin cele mai depărtate straturi ale culturii universale, i-a identificat izvoarele, l-a analizat minuțios, cu răbdare și conștiinciozitate și ne-a pus în față o operă în fața căreia rămînem astăzi uluiți și fermecați. Lucrarea, în întregime, e concepută în următoarele capitole: 1. *Filozofia teoretică*. 2. *Filozofia practică*. 3. *Cultura*. 4. *Descrierea operei* — toate apărute — și 5. *Eminescu în timp și spațiu*, după care va urma studiul critic propriu-zis, pe urmă o bibliografie, la sfîrșitul lucrării.

În primul volum al *Operei lui Mihai Eminescu* apărut cu un an mai înainte la „Cultura Națională“ (1934) și intitulat *Filozofia practică și Filozofia teoretică*, G. Călinescu a introdus sub lentila microscopului critic opera — și mai ales proza literară și

politică — a lui Mihai Eminescu, scoțînd în evidență dualismul, poate temperamental, dar în orice caz flagrant, care a existat între atitudinea teoretică a poetului și aceea practică manifestată în polemicile și articolele sale politice. Din acest studiu reiese clar că în personalitatea lui Eminescu exista o mare deosebire între viața spirituală și cea practică, cu toate că un fel de mitologie apocrifă ne-a obișnuit să vedem în el preponderența unui pesimism organic iremediabil, agravat prin influența diverselor lecturi filozofice, în speță de marcă schopenhaueriană. Adevărul este însă că Mihai Eminescu era doar un pesimist teoretic; numai poeziile sale sînt îmbrăcate în haina cenușie a acestei concepțiuni care a făcut să țîșnească din geniul său opere unice și nemuritoare. În fața vieții practice, Eminescu era de un optimism care nu distona întru nimic cu idealismul generației sale de făuritori ai unei Români adevărate și mari. Articolele sale politice sînt în acest sens o mărturie evidentă. Eminescu avea o conștiință prea lucidă și prea largă în fața vieții, pentru a rămîne un simplu „poet“ — chiar genial fiind el. Oamenii într-adevăr mari se caracterizează, în primul rînd, prin ordine și luciditate spirituală — și Eminescu n-a făcut excepție de la această regulă. Om al secolului său, Eminescu era firesc să agite probleme politice actuale și vitale pentru țara noastră. Precursor al generațiilor de azi și luptător convins și înverșunat, el, încărcat cu o mare doză de optimism, de vigoare intelectuală și de forțe sorbite din bogăția imensă a neamului său, n-a putut rămîne totdeauna cu degetele pe liră și cu privirile ațintite spre stele unde vedea o rîvnită evadare din granițele vieții, ci a coborît și în mijlocul luptelor politice, scriind cele mai simțite și mai virulente pamflete.

În ceea ce privește „Filozofia teoretică“, în această parte G. Călinescu analizează atitudinea intelectuală a poetului, căutînd-o la izvoarele întinse care au determinat-o. Eminescu era înzestrat cu o cultură vastă, încît cunoștințele sale filozofice, deși nedesăvîrșite, se întindeau în cele mai diferite ramuri ale filozofiei, ca să ne mărginim numai la acest domeniu. De altfel, în volumul al doilea

al *Operei* un mare număr de pagini e consacrat *culturii* poetului. O uriașă înmagazinare de cunoștințe în toate domeniile — Istorie, Filozofie, Economie Politică, Pedagogie etc. — susținută de o nepotolită curiozitate intelectuală, — iată ceea ce este Eminescu pentru timpul, dar mai ales pentru urmașii lui. Poet înainte de toate însă, cunoștințele sale erau atât de dispart acumulate încât nu poate fi vorba de o concretizare a lor într-un sistem de gândire. G. Călinescu afirmă în acest sens : „*Eminescu luat pe fiecare latură în parte nu este pentru vremea lui cel mai învățat. El avea o minte limpede, obișnuită cu abstracțiuni filozofice și dacă ar fi stăruit în această ramură, ar fi făcut lucruri mai mari decât Maiorescu, dar acesta avea o cultură de idei bine organizată și o bibliotecă de specialist, care pînă la anume dată este completă.*“ (II, 128). Cu alte cuvinte, Eminescu era un inițiat în orice ramură de activitate intelectuală, dar structura lui de poet nu-l lăsa să se specializeze într-o direcție. Totuși, ceva mai departe G. Călinescu remarcă : „*Însă lectură (adică erudiție) și cultură nu sînt termeni sinonimi. Bine informat în fiecare disciplină mai de seamă dar nu îndeajuns ca învățat, Eminescu este totuși, ca poet, un om foarte cult, înțelegînd prin cultură cea mai înaltă pregătire în anume scop, care aici e poezia.*“ (II, 129.)

G. Călinescu și-a luat sarcina de a arăta cît și pînă unde se întindeau în cultura lumii cunoștințele lui Eminescu. Ne-a arătat în această privință o mulțime de corespondențe ale poeziilor sale, găsite în alte limbi (de pildă, *Mai am un singur dor* căreia i-a găsit patru corespondente : în latină, în italiană, în Ronsard și în Musset) — lucru nu tocmai ușor de întreprins, cu atât mai mult cu cît G. Călinescu însuși recunoaște că, fără a fi un Ariosto, Eminescu e totuși foarte cult ca poet.

În *Descrierea Operei*, care umple restul spațiului celui de al doilea și al treilea volum, G. Călinescu cercetează toate manuscrisele inedite ale poetului, scoțîndu-le la iveală și comentîndu-le în ordinea în care le-a elaborat Eminescu. Astfel, de la opera poetică cunoscută, „*așa de firavă ca volum, față de ceea ce plănuia în*

tăcere" (III, 235) și pînă la lungile poeme ca *Memento mori*, *Mușatin*, *Antropomorfism* etc., etc. precum și pînă la prodigioasa activitate literară în proză, rămasă încă inedită, ni se dezvăluie un Eminescu extraordinar, complex și bizar uneori, manifestat în toate genurile și în toate domeniile — în așa fel încît, pe bună dreptate, se întrebă și G. Călinescu, ca și bătrînul critic ieșan : ce-ar fi devenit Eminescu dacă nu murea la o vîrstă cînd alții, ajunși celebri în literatura universală, nu însemnau nimic, sau aproape nimic ?

Reporter, februarie 1935

În cele, aproximativ, optzeci de poezii care constituiesc chintesența operei eminesciene, fructul unei gândiri și al unei suferințe, al unei munci încordate de aproape două decenii, se pot defini cel puțin trei atitudini și trei experiențe distincte: este experiența erotică, este sentimentul naturii și în al treilea rând, patriotismul înflăcărat al poetului. În fiecare din acestea se poate urmări, apoi, o concepție filozofică, o atitudine față de viață, un fel de a privi lumea, în sfârșit, o personalitate atât de puternică și de originală încât, dintr-o mie, ea poate fi repede recunoscută de cei ce abordează lumea sa fermecată de visuri și melancolie. Între cele trei genuri lirice ale creației eminesciene — poezia erotică, poezia descriptivă și poezia patriotică — există o unitate perfectă, care este însăși marca personalității lui Eminescu. Timbrul lui grav și liniștit, duios și meditativ, sau impetuos și agresiv uneori, are o rezonanță aparte, de o absolută autenticitate, izvorită din însuși sufletul poetului. El nu scria nimic fără să fi trăit în chip profund o experiență, și oricât de meticolos ar fi fost în privința formei, nu neglija niciodată fondul. Iar fondul era la Eminescu chiar sufletul său. De acolo porneau toate impulsurile creației, acolo germinau toate virtuțile genialității lui și nu există în toată lirica eminesciană un singur vers

care să nu fie îmbrăcat în haina elegantă și nobilă a individualității lui excepționale.

Elementul predominant în lirica eminesciană este elementul erotic. Deși el nu reprezintă nici *totul*, nici *esențialul*, este totuși elementul predominant în opera lui Eminescu. Din această cauză s-au și creat atâtea legende, unele intrate chiar în Universitate și la Academie, după care Eminescu ar fi fost un captiv al Erosului, care a suferit din această cauză, și suferința i-a propulsat lirismul, și lirismul a căpătat aura elegiei sentimentale. Lucrul este adevărat, pînă la un punct, dar cît de departe este el de marea vibrație a poeziei eminesciene ! Eminescu este un poet și un artist desăvîrșit prin muzicalitatea pe care o imprimă el cuvintelor și prin fiorul inefabil pe care-l transmite versul său încărcat de armonii culese parcă de dincolo de auzul și simțirea omenească, din plînsul și oftatul firii înconjurătoare, din bucuria naturii care tresaltă de cîntece și viață în zilele frumoase de vară și se zbuțumă a jale în zilele urîte de toamnă. Sufletul lui Eminescu a fost un miracol în al cărui hipnotic tumult interior își găseau corespondența vastele și multiplele pulsații ale universului cosmic.

Fiind mai legată de existența biologică a omului, poezia de dragoste este mai concludentă în definirea unui temperament poetic. La Eminescu, mai mult decît la alți poeți, poezia de dragoste predomină, fiindcă poetul a acordat acestei experiențe o valoare deosebită, și a trăit-o cu o intensitate rar întîlnită. Într-o scrisoare către Veronica Micle declara : „*Dar tu nu știi, nu poți să știi cît te-am iubit, cît te iubesc. Așa de mult, încît mai bine aș înțelege o lume fără soare, decît pe mine fără ca să nu te iubesc.*” Chiar dacă el își mitiza cu predilecție sentimentele, o făcea de fiecare dată cu patosul marilor elanuri. S-ar mai putea spune că perioada de creație a poetului încheindu-se extrem de timpuriu, în plină tinerețe, dragostea a avut asupra lui o înrîurire puternică și totdeauna vie în procesul de elaborare a operei sale lirice. Dacă poetul ar fi trăit mai mult și ar fi trecut pragul altor vîrste, mai mature, cu siguranță că și opera lui ar fi căpătat, mai

tîrziu, alt caracter și altă coloratură. Atît cît a trăit și cît a scris, Eminescu a fost veșnic sub tirania dulce a iubirii care, dacă-l chinuia și cobora ca om, îl înălța ca poet.

Cu toate însă că experiența sentimentală a lui Eminescu a fost, relativ, de scurtă durată, limitată la epoca Tinereții, ea a cunoscut profunzimi și abisuri care epuizează filoanele vieții și dau celui ce le trăiește dimensiunile unui titan. La 34 ani, cînd de obicei oamenii abia încep să-și afirme personalitatea, Eminescu era un astfel de titan care acumulasă o experiență uriașă și nu mai avea nimic de cunoscut sau de învățat nici de la viață, nici de la dragoste.

În poezia lui erotică se pot, ca atare, distinge două atitudini și concepții ușor de determinat. Este concepția poetului despre dragoste — și, inclusiv, atitudinea lui față de femeie — din prima tinerețe, cînd nu cunoștea încă bine viața și văzduhul lui spiritual era încărcat mai mult cu elemente romantice culese din lecturi și reverii — și este concepția de mai tîrziu, cînd experiența i-a deschis poetului o viziune nouă a lumii și i-a dezvăluit un sens mai grav, mai bărbătesc al existenței. În versurile din juneță, poetul pare un posedat, chinuit de înfiorările dragostei, ca un înlănțuit ce se zbate și scoate strigăte de deznădejde și delir, fiindcă vede în iubire suprema glorie a omului, singura posibilitate de a înfrînge legile universului și de a le domina prin puterea năvalnică a dragostei :

*Din ochi de-ar soarbe geniu slăbita mea privire,
De-ar tremura la sînu-mi gingașul tău mijloc,
Ai pune pe-a mea frunte în vise de mărire
Un diadem de foc.*

*Și-aș pune soarta lumii pe buza-ți purpurie,
Aș pune lege lumii rîzîndul tău delir ;
Aș face al tău zîmbet un secol de urgie,
Și lacrimile-ți mir.*

Ce romantică forță de exaltare !

Dar, paralel cu acesta, în spiritul poetului ia naștere o concepție tot atât de romantică despre dragoste și femeie, unde rolul demonului intervine în primul plan. Femeia este în această concepție când înger protector, când demon — niciodată femeie pur și simplu ! — și acțiunea ei asupra bărbatului devine sau un prilej de entuziasm delirant, ca în versurile de mai sus, sau o minciună infernală destinată să distrugă cele mai frumoase visuri și să spulbere cele mai dulci iluzii :

*...Astfel eu pierdut în noaptea unei vieți de poezie,
Te-am văzut femeie stearpă, fără suflet, fără foc.
Și-am făcut din tine-un înger blind ca ziua de magie
Când în viața pustiiă râde-o rază de noroc.*

*Am văzut fața ta pală de o bolnavă beție,
Buza ta învinețită de-al corupției mușcat,
Și-am zvirlit asupra-ți, crudo, vâlul alb de poezie
Și paloarei tale roza inocenței eu i-am dat.*

*Ți-am dat palidele raze ce-nconjoară cu magie
Fruntea îngerului-geniu, îngerului ideal,
Din demon făcui o sfântă, dintr-un chibcot simfonie.
Din ochirile-ți murdare ochiu-aurorei matinal.*

*Dar azi vâlul cade, crudo ! desmețit din visuri sece,
Fruntea mea este trezită de al buzei tale'ngbeț,
Și privesc la tine, demon, și amoru-mi stins și rece
Mă învață cum asupra-ți eu să cant cu dispreț.*

Acestea sînt însă accentele rebarbative ale unei adolescențe mistuită de jarul pasiunii. Mai tîrziu, cînd poetul a cunoscut adevărata dragoste, poezia lui a căpătat alte accente. Abia atunci se poate vorbi de o erotică propriu-zisă și despre o experiență concretă, reală, a dragostei.

S-a insistat foarte mult asupra pesimismului eminescian și asupra influenței lui Schopenhauer. Și de cîte ori s-a făcut aceasta, a fost luată în considerare mai ales poezia lui erotică, unde poetul apare ca un mare nefericit în dragoste. De la Schopenhauer și pînă la Eminescu, este, totuși, o distanță. Filozoful *Parergăi* era un misoghin notoriu, pe cîtă vreme Eminescu n-a cunoscut niciodată această atitudine. Nicăieri Eminescu nu condamnă femeia dintr-o rațiune fizică sau carnală, ci dimpotrivă peste tot o adoră și o invocă tocmai din această rațiune ; dar fiindcă el era o fire eminentemente metafizică, și dragostea lui, în loc să aibă lirismul degajat al experiențelor sentimentale, era învăluită în dramatismul viziunilor înalte prin care peregrina spiritul lui dominat veșnic de aspirații spre absolut. Dacă Eminescu a fost nefericit în dragoste, aceasta nu se datorește unei cauze comune, ci faptului că el nu putea concepe și trăi o dragoste fără să facă din ea prilejul unor meditații profunde, susceptibile de a fi legate nu numai de o experiență trecătoare, ci de fenomenul existențial însuși :

*La ce statornicia păreilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis ?*

Eminescu nu era, cu toate acestea, omul care să se îmbete cu himere, cînd era vorba de dragoste. Deși romantic, el era lucid, deși turmentat de viziuni metafizice, el era conștient de toate voluptățile carnale pe care le oferă omului dragostea. Fără să fie vorba de un erotism *grosso modo*, în poezia lui Eminescu vom găsi totuși multe mărturisiri ce atestă prezența unei pasiuni carnale :

O oră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S'ascult de glasul gurii mici —
O oră și să mor.
Căci te inbeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți.
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.

În general, erotica eminesciană este naturistă. Ea se complace în descrierea însușirilor feminine care constituiesc obiectul dragostei, iar dragostea însăși se petrece în mijlocul naturii, fiind legănată de murmurul apelor, de liniștea codrilor, de florile de tei și de clarul de lună, elemente în ambianța cărora poetul își situează de preferință scenele de dragoste. Iubita este croită după o concepție sănătoasă a poporului, să fie adică frumoasă, „roșie ca mărul“, cu părul lung, „să-ți astup cu dînsul gura“, căreia să-i placă jocurile de dragoste, să-i cadă în brațe plină de ingenuitate și grație, să fie strînsă de subțioară, iar ea să-l ia „de după gît“. O dragoste sinceră, plină și naturală, avînd drept conținut nu virginitatea serafică și complicațiile fizice idealizate de romantici, ci forța pasiunii desfășurată în cea mai firească libertate a ei. De aceea, nicăieri nu se poate vorbi de *păcat* în erotica eminesciană. Poate în juneță, cînd poetul era obsedat de oarecare satanism livresc, să întîlnim cîteva accente malefice, dar numai atît. În tot restul poeziei sale nu găsim o singură notă discrepantă, un singur vers care să ne arate că poetul dezertează de la ordinea stabilită a lumii și acționează împotriva ei. Din contră, un pan-teism voluptos predomină în toată această suită de ode bucolice care este poezia de dragoste eminesciană :

Hai în codrul cu verdeață,
Unde-izvoare plîng în vale.
Sîmca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

*Acolo'n ochiu de pădure
Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședeă în foi de mure.*

Nota cea mai interesantă a eroticei eminesciene o constituie însă dualitatea : iubire pămîntească, senzuală, și iubire pură, ideală. Un exemplu elocvent îl avem, în această privință, în poemul *Lu-ceafărul*, care este deopotrivă un poem erotic cu implicații subiective, și un poem filozofic de substanță metafizică. Eminescu a fost un spirit însetat de absolut. El era absolut în toate manifestările și în toate domeniile : în gîndire, în politică, în morală, în dragoste. În erotică, mai ales, această notă e mai evidentă ca oriunde. Poetul unea aici absolutul pasiunii cu absolutul idealizării, sfișindu-și sufletul între imposibilitatea de a-l atinge pe cel din urmă, fără a renunța la cel dintîi :

*Era un vis misterios
Și blînd din cale-afară
Și prea era de tot frumos
De-a trebuit să piară.*

*Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să stee.*

Din această goană continuă după absolut, mereu în imposibilitate de a-și potoli setea ce-l chinuie, se naște apoi tristețea, marele regret de a nu fi putut ajunge acolo unde visa :

*Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins...*

Și, ca o consecință imediată, apare neagra viziune, care, de la dragoste, își răsfrînge apoi asupra întregii lumi flamura ei funebri :

*Viața-mi pare o nebunie
Sfîrșită făr'a fi'nceput,
În toată neagra vecinicie
O clipă'n brațe te-am ținut.*

Din aceste cîteva exemple fugare, luate la întîmplare, reiese, în final, un lucru : că dragostea are în viziunea despre lume a lui Eminescu o funcție cosmică, de la care pornesc toate idealurile și de care se izbesc toate aspirațiile. Prin dragoste, poetul vede dincolo de moarte, pătrunde misterul existenței, se înalță deasupra vicisitudinilor vieții, dar tot prin ea el rămîne iremediabil și fatal legat de condiția lui omenească primordială. Dacă Eminescu n-ar fi avut pasiunea metafizice, ar fi rămas un poet de o sugestivitate neîntrecută în erotică ; el însă a căutat totdeauna să facă din iubire nu o finalitate, ci un mijloc de cunoaștere, și uneori făcea aceasta la modul firesc, de cele mai multe ori o făcea cu deliberare. Dragostea deschide inima omului ca o cutie miraculoasă în care se oglindește universul, și-i excită spiritul spre cele mai înalte culmi lirice și filozofice. Eminescu era conștient de asta, și de aceea el n-a precupețit nimic în cultivarea acestui sentiment. Fără să culeagă prea multe roade practice, el a cules în schimb comori fără număr, de o incomensurabilă valoare artistică. Experiența aceasta interioară — o dragoste trăită mai mult în vis, decît în realitate — i-a dat posibilitatea să creeze un limbaj liric care exprimă în chip magistral profunditatea acestui simțămînt omenesc, într-o formă cît se poate de simplă și cît se poate de sugestivă. Poezia erotică eminesciană este aproape în întregime poezie pură. Și dacă o numim totuși „erotică“, este numai pentru că ea e legată de o experiență intimă și reală a poetului. Altfel, ea depășește cu mult poezia erotică obișnuită, în

care poezii își cîntă la un nivel mai mult sau mai puțin terestru avatarurile lor sentimentale. La Eminescu această poezie capătă o altă dimensiune. Prin ea poetul închină imnuri de slavă naturii, vieții, universului, luate toate ca martore ale dragostei lui, care este ea însăși, la Eminescu, o mărturie a capacității de a recepta și reflecta fenomenul existențial în toată amploarea și intensitatea lui.

Inedit, 1943

TITU MAIORESCU ȘI POSTERITATEA LUI CRITICĂ

Printr-o muncă asiduă de benedictin, d. E. Lovinescu se ocupă de câțiva ani de fenomenul junimist și de repercusiunile lui ample și adânci în cultura noastră, făcînd din acest ciclu de studii critice, început cu cele două volume masive consacrate lui Maiorescu și continuat cu alte patru volume — ultimul sub tipar — o operă nu numai de istoriograf, dar mai ales de conștient și pătrunzător analist al destinului culturii românești. Privite sub aspectul general și legate de întreaga operă a d-lui E. Lovinescu, actualele studii junimiste capătă o semnificație majoră și ele corespund unei duble funcțiuni : de sintetizare și de încoronare a doctrinei programatice a criticului. Mai întîi, toate aceste studii, care — sub pretextul analizării fenomenului junimist (mai exact : a maiorescianismului) dezbate o problemă de fond a culturii noastre — vin să completeze activitatea de peste trei decenii a d-lui E. Lovinescu, ele situîndu-se în bibliografia sa alături de *Istoria civilizației române* și de *Istoria literaturii române* pe care le întregesc prin date și concluzii noi, încorporînd astfel o operă masivă, unitară, definitivă și prestigioasă. În al doilea rînd, „ciclul de studii junimiste“, cum însuși autorul îl definește, pare a fi menit să consolideze poziția sa critică și să afirme, odată în plus, criteriul său estetic în judecarea valorilor literare

autohtone. Nu ne sfiim să recunoaștem, cu alte cuvinte, că toată această muncă intensă și riguroasă avînd ca obiect fenomenul junimist este, de fapt, un solemn și cuprinzător *Pro-Domo* pe care d. E. Lovinescu și-l edifică pagină cu pagină și volum cu volum într-o calmă și senină privire retrospectivă atît asupra operei sale critice cît și asupra întregii evoluții a criticii noastre literare. Lucrul este explicabil, firesc, just și legitim, cînd e vorba de o personalitate critică înzestrată cu atîta autoritate, cum este d. E. Lovinescu.

Dacă în volumele anterioare : *T. Maiorescu* ; *P. P. Carp, critic literar și literat* ; *Antologia ideologiei junimiste*, d. E. Lovinescu făcea mai mult operă obiectivă de istoriograf, nu străină, e drept, de afirmarea poziției personale, în ultimul volum : *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, d-sa se arată mult mai subiectiv, luînd tonul unei dezbateri, adesea cu aer de pledoarie, și privind evoluția procesului critic în cultura românească din punctul de vedere propriu, adică al principiilor promovate în activitatea sa. Reacționînd, în unele cazuri, cu o ironie fină și într-o manieră totdeauna distinsă și elegantă, împotriva adversarilor de ideologie critică, relevînd în alte cazuri opiniile celor situați pe aceeași poziție, d-sa nu face decît să-și impună optica personală și să accentueze o directivă care nu e departe de a fi adoptată de aproape majoritatea celor ce fac și reprezintă critica noastră literară contemporană.

Nefăcînd parte din nici una din cele trei generații critice post-maioresciene studiate de d. E. Lovinescu și neavînd nici prezumția de a ne integra în cea de a patra (a celor mai tineri, aflați încă în faza de formare), ne putem permite aci libertatea de a privi actualele studii ale d-lui E. Lovinescu sub lumina mesajului lor intrinsec, adică prin raportare mai mult la autor decît la subiectul discutat. În fond, d. E. Lovinescu face aici mai mult

operă de creație — dacă se poate vorbi de creație și în domeniul criticii — fiind vorba de o contribuție merită să ilustreze psihologic o activitate critică de câteva decenii. Dar nu trebuie să ne lășăm înșelați de aceasta, pierzând din vedere și celălalt mobil al lucrării : de analizare a fenomenului critic din cultura românească, de întărire a prestigiului lui, de consolidare profesională și, mai ales, de indicare a modurilor de a emite judecăți și de a lansa opinii. D. E. Lovinescu și-a luat oportuna sarcină de a-l face mai actual și a demonstra valabilitatea lui Maiorescu, nu numai fiindcă principiile sale critice se întilnesc cu ale înaintașului, ci fiindcă Maiorescu introdusese și proclama în practicarea criticii obligația caracterului moral, a atitudinii ferme și a consecvenței, elemente pe care mulți urmași nu le-au respectat întotdeauna. Volumul de față se încheie cu o frază care ar putea constitui un epigraf pentru întregul ciclu „junimist“ al autorului : *Pe morți, scrie d. E. Lovinescu în Concluzii la această „posteritate critică a lui Maiorescu“, nu trebuie să-i cinstim numai comemorându-i la aniversări și ocazii solemne ci să-i aducem printre noi, oricând e nevoie de exemple și de îndreptare...*” Cu alte cuvinte, intenția acestei lucrări nu este de a elabora o biografie a lui Maiorescu, ci de a scoate în evidență *conștiința* lui critică, valoarea mării lui personalități care a imprimat civilizației și culturii românești o directivă ce a putut rămîne valabilă pînă astăzi.

Avînd presentimentul că ciclul cultural inaugurat de Maiorescu se sfîrșește astăzi, d. E. Lovinescu, nu fără melancolie în unele rînduri, încearcă să-l reanimeze, invocînd viziunea constructivă maioresciană, față de tendințele de anarhizare spre care se îndreaptă literatura și chiar critica de azi. În consecință, d-sa face apel la cea de a treia generație postmaioresciană, singura, de fapt, generație de critici activi actuali, căreia îi revine „sarcina combativă ce i s-a impus în timpuri atît de grele“, apelînd, în același

timp, și la a patra generație, pe care o invită, indirect, să judece dacă predecesorii ei imediați și-au făcut datoria. Rămîne de văzut însă dacă această „a patra generație postmaioresciană“, care deocamdată afișează o atitudine refractară și anarhizantă, va răspunde sau nu, dacă va putea să răspundă, apelului plin de aprehensiune al Maestrului. ¹

Dacia rediviva, mai 1943

¹ Lucrarea T. Maiorescu și posteritatea lui critică a apărut în 1943. La acea dată, E. Lovinescu făcea următoarea clasificare a generațiilor postmaioresciene :

Iniția generație postmaioresciană : Mihail Dragomirescu, S. Mehedinți, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, D. Evolceanu, G. Bogdan-Duică, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu, Duiliu Zamfirescu, N. Petrașcu. Reacții anti-maioresciene : N. Iorga și O. Densusianu.

A doua generație postmaioresciană : I. Petrovici, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, D. Caracostea. Reacții : G. Ibrăileanu.

A treia generație postmaioresciană : G. Călinescu, Ș. Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, T. Vianu. (Notă 1971.)

ÎNTRE ALAIN ȘI XENOPOL

Niciodată dictonul celebru care declară că „les grands esprits se rencontrent“ n-a fost mai adevărat decât în cazul de față. Alăturarea filozofului contemporan francez Alain de istoricul român format în veacul al XIX-lea, deși la prima vedere ar părea un subiect mai potrivit pentru rubrica de curiozități diverse, e totuși o asociație revelatoare. Merită să ne oprim puțin asupra ei.

Se știe că Alain și-a publicat în primăvara aceasta un fel de autobiografie spirituală — gen foarte cultivat de intelectualii secolului nostru — intitulată *Histoire de mes pensées* (ed. N.R.F.) O carte foarte apreciată și viu comentată de toți admiratorii gânditorului galic. În cuprinsul ei, dificilul filozof își povestește, cu o vervă adeseori captivantă, evoluția ideilor sale și mai ales procesul de formare a gândirii lui atât de riguroasă și atât de consistentă. Nimic din viața lui personală, nimic din existența lui civilă : o autobiografie absolut spirituală, iată ce este *Histoire de mes pensées*.

Nu mică ne-a fost însă surpriza când am descoperit că, sub același titlu, în ignorata republică a literelor noastre, un savant român făcuse același lucru cu un sfert de veac mai înainte. E vorba de o autobiografie tot spirituală, scrisă în 1913 de A. D. Xenopol și intitulată exact : *Istoria ideilor mele*. Prin meritul și munca

d-lui I. E. Torouțiu, această prețioasă și necunoscută schiță de autobiografie a lui Xenopol ne este acum accesibilă, fiind publicată în întregime în volumul IV din *Studii și documente literare*.

Coincidența și apropierea dintre filozoful francez și istoricul român nu se reduce numai la titlu. Modul cum e concepută și redactată această autobiografie, și la unul și la altul, este aproape același, cu singura deosebire că Alain se înfățișează puțin teribil, ca un fel de „enfant gâté“ al perioadei din tinerețea lui, pe câtă vreme Xenopol e mai sobru, mai grav în expunerea amintirilor ce privesc formarea științifică a gândirii sale. Și la unul și la altul se observă, la început, aceeași dezordine spirituală, aceeași dezorientare, aceleași lupte cu ideile și cu aspirațiile mari. Alain povestește că, odată, după o cufundare exagerată în lumea cărților, căzuse bolnav din cauza lecturilor și aproape își pierduse echilibrul mintal; întâlnirea cu niște prieteni și lansarea într-o serie de libații bachice care țineau pînă dimineța, l-au ajutat să recapete conștiința valorii proprii și l-au determinat să-și fructifice de aici încolo înzestrările intelectuale. Prin aceeași criză trecuse și Xenopol. După ce își luase bacalaureatul în mod strălucit, fusese recomandat să pregătească pentru acest examen pe un tînăr concetățean, Gheorghe Ciurea, ce denota emeninte înclinații pentru agrotehnie, dar nu se împăca de fel cu studiile teoretice, mai ales cu trigonometria și algebra. „*M-am chinuit atît de mult cu această însărcinare ce mi-o luasem asupra-mi, povestește Xenopol, încît am contractat un fel de amețeală ca un fel de învîrtire a ideilor în cap, așa că nu mai puteam lega cuvintele unele de altele. Mă temeam să nu innebunesc și această zdruncinare a facultăților mele intelectuale ținu mai mulți ani și mă prigonii și la Berlin, prilejuindu-mi cele mai cumplite suferinți, căci nu cred să fie ceva mai grozav în lume decît teama de a-ți pierde mintea*“... Paralela între cele două experiențe aproape identice s-ar putea continua, dar nu aceasta intenționăm acum.

Ceea ce, în trecut, am vrea să relevăm la aceste două cazuri atît de asemănătoare ca experiențe, este caracterul finalității, care

diferă de la unul la altul. Alain a scris *Histoire de mes pensées* fără nici un scop didactic, străin cu desăvârșire de intenția de a demonstra ceva. Xenopol, dimpotrivă, pare a fi scris *Istoria ideilor mele* numai pentru a demonstra anumite lucruri, pentru a clarifica anumite situații, pentru a-și justifica anumite atitudini. Ca atare, cartea lui Alain lasă o impresie de gratuitate și degajare ; scrierea lui Xenopol pare îndreptată către o țintă precisă. Asta, firește, nu-i scade cu nimic valoarea, ci tocmai dimpotrivă contribuie și mai mult să ne pună în față un Xenopol așa cum a fost, limpezind multe puncte obscure din biografia sa.

În primul rând, *Istoria ideilor mele* clarifică atât de discutata origine a lui Xenopol. Dimitrie Xenopol, tatăl istoricului, era de origine anglo-saxonă, după tată Brunswich, după mamă Smith. „În urma unei dureri sufletești“, el a părăsit Germania și a rătăcit multă vreme prin Suedia, apoi, pe mare, pînă la Constantinopol, ajungînd la Galați, unde a rămas definitiv. Aici a fost botezat de colonelul Schelety, dîndu-i-se numele de Xenopol, adică „fiul străinului“. S-a căsătorit apoi cu Maria Vasiliu, fiica unui fabricant de țigle din Păcurari și a avut mai mulți copii, printre care și pe Alexandru, istoricul de mai târziu. În autobiografia sa, A. D. Xenopol atinge de multe ori problema ascendenței sale, demonstrînd cu insistență faptul asimilării absolute la poporul în mijlocul căruia s-a născut. Toată opera sa e, de altfel, cel mai viu argument în această privință. El însuși scrie într-un loc : „Cugetul meu fusese întotdeauna frămîntat de dorința de a face cunoscută țara și poporul meu lumii străine, căci mă gîndeam că, fără înălțarea neamului românesc în ochii civilizației apusene, degeaba ne mai frămîntăm pe pămînt...“ În acest scop, el începe publicarea unei serii de articole și studii istorice în revistele apusene, făcînd cunoscută străinătății istoria noastră atât de controversată în timpul teoriei lui Rössler. În 1896 face să apară la Paris, în două volume, *Histoire des Roumains de la Dacie trajane*, cu o prefață de Raimbaud și premiată de Academia Franceză. În 1899 publică *Les principes fondamentaux de l'histoire*, lucrare

în urma căreia e ales membru al Academiei de științe morale și politice din Paris. Această alegere i-a produs o mare bucurie, cum era și natural, fiind primul român cooptat ca membru al acestei Academii, „Prin această alegere mă înălțai în propriii mei ochi și mă convinsei că natura pusese în creierii mei o putere de cugetare neobicinuită, dar bucuria mea cea mare, nesfârșită, provine din razele ce se răsfrîngeau din această alegere asupra Universității din Iași (unde era profesor, n. n.), precum și asupra țării și poporului meu“, scrie el. Alături deci de magnifica *Istorie a Românilor*, autobiografia aceasta dovedește o dată în plus dragostea pe care A. D. Xenopol a avut-o față de poporul său.

În altă ordine de idei, ca și la Alain, autobiografia lui Xenopol e deosebit de interesantă pentru cunoașterea stării lui sufletești dinspre sfârșitul vieții, pe lângă detaliile expuse în legătură cu felul cum au luat ființă în mintea lui solidele teorii istorice ce stau la baza sistemului său. Și, cu toate că, după cum singur mărturisește, a avut mult de suferit din cauza semenilor, el și-a păstrat întotdeauna seninătatea, bunătatea, optimismul, „deasupra mizeriilor omenești“. Ceea ce face să se întilnească și în acest punct cu Alain, care scrie, undeva în cartea sa, această frază ce-ar putea ține loc de epigraf la o existență nu lipsită de zbucium: „Je demande pardon à tous les tristes de n'avoir jamais su être triste.“

Vremea, 22 noiembrie 1936

Printr-o frumoasă manifestare de simpatie, de respect și de admirație, câțiva dintre scriitorii actuali (desigur cei care au putut fi disponibili în vălmășeala evenimentelor aspre de azi), a sărbătorit de curînd aniversarea împlinirii a 60 de ani a domnului E. Lovinescu. S-au exprimat, cu acest prilej, numeroase opinii și aprecieri, care, de altfel, erau deja cunoscute, și s-a conturat, o dată mai mult, profilul de maestru al criticului care, ca îndrumător, ca șef de școală literară, ca istoric literar, ca romancier și, în sfîrșit, ca memorialist, se situează în cultura noastră din ultimii treizeci de ani la un loc de frunte. Omagiul adus domniei-sale de cei câțiva critici autorizați de astăzi, precum și alte manifestări ocazionale au fost nu numai indiciul unor sentimente personale de admirație, ci recunoașterea solemnă a unei valori și a unei personalități de mare prestigiu care reprezintă în figura d-lui E. Lovinescu încoronarea unei activități bogate, și totodată reliefarea uneia dintre cele mai proeminente siluete din cultura noastră contemporană.

Ca și cînd ar fi ținut ca la această aniversare să-și spună într-un fel și d-sa cuvîntul, fie pentru a completa sau a legitima mărturisirile celorlalți, fie, dimpotrivă, pentru a ne împărtăși ceva din ultimele sale gînduri, d. E. Lovinescu ne-a oferit cu acest prilej o nouă și prețioasă carte, a cărei apariție a izbutit să

aducă în cîmpul străbătut de vînturi secetoase al literaturii de azi o atmosferă de vioiciune și de redresare morală. Și, cum era și firesc, ultima carte a d-lui E. Lovinescu este un volum de memorii — al patrulea din seria inaugurată acum cîțiva ani. În afară însă de memoriile propriu-zise, *Aquaforte* conține un mare număr de pagini în care sînt așternute gîndurile intime ale autorului despre lume și viață, despre artă, despre valorile și problemele în circulație. La vîrsta sa, d. E. Lovinescu era parcă obligat să ne prezinte și fațetele de moralist, ca să zicem astfel, ale personalității sale, cu toate că structura sa intelectuală lasă impresia că se refuză unei asemenea vocații, preferînd să rămînă un artist în strictul și deplinul înțeles al cuvîntului. Paginile din partea a treia a volumului *Aquaforte* intitulată „Fauna ideilor“ ni-l prezintă pe d. E. Lovinescu sub această postură a unui moralist care, fără să fie de carieră, nu este, totuși, improvizat și care, mai ales, izbuteste să ne dea cîteva pagini magistrale de observații juste și subtile, de intuiții și de reflecții trecute totdeauna printr-o proaspătă sensibilitate de artist.

Prin ceea ce însă volumul de față își merită îndeosebi titlul atît de adecvat ales, *Aquaforte*, sînt cele două părți de la început, una cuprinzînd descrieri, scene, observații și mici portrete din viața pariarhală în mijlocul căreia autorul s-a retras totdeauna în perioadele de elaborare artistică, în cealaltă referindu-se la „fauna vieții literare“, în ambianța căreia autorul a trăit zi de zi. În prima parte a acestor prezentări de „faune“, la propriu și la figurat, d. E. Lovinescu ne aduce revelația unui excelent miniaturist, dublat de un autentic poet descriptiv pe care, mărturisim, nu l-am bănuit în adevăratele-i măsuri pînă în momentul lecturii de față. Elementele vieții patriarhale, compusă din acel univers domestic ce capătă sub pana lovinesciană un farmec plin de savoare, precum și prezentarea acelei „umanități liliputane“, din punct de vedere spiritual, care se mișcă în jurul scriitorului coborît în mijlocul ei să-și regăsească liniștea și răgazul creației, dau autorului prilejul realizării unor schițe de o desăvîrșită artă literară, străbă-

tute de un larg suflu de omenie, nu străine de un fel ironic de a privi viața, și totuși pline de o adâncă duioșie și delicatețe. Sînt aici pagini ce ar putea servi ca material pentru un viitor roman relativ la această lume. Reîntîlnirea autorului cu vechile cunoștințe provinciale, manifestările de simpatie ale acestora, figurile, gesturile, reacțiile lor spontane sînt tot atîtea episoade care ar putea să intre în compoziția unui roman. Bineînțeles, toate acestea sînt privite în *Aquaforte* cu ochiul unui *memorialist*, de unde și nota de intimitate față de personajele evocate. Uneori, ca în schița *Bunica și nepotul*, autorul, cu o artă discretă, intervine cu noi contribuții la clarificarea unor evenimente îndeobște cunoscute. Astfel, în bucata mai sus citată, d. E. Lovinescu evocă figura prematur dispărutului Anton Holban (nepotul său), a cărui nuvelă *Bunica se pregătește să moară*, este aici integrată într-un complex de întîmplări și împrejurări ce dau nuvelei o valoare de document, deși pînă acum o socoteam numai o creație artistică. În ansamblul schițelor animaliere, d. E. Lovinescu realizează veritabile bijuterii artistice, brodate cu foarte multă măiestrie și înzestrate cu o doză egală de umor și de duioșie, de ironie și seriozitate. Incorporarea lor într-un volum de „memorii“ este pe deplin justificată, dacă ne gîndim că memorialistul a căutat să redea cît mai fidel întreaga ambianță a vieții sale intelectuale și domestice. Dar lectura lor se degajează de interesul pe care-l incită acest ciclu memorialistic, rămînînd o suită de adevărate poeme în proză.

Acolo unde tonul de memorialist capătă mai multă proprietate este în partea a doua a volumului, care cuprinde scene și portrete din „fauna vieții literare“. Aici, într-adevăr, d. Lovinescu este *memorialist* în înțelesul clasic al cuvîntului. Dar unul care dă o coloratură mai vie genului. Fiindcă, în general, portretele domniei sale (cel puțin acelea din viața literară, publicate în volumul al treilea de *Memorii* și în *Aquaforte*) au, pe lîngă caracterul lor documentar, și o valoare de veritabilă creație literară. Memoriile d-lui Lovinescu sînt, astfel, o suită de *momente și schițe* străbătute de un umor spumos și construite după rețeta celor mai desăvîrșiți

cultivatori ai genului. Autorul prinde o scenă sau un personaj din viața reală și-l îmbracă într-o haină artistică impecabilă, realizînd astfel o schiță de portret sau o satiră la adresa diferitelor aspecte culese din acea „faună a vieții literare“ ce i s-a perindat din abundență prin față. Apropierea de Caragiale ni se pare în felul acesta foarte dreaptă, deoarece, cu fiecare bucată, paginile d-lui E. Lovinescu din acest capitol al memoriilor sale ne amintesc *Momentele* marelui satiric. De multe ori, în cursul lecturii uiți că ai în față o carte de memorii și parcurgi paginile cu plăcerea lecturii unor adevărate schițe umoristice, străbătute de o ironie necruțătoare și totuși pornită dintr-un fond adînc de blîndețe.

Aquaforte mai cuprinde un capitol de polemici pe marginea fenomenului literar și cîteva prezentări de scriitori tineri, ce întregesc, cu un material documentar și portretistic, acest nou volum din seria memorialisticii lovinesciene.

Dacia rediviva, iunie 1942

ANTON HOLBAN — SAU RISCURILE ȘI EXCESELE INTROSPECȚIEI

Una din laturile în care s-a dezvoltat foarte mult și foarte rapid literatura modernă — și, în special, cea de după război — este literatura de confesiune. De la jurnalul intim, care avea în secolul trecut o valoare de document psihologic, și care a devenit în epoca noastră un gen literar cu veleități de a se încadra în opera de creație, și pînă la romanele autobiografice, atît de frecvente de la un timp încoace, confesiunea pare a fi singura metodă, singurul mijloc prin care sufletul modern se caută pe sine însuși cu o sete tot mai aprinsă și se găsește cu o surprindere tot mai mare. Acest suflet, dornic să-și divulge toate complexitățile și să-și explice toate misterele interioare, în tendința de a se cunoaște cît mai profund, se exteriorizează integral, fără nici o reticență, cu o sinceritate desăvîrșită și cu un lux de amănunte ce oferă un bogat material psihanalizei — știință dezvoltată paralel și ca un corolar al acestui exces de confesivitate. Există, fără îndoială, o panică de care e cuprins omul modern, dar conștiința lui torturată de viziuni abisale, încearcă să o înlătore prin eliberarea de sub povara inhibițiilor crescînde. În schimb, această tendință de auto-analizare a anihilat forța oricărui impuls sentimental și a distrus — sau amenință să distrugă ! — orice elan creator. Omul de azi cunoaște mai puțin decît cel de altădată fervearea efluviilor lirice, vîltoarea turmentărilor sentimentale, sau incandescența

entuziasmelor nestăpînite. Totul pentru omul modern e supus analizei rigide și e disecat pînă în cele mai mici amănunte de către conștiința care străpunge cu luciditatea ei zonele cele mai obscure. Iubirea, de pildă, pentru un om lucid nu poate să atingă niciodată adevărata ei intensitate, din simplul motiv că un astfel de om nu admite să renunțe un singur moment la luciditatea lui, pentru a trăi stări delirante, pasiuni arzătoare care să ducă la totala uitare de sine.

Dar am spus că există o panică de care e cuprins sufletul omului modern și împotriva căreia se ridică tocmai luciditatea lui. Nu e vorba de o leuire, sau măcar de o atenuare pe care conștiința ar aduce-o acestei panici — căci, poate, ea dimpotrivă, o agravează ! — ci numai de o exteriorizare, în vederea unei consolări printr-o mărturisire făcută celorlalți oameni. E un strigăt exasperat ce țîșnește din străfunduri și cere ajutorul din afară. Aceasta este finalitatea romanului *Ioana* al lui Anton Holban. De altfel, autorul însuși o spune într-un loc : „De ce scriu această carte ? De ce mă căznesc să refac atmosfera ? Din manie de autor care profită de experiențele lui intime, ca să le dea în vileag și să aștepte laude ? Din nostalgie după vremuri care se duc ? Dar *mai ales, e un țîpăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslușească ce s-a întîmplat cu mine și de partea cui e greșeala*“. (Sublinierea e a noastră.)

De aici, din această aprigă necesitate interioară de confesiune, pornește întreaga operă, care e mai mult jurnal decît roman, dar care nu e nici jurnal, nici roman și care poartă titlul unei femei : *Ioana*. Pentru o mai ușoară fixare a noțiunilor, să spunem, totuși, că e un roman și să-l definim drept un roman de introspecție, ceea ce e mai mult decît un obișnuit roman de analiză. Și e mai mult, întrucît analiza lui Holban atinge aici adîncimi ce trec dincolo de orice graniță unde s-ar mai putea găsi vreun ingredient fertil, căzînd în sterilitate și manie introspectivă. El însuși, conștient de această exagerare și-o impută undeva : „Este un defect funest, căruia unii îi spun ca să-i dea aparență suportabilă : luci-

ditate. A asculta o bucată de muzică, a citi ceva subtil, a fi în mijlocul celui mai superb aranjament al naturii, și totuși a nu-ți uita prezența, a nu fi în stare să exclami ceva fără sens, numai din entuziasm, fără să te auzi și să te găsești caraghios, a-ți urmări, clipă cu clipă propria-ți emoție și evoluția ei, înseamnă să nu mai ai nici un sentiment pur, nealterat de o cercetare migăloasă și inutilă“. Este exact ceea ce se întâmplă, ceea ce face autorul scriind această carte.

O iubire chinuită de spectrul geloziei și de intervenția unor repetate remușcări, o iubire redusă la expansiuni de scurtă durată care nu pot să ofere întregul fruct al experienței din cauza lucidității ce domină sentimentul în ambele părți, iată pe scurt ce este în esență romanul *Ioana*. De fapt, în realitate, această carte nu este romanul unei iubiri. Ea este doar confesiunea bărbatului, făcută numai din punctul lui de vedere, fără năzuința de a înfățișa povestea unei iubiri, ci numai de a trasa diagrama ezitărilor, a remușcărilor, a greșelilor comise de el. „Aceste rînduri sînt complet nedrepte. Ar trebui să-și scrie și ea romanul ei, așa cum îl vede ea și cum nu îl transform eu, căci consider pe Ioana egală cu mine și în stare să-și noteze cele mai impalpabile stări sufletești. Din lectura celor scrise de amîndoi, un al treilea ar putea să-și facă o convingere.“ În acest sens *Ioana* ne amintește de romanul lui Amiel, format din fragmentele de jurnal ale acestui om care în loc să se integreze pe sine universului, a redus universul la persoana lui și care a avut o dragoste absolut tănuită, așa cum ne-o arată episoadele din *Philine*. Ca și *Philine*, *Ioana* nu e descrierea unei iubiri, ci analiza ei dusă pînă la ultimele concluzii. Coborînd prin modalitate artistică din Proust, Anton Holban rămîne prin structură sufletească un amielian. Aceași sensibilitate excesivă, aceeași pasiune de a se analiza în orice moment, în orice gest, în legătură cu orice idee și aceeași virtualitate a unei iubiri pe care luciditatea n-o lasă să se manifeste în toată amploarea ei. Oricît de puternică ar fi iubirea, e de-ajuns un singur fapt exterior, receptat de antenele conștiinței care refuză să se substituie

sentimentului, pentru a rata totul într-o clipă. Când eroul cărții, așteptînd-o cu înfrigurare pe Ioana, în gara Brașov, află dintr-un ziar ce i-a căzut în mîină cu puțin timp înainte de sosirea trenului cu care venea ea, că a fost asasinat președintele Republicii franceze, întreaga febrilitate cu care o așteptase trei zile e temperată dintr-o dată și nerăbdarea reîntîlnirii e învinsă de insinuarea în cîmpul conștiinței a unui eveniment cu totul străin de iubirea lor. Știrea asasinării președintelui Franței a avut o influență atît de mare asupra lui, încît înregistrarea acestui fapt a distrus sentimentul paroxistic în care trăise trei zile de așteptare. Când femeia observă schimbarea lui neînțeleasă și-l întrebă ce-i cu el, primind răspunsul acela emfatic : „Dar a murit președintele Republicii franceze !“ — ea răspunde, la rîndu-i, cu o exclamație splendidă (pe care autorul o consideră ridicolă !) : „Ce are a face !“ Acest spontan „ce are a face“ o salvează definitiv pe Ioana, în fața celui de-al „treilea, care ar putea să-și facă o convingere“...

Am spus că prin modalitate artistică Anton Holban coboară din Proust. Acesta e, de altfel, un fapt atît de recunoscut încît nici n-ar mai trebui insistat asupra lui. Totuși, admirația netăgăduită a lui Holban față de Proust e atît de mare, că elevul pare a împrumuta de la maestru nu numai tehnica și viziunea, dar și fluenta stilistică. Bunăoară : „Încui ușa, intru în pat, trag paharul cu lumînarea drept lîngă pernă și, cu un creion pe un vraf de hîrtii, încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana. Abia acum pot să refac vechile scene dintre noi, fără să le turbur cu emoțiile prezentului. Trecutul, sub alte forme, continuă și acum. Parcă noaptea și liniștea dimprejur au pus o stavilă neliniștilor, sînt detașat de realitate, ca și cum bătrîn m-aș gîndi la întîmplări vechi, cu melancolie, dar fără zbućium. Parcă toate faptele trăite sînt la egală distanță de mine, și n-am decît să aleg între ele și să mă las cuprins de vreo amintire.“

Fluiditatea stilului și lirismul proustian sînt deseori atinse fie într-un paragraf cu rezonanță de poemă autentică, fie într-o frîntură de cîntec de jale, care fac din cartea lui Anton Holban

expresiunea unui sentiment care pînă acum aparținea exclusiv posibilităților lirice, cum foarte just observa d. G. Călinescu. De la început pînă la sfîrșit, cartea nu este un panopticum de personaje, ci o poemă în care austeritatea litoralului de la Caverna se îmbină suav cu freneziile și remușcările ce plutesc în arome concentrice în jurul Ioanei. Sînt pagini în *Ioana* de o magistrală evocare și descriere a nopților marine, care captivează cititorul, făcîndu-l să suporte și să înainteze cu reale satisfacții estetice în acest labirint de analize și disecții sufletești. După cum sînt și altele care trădează posibilitățile epice, nevalorificate îndeajuns, ale lui Anton Holban.

Există în *Ioana* și un personaj concret — un singur personaj compus din carne și oase, spre deosebire de celelalte compuse din idei și halucinații. Dar nu-l vom ierta pe autor de a-l fi omorît la sfîrșitul cărții. (E prea melodramatic !) Un personaj simpatic, ce-ar fi trebuit să trăiască, spre a fi martorul iubirii ce se regăsește pe sine la sfîrșit. Unicul personaj viu din această carte, care, ignorant, „doarme tolănit pe patefon, cu capul rezemat de *Albertine disparue !...*“ E motanul Ahmed !

Reporter, februarie 1935

Anunțat de mai mulți ani sub titlul „Cartea lui Ion Sântu“, romanul d-lui Ion Marin Sadoveanu a apărut exact atunci când toată lumea era convinsă că el nu este decît un proiect al scriitorului și că va rămîne numai atît, Odată cu surpriza apariției, autorul i-a dat și un titlu nou, sugestiv, așa cum îl avem pe copertă. Cartea devine astfel și mai atrăgătoare, căci în afară de personalitatea scriitorului, plină de notorietate (deși nu ca romancier), ea aduce și ceva nou în literatura noastră actuală.

De fapt, *Sfîrșit de veac în București* nu este, prin subiect, cel dintîi roman care abordează această epocă de o nervozitate crepusculară de la sfîrșitul veacului trecut bucureștean. Părintele Gala Galaction a scris și d-sa un roman, *La răscruce de veacuri*, mult deosebit, ca tematică și tonalitate, de cel de față, iar romanul d-lui G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, plasat în timp ceva mai tîrziu, dar în unele privințe asemănător cu acesta, și-a luat personajele și acțiunea dintr-o lume apropiată de aceea a d-lui I. M. Sadoveanu. De altminteri, între *Sfîrșit de veac în București*, și *Enigma Otiliei* am găsit atîtea înrudiri de atmosferă, de situații de caractere încît aceste două romane pot fi așezate sub cumpăna aceleiași zodii literare fără nici o teamă că vom comite o inadvertență.

Romanul d-lui I. M. Sadoveanu ne-a surprins din mai multe motive. Întîi, prin faptul că el ne relevă un romancier de indis-

cutabilă valoare, la un scriitor căruia nu-i bănuiam această vocație. Domnia-sa ne-a obișnuit prea mult cu studiile din domeniul dramaturgiei, unde a dovedit o aplicare și o informație vastă, pentru a ne mai lăsa să credem că în personalitatea sa se ascunde și un romancier. Poetul *Cîntecelor de rob* n-a tăcut însă definitiv sub masca, puțin convențională, a conferențiarului și eruditului, astfel că, după o lungă absență din câmpul creației propriu-zise, reintră în atenția cititorilor cu acest roman masiv, mustos, de o singulară forță epică, ce va rămîne, cu siguranță, una dintre cele mai consistente realizări ale genului în literatura română modernă.

Fără să fie cu tot dinadinsul „social“, *Sfîrșit de veac în București* e un roman în care se oglindește întreaga viață și întreaga societate bucureșteană de la finele veacului trecut. Cartea este în linii mari portretul unui om, și anume al parvenitului autohton, zugerăvit în tușe tari sub chipul acestui îndrăzneț Iancu Urmatecu, obscur arhivar într-o judecătorie oarecare, ajuns pînă la urmă în rîndurile protipendadei, grație abilității lui lipsită de scrupule, de a intra sub pielea celor bogați și de a se ridica pe spinarea celor săraci. Profitînd de moliciunea blazatului aristocrat baron Barbu, Urmatecu, punînd în acțiune însușirile lui de arivist, devine omul de încredere al bogătaşului, sfătuitoarea lui, partener de afaceri, ba chiar moștenitorul unei bune părți din averea baronului. Schelăria romanului se înalță în jurul acestui personaj voluntar și dinamic, Urmatecu, ale cărui combinații și calcule sînt urmărite cu o remarcabilă vigoare epică de către scriitor pînă în cele mai mici amănunte. Romancierul a realizat portretul tipic al arivistului de la sfîrșitul veacului, integrat în atmosfera, psihologia și moravurile ce caracterizau oamenii și mediul din acea perioadă. Iancu Urmatecu este expresia majoră a ambițiilor și speculațiilor de tot felul, mergînd pînă la imoralitate și cinism, ale veleitarilor din epocă, grăbiți să se înstărească, să intre în „lume“ și să ajungă în fruntea societății. În cele aproape 500 pagini ale cărții d. I. M. Sadoveanu ne prezintă numai o parte din cariera lui Urmatecu : evoluția lui de la obscura funcție de arhivar, la situația de moșier. Desigur că

în romanele viitoare — căci *Sfârșit de veac în București* este anunțat a fi doar primul dintr-un ciclu — vom avea prilejul să-l vedem pe Urmatecu bine instalat în rîndurile burgheziei, bancher, deputat, ba poate chiar și ministru, căci calitățile în această direcție nu-i lipsesc...

În roman evoluează o mulțime de alte personaje, bărbați și femei, fiecare conturat cu individualitatea sa distinctă, cu slăbiciunile și meschinăriile specifice faunei umane din momentul respectiv, de la nevinovații Lefterică, Tîrcă sau Doroban, pînă la fercheșul Gună Licureanu, șantagistul Potamiani, apaticul Barbu, fiul baronului, sau, pe de altă parte, procurorul Hagiu ori doctorul Matei Sântu, exponenți ai intelectualității vremii. Dintre toate aceste personaje mai mult sau mai puțin episodice, figura Jurubiței, pandantul feminin al lui Urmatecu, se desprinde însă ca o creație literară magistrală. Jurubița, femeie cu vino-ncoace, dulce la iubit, costisitoare și periculoasă, fără scrupule și fără complicații interioare, este al doilea personaj de anvergură din roman. Ca și Urmatecu, această Jurubiță, activă și demnă parteneră a uneltirilor lui, se alătură de pe acum celor mai izbutite realizări de tipologie umană din romanul românesc modern. Ea va face „epocă“, în mod sigur, în sensul că-și va păstra un loc bine stabilit în galeria tipurilor feminine memorabile din literatura noastră.

D. I. M. Sadoveanu se dovedește, în afară de crearea personajelor, un romancier de o viguroasă sevă epică și atunci cînd prezintă viața, în ansamblu, din sectoare atît de variate — birocratic, intelectual, politic, moral etc. — fiind peste tot un cunoscător profund al oamenilor și ambianței sociale, al mentalităților și moravurilor intrate în raza explorărilor sale, astfel încît *Sfârșit de veac în București* e o frescă vastă, nuanțată, plină de colorit și pitoresc a societății românești, bucureștene în speță, din ultimii ani ai veacului trecut.

PANAIT ISTRATI

S-a stins din viață, acum câteva zile, la București, pe pământul țării lui de baștină, Panait Istrati, după ce fusese purtat ani în șir de stihiiile rătăcirii pe coclaurile străinătății.

Nu s-au împlinit încă nici doisprezece ani de când acest om, pe care mizeria îl împinsese pînă la gestul disperat al sinuciderii, și devenise brusc, dintr-un famelic fotograf ambulant, un scriitor de limbă franceză ; de când, cu alte cuvinte, în lupta lui cu un destin feroce, realizase acel uriaș salt ce-l scotea din anonim și-l ridica pe culmile unei consacări ce-a atins în foarte scurt timp proporțiile notorietății mondiale.

Totul este uluitor și prodigios, fantastic și paradoxal în cariera lui Panait Istrati. Răzvrătitul împotriva nedreptăților din lume, care a cunoscut viața pînă la ultima limită îngăduită omului să o cunoască și a trăit patruzeci de ani pe marginea celor mai prăpăstioase neșanse, luptîndu-se din răsuputeri să dărîme Minciuna, să desfidă Tirania, să înfieraze convențiunile sociale, naționale, politice, morale, refuzînd stabilitatea, adorînd vagabondajul și făcîndu-se apostol al celor umili și necăjiți, a avut parte, în ultimii zece ani ai existenței sale, ca o nesperată răsplată, dar și ca o supremă ironie, de amăgirile gloriei, de vanitatea izbînzii și de toate dezamăgirile pe care i le putea aduce o celebritate furtunoasă. Totuși, acest Don Quijote temerar și patetic nu și-a trădat destinul, el a

rămas pînă în ultima clipă apărătorul îndîrjit al himerelor lui devoratoare. De la 15 august 1923 — data memorabilă cînd cele 42 de pagini ale *Chirei-Chivalina* îl decretaseră în fața lumii întregi un „Gorki balcanic“ — și pînă astăzi, cînd pe chipul frămîntat și chinuit al lui Panait Istrati s-a așternut masca liniștii eterne, de o neverosimilă seninătate (așa cum l-am văzut după ce inima a încetat să-i mai bată și răzvrătirile s-au potolit în trupul lui obosit), el s-a întors tot acolo de unde a plecat, închinîndu-și fruntea lîngă țărîna maternă, după ce a trecut ca un bolid prin istorie și a străbătut în adîncime o umanitate. În istorie și-a înscris numele, iar umanității i-a lăsat pilda unei conștiințe obsedată de mirajul seducător al libertății.

Destinul a făcut ca tocmai România să ofere omenirii cel mai frumos și mai patetic exemplar ce ilustrează drama prin care trece conștiința umană de după război — și tot destinul ne-a rezervat nouă măgulitoarea favoare de a da, în mijlocul acestei epoci de transformări profunde, bîntuită de teamă și nesiguranță, plină de conflicte și contradicții, omul care să culegă și să concretizeze în fulguranta lui aventură toate aspirațiile și toate decepțiile, toate izbînzile și toate înfrîngerile ce zguduie lumea de azi. Căci de la muritorul de foame ce-și purta visurile revoluționare peste talazurile străbătute altădată de agerul Ulise și pînă la fanaticul ce se identifica la un moment dat cu elanurile unui popor imens care a răsturnat un imperiu al asupririi și a pornit cu abnegație spre construirea unei lumi noi, Panait Istrati a parcurs într-o viață de om o istorie milenară și a acumulat în experiența lui zbuciumul unei umanități întregi.

Poate un anumit sentimentalism așternut ca o pulbere fină pe deasupra plaiurilor din care răsar inimile noastre, poate ceva din destinul nostru singular ce ne ajută să devenim dintr-un mușuroi de țărînă o piramidă de miracole și virtuți spirituale, ceva din vigoarea și entuziasmul nostru românesc, ce se aprinde atît de ușor, înflăcărat de năzuințe ce făgăduiesc o viață mai nobilă și mai dreaptă — poate cîte o frîntură din toate forțele acestea

ascunse în tinerețea noastră permanentă, însetată de împlinire și desăvârșire, și-au dat contribuția lor, pentru ca Panait Istrati să ajungă acolo unde a ajuns și să atingă înălțimile pe care le-a atins.

Nu trebuie să căutăm în Panait Istrati nici luciditatea hiperboreană, nici raționalismul arid și inflexibil al spiritului occidental. Fiindcă el a fost un sentimental. Prin ceea ce a fascinat el lumea apuseană este tocmai vraja simțămintelor în care plutim noi, „orientalii“ de pe meleagurile dunărene, și pe care el a transpus-o în povestirile sale; este contrastul dintre viziunea noastră asupra lumii, plină de căldură și poezie, și dintre viziunea occidentalilor, sobră, rece, analitică și dură. Pentru Occident, Panait Istrati — care, la el acasă, ar fi rămas poate un scriitor mijlociu — a fost o surpriză, o noutate, o forță ivită dintr-un tărîm necunoscut. Numai astfel se explică glorioasa carieră literară pe care *omul* plecat dintre „țărani“ de la gurile Dunării a putut-o realiza într-un Paris saturat de intelectualism și într-un interval de timp egal doar cu un joc al unei vîrste.

Dar „aventura“ lui Panait Istrati are și o altă fațetă, nu mai puțin bogată în semnificații. Este aspectul ei cu substrat ideologic. În această privință el — care s-a vrut un militant, fără să poată suporta rigorile unei ideologii, căci, repet, a fost un sentimental — a cunoscut slava unui partizan, dar și treptele decăderii. Propagator fanatic o viață întregă al unei idei sociale și umanitare, pentru care a răbdat și a suferit, după călătoria în țara visurilor sale, unde n-a înțeles sacrificiile pe care le cere făurirea unei lumi noi ce trebuie să ia totul de la început, a rămas dezamăgit în forul lui interior, și aceste sacrificii l-au zdruncinat și l-au abătut. Sentimental incurabil, incapabil să admită cea mai mică știrbire a crezurilor lui, a rămas, chiar cu riscul de a fi „un învins“, consecvent cu el însuși.

În această ordine de idei mi se impune aci o paralelă: André Gide și Panait Istrati. Un occidental și un oriental !... Primul, inconsecvent cu sine, formal, după o viață de disponibilitate, de

apologie a libertății de gândire, ce respingea cea mai mică îngrădire sau comandament din afara personalității lui, acceptă *dogma*, se „angajează”¹; al doilea urmează tocmai drumul invers, al dezangajării. Cel dintâi face o experiență ce vine în contradicție cu întreaga lui concepție și viziune despre lume și viață — și o face desigur din snobism, din curiozitate sau poate numai din tentația de a încerca un nou „act gratuit” — secundul, își păstrează cu tenacitate, în orice împrejurări, conduita lui de luptător ce pune mai presus de idei, OMUL. Exemplul lui Gide e spectaculos, dar neconvingător și artificial; al lui Panait Istrati e dramatic și emoționant tocmai fiindcă e profund autentic. Între unul și altul e o incompatibilitate de temperamente și de caractere; unul își riscă, își pune în joc numai gândirea; celălalt întreaga personalitate, întreaga existență. Panait Istrati a intrat în joc în fiecare clipă, în orice gest, în orice aventură, cu toate resorturile ființei lui umane; Gide își limitează aventura la cercul abstract al ideilor. Se evidențiază astfel încă o dată, deosebirea dintre ceea ce formează motorul conștiinței occidentale — creierul — și ceea ce dă amploare mișcărilor conștiinței orientale: inima. Și cine îmi va putea spune că omul de mîine nu se va ridica din Orient?...

Să nu uităm, în orice caz, că Panait Istrati a fost al nostru!

Reporter, 25 aprilie 1935

¹ Prin anul 1932 André Gide aderase la comunism, spre stupefacția unei mari părți a intelectualității burgheze. În 1936, însă, el avea să-și retracteze cu aceeași dezinvoltură convingerile politice, lucru pe care Panait Istrati nu l-a făcut, în ciuda fluctuațiilor lui dictate doar de reacții temperamentale. (*Notă* 1971.)

INIMA LUI PANAIT ISTRATI

În primăvara aceasta un grup de prieteni și admiratori, puțini dar fideli, au făcut un pelerinaj la mormîntul lui Panait Istrati și au depus pe lespede rece cîteva flori proaspete smulse din grădina devoțiunii, plecîndu-și frunțile în fața memoriei aceluia ce s-a sacrificat pentru sinceritate și adevăr. Fiindcă a trăit numai cu inima, risipindu-și cu o splendidă generozitate viața în cele patru vînturi ale lumii, Panait Istrati și-a înfruntat destinul, care, dacă nu l-a făcut niciodată fericit, nici nu se poate spune că l-a persecutat prea mult. Din punctul de vedere al simțului comun, viața lui a fost o tragedie, dar judecată prin prisma structurii sale, prin nepotolita lui sete de libertate și dreptate, viața acestui om are dimensiunile și intensitatea unui erou rătăcit parcă din epopeile homerice în mijlocul lumii noastre moderne.

La cîtva timp după moartea lui, am cunoscut, într-una din insulele Greciei, pe cel mai bun prieten al lui Panait Istrati, poetul și călătorul Nikos Kazantzakis, despre care Istrati îmi povestise într-o după-amiază, întins pe sofaua din odăița plină cu cărți din strada Paleologu, lucruri extraordinare, evocînd aproape cu lacrimi în ochi prietenia pe care o avusese față de acest tovarăș de visuri și via admiratie ce i-o păstra. „E un om învățat care a colindat lumea și a citit toate cărțile mari ale omenirii, îmi spunea el. Față de dînsul, eu nu fac nici cît degetul cel mic de la mîină.

Ne-am despărțit cam rece la urmă, fiindcă nu ne-am înțeles în privința Rusiei. El a continuat să admire ceea ce am văzut amândoi acolo, pe mine m-au iritat multe. Acum îmi scrie că vrea să ne vedem. Ah, dacă n-ar fi pîrlita asta de tuse, acum aș zbura să-l îmbrățișez !...”

Întîmplarea a făcut ca, la puțin timp după moartea lui Panait Istrati să-l cunosc la Egina, insula unde locuia atunci, pe cel despre care îmi vorbise autorul *Chirei Chiralina*. Cînd a auzit că vin din România, m-a întrebat mai întîi dacă l-am cunoscut pe Istrati. Iar după ce a aflat că pot — chiar mai mult decît ar fi sperat — să-i aduc un mesaj personal de la cel care nu mai era, Kazantzakis m-a oprit două zile la el, povestindu-mi tot timpul numai despre Istrati și despre inima lui extraordinară pe care o înțelesese mai bine ca oricine.

Trăiseră mult timp împreună, călătoriseră laolaltă prin toată Rusia, de la Leningrad pînă la Tiflis și cutreieraseră Europa în lung și în lat, acuzînd deopotrivă civilizația actuală și erorile ei. Făceau un fel de simbioză împreună : Istrati punea inima, iar Kazantzakis punea spiritul în toate întreprinderile lor însuflețite de un idealism sincer și sublim.

Din multele amintiri depănate în cele două zile cît am stat la Egina, la umbra uriașului măslin de lîngă țărmul mării sau în tinda răcoroasă a casei lui noi, am reținut mai ales următoarea relatare, pe care Kazantzakis o auzise și el din gura marelui povestitor și care este însăși odiseea reală a vieții lui Istrati :

«Eram o dată curios să aflu dacă există cinste în viața oamenilor care trăiesc în țările Apusului, spunea Istrati. Pe vremea aceea mă găseam în țara mea, care se află la răsăritul Europei și n-aveam încă douăzeci de ani și voiam să fug în lume.

„Dacă vrei să cunoști lumea, mă îndemna unul pe care-l prețuiam mult, du-te spre asfințit ; acolo vei descoperi *civilizația*, pe care trebuie s-o cunoști mai întîi.“ Inima mea însă nu prea înclina către acest sfat, și atunci m-am adresat unui bătrîn înțelept, din orașul nostru, un solitar pe care-l iubeam nebunește și pe care

l-am rugat să-mi spună ce este aceea *Civilizație* ? Bătrînul mi-a explicat : „*Civilizația* e o persoană care gîndește fără dragoste, iubește fără pasiune, mănîncă cu furculița și scuișcă în buzunar !“ Viața acestei persoane nu mi-a părut prea frumoasă și atunci l-am întrebat din nou pe bătrînul meu înțelept : „Aș vrea să plec în lume, cu ce să încep ?“ Și înțeleptul mi-a răspuns : „Poți să începi în două chipuri. Primul este să cunoști lumea ca să știi cum să te aperi împotriva ei. Al doilea este să iubești lumea fără să o cunoști. Fă cum te îndeamnă inima.“

Și am pornit în lume și am trăit după cum m-a îndemnat inima, povestea mai departe Istrati. Prima jumătate a tinereții mi-am risipit-o în Orient, cealaltă jumătate am dat-o Occidentului. Și în tot timpul rătăcirilor mele n-am făcut decît să-mi împlinesc fructul vieții, încălzindu-l la soarele unei libertăți fără de care nu poate să existe viață și pe care eu am plătit-o foarte scump. Asta a dat fructului meu un gust cam acru, pe care un prieten din Occident mi l-a explicat astfel : „Aici asemenea fructe sînt în general fade, fiindcă se coc la lumina proiectoarelor ; a acestor sori artificiali. Dar fiindcă te afli chiar în Orașul-Lumină, spune-mi din ce parte a pămîntului vii dumneata ?“ m-a întrebat el. „Vin dintr-o parte a pămîntului unde oamenii judecă cu dragoste, iubesc cu pasiune, mănîncă cu degetele și scuișcă pe jos.“ Prietenul meu se uită atunci la mine și îmi surîse amical : „Dumneata n-ai să poți rămîne prea mult timp printre noi, fiindcă ești un barbar, în vreme ce noi sîntem oameni civilizați. Dar încredințează-mi fructul vieții dumitale. Mă însărcinez să-l prezint celor de o seamă cu mine și el va fi lăudat și apreciat.“»

Iată, prezentat în cîteva cuvinte, destinul prodigious al lui Panait Istrati. El a plecat în lume ca să trăiască așa cum îl îndemna inima. Dacă este ceva ce n-a părăsit și n-a trădat niciodată — el, care a fost atît de crud acuzat de trădare ! — este inima lui. Panait Istrati a rămas în tot cursul vieții ceea ce a fost : un „barbar“. Așa îi și plăcea să se caracterizeze. „Barbarul“ acesta însă a învins la un moment dat toate minciunile și convențiunile civi-

lizației, toată spoiala Occidentului, a demascat tirania tehnicii și dictatura demagogiei, a lovit în statuile goale, fără inimi, pe care le admirau mulțimile și a ridicat în mijlocul unei lumi civilizate steagul inimii sale generoase, pentru a fi sfîșiat de răutate și ipocrizie. La sfîrșit, el s-a întors acolo de unde a plecat, în țara sa plină de poveștile și pasiunile Orientului, unde s-a întîlnit din nou cu liniștea și seninătatea eternă...

Ce păcat că inima lui Panait Istrati a putrezit în groapa de la Belu ! Ea ar fi trebuit să fie păstrată, ca un simbol, într-un pocal de cristal pe care s-ar fi putut scrie : „Această inimă a fost prea vie în viață, ca să poată muri vreodată !“

Basarabia literară, 23 mai 1943

Cu cîteva luni înainte de a muri, Gib. I. Mihăescu și-a publicat ultima carte *Donna Alba*, al cărei sfîrșit sună astfel : „Și dulcea moarte care secerase pînă acum numai două fragede vieți îmi trimise din ușă un ultim sărut, cu vîrful degetelor pe rîsul ucigător al albilor și minunaților ei dinți...” Și cartea și încheierea aceasta ne apar astăzi ca avînd semnificația unui testament, a unui epigraf pentru viața și sfîrșitul lui Gib. I. Mihăescu. Sînt foarte rare cazurile cînd cineva reușește să-și anticipeze destinul cu atîta exactitate, chiar și în forma nebănuită a unei alegorii. În cazul lui Gib. I. Mihăescu, fraza reprodușă mai sus capătă marca unei stranii previziuni, iar faptul că a scris-o cu puțin înainte de a muri este mai mult decît o simplă coincidență...

Gib. I. Mihăescu s-a stins discret și frumos, așa cum a trăit și în viață — și s-a stins în mijlocul unei toamne extraordinare (la 17 octombrie), întîrziată parcă înadins, pentru a depune cîteva flori, proaspete și vii, la catafalcul unui artist ce trecea în lumea umbrelor. Moartea sa a fost o veste fulgerătoare, care a surprins și a consternat. Nimeni nu știa că Gib. e bolnav, că Gib. e pe moarte, pînă în ultimul moment. Deoarece Gib. I. Mihăescu a fost înzestrat cu acea rară calitate de a trăi intens fără să facă zgomot în jurul lui și de a da lumii tot ceea ce putea să-i dea, fără a cere ceea ce i se cuvenea. Niciodată glasul acestui mare și

pasionat însingurat nu s-a ridicat violent spre a reclama răsplata pe care o situație potrivită cu talentul lui l-ar fi îndreptățit s-o aibă. Gib. I. Mihăescu, în tăcere, luca pînă la istovire, și visa, desprins de lumea din jurul său, în mijlocul căreia trăia, totuși, și căreia îi oferea rodul muncii sale. Dar fiecare carte a lui apărea fără vîlvă, fără publicitate organizată, atingînd, în schimb, prin însăși valoarea ei, succese pe care alți scriitori le puteau invidia. Întotdeauna am avut impresia că Gib. Mihăescu nu există, într-atît de mare era absența lui în jurul cărților sale. Gib. I. Mihăescu a fost un mare, un foarte mare absent. Asta nu excludea însă viguroasa forță creatoare ce a îmbogățit literatura noastră cu opere consistente și durabile. El n-a fost un „scriitor“, în accepția dată de cafenea acestui cuvînt; a fost un artist autentic, un suflet zbu-ciumat, dublat de un creator robust. La el modestia și distincția suflotească se îmbinau armonice, conturînd personalitatea unui om superior. Înclinația lui permanentă spre reverie, manifestată sub forma pasiunii pentru astronomie, este dovada cea mai evidentă a structurii sale sufletești, avidă de o lume mai pură, mai vastă, mai reconfortantă decît lumea noastră: lumea stelelor. Faptul acesta, banal în aparență, că Gib. I. Mihăescu se ocupa în orele lui libere cu cercetarea cerului înstelat, are o importanță hotărîtoare pentru definirea caracterului său uman și a temperamentului său artistic. El se refugia în astronomie, așa cum alții se refugiază în alcool, iar alții în lumea trecutului, spre a evada dintr-un prezent ostil și abrutizant.

*

* *

Dacă în timpul vieții scriitorul prefera discreția, despre opera lui se va vorbi, desigur, mult de aici încolo. Cinci romane, două volume de nuvele, o piesă reprezentată, cîteva inedite, constituiesc o producție densă care întregește definitiv profilul unui creator și arată că Gib. I. Mihăescu, în ciuda faptului că ne-a părăsit

la vârsta de 41 de ani, este unul dintre prozatorii valoroși ai generației sale. Romanele lui, în care gălăie un bogat material de viață, îl situează dintr-o dată alături de marii creatori contemporani din alte țări, în special de cei germani, nu numai prin conținutul și tematica lor variată, dar și prin acea atât de personală formă artistică în care sînt scrise. Ceea ce caracterizează arta lui Gib. I. Mihăescu este impresia pe care o lasă că stilul nu este niciodată căutat, niciodată pus pe primul plan, dar avînd totuși o cursivitate, o naturalețe rezultată din însuși ritmul povestirii și din abundența materialului epic ce solicită pana scriitorului. Dacă voiți să cunoașteți savoarea unui material epic, transpus aproape brut în literatură, citiți *Zilele și nopțile unui student întîrziat*; dacă voiți să cunoașteți specificul artistic al personalității lui, citiți *Donna Alba*; dacă voiți să cunoașteți preocupările de analiză psihologică — s-a vorbit mult de psihanaliză în opera lui Gib. I. Mihăescu! — citiți *Rusoaica*, sau oricare din nuvelele cuprinse în volumele *Vedenia* și *La Grandiflora*. Fiecare carte a lui are această particularitate de a ataca un subiect nou și de a-l trata într-un stil adecvat, fără ca de aici să rezulte o personalitate distonantă artistic, dimpotrivă, totul concurînd la admirabila ei înflorire.

Ceea ce formează nota distinctivă a operei sale este refuzul de a ține să fie cu orice preț „frumoasă“, refuzul de a capta cititorul fie prin muzicalitatea frazelor, fie prin clișee artistice, fie prin facilități ușor de digerat. Proza lui Gib. I. Mihăescu e densă, stilul lui e adesea aproape greoi, de o duritate ce-l face totuși atrăgător, de o fluiditate capricioasă parcă, rezultată din întortocheri ciudate, din avîntări grave, din coborîri bruște, ca un imn cîntat cu entuziasmul reținut. Un stil viril, tăiat parcă în granit — iată stilul lui Gib. I. Mihăescu.

Dar ceea ce interesează în primul rînd în opera lui este viața care curge prin ea, de un realism nealterat de artificii literaturizante, totuși decantat cu măiestrie, oglindind deopotrivă ororile și splendorile, aspectele lascive și aspectele suave ale existenței

omenești. Forța principală a talentului lui Gib. I. Mihăescu constă în curajul de a pătrunde în zonele obscure din natura și ființa umană, explorînd senzualitatea, manifestată în forme violente uneori, pe deasupra legilor morale, dar rămînînd în cadrele unui sănătos bun-simț, în ciuda anumitor obsesii de care a fost învinuit adesea. În literatura noastră contemporană, Gib. I. Mihăescu este un excelent pictor al însușirilor rasei românești, la care poezia senzuală se îmbină cu voluptăți de ordin spiritual, totul definind acel sentimentalism frust și complex totodată, propriu structurii noastre. De aceea, opera lui Gib. I. Mihăescu este, prin conținutul și prin forma ei artistică, o imagine plină de veracitate a fondului din care a izvorît ea însăși.

Societatea de mîine, decembrie 1935

Pomenirea morților căzuți pe cîmpul de luptă pentru apărarea Patriei este totdeauna un înalt prilej de reculegere. Aspirațiile și elanurile noastre prezente sînt însuflețite în asemenea momente de spiritul de jertfă și de simbolul sîngelui vărsat pentru Patrie de către înaintașii care nu și-au precupețit viața cînd a fost vorba să salveze onoarea și să slujească un ideal colectiv. În această privință, adevărații sfinți ai unui neam sînt eroii care, în suprema clipă a tensiunii lor vitale, și-au aplecat pentru totdeauna fruntea către țărîna, într-un ultim și patetic sărut al pămîntului strămoșesc.

Cînd însă, printre acești eroi, fruntea ce se înclină, plină de măreție și de glorie, către țărîna eternă a Patriei, este o frunte de poet, gestul capătă o semnificație și o aureolă de mit. De aceea, totdeauna, din vremurile memorabile ale Cavalerilor retrași în negura legendei, pînă în zilele noastre apăsate de o grea realitate, ceea ce impresionează mai mult în războaie este eroismul poezilor căzuți pe cîmpul de onoare. Un mare poet, Baudelaire, situa poetul și soldatul pe treapta cea mai înaltă a scării umane. Cînd însă poetul este și soldat, ierarhia devine absolută. În acest sens, este legitimă emoția produsă în cursul actualului război de soarta poetului francez Patrice de la Tour du Pin, care a căzut prizonier, ca soldat, în mîinile aceluiași inamic împotriva căruia luptase și mu-

rise cu un sfert de secol mai înainte tatăl său. Franța întregă a luat cunoștință și deplînge captivitatea poetului, fiindcă pierderea unui poet pe cîmpul de onoare înseamnă pentru o țară, adeseori, o pierdere ireparabilă, iar pentru dușman un titlu de glorie în plus.

Se cuvine, deci, să ne aducem aminte cu foarte multă pietate că în zilele acestea, dominate de un nou și cumplit război, se împlinesc douăzeci și cinci de ani de la moartea poetului-soldat Mihail Săulescu. În primele săptămîni ale campaniei din 1916, undeva, pe crestele Carpaților, creatorul aceluia tulburător poem dramatic care este *Săptămîna luminată* își închidea pentru totdeauna pleoapele peste care se lăsa umbra unei suverane apoteoze.

Poate nu există moarte mai înălțătoare ca moartea unui poet căzut pentru apărarea fruntariilor Patriei. Dar nu există nici glorie mai mare decît a inimii care a încetat să bată în momentul cînd pulsul unui neam întreg vibra la unison pentru o singură cauză. Nu mică trebuie să fi fost, de asemeni, bucuria cea din urmă a lui St. O. Iosif, cînd, în 1913, în timp ce armatele se îndreptau spre cîmpul de luptă în sunetele glorioase ale imnului „La arme“, poetul, auzindu-și cîntecul izbucnit din miile de piepturi ce treceau pe sub fereastra sanatoriului său, și-a dat duhul, probabil într-un moment de insuportabilă euforie.

În istoria și existența unui popor, poezii sînt aceia care poartă peste veacuri flamura idealurilor nobile, însuflețind prin cîntecele lor inimile soldaților porniți să concretizeze îndeiaieva viziunile izvorîte din palidele și firavele frunți înzestrate cu harul profetic al izbînzilor colective.

Mihail Săulescu a fost însă mai mult decît un vizionar. El a pornit din propriu îndemn, soldat între poeți și erou între soldați, să contribuie cu viața lui la zidirea unui edificiu măreț. Destinul a vrut ca sîngele lui Mihail Săulescu să înroșească, printre cei dinții căzuți, pămîntul care, și înainte de el, dar mai ales după, avea să înalțe către cer coroana atîtor flori și a atîtor jertfe.

Din 1916, în 1941, este exact un sfert de veac. Cine ar fi crezut că, la o distanță atît de mică, neamul românesc, în fond atît de pașnic, va trece prin două vijelii atît de mari? Dar, oricît de grele ar fi clipele, deasupra lor plutește puterea unui destin pe care un neam nu are dreptul să-l judece decît după ce a trecut prin iureșul încercărilor la care este supus. Nu putem spune prin cuvinte cît de imperioasă ne apare astăzi, în vârtejul acestui nou război, pomenirea poetului și a soldatului Mihail Săulescu. Dacă împrejurările nu ar fi potrivnice, am propune un pelerinaj la picioarele monumentului de la Predeal, înălțat ca un simbol în mijlocul țării. Momentul este prea avan însă, pentru a ne permite acum răgazul îngenuncherii în fața bustului de deasupra creștelor. Dar nu trebuie să uităm că de-acolo, de sus, privește un ochi rece de marmură, și că privirile lui scrutează cu înfrigurare zărilor unde se decid sorții de mîine ai Patriei...

Singurul lucru pe care l-am putea face astăzi, ca o solemnă pomenire a poetului-soldat, ar fi recitirea poeziilor lui și a celei singulare *Săptămîni luminate*. Din păcate, opera lui Mihail Săulescu este aproape uitată, ea nu a fost de mult reeditată. Ce frumos ar fi fost ca, la acești douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Mihail Săulescu, rănii spitalelor de azi să fi primit cadou cîte un exemplar din opera poetului căzut pe cîmpul de luptă al celui-alt război...

Între timp, 10 august 1941

DE DISPARITIONE ANGELORUM

Săptămîna aceasta s-a dus dintre noi, în plină izbucnire a simfoniei de culori ce se împletea în jurul său și pe care el o iubea atît de mult, pictorul Bob Bulgaru. Încă una din sensibilitățile înzestrate cu gingășie și fervoare ale generației noastre își întrerupe cîntecul pe care abia îl începuse și ne părăsește înainte de a-și fi arătat întreaga măsură a talentului său. Dacă mă gîndesc mai bine și caut să aflu tîlcul acestei crude întîmplări în care deplîngem pierderea unui artist și a unui om de calitate, îmi vine să cred că totul nu este decît o poemă scrisă de o mîină nevăzută de pînza cea atît de pură a azurului, una din acele poeme în care moartea e învăluită în jocuri de lumini și de culori, iar molima cotropitoare a freneziei naturii e preschimbată într-o litanie psalmodiată cu glas stins și îndurerat. Plecarea dintre noi a lui Bob Bulgaru a trezit în culcușul său pitit pe undeva, prin frumusețile acestei lumi, vîntulețul șăgalnic ce ne-a străpuns inimile cu săgeata lui subțire și ni le-a umplut apoi cu licoarea unei amărăciuni pe care nimic nu o va putea înlătura.

E o apoteoză moartea lui Bob Bulgaru. Cu discreție și cu teamă de a nu face zgomot, așa cum era și în viață, el s-a retras în lumea umbrelor cu senina resemnare de a avea drept giulgiu ramurile de liliac pe care le îndrăgea cu patimă și drept făclii luminile primăverii ce ard intens în puținele tablouri rămase de

la el. Dar e și monstroasă această moarte. Ea retează din rădăcină un stejar tânăr ce-ar fi putut fi o mândrie în pădurea de talente a picturii noastre de azi. Bob Bulgaru, a cărui prezență artistică n-a fost înregistrată decît de două sau de trei ori la Saloanele Oficiale din ultimii ani, își părăsește uneltele tocmai în clipa cînd se simțea pe deplin stăpîn al lor, după o severă confruntare cu sine efectuată în singurătate și tăcere. În ochii lui mari și limpezi apele incertitudinii și ale însetatei căutări abia începuseră să capete semnele încrederii în forțele talentului său, cînd racul nemilos și-a înfipt ghearele în trupul lui de Făt-Frumos și l-a răpus cu o iuțeală de necrezut la vîrsta de treizeci și unu de ani. Bob Bulgaru nu trăia decît pentru artă. Se știa tînăr, era cinstit față de vocația și gîndurile lui, privea cu optimism înainte, disprețuia vîlva și graba de a se afirma — de aceea moartea lui ne apare atît de cumplită și absurdă și-i îndurerază pe toți cei ce l-au cunoscut și prețuit.

Păstrez despre el amintirea primelor întîlniri prin colțul nu știu cărui local ticsit de o boemă îmbătată de visuri și speranțe în destinul ei creator. Bob era cel mai modest și mai cumpănit dintre toți acei tineri ce asaltau cu teribilism porțile celebrității. Cu o înfățișare de o splendidă înflorire bărbătească, potolit la vorbă și în mișcări, purtînd mereu sub braț o mapă cu schițe și desene de copii, lăsa totuși impresia că în ochii lui tremură un zefir ce nu-și găsește niciodată liniștea și că toată ființa lui era pradă aceluși fior al creației ce nu-l părăsea nici o clipă, dominat de o înaltă conștiință artistică și de o sensibilitate ce vibra în toți porii făpturii sale. Cîte un tablou expus la Salon, un cap de copil, un portret de femeie, în alb și negru, sau un peisaj bucureștean inundat de o vegetație luxuriantă, lucrări de o grație și de o armonie clasică a liniilor, străbătute însă de un lirism temperat ce-i era propriu, mi-au dezvăluit apoi în tînărul pictor un talent echilibrat, sigur de sine, ca și cînd nici n-ar face parte dintr-o generație atît de agitată și de nebuloasă ca a noastră. L-am întîlnit apoi de mai multe ori în odaia unui prieten comun,

din fundul unei curți năpădită de verdeață, de pe strada Polonă, unde ne adunam cîțiva tineri, proaspăt ieșiți de pe băncile Universității, să dezbaterem și să clarificăm gravele probleme de artă și de literatură, de filozofie și de viață ce ne torturau spiritele¹. Acolo am constatat că Bob (el însuși licențiat al Facultății de Litere) nu era numai pictor ci și un pasionat partener în discuțiile ce se desfășurau totdeauna cu fervoarea tinereții înfocate. El gîndea însă mai mult cu inima și trecea ideile prin sensibilitatea lui de heruvim rătăcit printre oameni, înainte de a invoca verdictul națiunii. Deasupra noastră trona o copie după o *Răstignire* de El Greco sculptată în perete de Bob. Avea afinități sufletești cu El Greco. Vorbea simplu, puțin, greu, dar spunea esențialul, fiindcă ocolea arguțiile savante și fiindcă privea problemele prin prisma realității lui sufletești. Adevărul era totdeauna cu el, fiindcă era cel mai sincer și mai autentic dintre toți.

Această admirabilă organizație de febre, de sincerități, de vibrații interioare adînci, a căzut pradă angrenajului social în care trăia. Cînd s-a îmbolnăvit nimeni n-a sărit în ajutorul lui, nici o mînă nu i s-a întins pentru a i se amîna sfîrșitul. Retras cîteva săptămîni la Tîrgoviște, unde se dusesese să picteze, a revenit apoi la București, unde a murit în locuința unei surori ce-i era unicul și prea slabul sprijin. Niciodată mai mult ca în cazul acestei delicate firi n-am avut convingerea că artistul, adevăratul artist, e un dezarmat în viață. În fronturile luptei pentru existență, fiecare are o baterie de artilerie grea la spatele său — un protector ocult, un naș politic, o combinație matrimonială etc. — gata să-i sară în ajutor la cel mai mic pericol. Bob Bulgaru nu avea nimic, în afară de arma talentului și platoșa sensibilității lui. Ținea prea mult la acestea, se bizuia prea mult pe ele, ca

¹ Amfitrionul era Edgar Papu, la care, o dată pe săptămîină, sîmbătă seara, se întîlneau pentru lungi și febrile discuții patetice: Eugen Ionescu, C. Fintîneru, Horia Groza, Ștefan Todirașcu, Alexandru Elian, Luca Dumitrescu, Ștefan Stănescu, Bob Bulgaru, Emil Botta, subsemnatul. (Notă 1971.)

să caute și alte rezerve de luptă împotriva adversităților vieții. A trăit ca un înger, în candori și incandescențe, a murit ca un înger într-o apoteoză de lumini și de flori ce-i sărutau fruntea înghețată cu parfumul lor împrăștiat de adierile primăverii. Este o răsplată — pe care artistul Bob Bulgaru o merita ! — pentru lipsurile și suferințele cunoscute în viață, și de care el nu se plîngea niciodată. Moartea lui capătă în același timp o aură de basm înlăcrimat și constituie o postumă consolare — dacă așa ceva poate fi de ajuns ! — pentru acele existențe ce se hrănesc cu visuri, trăiesc discret ca niște îngeri și cad ușor ca niște petale imaculate de cais...

Vremea, 10 aprilie 1938

II. MEDITAȚII ȘI IMPRESII

MEHTA THE UNIVERSITY
The following information is for your information only. It is not intended to be used as a substitute for professional advice. The information is provided for your information only. It is not intended to be used as a substitute for professional advice. The information is provided for your information only. It is not intended to be used as a substitute for professional advice.

ORGOLIU ȘI CULTURĂ

Senzaționalul interviu acordat de curînd de dl. Camil Petrescu unui confrate¹ a adus în discuție o multitudine de probleme și a întărit, într-un mod ce mergea uneori pînă la agresivitate, fauna, și așa destul de iritabilă, a onorabilei noastre republici literare. Indiferent că unii l-au atacat și alții l-au lăudat, prin scris sau prin gura gălăgioasă a cafenelei, că unii și-au manifestat cu entuziasm adeziunea la enunțările și sugestiile sale, iar alții l-au atacat cu săgețile invidiei sau ale vanității ultragiante, indiferent chiar de faptul că mulți și-au pus cu nedumerire și îngrijorare întrebarea dacă nu cumva admirabila luciditate a scriitorului nu s-a transformat într-o „stranie luciditate“ — noi am dedus, din toate acestea, că în cultura noastră există o anumită limită, o anumită treaptă a confruntărilor de opinii, ce nu poate fi depășită fără să nu se deregleze mecanismul orologiului după care se conduce meridianul intelectualității autohtone. Era și firesc, de altfel, ca în țara unde un simplu gazetar

¹ E vorba de interviul publicat de revista *Vremea* în primăvara lui 1943, unde Camil Petrescu făcea, în legătură cu lucrarea sa de filozofie *Doctrina Substanței*, o serie de considerații asupra structurii culturii românești, ce-au stîrnit vii dezbateri. (Notă 1971.)

de modă veche a reușit să facă atîta vîlvă cu *pizaneriile* lui¹, susținute și comentate la zi de reprezentanți ai Universității și chiar ai Academiei, afirmațiile neconformiste ale unui spirit lucid și orgolios, activ și modern, formulate cu o seducătoare vioiciune, să nu provoace riposta unei anumite intelectualități, demodată și anchilozată, gata să se arunce cu furie asupra unei valori noi sau a unei scări de valori noi.

Fără să intenționăm a intra în discuția iscată în jurul pomenitului interviu, am vrea totuși ca, pornind de la acest pretext, să atacăm unele chestiuni ce ni se par a fi nu tocmai dintre cele mai banale. Și nu dorim să intrăm în discuția amintită, mai întîi pentru că autorul nu are nevoie nici de ajutorul, nici de intervenția unor spectatori neutri, iar în al doilea rînd fiindcă vrem să-i lăsăm deplina satisfacție pe care o poate găsi domnia-sa în această nouă tentativă de a polemiza cu contemporanii săi. Personal, sîntem convinși că dl. Camil Petrescu, dînd publicității interviul cu pricina, a făcut-o, desigur, dintr-o necesitate de a-și afirma anumite atitudini și idei filozofice și literare ce-l preocupă în momentul de față, dar a făcut-o mai ales cu scopul de a-și întriga cititorii, de a-și stupefia confrății, de a-și întărita dușmanii, sau de a-și verifica prietenii — cutezanță pe care numai un spirit de independență și structura autorului *Tezelor și antitezelor* și-ar fi putut-o asuma.

Interviul acesta constituie însă, mai presus de toate, un gest plin de semnificație în cultura și mai cu seamă în evoluția vieții noastre intelectuale. Este gestul prin care o inteligență în permanentă activitate și o conștiință înzestrată cu un superb orgoliu al valorii proprii își afirmă cu fermitate poziția în sfera culturii naționale și ia o atitudine neșovăielnică față de anumite slăbiciuni

¹ Timoleon Pisani, redactor la ziarul *Argus*, semna în acest cotidian cu profil exclusiv economic și financiar, o „cronică a limbii“, unde apărea ca un înverșunat dușman al neologismelor și un aprig vîntător de „modernisme“, sport ce-i crease o faimă plină de ilaritate. Mai tîrziu, el și-a mutat rubrica la *Universul*. (Notă 1971.)

și uzanțe ale moravurilor literare autohtone. Nu sîntem, aici, partizanii, și cu atît mai puțin detractorii, apreciatului scriitor, dar nu ne putem opri de a mărturisi că gestul său de cavaler temerar, *sans peur et sans reproche*, ne-a plăcut — am putea spune mai mult : ne-a încîntat ! — chiar dacă pe unii i-a speriat, pe alții i-a indignat, pe cei mai mulți i-a buimăcit.

Faptul că în cultura românească am avut, pînă acum, prea puține personalități înzestrate cu orgoliu și prea multe personalități acționate de vanitate, și că acele puține personalități cu orgoliu n-au îndrăznit decît arareori să se manifeste cu atîta vigoare în fața contemporaneității, face ca un asemenea gest să pară exagerat, dacă nu cumva „monstruos“. Îndeobște, sîntem obișnuiți să avem despre orgoliu o părere mai degrabă negativă, fiind gata să credem că orgoliul este o însușire excesivă a unor oameni conștienți și prea plini de valoarea lor, deci a unor individualități prezumțioase și rigide la fenomenul cultural și că numai vanitatea este aceea care stimulează și fecundează talentele și mediul creator. Oamenii orgolioși din cultura noastră au fost totdeauna niște mari izolați. Structura lor spirituală îi împiedica să facă pact comun cu oamenii lipsiți de o conștiință riguroasă a fenomenului creator de valori substanțiale și viabile. Orgoliul izolează ca și geniul, după cum geniul poate avea ca fundament un mare orgoliu. Orgoliul este apoi antipodul vanității, care încurajează mediocritatea, fără a fi un apanaj al genialității. Exemplul lui Eminescu este suficient spre a ilustra această constatare. Lipsit pînă și de cea mai elementară vanitate, autorul *Luceafărului* era în schimb un orgolios în înțelesul nobil al cuvîntului, adică avea conștiința valorii proprii într-o lume populată de protagoniști al căror succes atîrna de zarul împrejurărilor, nu de merite personale deosebite. De aceea, pe lîngă sarcasmul lui din întâia și a doua *Scrisoare*, adresat aceluia dintre contemporani care caută totdeauna să diminueze valoarea unui om superior dezvăluind „toate micile mizerii unui suflet chinuit“, sau celui „soi ciudat de barzi, care încearcă prin poeme să devie cumularzi“,

Eminescu își manifesta disprețul față de această lume de „pigmei” și printr-o ireductibilă izolare. Orgolios a fost și Caragiale; la acesta însă orgoliul intelectual era dublat de un temperament expansiv, ce falsifica adesea impresia ce și-o făceau despre el contemporanii. În realitate, marele satiric avea structura cerebrală a unei individualități orgolioase și era și el un izolat, chiar dacă, în aparență, era atât de comunicativ și jovial. Spre deosebire de Eminescu, care era autentic în tot ce făcea și gîndea, Caragiale practica în mod curent formele comerțului intelectual cu cei din jurul său, tocmai ca un corectiv al insociabilității lui funciare.

Totuși, nu trebuie acreditat prin aceasta postulatul că oamenii orgolioși sînt totdeauna oameni superiori. Disocierea nu este greu de stabilit. Sînt anumiți oameni orgolioși încredințați că reprezintă valori incomensurabile și neînțelese de semenii lor, dar care nu sînt de fapt decît niște infatuați plini de morgă, însă în fond sterili; acestora le lipsesc simțul măsurii și luciditatea, pentru a-și da seama de vacuitatea prezumțiozității lor. Orgoliul fecund, orgoliul superb al marilor însingurați este carapacea sub care pulsează o inteligență excepțională și o conștiință infailibilă atît a valorii proprii, cît și a meritului ei în raport cu celelalte valori. Un creator de geniu — și îndeobște geniul și orgoliul rareori nu fac menaj împreună! — nu-și afișează cu ostentație superioritatea față de ceilalți, dar, în orgoliul lui, el este totdeauna conștient de distanța și de gradul izolării sale în superioritate. Dimpotrivă, vanitatea îl îndeamnă pe om să-și exagereze valoarea, să-și creeze cît mai multe iluzii la umbra cărora trăiește cu duhul împăcat și cu impresia că reprezintă a valoare supremă, fără să vadă și fără să înțeleagă că această valoare este un reflex al propriilor lui veleități. Se întîmplă, e drept, ca orgoliul să fie uneori secondat de vanitate, și atunci avem pilda unor personalități inegale, însă nu mai puțin magistrale, cum a fost, în cultura noastră, strălucitoarea și capricioasa figură a lui Nicolae Iorga.

Dar în general — și cu excepțiile recunoscute de toată lumea — cultura românească nu abundă în personalități de mari structuri orgolioase ; acestea sînt puține, într-adevăr, și ele apar ca niște insule de cerebralitate înaltă în jurul cărora se polarizează energiile de mai mică intensitate creatoare — totuși, nu neglijabilă — impulsionate în manifestările lor de porniri ale vanității. Orgoliul și vanitatea își aduc amîndouă aportul lor în desfășurarea și înflorirea fenomenului de cultură, însă la grade și în proporții diferite. Orgoliul este apanajul unui spirit elevat, al unei conștiințe complexe și profunde și al unei clarviziuni largi ce depășește orizontul îngust, spațial și temporal, în care se produce. Vanitatea, dimpotrivă, rămîne dovada unei structuri de calitate mediocră, legată de ceea ce este momentan, trecător, perisabil în procesul de elaborare a valorilor culturale. Ea ține la satisfacții și la recompensări imediate — glorie, titluri, prestigiu, laude și măguliri — pe cînd orgoliul marilor creatori nu se limitează la asemenea finalități, adesea nici nu are timpul să le înregistreze în însetata lui rîvnă de a da formă combustibilor ce-i alimentează resursele creatoare. Orgoliul, pe de altă parte, are nevoie de o atmosferă spirituală prielnică marilor creații, de un mediu, de o tradiție în care să se poată încadra și dezvolta pe baza unor legi, nescrise dar riguroase, spre a-și da adevărata măsură a forțelor sale. Vanitatea poate evolua în orice împrejurări, poate recolta succese din orice mișcări de sensibilitate sau inteligență, fără să-și pună problema consistenței sau a perenității realizărilor sale. În sfîrșit, orgoliul e viril, cutezător, făuritor de forme și conținuturi viabile, exigent și intransigent cu sine și cu ceilalți ; vanitatea e călduță, concesivă, șovăielnică ; unul e creator, cealaltă e doar reproducătoare. Amîndouă sînt însă necesare culturii : orgoliul dă la iveală valori noi, vanitatea le dezvoltă și le popularizează.

În culturile cu o ierarhie a valorilor bine sedimentată, orgoliul nu se simte stînjenit de asalturile vanităților, fiindcă acolo nuanțele sînt precizate și confuzia valorilor nu poate fi posibilă.

În culturile aflate încă în perioada de formare și afirmare — cum este și cultura noastră — o structură spirituală orgolioasă are mult de suferit din cauza factorilor dirijați de vanitate, deoarece aici nu există un criteriu de selecționare sau ierarhizare absolut. Nici unul dintre poeții contemporani cu Eminescu n-a putut vedea în el marea personalitate creatoare, a cărei operă avea să înfrunte timpul ; din contră, el era egal cu toți, sau toți erau egali cu el, în cazul cînd nu se găseau unii care să se considere superiori lui. În cultura franceză, în schimb, și cam în aceeași perioadă, Baudelaire sau Flaubert erau apreciați la justa lor valoare în comparație cu ceilalți poeți sau romancieri din timpul vieții lor, și nu s-a întîmplat ca unul să fi putut fi pus alături de Béranger, să zicem, sau celălalt de Eugène Sue, cu toate că aceștia se bucurau de sufragiile contemporaneității și cu toate că unii mari critici se puteau înșela în aprecierile lor. În culturile dezvoltate predomină orgoliul — cu alte cuvinte, conștiința unei forțe creatoare ce se ridică deasupra nivelului comun — pe cîtă vreme în culturile tinere, orgoliul trebuie să sufere aprobarea sau dezaprobarea arbitrară a vanității.

Orgoliul, așadar, este creator de cultură. El, și nu vanitatea, cînd e vorba de acte de cultură esențiale, înzestrează cu valori eterne patrimoniul spiritual al unui popor. Din vanitate scriem cu toții ; pentru vanitatea noastră vrem să ne creăm un renume în literatură, pentru că așa ceva ne dă o anumită aureolă în societate ; din vanitate ne manifestăm în public și sîntem înfometaji de aplauze ; din vanitate ne formalizăm pentru o critică sau o notă defavorabilă strecurată într-un ziar, din vanitate urîm, din vanitate iubim ceea ce, tot din vanitate, socotim că se impune să fie iubit...

O, dar ce înseamnă toate acestea pe lângă chinuitoarea, imperioasa dorință, pornită dintr-un orgoliu nețărnut, de a contribui cu o parte cît de mică la înălțarea edificiului cultural al țării și poporului cărora le aparții ! Să nu te intereseze nimic în afară de actul creației ca atare, să simți că te irită și te apasă

tot ceea ce în jurul tău nu e instrument de lucru, motiv de inspirație, prilej de excitare spirituală, să ai senzația vidului în orice clipă în care nu gîndești sau nu formulezi o idee nouă, să n-ai niciodată sentimentul singurătății, dar să încerci povara faptului că cei din jurul tău te distrag și te stingheresc de la treaba ta, care este însuși izvorul fericirii tale — iată resortul unui spirit orgolios, animat de ambiția făuririi unei opere menite să se înscrie în patrimoniul unei culturi. Vocile marilor singurătăți s-au auzit totdeauna pînă la cele mai depărtate distanțe. Cultura este ecoul acestor voci nebănuite din mijlocul nostru, pe care chiar cînd le auzim, nu ne vine să credem că le avem în preajmă.

Dl. Camil Petrescu își clamează fără timiditate orgoliul de a fi una din aceste voci și de a exprima prin ea conștiința unei personalități ce se consideră un factor activ în dezvoltarea și înflorirea culturii noastre moderne. Mărturisim că asemenea orgolii ne stîrnesc admirație și am dori ca numărul lor să fie cît mai mare !

Inedit, 1943

OPIUM...

(REFLECȚII DE ZIUA CĂRȚII)

La Berlin — adică în Germania lui Goethe și Kant — domnul Adolf Hitler, succesorul lui Frederic cel Mare și personajul care reprezintă un mare și semnificativ fragment din contemporaneitate, a declarat că ori de câte ori va mai auzi pronunțându-se cuvântul spirit, va face un lucru foarte trivial într-o atare împrejurare: *va scuipa*. Pentru a rămîne consecvent opiniei sale, omul acesta cu nume de pirat, figură de gangster și popularitate de zeu, nu s-a mulțumit numai cu o flegmă prin care să-și onoreze secolul, el și-a dus aversiunea față de spirit pînă la o manifestare cu totul rebarbativă, punînd să fie arse într-o piață din Berlin o mare parte din ceea ce întruchipează spiritul — adică vreo cîteva mii de cărți. Evident, prin asta spiritul n-a fost cîtuși de puțin știrbit în supremația pe care el o are — și o va avea întotdeauna! — în omenire. Spiritualitatea însă a înregistrat oarecare scăderi barometrice și dictatura sa — dacă se poate vorbi de o „dictatură a spiritului“ — instaurată cam prin „stupidul secol al XIX-lea“ și prelungită pînă prin vremurile noastre, a simțit o reală zdruncinare, ca să nu spunem o adevărată violentare.

Din toate acestea rezultă clar un lucru: trăim într-un timp în care ceea ce se referă la spirit, ceea ce aparține spiritului,

cea ce constituie *cultura* în general și în termen cam vetust, a rămas pe un plan secundar. Cultura de azi înseamnă un lucru cu totul deosebit de ceea ce exprima altădată această noțiune — și tocmai de aceea am întrebuințat mai sus cuvîntul „vetust“. Cultura oamenilor de azi — în speță a tineretului — ar trebui să se numească altfel, căci ea, deși există, e cu totul deosebită de *cultura* oamenilor de altădată — și, dacă vreți, a oamenilor de pe vremea cînd Anatole France era la apogeu. Echilibrul noțiunilor astfel restabilit, desigur că anumite neînțelegeri dintre generații și armonia dintre tineri și bătrîni ar fi cu un ceas mai devreme recîștigată. Deoarece noțiunea de cultură diferă de la o vîrstă la alta. Bătrîni sînt „culți“ în înțelesul lor — acela vechi; tinerii se pretind „culți“, în înțelesul lor — acela nou. Deosebirea de calitate — poate chiar și de grad — dintre unii și alții însă, este enormă... Dar problema aceasta intră într-o altă ordine de idei pe care nu ne propunem s-o abordăm aici. Astăzi, fiind vorba de o „zi a cărții“, vrem să vorbim tocmai despre carte.

Și vrem să afirmăm mai întii, cu temeritate, că dacă o carte e astăzi un lucru banal și demodat, nu e totuși mai puțin ade-vărat că ea constituie încă opiumul indispensabil și imperios al existenței noastre intelectuale. De la Anatole France — pe care Paul Zarifopol îl numea „Omul cărților“ — care a lansat celebra butadă: „Cartea e un opium al Occidentului“ și pînă la Mircea Eliade, de pildă, care pune în gura unuia din eroii ultimului său roman (*Întoarcerea din rai*) acest strigăt exacerbă: „Sîntem oameni culți, nu putem fără opium“ — e doveditor că opiumul, cartea adică, a însemnat și însemnează încă o necesitate primordială a omului modern. Și chiar dacă timpul nostru manifestă, prin intențiile lui ascunse, prin aspirații și prin felul cum oamenii înțeleg să privească viața, o fățișă aversiune pentru acest „opium“ care a devenit un apanaj al civilizației moderne, cartea va rămîne încă multă vreme hrana cea mai substanțială a creierului nostru.

Chiar și atunci cînd o criză a cărții se va resimți în mod catastrofal — și cine poate spune dacă este exclusă ea? — omul va trăi sub obsesia și fascinația cărții. Involuntar, cartea ne domină. Și chiar dacă tineretul, rasa aceasta nouă care se naște, după cum se spune, cu o dragoste mai înflăcărată pentru tehnică decît pentru cultură, va arăta o repulsie față de carte, el se va întoarce tot la ea. Cartea este opiumul nostru ineluctabil. Fără el nu putem trăi.

Iar dacă o criză a cărții se va accentua cîndva în lume, aceasta se va datora faptului că acest opium a devenit atît de necesar, încît și-l produce fiecare prin propriile mijloace. Criza cărții se va naște, cu alte cuvinte, dintr-o supraproducție a cărții. Fiecare om modern își consumă opiumul lui — gînduri, neliniști, aspirații, suferințe, bucurii, atît de complexe — încît nu mai are nevoie de opiumul oferit de un semen de al său, fiindcă îl găsește în el însuși. Nu este exclus ca, în viitor, fiecare om să ajungă un scriitor. Căci asta este una din perspectivele civilizației noastre : ori toți oamenii vor avea posibilitatea să scrie cărți — viața fiecăruia va dispune de un material ce merită să fie așternut pe hîrtie — ori nimeni nu va scrie nici o carte, din lipsă de interes pentru o asemenea propunere ce va putea să pară și anacronică. Și într-un caz însă și în celălalt, criza cărții ar putea să devină o realitate inevitabilă.

În general, omul, de aici înainte, se pare că nu are de apucat decît două căi — și în momentul de față el se zbate tocmai între datele acestei teribile dileme : pe care cale va apuca ? Iar aceste căi sînt : ori omul viitorului va deveni un sclav al rațiunii și atunci va fi un mecanism biologic lipsit de inițiative personale, ori va fi condus numai de instincte și atunci va deveni un animal inconștient, dar „fericit“. Ceea ce va fi omul de mîine, cu precizie nu se știe, dar, cu aproximație, se poate întrezări.

Deocamdată sîntem încă niște turmentați ai cărților. Existența noastră își găsește, încă, în carte un suprem refugiu, așa cum

desperatul își caută remediul în alcool. Cunoaștem oameni care își găsesc fericirea în cărți, cunoaștem alții care și-au degradat viața prin excesul de lecturi. Cartea e un remediu cu două tăisuri. Un opium fatal.

Sărbătorim azi *Zina cărții*. O invitație solemnă la opium !

Litere, mai 1934

În literatură, efermerul și teribilismul se pare că sînt caracteristicile oricăror curente, oricăror mode — oricăror „isme“, ca să folosim un adjectiv foarte frecvent în anii din urmă și care generalizează. O ilustrare peremptorie a acestei constatări este diagrama tuturor experiențelor literare din — nu mai mult ! — ultimii cincisprezece sau douăzeci de ani, adică a perioadei ce-a succedat războiului mondial. În acest interval de timp, relativ scurt, Europa a cunoscut cea mai prodigioasă și mai intensivă rebeliune a spiritului, cele mai complexe și mai multipolare exhibiții ale sensibilității, cea mai exasperată tentativă de a domina lumea exterioară printr-o revărsare năvalnică a fluxurilor interioare.

O generație care a făcut războiul, plătind tributuri de sînge și vieți jertfite pe fronturile de luptă, și alta care l-a trăit mai mult cu imaginația copilăriei, întoarse din el au crezut că o lume nouă se începe și că, odată cu apariția acestei lumi, se va impune o nouă viziune despre existență și o nouă concepție despre artă. Destinderea nervilor și a imaginațiilor încătușate în timpul celor patru ani de orori și măceluri implica țîșnirea unor elanuri ce nu mai puteau fi refulate și manifestarea unor energii tinerești, furibunde și iconoclaste, ca o compensare a perioadei de criză și ca o replică dată celeilalte lumi vechi, care, pînă în pragul

războiului, se bucurase de privilegiul acelei lungi și fastidioase „belle époque“, în decursul căreia toate formele de viață și de artă consacrate și oficializate îmbătrâniseră și se sclerozaseră. Fusesse perioada când, în literatură, Bourget sau Bataille, exponenți ai epocii, monopolizau admirația și adeviziunea unui public ale cărui gusturi nu depășeau nivelul, foarte convențional, atins de scriitorii de această speță. Imediat după încetarea războiului de arme, a început un nou război, al spiritelor, și tot atât de acerb, cu sondarea în adâncul conștiințelor, cu dezlănțuirea celor mai îndrăznețe fantezii, cu „dereglaarea tuturor simțurilor“, preconizată încă mai de mult, în vederea unei eliberări interioare totale și a afirmării unor moduri artistice și literare în care rațiunea, în sens de inteligență creatoare, să-și cucerească primatul, în timp ce visul suprareal și absurd să se scalde în apele lui. Revoluția cubismului, a futurismului, a dadaismului, a suprarealismului, unele din acestea apărute în ajunul războiului, altele declanșate mai ales în timpul lui, însoțite de-o întreagă avalanșă de insurecții intelectuale și o mulțime de alte „ime“ izolate, personale, neluate în considerare sau combătute, își cereau cu violență dreptul la viață și-și revendicau, fiecare, pagina istoriei. Un tineret dezgustat și revoltat de ceea ce-i oferise viața, care voia să distrugă totul și să creeze altceva nou, mai viu, într-o libertate absolută — iată superba răzvrătire a anilor de după război. Europa întreagă era contaminată de un singur strigăt, exclamat frenetic și vijelios : *Tempo ! Tempo !...* Să trăim, să spargem tiparele vechi, să recuperăm ceea ce am pierdut... Adolescentul insurect din Zürich, futuristul iconoclast de la Milano, boema artistică din Montmartre sau visătorii neo-expresioniști de pe malurile Sprei erau atinși de același virus contagios ce plutea în atmosfera vremii : *Tempo ! Tempo !...* O epocă de „usurpateurs florissants“ (veche și frumoasă expresie a lui Maurras, trecut acum în rîndurile celor refractari la nou), o epocă în care, ar spune Monsieur Teste, „une lettre est littérature“, o stare de spirit convulsivă agită o țară, o idee înfierbîntă o generație,

luptându-se eroic cu timorarea unor confrăți lipsiți de curajul adevizunilor riscante ; o epocă străbătută de un ritm nou, accelerat, pornit să doboare prejudecățile înțelenite în conștiințele comune și să promoveze stiluri noi de viață și de artă, concretizate uneori în elucubrații care fascinează, dar care dovedesc puterea de inventivitate a inteligențelor avangardiste — iată cele mai orgolioase forme de manifestare ale spiritului în epoca de după război. Futurismul, dadaismul, suprarealismul și toate celelalte zeci de mișcări mai mult sau mai puțin similare cu acestea, s-au găsit totdeauna în fața unor baricade ridicate de aversiunea declarată sau de invidia nemărturisită a celor ce ezitau între sugrumarea lor în fașă sau recunoașterea lor oficială...

Multe din acestea au sucombat prin ele înșile. Ca în existența unor efemeride, moartea a fost închisă în propria lor sete de a trăi cu intensitate și repeziciune. Ele au trecut totuși ca niște comete strălucitoare pe cerul răvășit al istoriei contemporane.

Acum, cînd înregistrăm glorioasa lor agonie, ar fi poate cazul să ne întrebăm care a fost rostul lor și din ce cauze s-au născut toate aceste manifestări. Căci, dacă astăzi putem defini caracterul paradoxal, parabolic, într-o măsură absurd și incoerent, al fenomenelor literare și artistice de după război, nu trebuie să uităm că ele s-au produs într-un moment cînd erau totuși logice, legitime și necesare. Căutînd mai în adîncul istoriei literare izvoarele acestei ciudate și extravagante epoci de după război, vom descoperi că ea pornește de la Rimbaud, primul poet modern care a dat semnalul marilor aventuri spirituale din vremea noastră, prin acea aspirație spre eliberare sintetizată în formula : „changer la vie“. Tineretul de după război simțea necesitatea aceasta și și-a făcut din formula lui Rimbaud o deviză și un strigăt de atac. Faptul era imperios dictat de stările sufletești și spirituale din urma războiului mondial.

La sfîrșitul aceluia război, atît cei ce-l făcuseră pe front, cît și cei care-l trăiseră înapoia frontului, se vedeau obligați să distrugă orice iluzie, orice minciună convențională și să nu mai

accepte datele lumii reale. Această lume „reală“ era pentru ei, atunci, în primele momente de după război, sinonimă cu o morală înregimentată diverselor interese politice sau economice, cu o știință „triumfătoare în calculele de balistică“, cu o literatură căzută pradă rapoartelor militare și „condeielor ofițerești“. Împotriva acestei stări de lucruri, oamenii noi, oamenii tineri care continuau să creadă într-un primat al spiritului și o afirmare a talentelor creatoare, nu puteau reacționa decît pe calea revoltei și a anarhiei. Ei își dădeau seama că *prezentul* lor continuă să fie condus de principii perimate și străine de năzuințele actuale, ne mai corespunzînd nici transformărilor sociale, nici psihologiei oamenilor de după război. Trebuia găsit un nou înțeles al realității, o nouă ordine a lumii, un alt criteriu de interpretare a contemporaneității. Și pentru că toate acestea nu puteau fi găsite dintr-o dată, în universul uman a fost întronată dezordinea cea mai fantastică, în care aveau să se topească reziduurile lumii vechi, pentru înflorirea alteia, noi. Niciodată ruperea dintre două lumi n-a fost mai bruscă și mai totală ca în această perioadă a istoriei. Nici războaiele napoleoniene, nici teribilul an 1848 n-au produs în Europa modernă o rupere mai adîncă de o lume rămasă în urmă, și germinarea extraordinară a altei lumi. Scriitorii, sensibili la asemenea schimbări profunde, au simțit nevoia de a renunța la o anumită veche spiritualitate, prea dominată de tradiționalism excesiv, pentru a dibui o alta, poate mai confuză, încă, mai violentă chiar, dar atît de ispititoare istoricește. Perioada aceasta este una dintre cele mai interesante din istoria omenirii. Toți cei ce privesc cu luciditate vremea de azi ajung la concluzia că în momentul de față omenirea nu se află nici la sfîrșitul unui ev, nici la căderea unui imperiu, nici la apusul unei civilizații care lasă locul alteia, ci asistă la *moartea unei lumi pentru începerea altei lumi*. Niciodată mai mult ca acum, în secolul nostru și imediat după războiul mondial, nu s-a simțit mai viu falimentul total, universal, al unei lumi învechite, rudimentare, „regulată ca o mașină și precisă ca un cronometru, o lume a

cauzalității, a determinării și necesității intelectuale“ — și începutul uneia noi, în care „legile naturii, în a căror rigoare numeroase generații au recunoscut cununa creațiunii și demnitatea existenței, sînt sau în întregime răsturnate, sau au luat un aspect atît de problematic încît a le mai numi legi nu e decît un fel de a vorbi“. (G. A. Borgese în *Excursione in terre nuove*, citat de Benjamin Crémieux în *Inquiétude et Réconstruction*). Léon Daudet, bunăoară, a fost acuzat că s-a arătat prea vindicativ în raporturile lui personale cu „stupidul secol al XIX-lea“, care, e bine să se știe, a sucombat exact în ziua de 31 iulie 1914, odată cu declanșarea războiului mondial. Însă învinuirea ce i se aduce acestui autor este gratuită, deoarece el a avut cutezanța să declare că „aucune des découvertes, dont le XIX-e siècle est si vaniteux, n'a ce caractère de pérérité et de consubstantialité“ — ceea ce oamenii de după război aveau să confirme întocmai.

Pentru acești oameni, totul devenise atît de problematic, încît ei ajunseseră să se îndoiască pînă și de propria lor persoană. Nu numai că respingeau cu un violent gest de revoltă și anarhie orice valoare anterioară și orice criterii de judecată prestabilite, dar repudiau aproape și stările sufletești generale și eterne ale omului. Toată lumea voia să se termine, odată pentru totdeauna, cu „tirania sentimentelor“, cu „nevoile inimii“, cu „aspirațiile sufletului“ și cu alte asemenea romantisme învechite. Ele trebuiau înlocuite cu altceva. Cu ce însă? Iată întrebarea. În fața acestei întrebări, răspunsul fiind imposibil de găsit, se instaura imperiul haotic al dezordinii. Un tînăr din această epocă se întreba și răspundea, la aceste chestiuni, în felul următor: „*Qu'est-ce que c'est beau? Qu'est-ce que c'est laid? Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible? Qu'est-ce que c'est Charpentier, Renan, Foch? Connais pas. Qu'est-ce que c'est moi? Connais pas, connais pas, connais pas.*“ Această stare de spirit rezumă o epocă și exprimă întreaga ei derută spirituală, întreaga ei atitudine în fața vieții, a culturii și a civilizației.

Dintr-o atare stare de spirit s-au născut toate manifestările impetuoase și fulgurante ca niște focuri de artificii, dar tulburătoare ca niște năluci, ale artei și literaturii din ultima perioadă. Cubismul și suprarealismul, pe de o parte, futurismul și dadaismul, pe de alta, cu veleități de profetism, însă cu simptome de isterie, sînt roadele acestei dezordini fantastice alimentată de năzuinți imposibile, de dezaxări morale, de căutări chinuitoare a unor soluții capabile să satisfacă energiile creatoare descătuseate din tirania dogmelor și a convențiilor estetice. Cincisprezece ani lumea s-a aflat în fața unei tumultuoase desfășurări de elanuri a! căror limbaj artistic abscons, ermetic sau enigmatic nu izbutea nici să-l înțeleagă, nici să-l accepte, nici să-l respingă definitiv. Înțelepciunea și demența, seriozitatea și ridicolul, sublimul și grotescul, logicul și absurdul, sagacitatea și aberația, alături de povara tuturor antagonismelor din domeniul material și spiritual, își dădeau întâlnire în creațiile acestei epoci de libertate absolută, cînd artistul — scriitor, pictor, muzician — nu cunoștea nici o restricție, nici o cenzură interioară, nici o limită a fanteziei lui. Cincisprezece ani, arta și literatura europeană au urmat un drum foarte bătăios, unii dintre protagoniști oferindu-și exercițiile de pugilistică literară pentru respingerea celor de pugilistică politică ale fascismului. Dar și unii și alții își păstrează privirile ațintite către viitor, convinși că anticipează prin mișcările respective „arta unei lumi asupra căreia planează un prea greu trecut“, cum declară, într-un consens tacit, de pe poziții diametral opuse, atît suprarealiștii, cît și futuriștii.

Acestea fiind cele două coeficiente mai semnificative ale spiritualității de după război — a căror furie iconoclastă este astăzi mult temperată, dar care rămîn specifice și inerente epocii — și acestea fiind rezultatele la care au ajuns ele, nu putem înclina, în momentul de față, decît spre recunoașterea încheierii, pe plan spiritual, a violentei și anarhice perioade așa-numită *postbelică*, constatare făcută de altfel mai de mult de intelectuali cu mare putere de discernere, ca Paul Valéry de pildă. Același lucru îl

confirmă într-un mod mai pronunțat Jean Cocteau, unul din principalii promotori ai curentelor de avangardă de după război. În volumul său de „amintiri“ publicat anul trecut, Cocteau, privind retrospectiv evoluția artistică și literară din ultimii cincisprezece ani, consideră că, „după spectacolul unei formidabile revoluții a literaturii“ petrecută în Franța în această perioadă, anul 1935 reprezintă un punct de cotitură, el deschide o epocă nouă „pe care antenele mele mi-o anunță“. Și cu o imagine foarte sugestivă, el declară : „O cortină cade, o altă cortină se ridică“. În acest „antract“, scriitorul, ajuns la vârsta maturității creatoare, caută, ca la o răscruce a vieții, calea pe care să meargă mai departe.

Această cale este însă greu de precizat și e și mai greu de prevăzut spre ce zări va duce ea. Ceva mai mult, unii intelectuali contemporani, surprinși oarecum de stagnarea, de acalmia momentului actual, după vîltoarea și febrilitatea unei epoci care a ajuns la apogeul tensiunilor ei și se reîntoarce la temperaturile normale, sînt cuprinși de îngrijorare în ceea ce privește destinul de mîine al artei și literaturii, al culturii în general. Prioritatea factorilor economici și politici ce domină lumea de azi — ca să nu mai vorbim de amenințătoarea dezvoltare a tehnicii moderne — pare a legitima îngrijorarea acestor spirite de elită. După uluitoarele explozii spirituale ce-au succedat războiului din 1914—1918, momentul actual, care nu este decît un moment de reculegere, creează foarte ușor impresia că fenomenul cultural trece printr-o criză și că spiritul este pîndit de agonie. Un eseist de talia lui Bertrand Russel, bunăoară, a și profetizat într-o recentă intervenție a sa moartea literaturii, decăderea artelor, amurgul spiritului. Desigur însă profetia lui, poate prea pesimistă, nu trebuie luată în sens absolut și universal, ea se referă la o perioadă delimitată istoricește, și anume la aceea de după război. Ceea ce este incontestabil e faptul că spiritul trece, într-adevăr, printr-o criză în momentul de față, dată fiind virulența unor ideologii rebarbative transformate în doctrine de stat în unele țări din Europa, doctrine ce înăbușă cu brutalitate valorile spiritului, și din această

cauză îngrijorarea și neliniștea oamenilor de cultură este pe cât de accentuată pe atât de justificată¹. Moartea spiritului nu va fi însă niciodată posibilă. El trece doar printr-un impas, printr-un moment de dezorientare, căutînd să-și regăsească echilibrul și să-și adune forțele spre a rezista atacurilor ce vin din afară.

Ceea ce se poate afirma cu precizie e că perioada zgomotosului „modernism“ de după război, cu toate impetuozițiile, anarhisme și dezaxările ei, a luat sfîrșit, iar activitatea intelectualului, pe plan artistic și literar, se îndreaptă spre sedimentarea cuceririlor viabile, care, dacă nu sînt prelungirea unor forme și viziuni vechi, sînt în orice caz unele rezultate din învățămintele valabile ale acestora aplicate la exigențele sensibilității și aspirațiilor lumii contemporane, în spiritul unei autentice și pe deplin consimțite *modernități*.

Da și Nu, 20 decembrie 1936

¹ A se vedea, între altele, semnificativul articol al lui Thomas Mann : „La tragédie de l'Europe“, reprodus de ziarul *Le Moment* din 16 noiembrie crt.

Domnul Tudor Arghezi, pentru scrisul căruia avem o patimă egală cu o adorație și ale cărui idei ne suscită totdeauna entuziasmul, făcea de curînd, incitat de notițele tinerilor admiratori nerăbdători să-l vadă în postura de romancier, câteva considerații despre roman, ca anticipare la apropiata apariție a primului său roman și ca o justificare venită din partea unui mare poet hotărît să abordeze genul epic.

Domnul Tudor Arghezi vorbea despre roman în stilul său atît de personal, așa cum vorbește de obicei dînsul despre gîze, despre flori, despre jocurile și jucăriile copiilor, despre orice și despre toate la un loc. Firește, ceea ce spunea despre romanul domniei-sale în special și despre roman, în general, erau lucruri pe cît de ingenioase, pe atît de interesante și de rezonabile. Dar ele nu duceau la o definiție — evitau chiar așa ceva ! — și nici nu propuneau vreo delimitare, ca sferă de cuprindere a altor genuri sau ca spațiu tipografic, a acestei specii literare devenită astăzi un fel de *mixtum compositum* între povestire și epopee, în care își încearcă forțele inventive orice scriitor, de la douăzeci pînă la optzeci de ani. Poate însă ca acest al cincizeci și unulea roman — dacă e adevărat, după cum se zvonește, că d. Tudor Arghezi ar fi scris pînă acum cincizeci de romane și ar fi aruncat pe foc tot atîtea — să fie o carte care să se poată numi pe

drept cuvînt *roman*, fie el și scris de un poet ce explorează cu predilecție „universul mic“ și pare a avea atît de puține afinități pentru o creație de amploare cum este genul respectiv. În aceeași măsură însă se prea poate ca acest roman — așteptat cu o atît de mare curiozitate și în care se pun atît de multe speranțe — să fie la fel ca toate cele scrise de poeții de vocație, adică să nu fie deloc roman. După cum se știe, un roman banal a scris și eminentul critic Sainte-Beuve, un roman slab a scris și genialul poet Eminescu, romane anoste a scris și literatul de rară finețe intelectuală Rémy de Gourmont, și alții și alții, așa încît excelarea într-un gen literar nu implică numaidecît izbînda în alte genuri.

Dar poetul Tudor Arghezi și-a exprimat opiniile despre roman. Ferindu-se, după cum am remarcat, să emită o definiție a romanului. Pentru că domnia-sa știe, probabil mai bine decît criticii și romancierii de profesie, că romanul nu se poate defini, deși despre el se poate vorbi în feluri și chipuri. De altfel, e tot atît de greu de formulat o definiție a romanului, pe cît e de greu de formulat o definiție a Lumii, a Vieții, sub toate aspectele lor complexe și multiple. Ca și despre Lume sau despre Viață, despre roman se poate discuta la nesfîrșit, dar nu se poate trage o concluzie fermă. Romancierul, mai mult decît oricare alt slujitor al Artei, este un Creator în sensul cel mai deplin al cuvîntului, sau, cum spunea Mauriac, este „le sînge de Dieu“. Iar la baza elaborării unui roman stă același misterios proces de zămislire ce caracterizează orice fenomen genetic.

Romanul, în accepția riguroasă a cuvîntului, nu este nici o povestire care „ne aspiră spre un sfîrșit“, cum crede Paul Valéry, și nu este — mai ales asta nu este, în ciuda tuturor aparențelor! — nici „un miroir promené sur une grande route“, cum îl definea Stendhal. În mod paradoxal, prima apreciere se potrivește perfect romanelor ce se scriau pe vremea și în urma lui Stendhal, iar a doua, emisă acum un secol și ceva, e foarte potrivită pentru „romanele“ care se scriu astăzi, sub ochii lui Va-

léry... Fiindcă romancierii secolului al XIX-lea — la care se referea Valéry cînd voia să definească romanul — aveau o tehnică liniară a operei lor, astfel încît nu era roman cartea care nu se încheia cu un sfîrșit, cu un „*To the happy few*“, cum își puncta Stendhal însuși finalul romanelor sale. Pe cîtă vreme romancierii de astăzi par a adopta *grosso modo* definiția lui Stendhal, pînă la a face din roman o „oglină“, adică o reflectare directă a realității, considerînd asta un merit, fără să țină seama că între a crea o imagine a vieții și a copia viața, e o deosebire de nuanțe artistice și de virtuți literare ce nu se află la îndemîna oricărui „romancier“. Îndeosebi romancierii contemporani — și e vorba de pletora de meșteșugari ai unor producții editoriale, iar nu de adevărații romancieri — sînt niște plagiatori dibaci ai vieții, făcînd din roman mai degrabă un reportaj monden, sentimental sau senzational, iar nu o operă de creație.

Romanul e altceva. Edmond Jaloux a intuit cu foarte mult bun simț cam ceea ce este sau ar trebui să fie romanul : o mitologie, sau un fel de mitologie „care să creeze mituri tot atît de profunde ca și fabulele vieții antice“. Romanul e o operă străbătută de o forță interioară capabilă să decanteze și să transforme în mit fenomenele vieții obișnuite prin contribuția imaginarului în procesul de redare a realității. Romanul nu este deci nici raportul despre o defunctă idilă sentimentală, nici un reportaj despre anumite stări sociale, nici încercarea prezumțioasă de a fotografia viața, nici tendința de a face cu tot dinadinsul operă de moralizare, cum își propun unii romancieri. Romanul conține cîte ceva din toate acestea, dar el mai conține și altceva : misterul ce planează asupra existenței, drama născută din confruntarea vieții cu moartea, miracolul ce înconjoară fiecare lucru, fiecare ființă, fiecare pulsație a naturii. Cine reușește să transpună într-o creație literară gama unor astfel de fenomene, acela se poate mîndri că e un romancier, un Demiurg. În acest sens cred că am descoperit un început de definiție a romanului la un scriitor foarte tînăr și teribil de precoce care, vorbind despre un roman propriu, scris

înainte de a fi împlinit douăzeci de ani, spunea printre altele : „...or, le roman exigeant un relief qui se trouve rarement dans la vie...” E aici, în această frază a lui Radiguet, însăși esența romanului în accepția cea mai modernă a genului. Romanul se naște din experiența vieții, dar se ridică mai presus de viață. El trebuie să conțină o doză de realitate, dar și o mare cantitate de imaginație, un fluid care să captiveze și să vrăjească, o vibrație care să pună în mișcare toate coardele sentimentale și intelectuale ale cititorului, trebuie să fie sau să dea iluzia unui tot, a unei chintesențe a existenței. Când ai citit un roman să rămii cu impresia că nimic din viață și din moarte, din bucurie și suferință, din extaz și chin, din frumos și abominabil n-a lipsit din parada de imagini, gânduri și afecte ce ți-a defilat prin fața conștiinței. Numai atunci romanul își atinge scopul și răspunde menirii sale, aceea de a fi un „comble de l'art“, cum spunea un alt eseist francez, Marcel Arland.

Prezentele reflecții se referă exclusiv la romanul de calitate și la romancierii de vocație. Este, poate, în cele de mai sus și o definiție a lui Dostoievski. Dar de aici, de la Dostoievski, să zicem, și pînă la romanul din zilele noastre, se cuvine să avem în vedere și un alt criteriu ce hotărăște succesul unui roman — și anume criteriul comercial, ce-și impune cu tiranie pecetea în lansarea și cariera oricărui roman. De aceea, se cuvine să ne oprim puțin și asupra acestui aspect.

Vremea, 2 decembrie 1934

*

Romanul poate fi privit — și este, mai ales astăzi — nu numai ca o operă literară eliberată de tirania regulilor clasice compoziționale, în a cărei structură intră și se suprapun toate celelalte specii ale artei literare, de la poezia lirică pînă la piesa

de teatru, de la eseu și reportaj pînă la jurnalul intim etc., ci și ca un productiv articol comercial. Cei mai mulți romancieri de azi sînt dispuși să deroge de la învestitura vocației artistice, concedînd în fața editorilor — acești comanditari ai bursei culturale care fac din literatură o afacere industriosoasă, iar din artă o sursă de venituri financiare — și lăsîndu-se seduși de gloriola efemeră și facilă a succesului imediat. Romancierul a devenit în secolul nostru un complice și un asociat al edîtorului în acțiunea de a reduce creația spirituală, ale cărei valori sînt imponderabile, la un simplu produs de consum tarifat în funcție de lungime și gramaj. Cantitatea de hîrtie folosită la tipărirea unui roman atîrnă mai greu în balanță decît calitatea operei în sine cînd este vorba să se fixeze prețul unei cărți, și în genere acest preț nu are în vedere densitatea valorică a cărții, ci densitatea ei materială. E aici unul din paradoxurile fatale ce condiționează producția spirituală modernă, în cadrul căreia romanul deține un loc de frunte prin afluența și abundența lui covîrșitoare.

Pentru scriitorul autentic, romanul este o operă ce poate avea o dimensiune proporțională cu bagajul lui de idei, cu puterea de imaginație și cu dinamismul său creator. Pentru editor însă (și ne gîndim în special la editorul român !...), romanul este o operă ce nu poate depăși cifra de 240 pagini. Așa hotărîsc calculele lui contabilicești, mai ales cînd e vorba de un scriitor aflat la începutul carierei lui. În cazul autorilor consacrați (Ionel Teodoreanu sau Cezar Petrescu, să zicem), se pot face concesii, în sensul că un roman nou semnat de ei poate trece peste 300 pagini, dar în nici un caz peste 400. Cînd un scriitor prezintă un roman de 400 pagini — ca dl. Peltz — editorul, mai mult stupefiat decît încîntat, recurge la verdicte extreme : asta înseamnă o „operă excepțională“ și ea trebuie tipărită neapărat în „două volume“. Dar noi nu ne propunem să vorbim despre romanul românesc, care se află abia la începuturile lui. Să trecem, deci, pe aite meridiane.

Lăsînd la o parte „romanele-fluvii“ și romanele de 2 000 pagini, prin care s-au făcut celebri, în secolul nostru, scriitorii ca Marcel Proust, Romain Rolland, Roger Martin du Gard, d'Annunzio, Galsworthy, Wasserman, Jules Romains, Dos Passos și alții, după cum nu vom lua drept criteriu de apreciere nici „romanele“ de 200 pagini, prin care și-au cîștigat notorietatea o imensă pleoră de „romancieri“ profesioniști — vom spune că un roman adevărat, un roman bun, nu este nici cel de 2000 pagini, dar nici acela de 200 pagini. Unui romancier de vocație îi sînt necesare pentru desfășurarea unei acțiuni epice închegate de la patru sute la șase sute pagini de carte. Nu întîmplător cele mai consistente romane din perioada contemporană se numără tocmai în această categorie. Thomas Mann, Huxley, Dreiser, Sinclair Lewis, Baring (la noi Liviu Rebreanu) nu se grăbesc niciodată să ajungă la capătul narațiunii, așa cum fac de obicei romancierii tineri, după cum nu caută nici să dilueze inutil, din considerente exterioare, un subiect ce-și impune de la sine amploarea sau condensarea. Cu toate acestea, s-au afirmat în ultimul timp cîțiva romancierii tineri — unii chiar debutanți — cu opere care ating și depășesc 600 pagini (Céline, Charles Morgan, Klaus Mann etc.), bucurîndu-se de succese răsunătoare. Ceea ce demonstrează, încă o dată, că romanul nu e obligat să respecte un spațiu riguros delimitat, dimensiunea lui fiind o chestiune de ordin interior, iar nicidecum impusă de considerente de ordin tipografic.

Ce spun despre toate acestea editorii noștri, care se tem să tipărească romane „lungi“, crezînd că ele îi vor duce la faliment? ...Și dacă am invoca un exemplu autohton, observînd că romanele d-lui Camil Petrescu — singurul care a înțeles, la noi, ce este și ce trebuie să fie un roman modern — s-au epuizat foarte repede, deși nu erau mai mici de 500 pagini, ce-ar răspunde domnii editori?

Editorii noștri se cramponează doar de un singur argument : că în aceste vremuri de criză economică o carte cu preț mare nu se vinde. Nimic mai fals. O carte cu preț mare se vinde oricând, dar cu o condiție : să fie o carte bună. Firește, ea s-ar vinde cu atât mai mult, dacă editorul ar fi mai ingenios în difuzarea ei și dacă ar găsi metoda de a reduce prețul, fără a-l obliga pe autor să-și „reducă“, la rîndul său, cartea. Căci e o eroare să se creadă că cititorul se declară mulțumit și se lasă înșelat de o carte cu preț mic, dar mutilată — îndeosebi astăzi cînd, în general, cititorii se dovedesc a avea un nivel intelectual mai ridicat și a fi mai exigenți decît înșiși editorii de meserie...

Prin asemenea argumente puse în circulație de editorii noștri e deservită în primul rînd literatura, și în al doilea rînd cultura în ansamblu. Și sînt deservite ambele, prin aceea că editorii, cu optica lor îngustă, în fața căreia mulți scriitori cedează cu prea mare ușurință, nu fac altceva decît să bagatelizeze, am spune chiar să degradeze prestigiul scriitoricesc. Continuînd să se tipărească de preferință romane de autori cu „priză“ la public și respingînd sau îngreuiînd apariția cărților de valoare, bogate în conținutul de idei (cazul romanului *Cei șapte frați siamezi* de T. C. Stan, recent apărut după lungi ezitări și amînări editoriale), nu se aduce prin aceasta o contribuție la propășirea literaturii, mai ales în momentul de față, cînd, tocmai în domeniul romanului, conținutul de idei prevalează asupra elementului epic propriu-zis.

Firește, problema dezvoltării și înfloririi literaturii, în speță a romanului, comportă vaste și variate discuții, dar unul din aspectele ei principale rezidă în însăși pregătirea profesională și nivelul intelectual al editorilor. Un editor nu trebuie să fie numai un bun negustor, subjugat intereselor sale personale. Fenomenul cultural presupun o doză de abnegație, de risc, pe care editorul trebuie să-l împartă deopotrivă cu scriitorul. Dacă s-ar tipări numai romane „de succes“, literatura nu s-ar îmbogăți și n-ar face nici un progres, știut fiind că în acest domeniu supas hazardului tocmai operele care nu s-au bucurat de succes la apariția

lor pot să însemneze pietre de hotar în evoluția unei culturi. Din nefericire, literatura noastră de azi se află, cu prea puține excepții, la discreția unor editori obtuzi, cărora le scapă înțelegerea fenomenului cultural de perspectivă. Dar dacă aceasta este o stare de fapt astăzi, ea nu trebuie să mai fie mâine.

Vremea, 9 decembrie 1934

DIVAGAȚIE DESPRE ROMAN

Dacă este adevărat că dintre toate genurile literare din totdeauna romanul a fost cel mai discutat de criticii și eseiștii moderni, cel mai cultivat de scriitori și cel mai savurat de public, nu este însă mai puțin adevărat și faptul că romanul a rămas, cu toate acestea, cel mai nedefinit și cel mai arbitrar gen literar. Nimeni n-a putut da o definiție valabilă romanului, deși fiecare scriitor a dat o definiție perfect aplicabilă la romanele proprii, și nimeni n-ar putea determina cu precizie unde începe și unde sfârșește tehnica romanului — așa cum s-ar putea afirma cu certitudine despre tehnica oricărui alt gen din ordinul creației artistice — după cum nimeni n-ar putea indica vârsta când un autor ar fi în deplină posesie a atributelor necesare creației unui roman. Se spune de obicei că o carieră literară începe prin poezie lirică și sfârșește prin autobiografie, între aceste două genuri presupunându-se toate celelalte (nuvelă, teatru, eseu, critică, roman etc.), dar această opinie e atât de labilă, încât aproape toți marii scriitori nu numai că n-au confirmat-o dar au și răsturnat-o de-a dreptul. Fără a mai vorbi de scriitorii contemporani — și în special cei mai ti-

neri — la care distincția ce se face de obicei între genurile literare e atât de neglijată, încât pentru ei romanul rezumă și cuprinde tehnica și materialul tuturor celorlalte genuri. Din acest punct de vedere s-ar părea că scriitorii contemporani nu sînt și nu pot fi altceva decît romancieri, numai prin accident rămînînd poeți sau dramaturgi, cu alte cuvinte cultivatorii unor genuri cu tradiție nediscutabilă și cu o tehnică foarte riguroasă.

Dintre toate prejudecățile care circulă asupra romanului, una e mai înrădăcinată în mentalitatea comentatorilor literaturii: aceea ce romanul nu poate fi decît fructul maturității. Se spune întotdeauna că un romancier nu-și poate cuceri acest titlu decît după o experiență îndelungată a vieții, după o rutină literară cîștigată în urma multor ani de travaliu scriitoricesc, că, în sfîrșit, romancierul nu-și poate onora titlul decît către apogeul carierei sale. Se invocă în acest sens exemplul lui Dostoievski, care a elaborat romanele sale monumentale după vîrsta de 50 de ani. Dar asta nu e o regulă. Romanul poate fi cultivat tot așa de bine la 20 de ani, ca și după 40 de ani. Precocile Radiguet a murit la vîrsta de 20 de ani, după ce scrisese două romane nu lipsite de merite.

Astăzi piața literară e invadată de o mulțime de „romane“ publicate de autori ce n-au atins încă treapta primului sfert de secol de existență. Și dacă dintre aceste romane, foarte puține sînt acelea ce vor rămîne, ele dovedesc însă un lucru esențial: că romanul e un gen fără vîrstă, fără reguli, fără limite. După cum pentru a scrie teatru ți se cere o știință: aceea de a manipula tehnica dramatică — tot așa, pentru a scrie un roman ți se cere un singur lucru: voința de a-l scrie. În ceea ce privește tehnica compoziției, stilul, forma estetică etc., toate acestea sînt

noțiuni inventate de critici. În fond, orice om poate să aibă un material de viață cel puțin suficient ca să alimenteze acțiunea unui roman. Evident, asta nu înseamnă că orice om este sau poate fi un romancier. Dincolo de material, pentru a fi romancier, trebuie să dispui de o sumă de alte facultăți, fără de care vocația scriitoricească nu poate fi concepută. (Vezi în acest sens dialogul cu d-na T. de la începutul romanului *Patul lui Procust* de Camil Petrescu.)

Pentru un romancier de vocație, vârsta nu are nici o importanță. Nu are nici o importanță vârsta, deoarece nimeni n-ar putea spune când cineva începe să „trăiască“ și să aibă „o experiență“, și când anume ar putea începe să-și transfigureze această experiență în artă, în roman. Totul se reduce numai la o chestie de cultură, de informație, de familiaritate cu genul. Un adolescent ar putea scrie asupra copilăriei un roman tot atît de veridic ca și un scriitor vîrstnic, deoarece materialul de viață îl posedă în aceeași măsură — însă ceea ce-i lipsește este familiaritatea cu scrisul, cu artificiile și legile sale ascunse.

Aceasta este, se pare, concluzia de la care pornesc scriitorii de astăzi abordînd atît de curajos romanul. Iar în ceea ce privește esența și eficiența romanului, adică ceea ce se ascunde dincolo de materialul epic propriu-zis, de tehnică și de artificii, poate că scriitorii de azi abordează romanul și pentru motivul că numai prin el își pot exprima mai ușor complexitatea sufletească. În această privință, majoritatea romanelor de azi, vrem să spunem a celor mai apropiate de spiritul timpului nostru, înclină către exteriorizarea unor conținuturi sufletești pe cît de subiective, pe atît de ciudate, iar romanul nu este altceva decît mijlocul prin care inteligența ia act de realitatea „unei nebunii interioare“. Romanul obiectiv a dispărut, pentru a face loc romanului

confesional. Marcel Proust și Virginia Wolf, alături de toți scriitorii occidentali (la noi Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu), confirmă lucrul acesta prin opera lor, de esențe profund autobiografice, dovedind că romanul secolului XX a încetat de a mai fi oglinda unui univers exterior, devenind instrumentul ameliorării unei dezordini interioare.

Da și Nu, iunie 1936

IMPROVIZAȚII PE TEMA „CRIZEI“ ROMANULUI

Un hebdomadar parizian a pus la dispoziția colaboratorilor câteva coloane din paginile sale, pentru publicarea și dezbaterăa unor controverse în jurul romanului. Critici, esești, romancieri, sau simpli jurnaliști atacă problema cu mult patos, arătându-se cu toții deopotrivă de îngrijorați de soarta romanului, indiferent dacă fac „apologia“ sau „necrologul“ acestui gen literar „perimat“.

Cu alte cuvinte, scriitorii și intelectualii Parisului, această pepinieră de romane și romancieri, par alarmați de situația actuală și de viitorul romanului. Lucrul e semnificativ și ne îndeamnă la unele considerații nu lipsite de interes.

Într-un secol abia, de la Stendhal și Balzac pînă astăzi, romanul pare să fi cunoscut o atît de bogată eflorescență, încît în momentul de față agonizează în mrejele propriei sale glorii. De la romanul franțuzesc din secolul trecut, trecînd prin romanul englezesc, apoi cel rusesc, german, italian ș.a.m.d., lumea cititorilor de peste tot pare obosită, saturată și excedată de supraproducția de romane.

A fost un moment cînd romanul a însemnat o noutate pentru cititori și apariția unei asemenea opere era salutată și așteptată cu multă curiozitate. Era un gen în care viața era așa fel transfigu-

rată încît cititorul găsea în paginile unui roman evenimentele de care el se lovea zilnic, dar cărora imaginația scriitorilor le dădea un aspect mai „poetic“, mai seducător, fără a ieși cu totul din cadrele realității. Romanul era o „oglinză“, așadar, în care cititorul putea să vadă viața reflectată în culori mai plăcute și în imagini mai grațioase decît cele din realitate. Cu alte cuvinte, romanul era o flatare, ca să zicem așa, a sensibilității cititorului, sau a imaginației sale lipsită de ambiții speculative sau chiar predispusă lenii. Într-o altă variantă, mare romancier era cel ce știa să aștearnă în pagini de-o platitudine astăzi inacceptabilă, episoade, scene și tipuri din viața de toate zilele, legate între ele printr-un fir narativ destinat să antreneze curiozitatea cititorului. Un Eugène Sue sau un Georges Ohnet au fost celebri la timpul lor. Acești „romancieri“ n-ar fi cotați în zilele noastre decît ca simpli reporteri.

Cum se explică fenomenul acesta ? A evoluat romanul ? Nu. A evoluat exigența cititorilor. Romanele lui Stendhal sau Flaubert rămîn și astăzi, după o producție atît de colosală de romane, adevărate exemple ale genului, cu toate că, pe vremea lor, erau ignorate de cititorii care nu aveau la dispoziție decît un număr foarte redus de asemenea opere.

Fără îndoială, cititorul de astăzi e diferit de acela de la 1910, sau de la 1890. Acest cititor care cunoaște viața atît de bine, deoarece condițiunile existenței de după război au forțat sensibilitatea și spiritul uman să spargă vechile cadre, și să iasă din ele, să cunoască o neliniște mai acută și să trăiască momente pline de patetism sau de exaltări, acest cititor, așadar, a devenit mai pretențios acum și cere romanului și altceva, nu numai o simplă narațiune epică.

Acum cîteva luni, un prieten, dispunînd de o vastă bibliotecă ce se oprea însă în pragul modernismului, îmi mărturisea că ar dori să aibă iarăși douăzeci de ani și să nu-l fi citit pe Dostoevski, spre a mai avea surprize în ce privește romanul. M-a mirat nostalgia lui și am îndrăznit să-i pomenesc de Thomas Mann,

de Marcel Proust. Avea despre acești autori doar idei vagi. După ce i-a citit, mi-a declarat că, într-adevăr, mai există surprize în domeniul romanului și că va deveni iarăși un pasionat cititor de romane. Existau, prin urmare, romane bune moderne, însă nu ajunsese încă la ele.

Dar ce s-ar putea înțelege, astăzi, printr-un „roman bun“ ?... Cred că un roman bun e o carte care satisface complet acea sete intelectuală a cititorului ce nu mai caută în ea o anecdotă, ci o pătrundere, o explorare a universurilor adânci sufletești. Gustul și pretențiile cititorului de azi au ajuns la un asemenea grad, încît unui romancier adevărat, spre a-l satisface pe deplin, i se cere să descrie nu atît întâmplări, cît *oameni* în creațiile sale. A prezenta personaje cît mai complicate, a arăta zbuciumul lor, înseamnă „a crea viață“. Această „viață“ se referă mai mult la tensiunea interioară a oamenilor, nu la urmărirea întâmplărilor, care atît în existența reală, cît și în artă, au o importanță secundară. Ceea ce interesează e omul : de el depinde și viața, de el depinde și mobilitatea, dinamismul creației. Romanul adevărat nu poate fi decît o psiho-radiografie a omului ; restul e reportaj, adică un fel de fotografie a realității. Cititorul caută totdeauna într-un roman ceea ce nu găsește sau nu poate să vadă în realitate. Cînd calitatea lui de lector era mai puțin evoluată, îl satisfăceau romanele senzaționale ; astăzi, cînd luciditatea și spiritul său iscoditor privesc realitatea sub fațetele ei absconse, în literatură caută altceva : enigme sufletești, cazuri simptomatice, pe care le presimte, dar nu le zărește încă. Cei mai mari romancieri se recunosc astăzi tocmai printre acești pasionați exploratori ai universului uman. Cum însă ei sînt foarte puțini, și deci operele de o asemenea valoare sînt reduse ca număr, se creează impresia că romanul trece printr-o „criză“.

În pomenita anchetă a hebdomadărului parizian, Jean Prévost, unul dintre preopinente, credea că decăderea romanului contemporan se datorește abuzului de actualitate pe care-l conține. Romancierii de astăzi pun în operele lor ceea ce au trăit fiecare

în ultimul timp ; orice romancier, la sfîrșitul anului, vine cu un roman nou, în care e cuprinsă experiența lui din acel an. Ori, spune el, farmecul literaturii constă în povestirea evenimentelor de mult trecute, pe care cititorul nu le cunoaște sau despre care-i place să-și amintească. Lasă experiența să se învechească pentru ca, punînd-o, mai tîrziu, într-o carte, ea să aibă aerul că prezintă ceva nou, ceva inedit. Are dreptate Jean Prévost, însă numai din punctul de vedere al romancierilor lipsiți de vigoare creatoare.

Pentru un romancier mare, actualitatea și trecutul se confundă. El poate să prezinte un eveniment curent prin ceea ce are etern în sine. O operă de artă n-are vîrstă, sau, mai bine zis, are vîrsta spirituală a producătorului ei. În *Contrapunct*, Huxley a descris societatea pe care o avea sub ochi ; nu a devenit mai puțin interesant prin asta. Cînd se pune accentul pe faptele exterioare, într-adevăr, scriitorul trebuie să speculeze realități pe care cititorul nu le vede (romane istorice sau exotice). O adevărată mare operă de artă însă nu poate să pună accentul decît pe realități sufletești. Iar acestea n-au vîrstă.

Producția actuală de romane atinge cifre fantastice. Dar din toate romanele care apar acum, cîte îi satisfac cu adevărat pe cititori ? Sînt lecturi de o zi, de un ceas, de tren, sau de tramvai. Pentru cititor ele nu înseamnă mai mult decît un bilet de călătorie ; cu biletul își transportă bagajele fizice, cu volumul respectiv își transportă imaginația. Dar, oare, numai acesta e rostul literaturii, de evaziune imaginară ?

Literatura, și în speță romanul, a fost totdeauna și este o artă reprezentativă, o interpretare a vieții. Cu cît viața e mai simplă, cu atît această artă își permite să fie mai simplă, adică mai naivă. Viața modernă însă e complexă și intensivă, plină de neprevăzături și nuanțe fabuloase. Ca să fie transfigurată în artă, artistul trebuie să fie înzestrat cu o mare putere de discernere și sintetizare, spre a crea o imagine cuprinzătoare a existenței umane, cu toate subtilitățile, particularitățile, anomaliile și procesele sufletești adeseori curioase și stranii. De aceea se pare că cea mai reprezen-

tativă artă a timpului nostru este muzica, ale cărei mijloace pot să exprime mai ușor conținutul și substanța vieții moderne. Pentru antichitate, acest rol îl avea sculptura, care astăzi nu mai e o artă reprezentativă. Literatura, ca să-și păstreze caracterul ei etern de artă reprezentativă, trebuie să împrumute mult de la muzică. Un roman, de pildă, trebuie să corespundă unei simfonii, folosind elemente, imagini și motive înzestrate cu forță emoțională, capabile să pună în mișcare individualitatea cititorului, zbugiumându-l și înălțându-l spre ceea ce arta aspiră totdeauna: voluptatea spirituală. Numai în felul acesta romanul își va mai putea prelungi încă existența. Căci dacă va veni o vreme când literatura va muri, aceasta nu se va datora „perimării“ ei, ci dezvoltării conștiinței omenești în așa măsură încât altele vor fi artele rafinate și subtile, care să-i mai poată produce o adevărată voluptate spirituală.

Universul literar, 17 decembrie 1938

Existau altădată, după cum mai există și astăzi, ca niște persistente reanimări ale unui trecut idealizat, date calendaristice care evocau anumite momente istorice și ofereau — și mai oferă încă — anumitor profesioniști ai versului prilejuri, ce nu se lasă pierdute, de a etala pe coloane întregi prozaismul unor alexandrini sunători din coadă și remunerați după un tarif generos de „zile mari“. La oricare dintre aceste date festive, paginile gazetelor sînt pavozate cu tirade, pe care poeții „patrioți“ le scot de la naftalină, o dată pe an, cu precauția de a nu trage din sertarul înțesat cu literatură „ocazională“ decît manuscrisul corespunzător zilei și evenimentului respectiv. Oamenii trăiesc atunci o clipă solemnă de participare la istorie și își întorc cu nostalgie și orgoliu privirile spre un trecut apoteozat, încărcat de jertfe și eroisme strămoșești...

Lucrurile acestea își au, desigur, oportunitatea și rațiunea lor. Atît însă că, cititorul contemporan a deprins tactica poetului, observînd că în fiecare an el „se produce“ cu aceleași versuri, învățate de la un timp pe de rost, și căroră nu le mai acordă decît cel mult o intonație nouă, întocmai ca și flamura tricolorului, mereu același, confecționată dintr-o stambă ieftină, dar căutînd să pară cît mai puțin decolorată. Meritul acestei literaturi constă în faptul că ea ne oprește o clipă pe loc, făcîndu-ne să ne întoarcem atenția spre

epoci de demult, prezentate în lumini cât mai glorioase. E o literatură paseistă, de proslăvire a *Trecutului*. De aceea, în zilele noastre, când toată lumea trăiește cu exaltare în prezent, ea e amenințată să-și piardă aureola.

Astăzi, literatura *oportună* — în sensul ei viabil și necesar — tinde să abordeze alte probleme și să-și afirme valabilitatea într-o perspectivă direct opusă aceleia pe care ne-o oferă poezia retorică a versificatorilor patriotarzi. Această literatură își propune să-și îndrepte antenele spre *Viitor* — un viitor mai mult sau mai puțin precizat în desfășurarea istorică, dar enunțat de teze al căror conținut nu poate fi pus la îndoială. Adevărata literatură oportună din timpul nostru își revendică meritul de a porni de la realități prezente, iar nu de a evoca fapte ale trecutului, și de a *anticipa*, iar nu de a *reconstitui*. Iar dacă, spre deosebire de cea oficială, ea are un caracter sedicios și se scrie cu o cerneală de o anumită culoare, rămîne totuși singura valabilă și contemporană, chiar dacă eficiența ei se limitează, deocamdată, la o sferă restrînsă de audienți.

Literatura de 1 Mai este investită cu o semnificație ce se impune tot mai mult în cadrul culturii și civilizației contemporane. Calitatea ei nu se ridică însă la nivelul menirii sale. Căci ea ar trebui să fie literatura în care să se oglindească suferințele și bucuriile, luptele și aspirațiile unei clase condamnate la o muncă în care pulsează inima și sîngele progresului uman — iar nu o polemică gazetărească, așa cum ea este făcută, cel puțin la noi, acum. Această literatură, în înțelesul ei nobil și înalt, exclude — oricît de combativă s-ar cere să fie — mentalitatea impregnată de prejudecăți de grup sau de partid, ea urmînd să dea expresie acelei splendide tendințe de făurire a unei lumi noi, în care frenezia creatoare, umanitarismul înțeles și privit pe deasupra granițelor și egoismelor naționale, solidaritatea tuturor celor ce muncesc, să atingă forța și prețuirea ce li se cuvin.

În literatura de 1 Mai își găsește rezonanță nu numai clocotul cazanelor din subteranele uzinelor, nu numai cîntecul ciocanelor

din ateliere, ci întreaga lume ce se frământă astăzi, căutându-și cu exasperare formele noi ale vieții de mâine. Pentru asta însă trebuie ascultat strigătul unei omeniri care se vrea descătușată de orice lanțuri și se dorește tânără ; acest strigăt trebuie să fi topit în retortele creației artistice și transformat într-o simfonie limpede și cristalină, pentru a ne putea face să vibrăm în fața unui viitor pe care-l sperăm mai frumos și mai liber. Numai atunci noțiunea de Libertate, legată de această zi simbolică ce evocă primăvara și renașterea — renașterea naturii, renașterea Omenirii — își va căpăta adevăratul ei conținut, ilustrând tumultul epocii noastre în care auzim, cu neliniște și emoție, zvicnetul unui viitor falnic și strălucitor.

Timpul nostru, 6 mai 1934

Ceea ce caracterizează într-un grad înalt literatura secolului XX este reflectarea tinereții în creațiile ei. Nici o epocă — afară, poate, de arta sculpturală grecească — n-a cunoscut o atracție mai puternică și n-a văzut în fenomenul tinereții un material mai bogat, mai viu și mai frumos, demn de speculat în artă, ca literatura epocii noastre. De altfel, prin însăși preferința arătată acestui fenomen, se poate spune că literatura secolului XX a descoperit un element uman nou pe care celelalte secole nu numai că-l subapreciau, dar uneori îl ignorau de-a dreptul. Secolele XVII și XVIII, care formează o grandioasă perioadă de înflorire a literaturii, nu cunoșteau decît omul de tip clasic, omul matur, echilibrat, responsabil de actele sale, omul pe deplin format, subjugat de pasiunile maturității, condus mai mult de legile rațiunii.

Pascal spunea că pentru el omul nu contează decît din momentul în care rațiunea începe să se dezvolte, ceea ce nu se poate întîmpla înainte de 20 de ani... Secolul XIX, părăsind omul de tip clasic, a descoperit alt univers uman : cel al feminității. Toată literatura acestui secol, de la romantism pînă la realismul lui Flaubert, Ibsen sau Tolstoi, este o vastă fabulare avînd în centrul ei drama sau dramele din sufletul femeii. Nici secolul XIX nu cunoaște adolescența, decît în mod întîmplător, la cîțiva scriitori, ceea ce nu poate constitui o regulă. Introducerea în literatură, sau

mai general vorbind, explorarea universului adolescenței, este o cucerire a secolului nostru. Alain, filozoful sub influența căruia se află o mare parte din gândirea și literatura contemporană, mărturisirea odată, semnificativ : *Mon credo en littérature : l'enfant*. Iar Gide, ca o Minervă dioniziacă prin care se exprimă tot ceea ce sensibilitatea secolului nostru are mai specific în manifestările ei de 30 de ani încoace, nu s-a adăpat, după propriile lui mărturisiri, decît de la izvoarele tinereții sale, de care era permanent îmbătat și pe care o exalta în orice creație nouă. De la el chiar și pornește acest curent al literaturii actuale de dezlănțuire a efluviilor adolescenței și din el coboară o întreagă pleiadă a scriitorilor de după război în a căror operă adolescența este principalul material, ineputabil, abordat cu o plăcere necunoscută mai înainte.

Faptul datorită căruia adolescența a fost descoperită atît de subit de către scriitorii contemporani, nu este decît o consecință a împrejurărilor sociale și psihologice, caracteristice epocii de după război, în care au apărut și s-au format acești scriitori. Condițiile fizice de viață, complicațiile morale, neliniștile sufletești, revolta împotriva prejudecăților, emancipările de tot felul și-au găsit în adolescență, pe de o parte, terenul propice de afirmare, pe de alta, forța care să propulseze întreaga complexitate de viață a acestei vârste. În adolescență se aprind și ard, tumultuos și febril, toate impulsurile, toate elanurile, întreaga gamă de cutezanțe și riscuri ce dau o justificare majoră fenomenului existenței. Adolescența este vârsta cînd viața e trăită la o supremă tensiune, și dacă scriitorii contemporani s-au îndreptat spre ea cu atîta aviditate e numai pentru că în acești scriitori exista sau există o patetică dorință de a consuma viața pînă la ultimele ei limite. Afară de asta, adolescența mai înseamnă pentru romancierii ei vârsta cînd misterele fiziologice se împletesc cu dramele sufletești, în așa măsură încît această împletire creează o imagine gravă și tulburătoare a condiției umane în stadiul ei paroxistic. Angoasa, incertitudinile, revolta, decepțiile și iluziile generațiilor de după război și-au găsit în adolescență un climat favorabil pentru manifestarea lor explozivă.

Toate cărțile de azi în care se simte clocotul adolescenței, în special romanele, sînt alcătuite din alternarea optimismului cu disperaarea, a victoriilor cu prăbușirile, a entuziasmului cu renunțarea. Aceste cărți au un timbru de autenticitate profundă, deoarece fiecare scriitor a căutat să se descrie pe el însuși, sub forma unor confesiuni directe sau obiectivate într-o narațiune epică, așa cum era la vîrsta adolescenței. Astfel încît, după afluxul elementului feminin, atît de accentuat în literatura secolului trecut, afluxul adolescenței capătă, în literatura zilelor noastre, o intensitate cu atît mai mare, cu cît ea pornește dintr-o tendință de a trăi viața pînă la dimensiunile absolutului, ceea ce numai în adolescență este posibil. De aceea nu este exagerată opinia unora dintre scriitorii contemporani, ca Montherlant, de pildă, că sfîrșitul adolescenței este însuși crepusculul vieții.

Ceea ce a mai contribuit, de asemeni, la promovarea acestei literaturi a adolescenței a fost și predilecția scriitorilor mai noi pentru stările de dilemă și anomalii sufletești atît de frecvente în epoca noastră. Consultînd diferitele opere literare din această categorie, de la romancierii francezi, unde neliniștile interioare se consumă la nivelul unor dezbateri de ordin moral, pînă la cei germani, unde conștiința tragică a existenței capătă o coloratură mai sumbră, se va observa că în ele își fac loc o tematică și o viziune nouă asupra vieții, în care, după expresia lui Gide, „*si nous cherchions bien, nous trouverons toujours un petit mystere physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquietude, une anomalie*“. Toate romanele cu adolescenți din literatura europeană de azi — și să amintim bunăoară romanele lui Törgler, ale lui Wassermann, *Tonio Kröger* al lui Thomas Mann, *Silberman* al lui Lacretelle, fără a mai vorbi de cele ale lui André Gide însuși, își găsesc în definiția de mai sus cea mai cuprinzătoare caracterizare. De remarcat, în plus, că ele sînt scrise cu o sinceritate ce nu mai ține seama de nici un cod al convențiilor prestabilite.

Această sinceritate — de altfel, procedeu psihanalitic în operele despre care e vorba — constituie, în fond, elementul esențial

prin care se impun ele. Majoritatea scriitorilor adolescenței, în special cei francezi, aparțin școlii gidiene, așa-numită a *sincerității*. Și nu numai din dorința de a fi originali scriitorii aceștia se întorc cu atîta pasiune la adolescență, simțind o atracție mai puternică pentru adolescent decît pentru femeie. În fața femeii, scriitorul, artistul în genere, rămîne totdeauna un bărbat ; în fața adolescentului, deci în fața lui însuși, el își poate analiza în profunzime universul personal, cu o sinceritate desăvîrșită, exprimîndu-se integral pe sine, în raport cu marile probleme ale existenței. În ultimă instanță, literatura aceasta a adolescenței nu apare, așadar, decît ca un mijloc terapeutic al scriitorilor de azi — aplicat sub influența lui Freud, Gide și Proust — de a-și diagnostica și rezolva propriile lor crize sufletești. Toate romanele a căror temă o constituie adolescența abundă de un material sufletesc și spiritual în plină efervescență, și aproape majoritatea tratează cazuri de irupții interioare uneori violente, de pasiuni prea mari în fața vieții, sau de drame născute din imposibilitatea de a trăi viața normal. Scriitorii de azi nu se mulțumesc numai cu imaginația lor. Pentru ei literatura e o redimensionare a existenței, o transfigurare a experienței lor proprii — și de aceea adolescența, vîrsta tuturor transfigurărilor, și-a găsit în opera lor o oglindire încărcată de semnificații patetice, aiudoma unor Narcisi prea obsedați de ei înșiși care își privesc chipul în unda unui iaz menit să-i încînte și să-i liniștească.

Vremea, 19 ianuarie 1936

REFERENȚII LUI HARET

Cîțiva confrăți au atacat în ultimul timp, printre rînduri, discret și timid, mult dezbătuta și totuși nerezolvata problemă a scriitorului român. Pornind de la premisa că literatura noastră originală trece în momentul de față printr-o criză de creație, lucru care se vede limpede mai ales din activitatea editurilor, ale căror programe sînt încărcate aproape exclusiv cu traduceri, cîțiva dintre bine intenționații noștri confrăți, îngrijorați de eclipsa trecătoare în care se află literatura noastră de azi, au încercat să deschidă o discuție pentru explicarea acestui fenomen. Covârșiți însă de evenimente și de preocupările mai grave ce le solicită pana, ei n-au putut da acestei discuții amploarea cuvenită, astfel că încercarea s-a consumat prin cîteva întrebări fără răspunsuri sau prin cîteva răspunsuri fără argumente prea temeinice.

Fenomenul ni se pare însă simptomatic, și de aceea ne propunem să ne oprim asupra lui. Soarta scriitorului român, mai mult decît a altuia din alte țări, este, după cum de nenumărate ori s-a spus, dintre cele mai curioase. Într-o societate despre care nu se poate spune că nu apreciază opera de artă și cu atît mai mult cea literară, scriitorul nostru este totuși obligat să facă eforturi eroice spre a-și împlini menirea, luptînd încontinuu cu dificultăți enorme pe care însăși oficialitatea i le pune în față. Căci la noi se întîmplă un lucru ciudat. Tocmai oficialitatea care, de atîtea ori se

declară, formal și convențional, protecția scriitorilor și artiștilor, tocmai ea este aceea care pune mai multe piedici și stingherește activitatea acestora. Scriitorul român, privit cu atîta simpatie și încredere de cititorii săi, este totdeauna desconsiderat de reprezentanții oficialității. Un scriitor care se bucură de sufragiile unei largi pături de cititori, este de cele mai multe ori terorizat de un șef de birou oarecare, de o conducătoare de prezentă sau de un superior, care nu vîd în el decît un simplu funcționar, alcătuit de referate și rapoarte, obligat să stea ore întregi legat de o slujbă și să-și sacrifice timpul cel mai prețios cu asemenea îndeletniciri ce nu numai că nu au nici un sens pentru el, dar îl și sustrag de la vocația lui reală.

Dacă există, în momentul de față, o criză de creație în cultura noastră, credem că adevărata ei cauză aici trebuie căutată. Scriitorul român, neputîndu-și permite luxul să trăiască numai din munca lui literară, e obligat să fie și funcționar, și fiind funcționar, cea mai mare parte a timpului și-o pierde cu această îndeletnicire. Ceea ce este mai grav însă, e faptul că niciodată el nu întîlnește înțelegerea necesară din partea superiorilor săi administrativi. Într-o țară cu tradiție culturală temeinică nu se întîmplă asemenea lucruri. Și e bine să ne aducem, și de data aceasta, aminte de Franța, unde scriitorii și artiștii au fost totdeauna apreciați cum trebuie, ei fiind cei ce au creat și susținut marele prestigiu spiritual de care se bucură această țară în lume. Fără a mai vorbi de Ludovic al XIV-lea care și-a făurit imperiul lui strălucitor pe umerii poezilor și artiștilor, e oportun să amintim aici opinia lui Napoleon despre scriitorii timpului său, cu toate că preocupările militare nu-i permiteau să-i viziteze prea des: „*Traitez bien les hommes des lettres, spunea el ; on les a indisposés contre moi en leur disant que je ne les aimais pas ; on a une mauvaise intention en faisant cela. Sans mes occupations, je les verrais plus souvent. Ils sont des hommes utiles, qu'il faut distinguer, parce qu'ils font honneur à la France*“.

Ne amintim, de asemeni, de o întâmplare, povestită de un contemporan, despre felul cum Clemenceau înțelegerea să „pedepsească“ funcționarii-poeti care nu semnau zilnic condica de prezență. Poetul Laurent Tailhaide, una din figurile cele mai pitorești ale simbolismului, autorul volumului de balade „antiburgheze“ *Au pays du Mufle*, era într-un timp funcționar la ministerul condus de Clemenceau. Poetul își cam făcuse obiceiul să întârzie în fiecare zi de la birou, ceea ce provoca ploaia de rapoarte pe care șeful său le înainta ministrului în legătură cu acest fapt. Într-o zi, Clemenceau, sătul de atâtea rapoarte, îl cheamă la sine pe inculpat. „Dumneata ești Tailhade, poetul?“ îl întrebă el pe funcționarul „incorect“. „Da, domnule ministru.“ „Pentru ce nu m-ai înștiințat și pe mine că lucrezi aici, ca să evit această literatură proastă pe care sînt nevoit s-o citesc în fiecare zi din cauza dumitale?... Du-te și vezi-ți de treabă, căci am eu grijă de dumneata.“ Poetul a plecat fericit și din ziua aceea și-a putut vedea nestingherit de poezie...

La noi, singurul demnitar care a înțeles cu adevărat menirea scriitorilor și aportul lor în viața statului a fost Spiru Haret. Pe cînd era ministru al instrucțiunii publice, Haret a înființat, prin 1906, așa-numitele „conferințe populare“ pentru ridicarea nivelului cultural al maselor. Aceste conferințe se organizau în cadrul școlilor primare, cu ajutorul învățătorilor și preoților din fiecare sat și cu concursul scriitorilor consacrați ai timpului. Toți scriitorii reprezentativi ai epocii ca : Vlahuță, Coșbuc, Iosif, Sadoveanu, Gîrleanu etc. fuseseră invitați de Haret să-i dea concursul la marea operă de reformă educativă pe care și-o propusese. Scriitorii erau trimiși prin diferite colțuri ale țării să organizeze șezători, să țină conferințe în fața țăranilor și să le deschidă gustul pentru carte și cultură. Rezultatele acestei campanii s-au văzut imediat prin dragostea pe care au prins-o țăranii pentru școală, prin aplicarea la viața lor practică a sfaturilor pe care le primeau acolo sau prin lărgirea orizontului moral și social al maselor. Pe lîngă aceasta, inițiativa ministrului a deschis atunci drumuri noi întregii culturi

românești, deoarece din acele modeste „conferințe populare“, „referenții lui Haret“, cum îi numește undeva Nicolae Iorga, au pus bazele diferitelor curente literare și ideologice, cum a fost Semănătorismul, de pildă, care au dat o sevă nouă vieții spirituale și politice românești din anii aceia.

În istoria României moderne aportul scriitorilor a fost totdeauna cât se poate de prețios, deoarece ei au fost aceia care au dat viață marilor probleme culturale și naționale, ei au susținut cu imaginația și cuvîntul lor flacăra idealurilor naționale și ei au deschis totdeauna drumuri noi dezvoltării spirituale a poporului, atît în interiorul țării, cît și peste hotare. Căci scriitorii sînt cei mai autentici ambasadori ai unui neam și ei fac oficiul de apropiere între popoare. Pentru a-și îndeplini această misiune, însă, scriitorul cere un singur lucru : să fie dezlegat de obligații arhivărești. Ceea ce făcuse Haret cu „referenții“ săi, căroro le acordase deplina libertate de a activa pe tărîm cultural și național, ar putea face oricare alt ministru acordînd numeroșilor scriitori ce lîncezesc prin ministere posibilitatea de a-și vedea de treaba lor, de a scrie cărți de documentație sau de imaginație, de a crea curente literare noi, în sfîrșit de a contribui la înălțarea spirituală a poporului. Criza — chiar numai efemeră — prin care trece cultura noastră acum s-ar rezolva astfel și, odată cu aceasta, fiecare scriitor și-ar regăsi misiunea și demnitatea lui adevărată. Pentru rezolvarea acestei probleme „referenții“ se găsesc destui ; lipsește doar un ministru cu înțelegere și inițiativă.

Vremea, 1942

Două sînt înțelesurile deosebite pe care le are antologia cu titlul de mai sus, întocmită de Emil Giurgiuca și tipărită anul acesta la București. Mai întîi, prin faptul că această antologie se limitează la fenomenul poetic românesc din și despre Transilvania, ea ne reamintește că în această regiune matrice a limbii și culturii noastre au apărut cele dintîi creații poetice în limba română cultă. Faptul are o semnificație capitală și cere să ne oprim asupra lui cu toată atenția cuvenită în aceste ceasuri de cumpănă. În al doilea rînd, cercetînd antologia de față, care cuprinde 350 poezii — departe de a reproduce măcar un sfert din toată lirica românească închinată Transilvaniei — vedem limpede cît de adînc este sădită Transilvania în sufletul românesc de pretutindenii și cît de solidari se simt toți românii din cele patru colțuri ale lumii cu provincia de dincolo de munți.

După cum și Emil Giurgiuca arată în înflăcărata prefață a antologiei sale, existența neamului românesc poate fi urmărită în Transilvania pînă la cele mai vechi timpuri, atestată de atîtea vestigii și atîtea mărturii vii și indiscutabile. Trăind aici, obligat să ducă multe și grele lupte cu împrejurările vitrege ce s-au abătut asupra lui, poporul român și-a constituit o limbă proprie, o cultură originală și o poezie născută din zbuțumul în veșnică viforniță.

Poezia transilvană cuprinde în ea o a doua istorie — cea dintâi fiind a martirilor și luptătorilor ei — a acestei provincii în care fiorul liric n-a avut niciodată gratuitatea și convenționalismul manifestărilor artistice de aiurea. Totul aici este plîns, revoltă, durere înăbușită sau cîntec de jale ori de bucurie în fața frumuseților naturii, singurele în mijlocul cărora sufletul românului obijduit își regăsea libertatea după care tînjea cu atîta neșaf.

În ciuda diverselor teze adverse, prezența elementului românesc, și încă a unuia cu serioase preocupări de cultură, se constată în Transilvania chiar înainte de începerea lungului șir de lupte și martirii ce s-au ținut lanț un secol și jumătate în această provincie. Nu știm precis ce timbru vor fi atins în exprimarea artistică celelalte naționalități din Transilvania în vremea aceea, dar fapt este că la începutul secolului al XVIII-lea un Teodor Ivanovici Corbea, român neaoș transilvan, izbutea să dea glas simțămintelor sale autentice, în versuri ca acestea :

*Dumnezăule, Dumnezău mieu
Pentru ce m-ai lăsat în atît gren ?
Spre mine tu din cer ia aminte
Și cu milă mă ajută, sfinte !
Departate sînt de-a mea mîntuire
Cuvintele ceale de perire
A căderei mele în păcate,
Care nu-mi dau din binele tău parte,
Dumnezăul mieu, ziua voi striga
Și mă vei auzi cînd te voi ruga.*

Aceasta este prima poezie care se păstrează în limba română. Ea a fost scrisă pe la 1712 în Transilvania. Dar, mai înainte chiar, pe la 1648, a fost semnalată o traducere a psalmilor în românește, făcută de un oarecare Ștefan din Făgăraș, despre care, din păcate, nu se cunosc încă suficiente date biografice și literare. De

atunci încoace, poezia transilvană este o continuă înregistrare a vibrațiilor sufletești ale poporului, o continuă chemare la marile datorii și idealuri ce au oțelit sufletul românesc de acolo. Începînd cu martirajul lui Horia, „Românii de pretutindeni au primit porunca pentru liberarea Transilvaniei“, cum spune prefațatorul, și această poruncă a stat neclintită în fața lor timp de un secol și jumătate, pînă la izbîndirea și împlinirea idealului național. În toată această vreme, „poezia transilvană este ea însăși un discurs pentru libertate“, scrie autorul antologiei. Un discurs, într-adevăr — căci nimic nu este mai viu și mai pasionat, mai ardent și mai înflăcărat, mai imperios și mai absolut, ca dezideratele exprimate în această poezie transilvană care, înainte de 1918, era propulsată de setea de libertate a populației românești de peste munți. Simpla ei lectură este sinonimă cu parcurgerea istoriei, căci nicăieri mai mult ca în Transilvania românească, poezia și istoria nu s-au întîlnit și n-au colaborat mai strîns. De aceea, trecînd peste orice considerații de stil și de formă literară, în poezia transilvană nu interesează în primul rînd valorile artistice propriu-zise — departe de noi gîndul că ele n-au fost realizate ! — ci în primul rînd interesează semnificația conținutului ei și acel surplus de energie ce se canaliza prin vers spre marile înfăptuiri naționale.

Emil Giurgiuca ne-a redat o parte a acestei poezii transilvane, în care sînt evocate toate durerile și toate nostalgiile poporului. Alcătuită după un criteriu istoric, antologia e compusă din cinci mari despărțăminte : I. *Transilvania în lanțuri* (1784—1894), care cuprinde partea cea mai eroică și mai romantică a poeziei transilvane ; II. *Chemarea Transilvaniei* (1894—1914), unde aspirațiile colective capătă un caracter liric mai precis și cu mai multe aplicații la realitățile sociale imediate ; III. *Patria și războiul pentru Transilvania* (1914—1918), mărturii din marile zbucium din pragul Unirii ; IV. *Transilvania liberă* (1918—1940), cîntec de bucurie și de îndemn la înălțare, și V. *Transilvania sfișiată*, marea doină a Transilvaniei conștientă de misiunea ei istorică, dar îndurerată

de hotărârile trecătoare ale prezentului. În felul acesta, antologia de față este o oglindă a istoriei, a spiritualității și a sensibilității provinciei de dincolo de munți, în care se reflectă sufletul și aspirațiile întregului neam românesc.

Dacia rediviva, 1943

SCRISORI DE DRAGOSTE

Mă gîndeam într-o zi că o cultură mare și un popor cu o experiență adîncă de viață se pot recunoaște și după scrisorile de dragoste scrise în limba respectivă. În culturile tinere, fără tradiții sedimentate, se întîlnesc mai rar asemenea perle de sensibilitate și rafinament, de elevație spirituală și de tensiune interioară, care sînt scrisorile de dragoste. Căci, o frumoasă scrisoare de dragoste, demnă de a îmbogăți tezaurul creației literare, nu o poate scrie decît un om care trăiește sentimentul iubirii cu un mare patos, dîndu-i o forță emotivă neobișnuită și punînd în mișcare gama tuturor resorturilor sufletești și spirituale ce înnobilează splendida nebunie a iubirii.

Cele mai frumoase scrisori de dragoste le-au scris însă oameni cari păreau cel mai puțin suspecți de asemenea jocuri. E paradoxal, dar adevărat. Un Carlyle sau un Flaubert, de pildă, *cerebrali*, lipsiți de sentimentalism în viața sau în opera lor, și una și alta desfășurată și elaborată la rece, sub tirania rațiunii infailibile, au scris, totuși, fiecare, sute de scrisori de dragoste ce pot fi trecute oricînd într-o antologie a ceea ce am numi *eposul epistolar*. Scrisorile lui Flaubert către Louise Colet, sau ale lui Carlyle către Jane Welsh sînt cele mai neprevăzute, dar și cele mai captivante ilustrații ale acestui gen para-literar.

O scrisoare de dragoste echivalează, dacă nu întrece adesea, în valoare, o poezie de dragoste. De fapt, o scrisoare de dragoste

și o poezie erotică se exclud în principiu, căci un poet care scrie scrisori de dragoste, sacrifică necondiționat poezia, după cum un îndrăgostit care face versuri nu mai simte nevoia să scrie epistole. O scrisoare de dragoste este ea însăși un poem, în care autorul pune toată simțirea, toată febra fanteziei și a simțirii sale, în acele fraze fierbinți ce vibrează de lirism, străbătute de voluptate și de durere, care au pe deasupra meritul că se adresează unei singure persoane și nu sînt întocmite cu scopul de a face din ele instrumentul vanității sau al gloriei publice.

Marii poeți arareori au recurs la scrisori de dragoste, fiindcă ei aveau ca modalitate de exprimare poezia. Baudelaire, de exemplu, cînd era îndrăgostit de Madame Sabatier, în loc s-o asalteze cu scrisori de dragoste, îi trimetea versuri, păstrîndu-și pe deasupra anonimatul, spre surprinderea „Prezidentei“, intrigată la culme de frumusețea acelor poezii primite de la un necunoscut. De altfel Baudelaire, care avea despre dragoste o părere cu totul personală, nici n-ar fi putut să scrie astfel de scrisori. Ca și Byron, ca și Nerval, ca toți marii lucizi, el considera dragostea cel mult un prilej de inspirație poetică, nicidecum o finalitate în sine. Prin dragoste, toți poeții de această speță căutau să se „îmbete“ de ceva, să trăiască o aventură sufletească puternică, să depășească mediocritatea vieții banale, ca să poată extrage din asemenea zone emoționale esența poeziei.

Dragostea poetizează totul. Dar după cum ea poate face din unii îndrăgostiți adevărați poeți (cazul lui Musset), tot astfel e capabilă să ducă la ratare un poet afirmat sau virtual ce s-a lăsat prins în mrejele ei devastatoare. De aceea marii poeți nu fac din dragoste o experiență absolută, absolută fiind pentru ei poezia.

Sînt totuși oameni care, fără să figureze în istorie ca poeți, pot fi alăturați de marii poeți numai prin scrisorile de dragoste rămase de la ei. Este, de pildă, cazul scrisorilor lui Ludovic al II-lea de Bavaria către Elisabeta de Austria, scrisori pline de euforie și vervă lirică, depuse discret într-o colibă din mijlocul unei insule, de unde mesagerii le ridicau regulat, în fiecare zi, la ore precise,

și le duceau celor doi suverani, care își scriau cu atîta efuziune, fără să se fi întîlnit însă vreodată. Căci acesta este încă un paradox al scrisorilor de dragoste: ele amplifică prin absență imaginea și prezența persoanei iubite, iar din iubire fac o experiență capitală, detașată de orice contingență materială. Marii îndrăgostiți își pot acorda această compensație, găsind în corespondența lor sentimentală un refugiu și o împlinire în lipsa contactului fizic. În această categorie a marilor îndrăgostiți, trebuie amintită și călugărița portugheză Mariana Alcoforado, îndrăgostită de un ofițer de marină francez, pe care l-a văzut o singură dată și căruia i-a purtat apoi o puternică afecțiune, scriindu-i, dintre zidurile mînăstirii, cele mai pasionate și mai vibrante scrisori de dragoste.

Sînt însă și poeți care, fără a trăda poezia, ca vocație creatoare, au scris foarte patetice scrisori de dragoste. Aceștia erau înzestrați cu o mare capacitate sentimentală, și totodată cu o mare forță de creație, căci ei au putut cultiva deopotrivă două genuri care, după cum am arătat, nu prea fac menaj împreună. Un astfel de poet, dublat de un mare îndrăgostit, a fost Victor Hugo. Capacitatea sentimentală a lui Hugo era tot atît de enormă ca și forța lui creatoare. Îndrăgostit de Juliette Drouet, timp de 39 de ani Victor Hugo i-a scris acesteia o cantitate imensă de bilețele amoroase, pe care le semna *Toto*. Uneori această vastă corespondență sentimentală atinge accente și invocații pe care numai geniul hugolian și le-ar fi putut îngădui: „Știi bine cît iubesc, îi scria el odată Juliettei, și toată cronologia dragostei mele constă în faptul că te-am iubit în noaptea de 16 spre 17 februarie 1833, că te-am adorat în noaptea de 16 spre 17 februarie 1834, că te-am iubit și adorat de două ori în noaptea de 16 spre 17 februarie 1835, că te-am iubit și adorat de trei ori în noaptea de 16 spre 17 februarie 1836, că te-am iubit și adorat și te-am adorat și iubit din toată inima, cu toate puterile, din tot sufletul, în noaptea de 16 spre 17 februarie 1837. Aș putea să-ți povestesc istoria iubirii mele zi cu zi, ceas cu ceas, minut cu minut, secundă cu secundă, din prima zi cînd te-am văzut pînă în clipa de față cînd îți scriu...”

Iată o scrisoare de dragoste care, fără să fie dintre cele mai remarcabile, a dat mult de gândit istoricilor literari. Unii, încercînd să descifreze misterul acestei nopți memorabile, au pus la îndoială memoria poetului, căutînd și descoperind ei care a fost adevărata noapte cînd Victor Hugo a fost pentru prima dată fericit în brațele Juliettei sale... În realitate, noaptea de 16 spre 17 februarie a obsadat cu putere imaginația lui Hugo. În amintirea primei sale nopți de dragoste, el a re trăit iubirea, în aceeași noapte calendaristică, în fiecare an, cu o exactitate matematică. Tot în amintirea acelei nopți de neuitat, ceremonia nunții lui Marius și Cosette din *Mizerabilii* se petrece într-o noapte de 16 spre 17 februarie. În ce măsură realitatea se amestecă aici cu ficțiunea nu se poate spune și nici nu interesează, dar lucru cert este că în marile iubiri momentele principale se întipăresc atît de adînc în memorie, încît ele rămîn neșterse. Scrisorile de dragoste nu fac decît să evoce, să preamărească și să eternizeze aceste momente de apoteoză din viața unui muritor...

Scrisori de dragoste — dulci și patetice pagini izvorîte din pasiune și vis, în care sufletul omului arde incandescent !... Fericiți cei ce le-au scris, fericiți cei ce le citesc !

Basarabia literară, 27 iunie 1943

III. ORIZONTURI ȘI SIMPTOME

În ciuda dictonului — el însuși liric și sentimental — emis nu știu cu ce ocazie și justificat nu știu prin ce argument de către bardul de la Mircești, de la început trebuie să spunem că românul, dacă a fost vreodată așa, astăzi, evoluat, el nu ține să se mai nască poet. În conștiința lui noțiunea de Poezie a devenit, de la Eminescu încoace, sinonimă cu aceea de Nefericire, și omul plaiurilor noastre refuză Tristețea, chiar dacă în lunga și patetica lui istorie a avut, din belșug, parte de ea. Dar poate că datorită tocmai acestei împrejurări, fiul pământurilor acestora, luptându-se cu prea multe vitregii ale soartei, s-a călit sufletește și moral atît de mult, încît, dintr-un învins, cum ar fi putut să fie, a rămas un veșnic entuziast, o fire senină și realistă, integrată în mijlocul Naturii ca un element cosmic pe care nimic nu-l poate desprinde de matricea lui generică. Românul se naște, sau nu se naște poet, asta n-are nici o importanță, principalul este că el face parte din marea Poezie ce plutește, perenă și nedezmînițită, de o parte și de alta a creștelor carpatice. În definitiv, de ce să se mai nască poet, adică unul care să cînte, să înfrumusețeze și să înnobileze o realitate care, prin ea însăși, e încîntătoare și plină de noblețe? Ceea ce motivează formularea acestui dicton — „românul se naște poet“, care poate să fie la urma urmei o butadă lansată cu intenții elogioase —

este, de fapt, *sentimentalismul* său. Românul se naște rar poet, în sensul livresc al cuvîntului, după cum se naște și mai rar filozof (în înțelesul scolastic, de speculație a ideilor, căci în realitate el e cel mai înțelept filozof !...), după cum nu se naște niciodată mare bancher, mare om de stat, mare escroc sau mare asasin — domenii ce au multe afinități între ele, deși par atât de disparate,

Despre român se spune adesea că e, prin definiție și prin nemurirea lui, sentimental și visător.

În dragoste, în politică, în literatură, în război, în diplomație, în știință, în afaceri, ca și în toate celelalte sfere de activitate în care se manifestează, după impulsuri proprii sau atras de alții, românul nu reușește niciodată să-și decică structura lui intimă ce-i aureolează și-i definește individualitatea : *sentimentalismul*. Din contră, se complăce în el, ca în propriul lui element, preferînd adesea să suporte eșecul sau mediocritatea în întreprinderile lui, decît să se dezbrace de această dulce bucurie a nefericirilor sale. Luați pe oricare din exponenții vieții noastre publice, din orice domeniu de afirmare, priviți-i bine, analizați-i minuțios, și veți constata că toți sînt niște mari sentimentali. Creațiile cele mai notorii din cultura și civilizația noastră sînt, toate, germinate și dominate de *sentimentalism*. Românul se încăpățînează să fie sentimental — nu poate altfel, sîngele și carnea lui au această compoziție — chiar și atunci cînd vrea să fie lucid, olimpiant, sarcastic sau chiar crud. Cruzimea lui însăși, avînd un fond sentimental, este un exces de blajinătate.

În filozofie, Vasile Conta și Lucian Blaga, singurii creatori de sistem în această disciplină, sînt sentimentali, deși Rădulescu-Motru cu al său *Personalism energetic* ar vrea să contracareze aura de sentimentalitate ce prezidează *Teoria fatalismului* și *Spațiul mioritic* ; în poezie, Ion Barbu și Simion Stoilnicu sînt

sentimentali, în pofida abundenței de cerebralism ce străbate versurile lor. Titu Maiorescu, legendarul olimpien, a fost, în seninătatea lui proverbială, un sentimental mascat de morga profesorală. De asemeni, Nicolae Iorga în toate activitățile și reacțiile lui trădează temperamentul tipic al unui sentimental incurabil. Dintre politicieni, Take Ionescu a fost un sentimental dezlănțuit dacă ar fi să-l judecăm după statuia încărcată cu simboluri de prezențe feminine ce ilustrează un aspect nedisimulat al biografiei lui. În sfârșit, N. Titulescu face astăzi, în diplomatie, figura celui mai simpatic sentimental din lume, deși el și-a greșit pe acest fond de sentimentalism plastronul unui perfect diplomat.

Dacă privim în jurul nostru, în perimetrul orizontului național, vom vedea un neam întreg ce jubilează în sentimentalism, cu dezinvoltură și candoare, fără să țină seama de riscurile acestei situații, e adevărat voluptoasă, dar, orice s-ar spune, contaminată de o mare și fermecătoare naivitate. Iar dacă sondăm în substraturile ei istoria poporului român, vom descoperi că, de la opincă pînă la vlădică, de la șerb pînă la ciocoi, de la plăieș pînă la domnitor, românul, în toate vremurile și în toate treburile lui, era și rămînea un sentiment înveterat. E, acest sentimentalism, un privilegiu sau un cusur, ce stăruie ca o boare languroasă asupra istoriei politice și culturale a poporului nostru. În care însă, e iarăși adevărat, dacă românul se complăce, el nu-și pierde niciodată nici firea, nici simțul realității de care a dat totdeauna dovadă în efortul adaptării la locurile și împrejurările ce i-au configurat existența.

Evident, sentimental, în accepția largă a cuvîntului, nu este numai românul — sentimentali sînt, într-o măsură mai mică sau mai mare, toți oamenii de pe fața pămîntului, dar nici unui popor nu-i este mai specifică această atitudine în fața vieții, ca

poporului nostru. Și e de mirare că, pînă acum, după exemplul celorlalte țări, nu s-a născut încă în România o școală — filozofică, să zicem — profund autohtonă, care să exprime tot ce are mai esențial conținutul nostru funciar : sentimentalismul. După cum germanii au creat *critismul* sau *idealismul* filozofic, englezii *empirismul*, francezii *raționalismul*, americanii *pragmatismul* etc., etc., tot așa și noi am fi putut crea o doctrină a *sentimentalismului*. Dar pesemne că românul e atît de sentimental, încît, chiar dacă s-a gîndit, nu și-a propus o asemenea veleitate, preferînd să trăiască iar nu să *teoretizeze* condiția lui existențială. De altfel, pe noi românii ne caracterizează o pendulare seculară între atitudinea contemplativă a Orientului și febrilitatea faustică a Occidentului, realizînd un echilibru între aceste două forme de trăire. Aici se găsește, cred, sursa și forța ce alimentează sentimentalismul nostru polivalent.

Românul vrea să fie liber, și s-a luptat atîta pentru libertate, dar fără s-o cucerească vreodată pe de-a întregul ; vrea să fie leal față de cei ce-l conduc, cu toate că în sufletul lui mocnește jarul răzvrătirii ; vrea să rămînă cinstit, cu toate că are de-a face cu șiretenia și înșelăciunea celor ce se folosesc de buna lui credință ; vrea, în sfîrșit, să fie bun, ospitalier, pașnic, cu toate că își dă foarte bine seama de răutatea, dușmănia și ura cu care-l răsplătesc cei pe care îi oblăduiește. Și se comportă astfel, pentru că așa e construit el, pentru că e sentimental. Românul e în stare de reacții violente, drastice, cînd e vorba de dreptul său, dar în același timp e gata să-și îmbrățișeze rivalul, nu pentru că e orb sau bicisnic, ci pentru că e sentimental. Aici își au originea toate slăbiciunile și toate tăriile transmise din generație în generație prin care acest neam s-a oțelit în cursul nenumăratelor alternări de opresiuni și biruințe fulgerătoare.

Sentimentalismul românesc se mai caracterizează și prin aceea că protagonistul său cam lasă totul în voia soartei și a întâmplărilor, el neținând să-și impună cu ostentație în fața altora voința, autoritatea, sau justețea vederilor sale, prin puterea propriilor lui forțe. Dictonul lui Miron Costin, sub zodia căruia a trăit atâtea veacuri românul, e cea mai plastică exprimare a acestui sentimentalism ancestral și resemnat în înțelepciunea lui.

Revenind la realitățile din jurul nostru, vom observa că, astăzi, bătrînii, depozitarii tarelor ereditare, atît de injuriați de un tineret agresiv și impetuos, se complac într-un sentimentalism moale și ineficace, care, pe bună dreptate, stîrnește opoziția acestui tineret nerăbdător să spargă vechile tipare ale fatalităților ce-au apăsător ființa neamului românesc. Dar și acest tineret, în ultimă instanță, dă dovadă, în răzvrătirile lui spontane, de același sentimentalism specific, atît în atitudinile cît și în intensitatea credințelor sale. La noi e mai puțin vorba de o revoluție a tineretului, similară celor de aiurea, călăuzită de un ideal constructiv, și e mai mult o manifestare pornită dintr-un romantism de sorginte sentimentală. Tineretul românesc care se agită la unison cu cel din restul lumii contemporane face aceasta mai cu seamă dintr-un impuls al vîrstei, deci dintr-un impuls sentimental, nicidecum dintr-unul ce ar implica o viziune precisă asupra viitorului. De aceea, acești tineri — care pretind că reprezintă o forță revoluționară — nu au încă o conștiință clară despre direcția și necesitatea implacabilă a revoluției ce trebuie făcută. Căci trăim într-o epocă în care necesitatea revoluției se profilează ca un mare imperativ al timpului. Dar această revoluție nu mai poate avea, ca revoluțiile din secolul al XIX-lea, un obiectiv național, ci se situează sub imperiul unor schimbări de anvergură internațională. Revoluția nu mai poate fi o izbucnire romantică a unui sentimentalism animat de bune intenții, ci trebuie să aibă în vedere datele și condițiile în lumina cărora se făurește, pe

plan mondial, o civilizație nouă și o restructurare a vechilor alcătuirii sociale, politice, economice, morale.

Dar aceasta depășește cadrul problemei adusă în discuție aici. În rîndurile de față n-am vrut să vorbim decît despre sentimentalismul românesc. Despre această mantie de poezie și visare ce învăluie sufletul nostru. Despre acest văzduh inefabil, dar specific, în care respiră oamenii și peisajele din țara noastră. Despre noi înșine.

Timpuł nostru, 25 martie 1934

Noiã 1971. În anul 1934, cînd am scris acest articol, publicat într-un săptămînal redactat de cîțiva reprezentanți *neutri* ai generației tinere, dramaticele evenimente ce aveau să marcheze deceniul al IV-lea se aflau abia la început. Așa-zisul conflict al generațiilor — disputa dintre tineri și bătrîni — ce se intensifica atunci, nu era în realitate decît o diversiune a politicianilor de dreapta ce-și pregăteau platforma electorală, prin metode propagandistice de import, și care aveau să recurgă la tot felul de provocări și ingerințe, mergînd chiar pînă la asasinat, ca să cucerească puterea. Articolul era o divagație... „sentimentală“ pe marginea unei debateri de principiu care avea să capete însă, în anii următori, aspecte dintre cele mai brutale, uneori de-a dreptul zguduitoare.

SPANIA — ȚARA VISULUI, A VOLUP- TĂȚII ȘI A VIOLENȚEI

Nomenclaturile orașelor spaniole, cu rezonanța lor gravă și solemnă de embleme prestigioase — Granada, Zaragoza, Cordoba, Valladolid — circulă pe buzele tuturor oamenilor și le sună în auz, astăzi, ca un pîrîit de mitralieră, vestind lumii că țara senzațiilor tari și a reveriilor feerice se scaldă într-o baie de sînge și că soldații cardinalului Ignațiu de Loyola s-au civilizat, purtînd în loc de cruciulițe și rozarii, puști și cartușiere.¹

Unii dintre noi își amintesc cu nostalgie, la rostirea lor, că pînă mai ieri aceste denumiri evocau un tărîm fabulos exultînd în cîntece și serbări; alții se gîndesc, cu o adîncă strîngere de inimă, la drama poporului din rîndurile căruia s-au ridicat atîtea nume înscrise cu litere de aur în palmaresul artei și culturii mondiale: Cervantes, Velasquez, Goya; iar alții vor fi simțind în ființa lor intimă aceeași cutremurare de durere și oroare ca și sfîntul Sebastian cu trupul sfîrtecat de săgețile otrăvitoare.

*

¹ La 18 iulie 1936 a izbucnit în Spania războiul civil cu implicații internaționale, care a zguduit profund conștiința oamenilor din acea epocă. (Notă 1971.)

Nu cunosc Spania decît cu imaginația. Dar inima și creierul meu au fost adesea exaltate de nenumăratele ecouri ce-mi transmiteau din depărtări culorile și vibrațiile acestei țări de contraste seducătoare și de frenezii dezlănțuite. Spania părea a fi singura țară din Europa actuală capabilă să reconforteze un spirit ulcerat de iluziile și decepțiile civilizației moderne. Pe vremea lor, Goethe se refugia în Italia, Byron se aventura în Levant, Renan își făcea rugăciunea lui supremă pe stîncile Acropolei, Nietzsche își detona viziunile fulminante în singurătatea munților elvețieni, Wagner își plasa fastidioasele epopei muzicale sub nordicul cer sumbru al Nibelungilor. Toate aceste colțuri ale continentului european au fost invadate de civilizația zgomotului și a aglomerării, distrugînd farmecul meditărilor în solitudine și liniște.

Oamenii de astăzi care vor să evadeze din înlănțuirea tentaculară a vieții moderne, fără a părăsi fruntariile continentului natal, nu se mai pot îndrepta decît spre Spania. Dacă o vor mai putea face și mâine nu se știe, dar ceea ce se poate spune cu certitudine e că Spania a fost, pînă la izbucnirea războiului civil de acolo, ultimul promontoriu unde realitatea și visul, voluptatea și asceza, dragostea de viață și pasiunea de a înfrunta moartea pe stradă sau în arenă, își mai puteau desfășura, fără cenzuri, amplul lor cortegiu de bravuri și nebunii sublime. Spania rămăsese, în secolul nostru și într-o Europă sfîșiată de rebeliuni spirituale, singurul loc unde sufletul mai putea găsi un refugiu și creierul o consolare. De aceea, ca o reacție împotriva excesului de cerebralitate și ca un antidot împotriva blazării, oamenii contaminați de aceste virusuri specifice culturii și civilizației europene moderne se îndreptau spre Spania ca înspre un purgatoriu sau ca înspre o oază a tuturor euforiilor intelectuale și senzoriale.

Pentru cei mai mulți dintre noi însă, Spania e o țară a evadărilor imaginare, singura țară din Europa rămasă într-un domeniu al himerelor ce atrag în mod irezistibil fanteziile hrănite

cu visuri și lecturi. Nu are importanță dacă ai fost în Spania, sau dacă ai dorit să calci pe pământul ei tutelat de mituri și legende. În această țară poți călători oricînd, cu gîndul, căci de ea te leagă mii de fire invizibile ducînd spre un univers populat de pasiuni violente, de misticism fanatic, de aspirații mistuitoare și de mari flăcări creatoare în vîlvătaia cărora s-au înălțat și s-au consumat atîtea viziuni exaltante despre Viață și Om. Epopeile spaniole, arta picturală, eposul popular fac ca geografia acestei țări, oricît de ispititoare ar fi ea, să rămînă mai prejos de înaltele sale realizări spirituale. Și tocmai acestea incită în primul rînd fantezia și sensibilitatea omului modern, prin conținutul și prin semnificația lor profund și general umană. Dacă te-ai duce în Spania cu intenția de a-i cunoaște numai decorul exterior, de ordin pitoresc, așa cum făceau romanticii veacului trecut, ai rămîne, desigur, nesatisfăcut și ai culege chiar decepții, deoarece această patrie a celor mai cutezătoare imaginații creatoare este în realitate o țară a contrastelor izbitoare, unde progresul înaintează cu pași lenți, silit să facă uneori salturi stridente, în luptă cu inerția ce-și impune peste tot, cu tiranie, pecetea anacronismului și a stării pe loc. Cîmpiile fertile ale Estramadurei sînt cultivate cu unelte de lucru primitive, iar ca să străbați defileurile munților spre a ajunge la stîncile de la Roncevaux, unde și-a lăsat osemintele cavalerul paladin, ești nevoit să călătorești — în epoca avionului — în diligențe preistorice sau pe spina-rea unui asin. (Barcelona, oraș cu sute de mii de suflete, străbătut de bulevarde ultra-moderne, are faima de a fi înzestrat cu o singură vespasiană !...)

Dar Spania este altceva, mai presus de pitorescul geografic sau etnografic. Ea este o fișnire de energii spirituale proiectate pe cerul vast al istoriei. De aceea e mai bine să călătorești în Spania cu imaginația. O asemenea călătorie te scutește nu numai de oboseli, dar și de dezamăgiri. Cîteva cărți și o colecție de albume sînt cele mai sigure vehicule de a întreprinde o astfel de călătorie, fără a înfrunta riscuri neprevăzute sau dificultăți

descurajante. De altfel, țările străbătute cu imaginația nu și-au decepționat niciodată vizitatorii și ele rămân mereu proaspete și vii în inima admiratorilor lor. Străbătînd în felul acesta Spania, o vei înțelege și iubi mai mult decît dacă i-ai colinda munții și văile, satele și orașele, mînaștirile și hanurile. Căci Spania e înainte de toate o țară a visurilor și a himerelor...

*

Care sînt coordonatele acestei structuri singulare a Spaniei și cum se explică persistența ei ca atare într-o lume cuprinsă de furia înnoirilor și a impulsurilor pragmaticiste ?

În primul rînd, prin caracterele atavice ale poporului iberic. Spaniolul are o fire ceva mai complexă decît a meridionalilor în genere, el este omul extremelor, unind misticismul religios cu exaltările carnale, eroismul nebulos cu pasivitatea contemplativă, orgoliul cel mai riguros cu sentimentalismul cel mai docil, puterea de iluzionare cu tăria de a suporta șocul brutal al contactului cu realitatea. Unele din aceste însușiri sînt magistral ilustrate de figura lui Don Quijote, impetuosul hidalgo — prototip al temperamentului spaniol — ce vede în morile de vînt niște rivali înarmați pînă în dinți și în servitoarea de la han prințesa visurilor lui înaripate. Sublimul și grotescul, tragicul și comicul, măreția și nimicnicia se întîlnesc la acest personaj în chipul cel mai firesc, fără ca nici unul din gesturile și actele lui să iasă din sfera unei largi semnificații umane. S-a spus că Cervantes a parodiat în *Don Quijote* o anumită categorie de „cavaleri“ ce formau gloria și hazul secolului său ; mai mult decît atît, genialul scriitor a creat în persoana eroului său o imagine sintetică a acelei „Spanii nevertebrate“, cum o definește în vremea noastră Ortega Y Gasset. O Spanie plină de virtualități, unde însă puterea contrastelor — pe plan spiritual și sufletesc — frînează definitivă ei integrare în ritmul civilizației moderne.

Spania, Italia, Grecia, Turcia, alcătuiau lanțul țărilor mediteraneene cu apartenență geografică europeană, pe care Europa le considera, totuși, în afara geografiei ei spirituale, situate într-o zonă a hedonismului apatic și a unui imperturbabil *dolce far niente*. Dar Grecia trăiește și se hrănește din gloria propriilor ei vestigii, în timp ce Italia și Turcia au recurs la transformări revoluționare, spre a-și sincroniza istoria cu aceea a Europei moderne. Spania a rămas cu rădăcinile înfipte în solul trecutului, de unde își extrage încă sevele ce-i dau o fizionomie aparte: somptuoasă, nobilă, solitară. S-ar zice că e ceva de neînălțurat în destinul acestei țări care, după ce a cunoscut epoci de opulență și grandoare, se opune progresului și civilizației cu aceeași putere cu care se supune visului și artei. Contrastele și contradicțiile care-i caracterizează ființa, îi caracterizează și istoria. După perioada de înflorire a invaziei maure, ce-a făcut din Spania o grădină mai falnică decât cele din basmele orientale, ea s-a răzvrătit în contra acestei rase, izgonind-o. La fel a procedat și cu evreii, al căror spirit inovator infiltra Spaniei un principiu activ, ce-o îndemna să meargă prea repede, îndepărtînd-o de înclinările ei contemplative. În ciuda faptului că ajunsese la un moment dat o mare putere militară, devenind temerară cu a sa „Invincibila Armada“, Spania nu e o țară care să-și impună supremația prin forță și auxiliare tehnice, ea e una ce cultivă cu predilecție magia verbului și a reveriei. Unamuno, cel mai spaniol dintre spaniolii moderni, spunea odată: „Lucrurile cele mai bune și mai eterne rămase de la cei vechi se datoresc cuvîntului. Cuvîntului, și nu săbiei.“ Din Spania a pornit și deviza tuturor visătorilor din lume: „*La vida es sueno*“. (Viața este vis.)

Pentru toate acestea Spania face notă aparte în concertul țărilor europene de astăzi. („*Spania contra Europei*“ e titlul unei cărți de Unamuno). Ea se refuză cu bună-știință și totodată cu orgoliu ritmului civilizației europene, fiind însă „*cea mai frumoasă decepție a Europei civilizate*“, cum o caracteriza un alt

fiu credincios al ei (Eugenio d'Ors). Tocmai de aceea, poate, Lenin preconiza să fie aleasă Spania pentru extinderea revoluției și instaurarea sistemului sovietelor în regiunea occidentală a continentului. Și tot de aceea noi, europenii, îmbătați de vraja turburătoare a climatului spiritual spaniol, ne îndreptăm privirile spre această țară ca înspre singura *fîntînă a Europei*, cum o numește unul dintre admiratori (Henry de Montherlant) într-una din cărțile sale inspirate din viața și atmosfera spaniolă. O fîntînă în care mai țîșnesc încă izvoarele fertile ale pasiunii, visului și artei, nesecătuite cu totul de ariditatea exceselor cerebrale din alte țări cu îndelungate tradiții de viață și cultură.

*

Primele elemente ce atrag pașii unui călător — real sau imaginar — în Spania sînt mînăstirile și muzeele de pictură. Un călător care a trecut pe acolo povestește că din largul Atlanticului coasta iberică se zărește înălbită din distanță în distanță de niște apariții grațioase și suave, asemenea unor ghiocci pereni: mînăstirile, cu zidurile lor de piatră, presărate de-a lungul unui peisaj în general sobru și adesea auster. În aceste mînăstiri pulsează, de veacuri și veacuri, sufletul invizibil al Spaniei. Multe din ele sînt adevărate muzee, cu pereții și bolțile acoperite de picturi așternute în culori sumbre sau strălucitoare de mîinile unor maeștri ce-au îmbinat în fiorul artei patosul ascetic cu frenezia vieții. Mînăstirile și muzeele propriu-zise sînt principalele puncte spre care converg drumurile celor ce străbat Peninsula Iberică.

Dar sînt și oameni care, saturați de artă sau obosiți de interminabile dezbateri interioare, se duc în Spania, țara plămuirilor fabuloase, ca să guste farmecul contactului cu o realitate la fel de fabuloasă. Aici, realul și fabulosul sînt ziua și noaptea creațiunii. Spania este patria marilor creatori ce transpun în imagini de neuitat viziunile inspirației lor febrile, și în același timp, țara

unde creațiile vieții îmbracă formele cele mai intense și mai exuberante. O corrida, un spectacol de music-hall, o femeie spaniolă sînt manifestări și prezențe ce răscolesc și desfată sufletul unui european de azi. Deoarece numai aici toate acestea și-au păstrat caracterul lor autentic, nealterat, brutal ca realitatea și atrăgător ca o aventură încărcată de miraj. Se spune despre femeia spaniolă că e singura europeană de azi care și-a menținut intact temperamentul ei fugos, cu toate capriciile și seducțiile sale irezistibile. Femeile spaniole sînt vrednice descendente ale înaintașelor lor ilustre, Carmen și Elvira, și asta a contribuit, desigur, în mare măsură, ca Spania să nu-și trădeze însușirile ei străvechi. Femeia e, direct sau indirect, factorul care determină și șlefuește conturul unei civilizații, prin felul cum ea își imprimă pecetea asupra creațiilor realizate de bărbați. Europeana a abdicat însă de la această menire, lăsînd bătrînul continent pradă dezchilibrului spiritual și neliniștilor sufletești. A devenit ea însăși intelectuală, sportivă, savantă, politiciană, renunțînd la grația și farmecul indefinibil al feminității. Femeia spaniolă este și ține să fie înainte de toate *femeie*, adică o vestală a vieții, cu toate pasiunile ei dezlănțuite furtunos sau întăritate cu orgoliu.

În Spania fenomenul existențial arde sub flacăra pasiunii și a violenței. Spaniolul își aruncă viața, cu îndîrjire și furie, în jocuri ce depășesc dimensiunile ființei lui concrete. Sfinții spanioli sînt niște exaltați ai acțiunii, iar misticii de aici pun în adorarea lor pentru o entitate abstractă o pasiune carnală ce-i mistuie pînă la transfigurare. Compozițiile lui Zurbaran și Ribera, atît de deosebite între ele prin manieră artistică, dar atît de apropiate prin concepție, sînt ilustrări definitorii ale sufletului spaniol în coordonatele lui cele mai generale. În opera acestor pictori se reflectă întregul mod de a concepe lumea și existența în raporturile lor cu divinitatea, ca o afirmare a misticismului spaniol cu fundamente atît de terestre și totodată atît de supra-naturale. Filozofia cea mai sedimentată a spaniolului e rezumată în această frază : Omul are trei dușmani în viață : lumea, dia-

volul și carnea. De lume se detașează (superba izolare spaniolă), cu diavolul se luptă, iar carnea o supune celor mai crude încercări (de unde eroismul toreadorilor și tăria de fier a martirilor). Spania e țara inchiziției și a vărsărilor de sînge, ca o consecință a credinței că diavolul și carnea sînt dușmani ai omului ce nu trebuie niciodată cruțați. Corolarul metafizic al acestei lupte este exprimat de unul dintre cei mai autorizați gînditori ai Spaniei de astăzi prin formula despre *sentimentul tragic al existenței*. Ceea ce înseamnă că pentru spaniol bucuriile lui violente și pasiunea impetuoasă cu care se aruncă în jocurile cărnii sau ale spiritului nu sînt decît răzvrătiri împotriva condiției vitale însăși. De aceea fantasticul alternează în Spania cu realul. Aici totul e un joc, dar un joc deopotrivă de sublim și de tragic.

De altfel, antinomiile formează osatura pe care se împlîntă fenomenul existențial iberic. De la zgomotoasele arene cu tauri, pînă la mînăstirile în incinta cărora domnește o liniște mormîntală ; de la misticii blînzi și inofensivi ca Lullo și San Juan de la Cruz, pînă la apărătorii belicoși ai Dogmei ca sfîntul Dominic sau Ignățiu de Loyola ; de la intrigile banale și naive ale lui Calderon pînă la alegoriile grandioase ale lui Cervantes, viața spaniolă e o împletire de contraste și extreme. Nicăieri antagonismele nu se ating și nu trăiesc împreună mai bine ca în Spania. Numai acolo Don Quijote ar fi putut porni la atacurile lui fantasmagorice alături de un scutier ca Sancho Panza ; deoarece numai în climatul spiritual spaniol pot conviețui în bună înțelegere idealismul absolut cu practicismul cel mai legat de pămînt. Și apoi, de la *Magigo Prodigioso* al lui Calderon pînă la *Niebla* lui Unamuno, aparența se confundă atît de mult cu realitatea, încît literatura spaniolă cuprinsă între aceste două opere ce marchează începutul și sfîrșitul unei lungi epoci de înflorire artistică și spirituală, e o simfonie de umbre și lumini în care pulsează o umanitate complexă și ciudată, înzestrată uneori cu însușiri foarte consistente, părăind alteori niște plăsmuiri proiectate pe un ecran iluzoriu.

Dar fenomenul de alternanță a contrastelor e mai evident în Spania în viața reală decît în închipuirea poeților. Dispoziția contemplativă a spaniolului ce-l înclină spre nepăsare și inacțiune alternează cu elanul lui revoluționar. Pasiunea cu care se dedă plăcerilor vieții alternează cu misticismul ce disprețuiește asemenea plăceri. Spania e țara care s-a abținut în ultimele două veacuri de a lua parte la războaiele europene, dar aici a întâmpinat cea mai dîrză rezistență Napoleon, cuceritorul Europei. În Spania călugărul poate fi și un brav soldat, iar amantul un combatant neînfricat. Spania e patria lui Torquemada și a lui Don Juan, a sfintei Tereza și a Argentinei, ultima dansatoare mare a Europei.

*

O singură personalitate creatoare de înalt prestigiu, ce a izbutit să depășească viziunile specifice ale poporului său și să se integreze în aria vastă a artei cu semnificație universală, a dat Spania : Velasquez. Este spaniolul în opera căruia Spania nu se recunoaște decît prin datele istorice, prin costumație și prin figurile granzilor portretizați de el. Velasquez e un spaniol care vorbește mai puțin despre Spania, despre manifestările ei biologice, despre contrastele ei structurale, evadînd din solul etnicității și realizînd o chintesență artistică la nivelul universalității. Înainte de a fi cel mai mare pictor al Spaniei, Velasquez e socotit cel mai mare pictor al omenirii.

Dar Spania se recunoaște pînă în cele mai profunde fibre ale ființei ei în opera unui alt pictor, nu mai puțin genial decît Velasquez, însă a cărui creație este o uluitoare transpunere în domeniul artei a vieții spaniole în ce are ea mai concret, mai straniu, mai tulburător și mai halucinant. Acesta este Goya. Prin el vorbește Spania întregă, și *numai* Spania. Însuși numele său : Francisco José de Goya y Lucientes are rezonanța unei fascinații. El reprezintă Spania așa cum Goethe ilustrează Germania și Dostoievski se confundă pînă la identificare cu Rusia. Goya este

un Homer al Spaniei și opera lui o epopee a națiunii iberice. Pînă și biografia lui e o biografie a Spaniei, cu toate violențele de ordin biologic și cu toate exploziile spirituale în care fantezia se îmbină cu realitatea, puritatea cu monstruoziitatea, luciditatea cu nebunia. E destul să-l cunoști pe Goya pentru a cunoaște Spania sub toate fațetele ei : a fantasticului fabulos și a carnavalurilor fastuoase, a capriciilor dezlănțuite și a ororilor morbide, a grozăviilor războiului și a coșmarurilor furioase.

Pictura lui Goya e o fereastră deschisă spre tărîmul abisal al existenței. Ea zguduie și fascinează, introducîndu-te într-o zonă unde stăpînesc deopotrivă logicul și absurdul, firescul și halucinantul. E un vocabular prin care se exprimă viziunea infernală a artistului, dar și o mărturie cuprinzătoare a universului spaniol. *Los Caprichos* redau într-un mod foarte semnificativ fatalitatea ce planează deasupra sufletului spaniol. Însă mai mult decît aici, în cealaltă frescă, de o extraordinară actualitate, *Los desastros della guerra*, Goya a prins, cu intenția de a zugrăvi dezastrele produse de invazia lui Napoleon în Spania, una din trăsăturile fundamentale ale poporului spaniol : răzvrătirea, sub toate formele ei, împotriva asupritorilor dinafară, ca și împotriva asupritorilor dinlăuntru.

Cu vreo treizeci de ani în urmă, Barrès își întitula una din lucrările lui consacrate Spaniei : *Greco ou le secret de Toledé*. Dacă ar mai trăi astăzi, martor al războiului civil ce sfișie Spania de la un capăt la altul, al orașelor incendiate, al monumentelor bombardate, al muzeelor transformate în cazărmi, scriitorul care a definit Spania prin trei vocabule devenite celebre : „sînge, voluptate și moarte“, s-ar îndrepta, desigur, iarăși spre țara visurilor tinereții lui și ar scrie poate o nouă carte : *Goya ou le secret de l'Espagne*. Deoarece Goya e de o actualitate zguduitoare pentru Spania din zilele noastre.

Vremea, 13 septembrie 1936

Spre deosebire de arta plastică a altor țări, pictura spaniolă e înainte de toate o expresie transfigurată a viziunii despre existență a poporului spaniol. Pentru artiștii spanioli, frumosul nu rezidă numai în proporționarea și combinarea aleasă a formelor și culorilor, ci și în alegerea tipurilor reprezentative, în înfățișarea unor idei și sentimente semnificative, în oglindirea moravurilor și credințelor ancestrale ale oamenilor din popor. Urâtul ca și frumosul, răul ca și binele pot fi deopotrivă categorii estetice atîta vreme cît artistul știe să interpreteze și să exprime — cu alte cuvinte, să dea vigoare, să încarneze în materia artei — elementele esențiale din viața curentă. Consecvenți acestui crez profund înrădăcinat în pictura spaniolă, toți artiștii peninsulari, datorită nu numai împrejurărilor sociale și morale în care trăiau, dar și impulsurilor proprii ale vocațiilor lor, n-au făcut altceva decît să transpună în opera lor viața și sufletul spaniol.

Din pleiada atît de numeroasă, care făcuse din Spania la un moment dat o adevărată pepinieră de pictori, ne vom opri de astă dată numai la doi, ca fiind cei mai fideli interpreți ai sufletului și rasei spaniole : El Greco și Goya. Unul moare la 1614, celălalt cu două sute de ani mai tîrziu, la 1828. Unul îl anticipa pe Pascal, celălalt era contemporan cu Napoleon și cu Beethoven.

Împrejurările acestea trebuiesc reținute, deoarece, ca printr-o misterioasă comunicare a spiritelor, pictura lui El Greco pare o expresie plastică a neliniștei torturante a frământatului de la Port-Royal, în timp ce opera lui Goya, pornind într-o măsură de la înseși consecințele acțiunilor lui Napoleon, se aseamănă foarte mult prin profunzimea spirituală, prin conținutul ei bogat și dramatic, ca și prin felul cum a fost realizată, cu răscolitoarea creație a lui Beethoven. (Ca și acesta, Goya a sfârșit printr-o absolută retragere în sine din cauza surzeniei ce-l făcea să se înțeleagă tot mai greu cu lumea din jurul său.)

Am spus că acești doi artiști, El Greco și Goya, sînt cei mai desăvîrșiți interpreți ai sufletului și rasei spaniole. Într-adevăr, El Greco, al cărui nume însuși trădează originea sa, de mediteranian oriental, s-a identificat așa de mult cu sufletul țării adoptive încît opera lui e o răsfrîngere tulburătoare a misticismului spaniol. El Greco e un Pascal al picturii, însă un Pascal spaniol, bineînțeles. În opera lui triumfă ceea ce gînditorul francez numea „les raisons du coeur que la raison ne connait pas“, cu alte cuvinte o atitudine plină de pasiune și neliniște, cum este atitudinea spaniolului în fața fenomenului trăirii. Dinamism, tensiune, asceză și spiritualizare culminantă : iată care sînt caracterele picturii lui El Greco pătrunsă de stihii transcendente și dominată de viziuni terestre foarte apropiate de realitate. Pentru aceste însușiri accentuate, pentru aspectele pline de tragism și frământări dramatice ale operei lui, El Greco a și fost supranumit „le peintre maudit“, după modelul poezilor blestemați din secolul al XIV-lea. E un posedat la care izbucnirile lăuntrice se concretizează într-o euritmie chinuită, un artist de o forță de inovație și de o cutezanță a liniilor de-a dreptul revoluționare pentru arta din vremea lui. Toate figurile lui par niște limbi de foc izbucnite dintr-un suflet sfișiat de complicații mistuitoare și transformate în imagini dure și contorsionate. Pictura lui El Greco e o expresie a *sufletului* spaniol, ea izvorăște din adîncurile lui, ca muzica și ca extazul însuși.

Cu totul alta este arta lui Goya. El Greco e interpretul sufletului spaniol și în el vorbește muzica. Goya e interpretul rasei spaniole și în el vorbește literatura, adică istoria, folclorul, etnografia, satira, morala, umorul, alegoria și toate celelalte forme prin care se ilustrează virtuțile și caracterele unei națiuni. Dacă Goya n-ar fi devenit simbolul viu al picturii spaniole, el ar fi fost unul al Spaniei pitorești, spunea Eugenio d'Ors. Într-adevăr, Goya, prin opera ca și prin viața lui, sintetizează Spania în ce are ea mai specific și mai violent. Ca om, e un produs primar, mergând aproape pînă la impulsuri de brutalitate, al celui mai autentic sînge spaniol; ca artist, e un exponent direct a ceea ce are mai profund original în structura ei rasa spaniolă.

Copil de țărani, înzestrat cu o precocitate ce avea să-l ridice devreme pe trepte sociale mai înalte decît aceea a originii lui, Goya și-a păstrat totdeauna energia funciară viguroasă și dîrză a revoltatului nemulțumit de alterările pe care el le-a văzut în felul de viață al claselor aristocrate. O parte a operei lui e o satiră, a cărei virulență își păstrează puterea și astăzi, a vieții și moravurilor unei anumite categorii sociale din vremea lui. Ca pictor, Goya e un desenator riguros și un colorist somptuos, deși de multe ori subiectele tratate de el par mai interesante decît realizarea lor. Însă faima lui extraordinară se datorește mai cu seamă frescelor în care el a zugrăvit în toată amploarea și diversitatea lor atributele esențiale ale rasei spaniole. *Tauromachia*, *Los desastros della guerra*, *Los Caprichos* sînt cele trei mari cicluri care reprezintă în opera lui Goya adevărata expresie a geniului său. *Tauromachia* e o suită de tablouri consacrate acestui gen de spectacole specific spaniole, cu toate că artistul n-a fost un frecvent spectator al luptelor cu taurii. *Dezastrele războiului*, a doua frescă, e un fel de cronică în imagini a războaielor de la 1808 duse de Napoleon în Spania. În ce privește seria *Capriciilor*, ea formează una din enigmele cele mai tulburătoare din întreaga istorie a artelor și secretul acestor plăsmuiri fantastice a fost dus de Goya cu el în mormînt. Unii exegeți sînt de pă-

rere că în ele artistul ridiculizează și stigmatizează prejudecățile, abuzurile și imposturile de tot felul din timpul său. Ceea ce pare mai plauzibil, însă, e că aceste „capricii“ sînt o transpunere în plastică a concepțiilor sale despre lume și viață, învăluite într-o viziune stranie, dominată de morbideță.

Geneza *Capriciilor* e simplă. Către sfîrșitul vieții, artistul, îmbolnăvinduse, se retrage în casa lui de la Madrid, pe ai cărei pereți începe să deseneze cu cărbune niște imagini monstruoase, teratologice, în josul cărora scrie oite o legendă destul de ironică și crudă, fără însă a lăsa să fie pătruns misterul semnificației lor. Poate că prin ele vorbește o fatalitate spaniolă, și Goya nu e decît interpretul ei. Poate că, pe de altă parte, nu sînt decît un limbaj cifrat al dezechilibrului mintal de care suferea artistul spre sfîrșitul vieții. De altfel, sub una din aceste imagini a fost găsită această inscripție, scrisă cu cărbune de însăși mîna lui Goya : *El sueño della razon produce monstruos.* (Somnul rațiunii produce monștri.) Dacă este într-adevăr așa, atunci incontestabil că această frescă Goya a elaborat-o într-un profund somn al rațiunii. Fiindcă, ceea ce populează cele 80 de tablouri sînt numai figurări de monstruoziități. Drame nocturne, viziuni infernale, rînjete enorme de rîs, fizionomii diabolice, trupuri stăpînite de perversități, oameni cu cap de măgar, monștri hidoși cuplați cu tinere fete, halucinații de tot felul abundă în această frescă a *Capriciilor*. Frumusețea și abominabilul, dragostea și moartea, sublimul și grotescul se împletesc într-o serie de imagini antagonice, bizare și terifiante.

Nu trebuie să uităm că Goya se află chiar la frontierele romantismului și că opera lui va declanșa mai tîrziu, în tot secolul al XIX-lea, viziuni întregi, unele mai maladive și mai fabuloase decît altele, în arta și literatura europeană. Deoarece opera sa — oricît de absurdă și de halucinantă ar fi — deschide porțile unei sensibilități noi, în care țipătul sfîșietor al existenței devine și mai tragic în fața nopții abisale descrisă de Goya. Oare să nu existe nici o legătură între Goya și Kierkegaard sau Baudelaire,

sau între Goya și Van Gogh ?... Eugenio d'Ors se străduia, în conferințele de la centenarul morții artistului, să facă din Goya un precursor al opticii artistice europene de mai târziu. Adevărul e însă că în Goya se aflau numai simptomele unei viitoare sensibilități europene, și că ceea ce exprimă el, de fapt, în opera lui sînt numai fatalitățile ce planează asupra rasei spaniole. Dacă vrei să cunoști Spania, e destul să-l cunoști pe Goya, ca om și ca artist.

Acea Spanie secretă, tumultuoasă și misterioasă, pe cale de a dispărea astăzi, este cuprinsă în toată complexitatea ei în opera acestor doi artiști de geniu și de vibrații cu totul diferite : El Greco și Goya.

Timea, 27 septembrie 1936

GRECIA GLASICĂ VĂZUTĂ DE CIȚIVA CĂLĂTORI MODERNI

O adevărată desfătare intelectuală ne-a produs lectura cărții domnului prof. Al. Rosetti, *Note din Grecia*. Este o contribuție importantă la cunoașterea Greciei antice, iar parcurgerea ei are darul de a evoca, într-o formă sobră, impresii complexe și reconfortante.

În general, ceea ce s-a scris despre Grecia pînă acum — și s-a scris enorm de mult — se împarte în două categorii de lucrări: pe de o parte, reportaje literare asupra frumuseților peisajului elen, unde îmbinarea continuă dintre pămînt și apă creează una din marile atracții turistice ale Europei, sau descrieri ale monumentelor și muzeelor grecești, pretextul celor mai multe călătorii ce se fac aici; pe de altă parte, există o întreagă literatură, de nivel mai înalt, care, trecînd dincolo de pitorescul priveliștilor geografice, caută să pătrundă semnificația profundă, conținutul spiritual iradiat de atîtea monumente strălucitoare ce stîrnesc admirația și încîntarea vizitatorilor. Cartea d-lui prof. Al. Rosetti face parte din rîndul acestora din urmă, integrîndu-se între operele similare scrise de spirite europene elevate venite în contact cu ființa vie și eternă a Greciei antice.

Este foarte mare numărul cărților ce s-au scris despre Grecia în ultimul secol și ceva; dar numărul aceluia care nu au numai

o valoare informativă sau documentară, ci pot constitui adevărate testimonii spirituale pentru o epocă, o generație sau un om, e destul de redus. De obicei, călătorii care au ajuns în Grecia, chiar dacă au plecat cu gândul de a nu divorța niciodată de rațiune și reflecție, au căzut pradă entuziasmului provocat de frumusețile întâlnite acolo, și dacă au putut să scrie ceva pe urmă, au scris fie o carte de impresii turistice, fie o suită de însemnări hiperbolice inspirate de o exaltare sentimentală în fața ruinelor mărețe. Este nevoie de o forță spirituală deosebită spre a-ți domina emoțiile provocate de vestigiile ilustre, și spre a nu fi absorbit de voluptatea contemplației vizuale. De aceea, numai oamenii maturi, iar dintre aceștia numai cei familiarizați cu lumea valorilor artistice și cu o pregătire intelectuală consistentă, au reușit să-și păstreze echilibrul spiritual în fața capodoperelor clasice. Nimic nu e, deci, mai instructiv și mai pasionant ca lectura unei cărți despre Grecia, scrisă de un călător care și-a stăpinit exploziile sentimentale, ferindu-se în același timp să cadă în exces de raționalism — două atitudini deopotrivă de riscante, întrucât ele pot duce la aprecieri inegale asupra fenomenului clasic în ceea ce conține el mai esențial și mai durabil. O astfel de carte are meritul de a defini o personalitate și chiar o epocă, prin ecoul pe care Grecia îl trezește în spiritul scriitorului respectiv.

Contactul cu Grecia a fost totdeauna pentru Europa și pentru europeni contactul cu izvorul clasic al înțelepciunii și al perfecției artistice. De la venerabilul Pausanias, primul cercetător din era noastră ce și-a îndreptat privirile spre Grecia antică, și pînă la cei mai recentți vizitatori ai nepieritoarelor ruine, fiecare epocă și fiecare om de cultură au simțit nevoia să frecventeze acest muzeu viu al antichității și să-și măsoare în fața operelor grecești forța și dimensiunea concepțiilor proprii despre viață și artă. Pentru Europa modernă în special, și anume Europa ultimului secol, de la romantici încoace, Grecia a constituit o permanentă seducție, grație tinereții spirituale a creațiilor ei clasice care nu

cunosc caducitatea și în fața cărora solii lumii moderne găsesc totdeauna bogate motive de reculegere și meditație. Nu ne gândim, firește, când spunem aceasta, la cohortele de arheologi sau scriitori clasicizanți, care și-au făcut din cercetarea și descrierea vestigiilor antice o profesiune, ci la aceia care s-au îndreptat spre Grecia mai mult dintr-o necesitate interioară de a-și regăsi un echilibru sufletesc și moral menit să contribuie la dezvoltarea și înflorirea personalității lor. În acest sens, nu greșim dacă afirmăm că pulsul spiritual al Europei din diferite epoci se poate cunoaște și după modul cum a fost privit, înțeles și interpretat fenomenul clasic grecesc sub toată diversitatea aspectelor și creațiilor lui.

Clasicismul stă la baza culturii și civilizației moderne. Clasicismul grecesc îndeosebi a fost și este arbitrul tuturor formelor de cultură, chiar și al celor născute dintr-o reacție față de el, cum a fost romantismul de pildă. În clasicismul grecesc își găsesc filioanele toate structurile spirituale ulterioare: în filozofie și literatură, în arhitectură și sculptură, în concepțiile de organizare socială și statală. Tocmai de aceea, din epocă în epocă, Europa a simțit parcă nevoia să trimită pe cei mai autorizați reprezentanți ai ei să ia contact cu locurile unde s-a realizat o suverană sinteză a modalităților creatoare, spre a-și verifica propriile ei virtuți și valențe. Asemenea soli sînt mulți și reacțiile lor diverse, conforme cu viziunea despre viață și lume din momentele respective. Unii au îngenuncheat cu smerenie la picioarele monumentelor antice, alții au îmbrățișat cu fervoare coloanele albe ale templelor, alții și-au cenzurat admirația, văzînd în legile clasicismului reguli contrare cu acelea promovate de ei.

Socotim instructiv să facem, cu prilejul apariției *Notelor* d-lui prof. Al. Rosetti, o scurtă trecere în revistă a diverselor optici sub care a fost privită în ultimul secol Grecia clasică de către europeni, observînd totodată cum a evoluat spiritualitatea continentală de la romantism încoace. Trebuie remarcat de la început că cei mai mulți dintre vizitatorii Greciei au descoperit

sau și-au precizat acolo o viziune despre viață și artă ce i-a înrîurit profund, încît voiajul acesta a însemnat pentru ei un moment hotărîtor în formarea personalității lor. Și tocmai de aceea mărturiile lor rămîn semnificative pentru epoca și generația cărorora ei le aparțineau.

Înainte de 1800 Grecia era privită mai mult ca un zăcămint nepuizabil de legende ce alimentau imaginația poezilor și tragedienilor, care reluau temele și conflictele clasice, transpunîndu-le într-un limbaj nou, fără a fi tentați să se deplaseze la fața locului spre a cunoaște scena unde se petrecuseră atîtea evenimente memorabile. Istoria, mitologia, arta greacă veche interesau lumea, dar nimeni nu vedea în ele altceva decît niște pretexte livrești pentru tratarea unor subiecte actuale îmbrăcate în haina alegorică a miturilor străvechi. Călătorii moderni însă, luînd contact direct cu vestigiile antichității, au început să înțeleagă că în dosul repertoriului anecdotic și în trupul ruinelor grecești se ascunde o întregă problematică ce incita spiritul și deschidea curiozitatea de a vizita țara ce se bucura de prestigiul unei istorii și al unei arte mărețe. Ei erau pasionați să dezlege enigmaticele, iar nu doar să preia simbolurile ce-au stat la baza creațiilor antice. Călătoria în Grecia devenea astfel prilejul unei confruntări spirituale a omului modern cu izvoarele de la care își extrăgeau seva cultura și civilizația europeană.

În ordine cronologică, cel dintîi călător modern care deschide drumul spre Grecia clasică e Chateaubriand. În anul 1806 el face o călătorie în Orient, avînd ca țintă Ierusalimul (spre a se documenta pentru lucrarea *Geniul creștinismului*), și cu această ocazie traversează Grecia, atrăgînd pentru prima dată atenția asupra realităților din această țară, precum și a semnificațiilor pe care le poate avea o călătorie aici. Dar în descrierile din „*Itinéraire de Paris à Jérusalem*“ (publicat în 1811), Chateaubriand se dovedește a străbate Grecia mai mult ca amator de pitoresc, cu toate că într-o „Notă“ anexată *Itinerarului* se arată un fierbinte apărător al Greciei ocupată de turci, aducîndu-le aminte

contemporanilor că au datoriat să salveze de la invazia „barbarilor“ începutul de civilizație ce se observă „în mormîntul unui popor care a civilizat pămîntul“. Romantic prin excelență, avînd cultul ruinelor și al trecutului glorios, Chateaubriand se rezumă în mod firesc la impresii de ordin pitoresc, în genere de suprafață, nu însă fără a face anumite considerații pe marginea priveliștilor și reminiscentelor istorice ce-i răscolesc sufletul. În mijlocul peisajului din jurul Spartei, el își exprimă astfel emoțiile ce-l cuprind la amintirea personajelor și episoadelor legate de aceste locuri : „*În sfîrșit, m-am hotărît : m-am culcat pe divan, într-un colț al sălii. O fereastră cu zăbrele de trestie se deschidea spre valea Laconiei, unde luna își revărsa razele ei fermecătoare. Sprijinit în cot, parcurgeam cu ochii cerul, valea, stîncile, strălucitoare sau întunecate ale Taighetului, după cum erau învăluite în umbră sau în lumină. Cu greu mă puteam convinge că mă aflam în patria Elenei și a lui Menelaos. Mă lăsați furat de aceste reflecții pe care oricine le poate face, iar eu mai mult ca oricare altul, asupra nestatorniciei destinelor omenesci.*“ Și tot acolo, între ruinele Spartei, meditațiile lui capătă un accent mai grav, atunci cînd, urcat pe vîrfurile muntelui Menelaion, are în față vasta priveliște a văii rîului Euratos : „*Un amestec de admirație și de durere îmi oprea pașii și gîndurile, tăcerea era adîncă în jurul meu : am voit să fac să vorbească măcar ecoul în aceste locuri unde glasul omenesc nu se mai auzea și am strigat cu toată puterea : Leonidas ! Nici o ruină nu repetă acest mare nume și Sparta însăși părea a-l fi uitat.*“

Gesturile și exclamațiile lui Chateaubriand sînt manifestările unui romantic rătăcind printre ruinele pe care le preamărește, fără a găsi în ele vreo consolare sau vreo lecție mai adîncă și liniștitoare pentru spirit. Ajuns la Atena, în fața Acropolei și a templelor din preajma ei, tot ce a putut să rostească Chateaubriand, impresionat de frumusețea monumentelor și a panoramei, e atît : „*Simțeam că aș fi vroit să mor ca Leonidas și să trăiesc ca Pericles !*“ Pe urmă, continuă aceleași relatări despre peripe-

țiile călătoriei și oamenii întâlniți în cale, despre întâmplări nesemnificative, banale, petrecute în timpul voiajului. Scriitorul își limitează atenția asupra priveliștilor, a imaginilor exterioare: o privire superficială asupra lumii — și o lume pe care el o înzestrea cu forța temperamentului său romantic, cu entuziasmul sau tristețile lui. De altfel, statul grec modern își datorează în mare parte independența faptului că Grecia a fost vizitată de mulți membri ai generației romantice, care, entuziasmați și impresionați de destinul ei, s-au îndrăgostit de Grecia și au îmbrățișat cauza eliberării ei. Chateaubriand o numea, după cum am văzut, „mormîntul unui popor care a civilizat pămîntul“; Lamartine spunea că e „un mormînt căruia i s-au furat osemintele“; Byron și-a îngropat trupul lui însuși în acest mormînt glorios. În epoca romantică, așadar, Grecia era un motiv de meditații melancolice sau de luptă pentru libertate. Elemente cu totul străine de complexitatea de sentimente și idei pe care aveau să le răscolească mai târziu ruinele grecești.

După romantism a urmat epoca pozitivismului, cînd scientismul se îmbina în mod paradoxal cu misticismul, așa cum se îmbina certitudinea cu scepticismul, sau cum se întîlneau în cîmpul ideilor Taine cu Renan. Pentru Taine, *Parthenonul* era mai mult decît un monument, el reprezenta „religia universală a artiștilor și filozofilor“, fiind mărturia unei societăți în care „nu exista răul și unde acțiunea și visul trăiau în armonie“. Abia în timpul lui antichitatea greacă își dezvăluia într-adevăr tainele în fața spiritului modern. Pentru prima dată fenomenul clasic e privit în esența lui, dincolo de elementele mitologice și anecdotice.

Prin 1860, Ernest Renan, în drum spre Palestina (unde se ducea să se documenteze pentru o *Viață a lui Isus*), se oprește și el în Grecia. Este foarte cunoscută epocala *Rugăciune de pe Acropole* a lui Renan, care, în timp ce căuta să dovedească natura umană a lui Isus, o socotea divină pe Pallas-Athena și mărturisise că vizitînd Acropole a avut o revelație mistică mai puternică decît atunci cînd a citit pentru prima dată Evanghelia.

Raționalist fervent, împovărat de o mulțime de idei și prejudecăți spiritualiste, Renan a încercat o senzație de ușurare și purificare când a urcat pe Acropole, unde a descoperit „miracolul grec“, expresie ce-i aparține. „*Ceasurile petrecute pe colina sacră erau ceasuri de rugăciune*“, mărturisește el. Toată viața i se concentrase într-o singură clipă, stăpînită în mod tiranic de admirația pentru fenomenul clasic, și scriitorul își denunță cu virulență toate exagerările, toate erorile epocii și ale spiritului său. „*Lumea întregă atunci mi s-a părut barbară!*“ Cît de patetică era „rugăciunea“ lui de pe Acropole, ne-o arată aceste fraze de la începutul ei, adresate Parthenonului: „*O, nobleță! O, frumusețe simplă și adevărată! Zeiță al cărei cult înseamnă rațiune și înțelepciune, tu, al cărei templu e o lecție eternă de conștiință și sinceritate, sosesc tîrziu la sînul misterelor tale: aduc la altarul tău mulțime de remușcări. Ca să te găsesc, mi-au trebuit nesfîrșite căutări. Inițierea pe care o confereai atenianului printr-un suris, eu am cucerit-o cu chinul reflecției, cu prețul unor lungi eforturi...*“ În exclamația lui Renan se oglindește străduința epocii lui de a căuta Adevărul și Frumusețea supremă, precum și complexitatea spirituală a lumii moderne, pusă alături de grația și seninătatea antichității. La Renan însă admirația pentru antichitate capătă o nuanță exagerată și retorică.

În 1896 se inaugurau la Atena jocurile Olimpiadelor moderne. Charles Maurras, pe atunci tînar debutant în literatură, e trimis să ia parte la prima Olimpiadă, în calitate de reporter. Cu această ocazie Maurras cunoaște Grecia și ia contact cu vestigiile antichității elene. Rămîne și el entuziasmat de farmecul lor. La întoarcere scrie o carte, *Anthinéa*, în fruntea căreia se putea citi următoarea dedicație: „Lui Gustave Genicot, director la *Gazette de France*, care, trimițînd în Grecia pe autorul acestei cărți, a văzut plecînd și venind chipul unui om fericit“.

Pentru Maurras antichitatea greacă nu mai e pretextul unor meditații romantice, nici obiectul unei „rugăciuni“ adresată Frumuseții supreme descoperită de rațiunea înflăcărată. El privește

ruinele cu o admirație tot atît de mare, însă o admirație în care rațiunea și sentimentul își au partea egală. *Om* se apropie mai mult de antichitate, sau mai bine zis își apropie mai mult antichitatea. „*Timp de o lună, spune autorul Anthineei, am știut ce este grația, ce este puterea, și am aflat printr-un contact senzual și fizic esența limpede a acordului lor.*” Aproape ca și Renan, dar mult mai discret și mai temperat, mult mai conștient de fiecare tresărire pe care ruinele o produc în ființa lui, Maurras admiră obiectul Frumuseții într-o absorbire lucidă și totuși senzorială. În fața coloanelor monumentale el are un sentiment de rușine că e *om*, destinat să fie cîmpul de luptă dintre Bine și Rău, dar în același timp e mîndru de destinul său, și cu această mîndrie îmbrățișează o coloană de marmură și o sărută: „*Pe această coloană, zărită prima în corul tinereilor Propilee, am înconjurat cu brațele spațiul, atît cît am putut să cuprind, și, înclinînd capul, nu fără prudență, din pricina unui grup de americani ce se apropiau cu zgomot, avînd chiar grijă să nu fiu luat drept unul care măsoară circumferința, am sărutat-o cu buzele, ca pe o prietenă*”.

Acropole îi sugerează tînrului Maurras o mulțime de probleme despre artă și viață, și îi oferă exemplul unei energii eroice care „rînd pe rînd exaltă și înfrînge”, pentru ca, încărcat de euforie, îmbătat de frumusețea și conținutul de idei al antichității, să se întoarcă în Franța cu „înfățișarea unui om fericit”.

Aproape în același timp, cu patru ani mai tîrziu (în 1900), întreprinde și Maurice Barrès o călătorie în Grecia. Impresiile lui, descrise în volumul *Le voyage de Sparte*, sînt însă cu totul diferite. Orgoliul omului modern, conștient și mîndru de civilizația lui, se trezește în fața Acropolei ca în fața unei Frumuseți diferite și de caracterul și de natura lumii în care trăiește el. Spre deosebire de înaintașii lui, Barrès a vizitat Grecia înarmat cu o luciditate de fier, ferindu-se să fie captivat de sentimentalism, de literatură, sau de forța evocatoare a ruinelor. El a căutat

să-și păstreze nealterată integritatea spirituală în fața antichității, s-o privească prin această optică și să distingă diferența dintre lumea veche și lumea lui.

E interesant de urmărit voiajul lui Barrès și de observat reacțiile lui în contact cu locurile și monumentele antichității grecești. Copil al Lorenei, pe Barrès nu-l atrăgea peisajul grecesc; îndrăgostit de Venetia, Sevilla și Toledo, Atena nu reprezenta pentru el decât o „regină moartă“, a cărei glorie a fost cândva imensă, dar astăzi nu mai are nimic din splendoarea de altădată; în sfârșit, admirator al artei creștine de la Chartres și celelalte catedrale apusene, arta greacă veche e străină de sufletul lui, e opera unei alte perioade istorice, a unei alte civilizații. Parthenonul nu răscolește în el acea muzică indefinită pe care i-o răscolește Pascal, de pildă, sau El Greco, cu toate că recunoaște marea valoare a acestui monument ce suscită atâtea probleme de ordin artistic și intelectual. Reacția lui Barrès e singulară și trădează ambiția omului modern de a rămâne credincios lumii lui și conținutului ei spiritual. *„După trei săptămâni de ședere în Atena, spune el, am întâlnit pe Acropole revelația unei vieți superioare care nu poate să fie a mea. Asta mă stingherește și mă irită, mă lipsește de fericirea caldă pe care ne-o dau de obicei arta și natura. Nu sufăr numai de neputința de a mă identifica cu sufletul atenic, ci și de a recunoaște cu evidență iremediabilă mea subalternitate. Perfecțiunea artei grecești mi se impune ca un fapt, dar afirmînd-o mă anulez pe mine... Niște scări rezemate de fațada apuseană mi-au permis să examinez și să ating cu mîna tinerii călăreți ai frizei de pe fronton; eram atît de preocupat de falimentul estetice mele, încît, coborînd scara, mi-am pierdut echilibrul. Accidentul acesta denotă că înainte de destul de prost în Atena și că dacă fac un pas mai departe înseamnă să mă distrug pe mine. Ar fi o detestabilă lipsă de gust să fac asta într-un asemenea loc. Înseamnă să nu fiu decît un barbar, să fiu complet lipsit de orice aticism pentru a termina mica poezie a vieții într-o cădere atît de pretențioasă.“*

În consecință, Barrès nu se oprește la Atena, ci își continuă voiajul spre cealaltă cetate, spre Sparta. Dacă Atena îl lăsase rece, inaderent la arta epocii de apogeu a elenismului antic, Sparta, cu decorul ei grav, auster și cu amintirea eroilor ei civili și militari, i-a răvășit adânc sufletul, i-a propulsat elanul liric. Sparta eroică a lui Leonidas, Sparta idilică a lui Paris și Elena, Sparta virilă a lui Licurg, stîrnește întreaga admirație a lui Barrès, îi provoacă cele mai grave meditații, și sufletul său capătă amploare, întinerește, se simte cu adevărat fericit deasupra acestui cimitir care „consemnează cele mai ilustre doliuri“. Apologetul patriotismului francez și al energiei naționale găsește în Sparta locul unde concepțiile și aspirațiile lui se întîlnesc cu evocările trecutului. Dacă la Atena n-a putut fi reținut nici de oraș, nici de aticismul artei ateniene, aici Barrès mărturisește : „*La patruzeci de ani, Sparta e locul unde vreau să mă fixez*“.

Semnificativ e faptul că Barrès a vizitat Grecia nu ca artist, ca scriitor, ci cu temperamentul unui ideolog. Este singurul de această speță și tocmai pentru aceasta lecția voiajului lui devine pe cît de originală, pe atît de concludentă.

În secolul nostru, și mai ales de la război înapoi, Grecia e foarte des vizitată de artiștii și oamenii de cultură occidentali. Dintre multele însemnări de călătorie în această țară, de un interes deosebit pentru sublinierea modului cum un intelectual modern privește Grecia clasică, sînt acelea ale lui Jacques de Lacretelle din volumul intitulat semnificativ : *La Demi-Dieu ou le voyage de Grèce* (1931).

Chiar din titlul cărții se vede la Jacques de Lacretelle intenția de a arăta că un voiaj în Grecia are pentru un temperament de artist rolul de a crea o armonie între spirit și carne, între rațiune și sensibilitate, oferind prilejul unei înfloriri a personalității, pînă la a face din ea un fel de mică zeitate. Este încă un pas înainte pe linia restabilirii unui acord între spiritualitatea modernă și valorile antichității, avînd ca punct de contact personalitatea umană însăși. Jacques de Lacretelle nu rămîne insen-

sibil la privescile universului grecesc, dar el pune accentul pe funcțiunile spirituale, preocupat să descopere legile ce au stat la baza creației monumentelor antice, căutînd punctul de interferență cu legile propriului său spirit. Vizitînd Parthenonul, de pildă, scriitorul nu se oprește nici la frumusețea exterioară a templului, nici la legendele ce plutesc în jurul lui, ci pătrunde în domeniul tainic al creației artistice, ale cărei legi sînt, în esență, aceleași atît pentru artistul antic cît și pentru cel modern. Soluțiile arhitecturale, alternarea de umbre și lumini, îmbinarea de linii și mișcări, colaborarea savantă dintre elementele materiale și efectele abstracte fac din acest edificiu o ilustrare fidelă a fenomenului de mobilitate a gîndirii, pe care Lacretelle îl descifrează în ansamblul monumentului în același fel în care îl descifrează și în propriul lui spirit. Pe tot parcursul voiajului său, autorul nu mai este tentat să se oprească la amănunte de natură istorică sau sociologică, ci la acelea de ordin psihologic, în scopul realizării unei armonii interioare în concordanță cu armonia lumii și artei clasice aplicată la dimensiunea individualității umane. Aici își găsește explicația noțiunea de „semi-zeu“ pe care Lacretelle o alege pentru definirea voiajului său în Grecia. Adică un voiaj, nu în înțeles de „excursie“ într-o zonă geografică populată de nepieritoare vestigii artistice, ci un voiaj interior, în lumea spiritului, unde valorile de importanță obiectivă sînt doar un pretext pentru afirmarea valorilor de ordin subiectiv. Este nivelul la care se ridică, în ultimul timp, conținutul experiențelor intelectuale ale scriitorilor și artiștilor ce vizitează Grecia.

În rîndul operelor de acest nivel, avînd o semnificație largă pentru definirea unei personalități sau chiar a structurii spirituale a unei generații, putem integra și însemnările d-lui prof. Al. Rosetti. *Note din Grecia* nu formează, ca dimensiune, un volum de proporția celor enumerate mai sus. Dar asta nu are nici o importanță. După lectura lor rămîi cu sentimentul că nimic nu a scăpat călătorului ce și-a purtat pașii printre ruine și monu-

mente, atent totdeauna de a recepta și reține din bogatul periplu numai ceea ce este esențial, și de a prezenta într-o formă concisă, dar evocatoare, cîștigurile realizate de spiritul și sufletul său în urma fiecărui contact cu un nou centru de antichități sau cu o altă operă clasică. Sîntem chiar înclinați să mărturisim, încă o dată, că *Notele din Grecia* ne-au produs o adîncă desfătare intelectuală prin sobrietatea lor plină de consistență. Autorul dovedește rarul merit de a oferi pagini de chintesență, fără a strângula varietatea impresiilor sau calitatea lirismului. Călătoriile la Olimpia, Corint, Delphi, Delos și reîntoarcerile la Atena, cu un bagaj de reflecții ce vor fi și mai aprofundate de o nouă ascensiune pe Acropole și încă o explorare a Parthenonului sau de alte vizitări ale muzeelor, sînt descrise de autorul român cu o simplitate și cu o prospețime atît de cuceritoare, încît simți aproape cum dintre rînduri emană mirosul florilor sălbatice din jurul ruinelor, aroma vegetației luxuriante din unele locuri, sau farmecul singurățiilor încinse de soare din alte părți. Și — ceea ce dă cărții un caracter ferm de modernitate — scriitorul nu e ispitit să relateze legende sau anecdotele legate de monumentele vizitate, ci pe primul plan rămîne permanent procesul de decantare a impresiilor în forul său interior, în vederea realizării euforiei pe care un asemenea voiaj o poate prilejui. Toate problemele de circumstanță au fost lăsate la o parte și călătoria sa, departe de orice preocupare de studiu, este, totuși, un *studiu* asupra modului cum poate fi atinsă plenitudinea sufletească și intelectuală de către un om ce vizitează Grecia.

Aceasta este, de altfel, atitudinea cea mai fructuoasă din punct de vedere moral pe care europeanul de azi — în speță intelectualul — o poate avea în contactul cu antichitatea grecească. Grecia în viziunea d-lui Rosetti nu mai este o Grecie supusă mitizărilor livrești sau convenționale, ci una vie, pitorească, idilică uneori, alternînd specificul local cu cosmopolitismul faunei de turiști, și bineînțeles totul dominat de prestigiul și frumusețea tezaurului artistic moștenit din antichitate. Din contopirea aces-

tor impresii diverse, vizitatorul înzestrat cu puterea de sintetizare nu reține decât ceea ce contribuie la conturarea și eflorescența personalității lui. *Notele* d-lui prof. Al. Rosetti implică tocmai acest lucru. În eleganța lor discretă, în simplitatea lor atât de echilibrată, în tonul lor sobru pulsează un fluid de intense vibrații interioare — și aceasta este pentru omul modern modalitatea cea mai fecundă de a lua contact cu lumea somptuoasă și seducătoare a Greciei clasice.

Meșterul Manole, aprilie—mai 1939

RINDURI DESPRE FRANȚA

Din cînd în cînd, auzim încă și astăzi pe buzele oamenilor de bine rostindu-se cu simpatie cuvîntul Franța. Cu toate că pe harta geografică este izolată în momentul de față, iar pe plan politic este redusă la tăcere în împrejurările actuale, Franța este totuși singura țară care, pe deasupra dezastrelor și a furtunilor, rămîne pe prima treaptă a realităților europene.

Franța există și va exista totdeauna nu ca forță militară sau actualitate politică, ci ca o nedesmințită entitate spirituală. Ea este patria culturii prin excelență și a oamenilor care, indiferent de națiune, de culoare sau de continent, regăsesc în această țară un climat care-i apropie și-i înfrățește în numele spiritului și al creației artistice. Generațiile mai vechi aveau o vorbă plină de tîlc, care spunea că fiecare om are două patrii: aceea în care s-a născut, și Franța. Nu este exagerat dacă mărturisim că, pînă în pragul războiului actual, pentru mulți dintre cei ce s-au îndrăgostit de frumos în chip grav și credeau într-un ideal omenesc nobil, Franța era într-adevăr patria spre care inimile lor largi și spiritele lor elevate priveau totdeauna cu nostalgie și cu speranța că într-o zi vor avea fericirea să calce pămîntul ei binecuvîntat. Și, pentru acești oameni Franța nu constituia un țel politic, un refugiu material sau locul unde să-și realizeze cine

știe ce ambiții veleitare, ci pur și simplu patria libertății de gândire și a valorilor create de tot ce sufletul și mintea omenească au mai generos și mai curat în ele. Prin aceste valori Franța a cucerit lumea, prin ele va rămîne nepieritoare.

În ciuda vitregiilor trecătoare și indiferent de domeniul activității lui — ca soldat, ca scriitor, ori ca savant — francezul n-a pierdut niciodată conștiința orgoliului că orice gest al lui este privit de lumea întreagă și că istoria care se creează în Franța, istoria ei națională, are o semnificație adîncă pentru tot restul globului. De la regii blînzi și înțelepți cum au fost Sfîntul Ludovic, Carol al V-lea, Ludovic al XII-lea sau Henric al IV-lea, pînă la exaltații însuflețiți de o chemare supremă, cum a fost Ioana d'Arc; de la tribunii căzuți sub cuțitul ghilotinei, întruchipînd spiritul revoluționar, cum au fost Saint-Just, Robespierre sau Danton, și pînă la savanții care au lucrat pentru întreaga umanitate întărind gloria Franței, cum au fost Lavoisier, Lamarck sau Pasteur, fără a mai aminti de scriitorii și poeții Franței, pe care-i studiază elevii tuturor școlilor de pe pămînt și-i citește o omenire întreagă, Franța prin universalitatea spiritului ei a cucerit lumea, fără să dorească totuși a stăpîni mai mult decît i se cuvine să aibă în concertul celorlalte popoare. De altfel, ceea ce a dorit totdeauna Franța n-a fost hegemonia politică asupra altor popoare, ci doar să le insuflă dragostea de libertate și de cultură. Vocația ei a fost totdeauna o vocație de natură spirituală, căci toate epocile ei de glorie se caracterizează prin creații de opere literare, artistice, filozofice nemuritoare, sau prin construcții arhitectonice de o frumusețe și armonie neîntrecute.

Rareori Franța a cîștigat o cauză pe cale politică sau militară. Ea le-a cîștigat însă totdeauna pe cale spirituală. Adeseori această țară a cunoscut cele mai agitate momente, cînd virusul politic îi răvășea profund ființa, dar după fiecare perioadă revoluționară ce se sfîrșea printr-un salt înainte Franța își regăsea destinul și echilibrul ei prin reîntronarea intelectului în drepturile

lui imprescriptibile. Cu toate acestea, Franța și-a creat de multe ori iluzia — care a costat-o totdeauna scump — că ar putea juca un rol de mare putere politică și militară, fără a uita însă că principala ei misiune este aceea de a fi și de a rămîne o matcă spirituală a continentului european. Privind-o tocmai din această perspectivă, Keyserling a intuit perfect structura și destinul Franței atunci cînd spunea, acum vreo 15 ani, că din punct de vedere francez e o adevărată tragedie pentru această țară obligația de a deține rolul unei hegemonii politice în Europa de după 1918. Această afirmație s-a confirmat abia mai tîrziu, odată cu prăbușirea Republicii a III-a.

Grandoarea Franței s-a sprijinit, așadar, totdeauna pe forțele ei spirituale. Dacă este un domeniu în care această țară a excelat într-adevăr, aceasta este cultura. În Franța, cultura artistică și literară face parte din moștenirile unei eredități bogate, care coboară în linie directă, pînă la epoca înfloritoare a străvechei Rome. Și, după cum din Roma de altă dată n-au rămas decît mărturiile spiritului în ce are el mai constructiv și mai durabil, tot astfel în Franța, ceea ce atrage cu o putere de seducție irezistibilă este cultura. Cultura franceză a exercitat permanent o mare influență asupra culturii din restul Europei. Fiind țara cu cea mai privilegiată poziție geografică, avînd o climă agreabilă și un peisaj variat, situată între Atlantic și Mediterana și între Peninsula Iberică și masivitatea Alpilor, Franța întrunește în structura ei geofizică aproape toate caracterele climatelor europene. Această fericită întîlnire de coordonate geografice a înzestrat poporul francez cu o sensibilitate specială și i-a oferit posibilitatea de a realiza *forma* armonioasă și desăvîrșită atît în domeniul înfăptuirilor materiale, cît și în cel al creațiilor abstracte.

De aceea, avînd o configurație fizică atît de elastică și favorabilă, Franța a năzuit mereu către un ideal al armoniei în producțiile spirituale, căroro le-a dat haina unui „stil“ grațios și în același

timp plin de vigoare, care rezistă tuturor timpurilor și tuturor modelor trecătoare. Dar nu numai în cultură această țară a creat lucruri definitive. În viața administrativă și socială, ea și-a întemeiat de la început instituții care rar au suferit modificări în decursul istoriei. În această ordine de idei pare aproape paradoxal că Franța, patria revoluțiilor ce se succed în lanț în istoria ei, este totuși țara cea mai conservatoare din lume. Nicăieri mai mult ca aici parcurile, monumentele, orașele nu au puterea de a evoca vizitatorului străin acea impresie de perenitate ce învăluie totul. Nimic nu este provizoriu, aici, totul este stabil, definitiv, imuabil, de la caldarîmul străzilor pe care s-a plămădit istoria, pînă în vîrfurile săgeților de la falnicele catedrale cu siluetele lor zvelte înălțate spre cer. În cursul celor douăsprezece secole de înflorire neîncetată, Franța a metamorfozat timpul, sau mai bine zis l-a cristalizat într-o superbă formă de civilizație caracterizată printr-un subtil rafinament spiritual. Ea este oglinda în care se reflectă eternitatea. Eternitatea ce învăluie catedralele ei cu o aureolă solemnă de basm, sau eternitatea pe care scriitorii francezi o caută în existența de fiecare zi. Nu este oare semnificativ că unii dintre cei mai mari scriitori francezi și-au consacrat operele lor capitale înregistrării duratei : Chateaubriand cu *Mémoires d'outre tombe* și Marcel Proust cu *À la recherche du temps perdu* ? Și, de asemenea, filozoful cel din urmă al Franței, Bergson, nu și-a consacrat întreaga viață meditării asupra duratei ?

Cultura franceză se deosebește de cultura tuturor celorlalte țări prin optimismul, prin suplețea și prin armonia perfectă dintre fond și formă, prin dozarea raționalismului care niciodată nu este exagerat, ca și a reveriei care niciodată nu cade în naivitate. Din evul mediu și pînă astăzi, tot ce a produs Franța poartă marca unui echilibru perfect, dovada unei maturități admirabile și a unei splendide mobilități spirituale. În cultura franceză, care-i cuprinde într-o suverană eflorescență pe Rabelais și Bossuet, pe

Voltaire și Rousseau, pe Baudelaire și Victor Hugo, pe Gide și Francis Jammes, au ancorat, fie și temporar, toate marile talente produse de celelalte țări. Romanticismul german, cu predispozițiile lui spre dizolvare în metafizică, a fost transformat în Franța într-o atitudine mult mai umană și mai realistă. Empirismul endemic al englezilor și-a găsit antidotul în Franța, unde, totdeauna, de la Byron pînă la Oscar Wilde, s-au refugiat cei ce nu-i puteau suporta contaminarea. În celelalte țări nu există mare scriitor sau artist care să nu fi frecventat școala spiritului francez. De la Dante pînă la Turgheniev și Unamuno, toate piscurile culturii europene au sorbit, la timpul lor, apa-vie a inteligenței franceze.

Cultura franceză poate fi oricînd recomandată drept cel mai consistent și eficient tonic sufletesc și moral. În această cultură veșnic tînără, permanent fertilă, mereu proaspătă, totdeauna inedită, cel care stăpînește nu este nici Hamlet, nici Don Quijote, nici Karamazov, nici Faust. Pe firmamentul ei poate fi scris numele lui Gargantua cu rîsul său enorm, sau al lui Pantagruel cu dragostea sa colosală de vin și de viață — și în orice caz, exponentul cel mai ilustrativ al acestei culturi care l-a produs pe Montaigne și pe Pascal este La Fontaine, despre ale cărui fabule Taine spunea că reprezintă o Iliadă franceză.

Dintre toate compartimentele culturii franceze, cei care predomină este literatura. Franța este o țară eminentemente literară. Literatura fiind reflectarea cea mai complexă a civilizației moderne, ea și-a ales drept patrie Franța, leagănul acestei civilizații. Totul aici e literatură, de la jurnalistică și diplomatie, pînă la operele scriitorilor de vocație. Chiar și în momentele tragice prin care trece acum, Franța a rămas totuși țara premiilor literare, a căror distribuire se face cu vechile ceremonialuri, urmărite de întreaga lume. Parisul este, fără discuție, centrul literar al lumii, după cum Roma este centrul catolicismului. Literatura e considerată în genere ca oglinda societății și a vieții

interioare și exterioare, iar francezii, iubind viața și avînd o frumoasă tradiție a relațiilor în societate, au făcut din literatură expresia primordială a geniului lor. Este cartea lor de vizită — și totodată vehiculul prin care Franța circulă în universalitate.

Dacia rediviva, iunie 1943

Notă 1971. Din 1940 pînă în 1944 Franța a trăit sub ocupație nazistă. Faptul de a vorbi despre Franța sau de a invoca valorile ei, în 1943, în anii prezenței Gestapoului și la noi, era o cutezanță și în România, unde Franța a fost socotită totdeauna o „soră latină“ mai mare. Semnificația acestui articol, cenzura vremii încercase să o anuleze prin masivele amputări operate în șpalt; textul de față reprezintă doar ceea ce a mai putut fi reconstituit și redat tiparului după grosolanele masacrări de cenzurări, care nu aveau de strangulat idei deosebit de grave, dar voia să împiedice o asemenea evocare a Franței într-un moment cînd astfel de gesturi îl puteau stîngheri pe ocupant.

PERMANENȚA ȘI AVATARURILE ROMANTISMULUI

„Eu rămân ce-am fost — romantic“

Eminescu

I

Revista marsiliană *Cahiers du Sud* a consacrat un număr din anul acesta (mai-iunie) romantismului german. Într-un caiet de 400 pagini, câteva din cele mai autorizate personalități ale intelectualității de astăzi, franceze și germane, reușesc să contureze o imagine largă și cuprinzătoare a febrei mișcări spirituale de la începutul secolului trecut din Germania. Ceea ce ne-a reținut atenția însă, parcurgînd acest volum dens, n-a fost atît materialul documentar, bogăția de informații și seriozitatea studiilor, sau portretele și exegezele ce scot în evidență marea semnificație a experiențelor consumate, cît căldura ce străbate fiecare contribuție, pătrunderea în profunziune a fenomenului romantic și mai ales impresia ce se degajă din întreaga lucrare că acest moment culminant din evoluția culturii moderne, intrat oarecum în arhivele istoriei, își păstrează totuși vii corespondențe și rezonanțe în spiritul și sensibilitatea oamenilor de azi.

Niciodată romanticii germani n-au fost mai bine înțeleși în sfera complexă a fenomenului cultural european decît acum, la o sută de ani după ce aventura lor grandioasă și superbă s-a sfîrșit printr-o prăbușire patetică și sumbră. Și deși faptul ar putea să pară paradoxal, lectura acestor studii ne înclină să credem că niciodată romantismul german, care a fost o irupție

spirituală de o intensitate neobișnuită, n-a găsit ecouri mai profunde în conștiința posterității decât acelea ce se înregistrează astăzi. Felul cum este privită, interpretată și receptată experiența grupului patronat de Novalis este el însuși o dovadă despre măsura în care romantismul german își impune prezența, direct sau indirect, în manifestările spirituale specifice epocii noastre, bîntuită și ea de neliniști metafizice, dominată și ea de un „sentiment tragic al existenței“, în ciuda asaltului valorilor materiale și tehnice ale civilizației contemporane.

De altfel, romantismul german este una dintre cele mai pro-digioase mișcări spirituale europene, ce a lăsat urme adînci în evoluția conștiinței moderne. Cu toate că acea adolescență mistuită de mari văpăi interioare — fiindcă romanticii în general au rămas la stadiul unei adolescențe concretizată prin fervori și pasiuni dizolvante — și cu toate că acea „nostalgie a infinitului“ în care se sublima existența qvasi-îngerească și qvasi-demonică a romanticilor a avut ca rezultat în ordine biologică o suită de finaluri negative (sinucideri, dereglări de rațiuni, catastrofe sentimentale), romantismul ca fenomen spiritual a inaugurat o lungă serie de experiențe capitale ce s-au perpetuat de-a lungul secolului al XIX-lea, ajungînd chiar pînă în zilele noastre. Într-adevăr, din punct de vedere existențial, mai toate experiențele individuale ale romanticilor au avut un sfîrșit tragic. De la sinuciderea lui Kleist și a Adolfiniei Vogel, întîmplată într-o dimineață de noiembrie 1811 pe marginea unui lac din Germania, pînă la sinuciderea lui René Crevel din 1935, ultimul romantic lucid și supraréalist consecvent, care, asemenea lui Lautréamont, a recurs la gestul suprem al transcenderii în Supra-Realitate, romantismul n-a făcut decât victime, realizînd însă cele mai cetezătoare aventuri spirituale. Însăși mișcarea romanticilor germani s-a încheiat cu un eșec în generalitatea ei. Dar ca orice cădere luciferică, sacrificiul romanticilor n-a fost zadarnic. Ei au răscolit și au răvășit adînc conștiința modernă, deschizînd orizonturi noi în sondarea *zonelor abisale* sub fascinația cărora a evo-

luat această conștiință. Lumea a trăit, de un secol și ceva încoace, într-un ev *romantic*, după cum înainte de 1800 ea trăia sub legile riguroase ale unui clasicism definit prin echilibru, ordine și rațiune indefectibilă.

Nu trebuie înțeles prin romantism, cel puțin în accepția de azi, ceea ce se învață îndeobște în școlile noastre despre această mișcare privită mai ales prin prisma fenomenului romantic francez declanșat în jurul anului 1830. La francezi, experiența romantică avea mai mult un caracter exterior, cu efecte de suprafață, redusă la senzații și impresii legate de realitatea imediată și consumându-se în lamentări (*Les lamentations* este titlul unui volum al lui Lamartine), în reverii sentimentale pe marginea lacurilor sau a ruinelor, în implorații și imprecășii pornite din motive foarte omenești, străine de fiorul metafizic în stare să ducă la dizolvare entitatea ființei umane. Ca protest în fața realității și a istoriei, ei abordau domeniul politicului, dar viziunea lor revoluționară se limita la probleme practice, preconizând schimbarea regimului constituțional, a orândurii sociale, angajându-se în luptele partizane, lucruri fără îndoială demne de relevat, însă nu în acestea constă adevărata esență a romantismului. Prin romantism, în sensul adânc al cuvântului, înțelegem astăzi experiența acelor existențe, unele fantastice, altele temerare, altele supraumane, ce-au ilustrat secolul trecut ca niște „faruri“ a căror lumină abia mai târziu a putut fi zărită și preluată de urmașii lor. De un secol și ceva încoace, noțiunea de romantism se bucură de o circulație foarte largă, căpătând un caracter universal, ca expresie a manifestărilor psihice și ca viziune asupra vieții și lumii, totuși această noțiune a rămas încă destul de vagă, dând loc la interpretări și definiții variate și adesea contradictorii.

Romantismul este o împletire de vis și realitate, o explozie de stări sufletești și idei pure însoțită de o exaltantă apologie a Naturii privită ca refugiu și consolare, o sondare a Incognoscibilului cu înseși instrumentele Cunoașterii, o acuzare a Vieții

dominată de mari pasiuni vitale, o aspirație spre abisurile iraționalului călăuzită de datele lucidității, în sfârșit o detașare de lumea concretă căreia vrea să-i imprime în același timp pecetea unui dinamism răscolitor. Toți acești factori extremi și antinomici compun laolaltă conturul fenomenului romantic în general, însă ei au atins pentru prima dată proporțiile și intensitatea unei mișcări organizate de grup în momentul de maximă afirmare a romantismului german. Într-adevăr, pleiada de poeți și filozofi alcătuită de Novalis, Hölderlin, Hoffmann, Kleist, frații Schlegel, Ludwig Tieck și alții, avînd structura unor conștiințe superioare și voința comună de a se elibera din lanțurile raționalismului mecanicist din vremea lor, au îmbrățișat la sfîrșitul veacului al XVIII-lea noul curent de idei, inițiat ceva mai înainte sub denumirea de romantism, în tendința de a schimba concepțiile despre viață și lume nu atît în sensul social-politic al cuvîntului, cît mai ales în cel filozofic și psihologic, adică metafizic. Ei puneau accentul nu pe valoarea exterioară a existenței, ci pe aceea interioară, căutînd să depisteze legile ce guvernează destinul, condiția umană, și mergînd pînă la „rădăcinile Ființei“, cum spunea Goethe (unul din precursorii romantismului), cu scopul de a oferi omului posibilitatea de a fi cu adevărat fericit, liber și stăpîn absolut pe forțele lui sufletești și spirituale. Spre atingerea acestui scop, romanticii germani apelau la facultățile de ordin interior — poezia, visul, imaginația — deoarece numai prin acestea vedeau ei putința de a realiza plenitudinea actului trăirii. Ei voiau să rupă barierele obișnuite și să evadeze dintr-o existență unde „chacun est un porc“, cum avea să exclame mai tîrziu Rimbaud, pentru a da vieții un conținut mai nobil și mai frumos, și totodată mai încărcat de substanță. Romantismul făcea din cultivarea fenomenului poetic funcțiunea primordială a vieții — „Realul absolut e Poezia“, spunea Gérard de Nerval, preluîndu-l pe Novalis — găsind în aceasta singura cale de a atinge *fericirea* spre care omul aspiră totdeauna cu însetare.

Dar, în loc să descopere Paradisul, romanticii n-au făcut decât să deschidă porțile Infernului. Orgolioasa lor aventură, ilustrând goana spre fericire, armonie și eliberare, a avut tocmai un efect contrar, căzînd în deznădejde, în dezechilibru și irațional. În loc de fericire, romantismul a răspîndit în lume stihia tristeții, a melancoliei; în loc de armonie, a promovat principiul dezordinii, al dereglării proceselor de viață; în loc de eliberare, a aruncat individualitatea umană în chingile „dramei cunoașterii“, a cărei ecuație devine irezolvabilă și tot mai complicată pe măsură ce e aprofundată, sfîrșind în neliniște și dezاسperare și ducînd la concluzia că „viața e o maladie a spiritului“ (Novalis). Moștenirea imediată a romantismului a fost acel contagios „mal du siècle“, împotriva căruia nu s-a mai putut găsi nici un remediu și nici o scăpare. Încercările făcute în acest sens s-au dovedit inoperante și depășite de virulența bolii ce se accentua pe măsură ce timpul trecea. Heine, el însuși un exponent al epocii romantice, era primul care recunoștea gravitatea acestei situații, căci, definindu-l pe Novalis „un înfricoșător strigăt de neliniște în douăzeci de volume“, el trăgea semnalul de alarmă asupra consecințelor la care putea duce aventura romantică, însă previziunea lui n-a mai putut înlătura nimic. „Răul secolului“ s-a transformat în decursul deceniilor următoare într-o dilemă tragică a lui „a fi sau a nu fi“, ce ridică problema rostului și consistenței faptului de a trăi, ducînd la tentative supreme de a o rezolva. Astfel, Kierkegaard, confruntat cu această dilemă, își recunoștea neputința de a o dezlega și se resemna să accepte blestemul disperării, din care nu mai găsea nici o ieșire. Rimbaud, refuzînd resemnarea, declara că „adevărata viață e absentă“ și se arunca într-o mistuitoare aventură de a „forța secretul“ în căutarea adevăratei vieți, întrezărită undeva în „zonele interzise“ ale existenței. Nietzsche, romantic prin structură sufletească și spirituală, propunea transfigurarea existenței prin afirmarea voinței virile de împlinire, pe care el o vedea în proclamarea trufașă a *supra-omului*. În sfîrșit, mai aproape de noi,

Șestov și Unamuno traduceau drama cunoașterii, inițiată de romantici, în termeni de-a dreptul dizolvanți pe plan moral. Revine suprarealiștilor — ultimii descendenți pe linie poetică și spirituală ai romanticilor germani — meritul de a preconiza o soluție a acestei prelungite drame, prin adoptarea ironiei ca metodă (dusă însă pînă la practicarea „umorului negru“) pentru rezolvarea crizei spirituale prin care trece omenirea de un secol și ceva încoace. Și suprarealismul face din poezie și vis o rațiune de a fi, și el explorează domeniul incomensurabil al iraționalului, numai că, adoptînd principiul lui Lautréamont, părintele său spiritual direct, care spunea că „Poezia trebuie să aibă drept scop adevărul practic“, noul curent care marchează revoluția cea mai însemnată în domeniul artei și gîndirii din secolul nostru, proceda la o operație similară cu aceea a tăierii nodului gordian, prin reducerea dramaticii probleme a cunoașterii la un simplu joc, dar unul în care termenii atît de antinomici, în fond, de Realitate și Vis se contopesc într-o viziune cu aplicații dinamice la fenomenul existențial. Ca o consecință imediată a acestui proces este de înregistrat aderarea suprarealiștilor la acțiunea politică, și, nu întîmplător, la aceea legată de factorul revoluționar pe tărîm social.

Toate acestea denotă marea influență exercitată de romantism — în speță, de romantismul german — asupra conștiinței moderne, căreia i-a injectat morbul neliniștii într-o doză ajunsă cu timpul la paroxism. Și în orice caz, în acestea se descifrează valoarea moștenirii și totodată semnul permanenței lui.

II

Dar influența romantismului poate fi urmărită nu numai în domeniul artei și gîndirii, într-un cuvînt al problemelor de conștiință, ci și în cele al transformărilor politice și sociale.

După cum e prea bine știut, istoria civilizației europene se împarte în mai multe epoci, distincte una de alta prin modurile de a privi lumea, precum și prin specificitatea structurilor sociale și politice din diferite perioade. Avem astfel Evul-mediu și Renașterea, avem apoi secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ce formează epoca denumită îndeobște a *clasicismului occidental*, și în sfârșit avem secolul al XIX-lea, străbătut de prea multe direcții și aspirații contradictorii ce fac aproape imposibilă o definiție a sa. Spre deosebire însă de celelalte epoci, mai mult sau mai puțin delimitate istoric, secolul al XIX-lea pare a-și prelungi existența peste bornele lui cronologice. Trăim, dacă nu în el, sub directa lui determinare, și toate ideile, toate evenimentele ce se petrec astăzi sînt ecouri sau repercusiuni ale problemelor născute în acest secol, în cursul căruia fața lumii s-a schimbat foarte mult. În mod convențional, se înțelege prin secolul al XIX-lea perioada dintre Revoluția franceză (1789) și războiul mondial din 1914. Aceste două evenimente mărginesc practic o epocă denumită provizoriu *Secolul XIX*, dar care ar putea fi definită, și probabil că va fi, în perspectiva istorică, *Epoca romantică*. E drept că ea nu se încheie chiar cu războiul mondial, ci se întinde și după acesta, pînă în zilele noastre, cînd asistăm la transformări profunde menite să contureze, abia de aici încolo, profilul unei noi epoci implantată în secolul XX. Într-adevăr, în Europa se petrece în prezent o revoluție tot atît de importantă ca și revoluția de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ce avea să modifice radical structura social-politică a continentului nostru. Pe cîtă vreme însă Revoluția franceză însemna începutul Epocii romantice, revoluția de astăzi, mult mai complexă și mai profundă, înseamnă sfîrșitul ei. Să vedem care sînt elementele și semnificațiile acestei delimitări.

Revoluția franceză coincidea în istoria europeană cu apariția romantismului german. La o analiză mai adîncă s-ar putea constata că aceste două explozii s-au influențat reciproc. Perioada de pregătire a Revoluției coincide și ea cu momentul maximei

intensități a *Aufklärung*-ului german și a raționalismului francez, ce aveau să facă inevitabilă izbucnirea romantismului, căci apariția acestui nou curent în cultura europeană este o adevărată *izbucnire*, ca o reacție împotriva legilor și principiilor a căror tiranie devenise insuportabilă pentru spiritele animate de libertate și emancipare din *secolul luminilor*, în Franța, și din perioada lui *Sturm und Drang*, în Germania.

E interesant de observat că la sfârșitul secolului al XVIII-lea trei țări dețineau primatul spiritual și politic în Europa: Franța, Anglia și Germania. E însă și mai interesant de reținut modul cum ideile novatoare treceau dintr-o țară în alta și germinau acolo fermenții mișcărilor ce aveau să zguduie tot continentul, sau, dimpotrivă, produceau reacțiile menite să înăbușe elanul revoluționar. Voltaire și Diderot, adversari declarați ai absolutismului, se refugiau la curțile împăraților „luminați” din Germania și Rusia, în timp ce Rousseau trasa principiile pe care Robespierre avea să le traducă în fapt. Revoluția franceză de la 1789 a întâlnit un larg ecou în Anglia, unde erau exportate ideile ei și unde poeții și gânditorii de frunte le îmbrățișau cu ardoare. În Germania efectul Revoluției nu putea să fie mai atenuat. Toți poeții și filozofii germani, în cap cu Schiller și grupul romanticilor, erau pur și simplu îmbătați de răsturnările săvârșite în Franța. La fel ca și confrății lor din Anglia, ei deveniră dintr-o dată republicani, aproape mai republicani decât francezii înșiși. În toate aceste dispersări ideologice un rol hotărâtor îl aveau, așadar, poeții, și în primul rînd poeții cei mai reprezentativi ai acelei epoci: romanticii. Prin forța ideilor promovate de ei, în lume se înfăptuia, cel puțin pe plan teoretic, o revoluție care nu va rămîne fără urmări: sceptorul trecea din mîna monarhilor în aceea a gânditorilor, care formau „sufletul națiunilor”, cum îi numea Fichte.

Curînd însă entuziasmul romanticilor față de metodele Revoluției franceze — care decapita nu numai monarhia, dar și floarea intelectualității — avea să scadă atît în Anglia, cît și în

Germania. Ce creă chiar un curent de opinie ce încerca să stăvilească iureșul revoluționar. În special în Anglia, unde spiritul conservator și regalist era mai înrădăcinat, se formulară primele reacții antirevoluționare. Opera lui Edmund Burke, *Reflecțiuni asupra Revoluției din Franța*, un veritabil pamflet antirevoluționar și antirepublican, avu un succes răsunător în momentul apariției lui, adică tocmai în timpul când Revoluția franceză era încă în plină desfășurare. Burke prezenta actele revoluționare ca o grozăvie de neînchipuit, el considera o eroare faptul de a distruge vechile așezăminte, instituții și forme constituționale seculare, sub impulsul unor idei „pripite“ pornite de la niște „uzurpatori“ ce nu țin seama de structura și utilitatea așezămintelor a căror desființare o cer. Pamfletul lui Burke avu un efect neașteptat tocmai în rîndul celor ce îmbrățișaseră cu însuflețire ideile revoluționare. Sub înrîurirea lui, romanticii își temperează admirația față de evenimentele din Franța, ca speriați parcă de virulența și radicalismul lor. Wordsworth și Coleridge, în Anglia, Novalis și o mare parte din grupul primilor romantici, în Germania, se întorc la străvechiul principiu al regalității, îndemnați spre aceasta și de consecințele pe plan social și politic ale revoluției din Franța. Aceste consecințe erau, de altfel, în condițiile efectuării procesului revoluționar, atît de puțin încurajatoare, încît romanticii, ei înșiși, sfîrșiră prin a abandona teza regimului republican pe care o adoptaseră cu entuziasm la început. Ei nu renunță însă cu totul la ideea de a stabili un nou sistem de orînduire în lume, și că atare se hotărăsc să acționeze pe teren politic, inaugurînd acel romantism politic ce va domina întregul secol al XIX-lea.

Ca și Revoluția franceză, romantismul politic e opera unor poeți. Novalis, ca exponent al școlii romantice germane, abor-dînd domeniul politic, formulează în cele două scrieri teoretice ale lui, *Europa sau Creștinătatea și Iubire și Credință*, principiile sale doctrinare. După el, forma de guvernămînt cea mai eficientă ar fi monarhia, pe care, conform cu viziunea mistică a

romantismului, o socotește de esență divină. Mandatarul poporului ar fi regele, iar ajutorul lui imediat regina, care ar întrupa idealului feminin, ce trebuie să se armonizeze cu cel masculin, spre a putea conduce cu adevărat destinele mulțimilor. Principiul dualității, atât de specific concepției romantice, este, după cum se vede, în floare !

Paralel însă cu teoriile lui Novalis, romantismul elaborează și alte teorii, cu substrat socialist, menite să combată *absolutismul teocratic* preconizat de primii romantici. Începînd cu Adam Müller, cel dintîi socialist romantic, și trecînd prin Proudhon, Feuerbach, Stirner și alți socialiști utopici și anarhizanți, se ajunge la Marx și Engels, care statuează doctrina socialistă. Karl Marx fusese și el poet în tinerețe, cu o viziune romantică asupra lumii, dar a depășit repede această fază, devenind creatorul unui sistem în care omul de acțiune, dublat de un gînditor lucid asupra datelor realității, ia locul „visătorilor“, „profeților“, „mesianicilor“ ce alcătuiau școala romantică.

Fundamentul filozofic, așadar, ca și cel politic, al doctrinelor ce aveau să se dezvolte în decursul secolului al XIX-lea, pornește din romantism, păstrînd încă amprentele acestui curent a cărui existență avea să se resimtă multe decenii. Totuși, reacțiile împotriva teoriilor înnoitoare n-au întîrziat să se arate. În Germania, unde izbucnise mai întîi romantismul, aveau să se producă și primele lovituri la adresa lui. Prin 1870, Bismark, cu a sa *Realpolitik*, înăbușea orice urmă de romantism din sufletul poporului german, prin exacerbarea spiritului teutonic, caracterizat prin militarism și imperialism. Romantismul era privit ca ceva desuet, iar teoriile socialiste sau socializante ale protagoniștilor lui întîrziati erau considerate un fel de „poezie pentru ofițerii de cavalerie“, cum spunea Brandes.

Aceasta se petrecea însă în Germania. Din contră, în Franța și alte țări — Italia, Rusia, Europa centrală — romantismul politic continuă să fie contaminant, sub forma socialismului sau umanitarismului ce întrunea tot mai multe adeziuni. Sub această

formă romantismul trăiește în viața politică europeană și astăzi, cu singura deosebire că după ce sceptrul fusese smuls din mîna prinților și trecut în aceea a gînditorilor și poeților, el a intrat acum în aceea a politicienilor, a oamenilor de acțiune.

În ciuda tuturor acestor avataruri, romantismul, ca mișcare de idei și ca viziune asupra lumii, își afirmă încă prezența și este adînc înrădăcinat în comportamentele omului modern. El se constată nu numai în unele rezultate obiective, dar mai ales în condiția psihologică și morală, în ordinea spirituală a omului. În această privință, e mai presus de orice îndoială că întreaga cultură europeană produsă de un secol și jumătate înapoi este de esență profund romantică.

Se pune însă problema dacă această cultură de esență romantică a venit în ajutorul omului, sau a contribuit la dezagregarea lui morală? Lucru cert este că europenii de azi trăiesc efectele romantismului ajuns în faza lui de paroxism. Care sînt aceste efecte?

Sînt înseși atributele purului romantism: neliniște, dezordine spirituală, individualism excesiv, dedublare interioară prin confruntarea lucidității cu sentimentul, aspirația luciferică spre „zone interzise“, și toate acestea sfîrșind printr-un anarhism mai mult sau mai puțin accentuat, pe măsura orgoliului și a egocentrismului fiecărui protagonist. Nu numai artiștii și poeții, dar toți europenii de azi poartă stigmatele romantismului, fiindcă s-au născut într-un ev romantic și s-au hrănit cu dilemele puse în circulație de romantism. Fiind cea mai apropiată și cea mai conformă cu structura lor, ei s-au adăpat la fîntînile culturii romantice, în care s-au regăsit cu toate elanurile și năzuințele lor ciudate, confuze, nebuloase. Noi, cei de azi, sîntem tributarii culturii romantice, mai mult încă, promotorii ei zeloși, cu toate virtuțile și părțile sale dizolvante ajunse în faza maximă de aberări.

Totodată noi sîntem poate ultimii romantici, dar și cei mai împovărați de semnele unui destin vitreg, deoarece asistăm și sîntem

tem siliți să participăm la uciderea a ceea ce e mai adînc sădit în individualitatea noastră spirituală. În lumea actuală se petrece un fenomen ce arată că ne aflăm pe pragul unde o epocă se sfîrșește și alta caută să-și impună cu tenacitate vigoarea și rigurile ei noi. Acest fenomen prevestește moartea definitivă a romantismului și apariția unei noi perioade în istoria culturii și civilizației umane, ale cărei coordonate sînt încă greu de definit. Se bucură de foarte mare vogă teoriile despre „declinul Occidentului“, despre „crepusculul“ culturii, despre amenințarea unui „nou ev mediu“, și toate aceste teorii par a avea ca obiect înmormîntarea romantismului, sub zodia căruia omenirea a trăit, s-a zbatut și s-a complăcut de un secol și jumătate încoace. Iar dacă ar fi să găsim un numitor comun al acestor teorii, în dosul cărora se ascund cauze reale, ne-am opri la evenimentele care se desfășoară astăzi în Germania — patria romantismului — și care tind să contamineze Europa întregă. Acolo, în Germania, a pornit lupta împotriva romantismului, lupta pentru încheierea epocii romantice. Și ni se pare semnificativ faptul că omul care și-a asumat răspunderea acestei acțiuni este unul în persoana căruia se întrunesc toate tarele romantismului și toate impulsurile capabile să provoace reacția împotriva lui. L-am numit pe Adolf Hitler. Acest Adolf Hitler, figură fantasmagorică, asemeni eroilor celui mai violent romantism, era, prin 1913, personajul care ilustra acea pletoară a faunei de boemi și vagabonzi din Germania ce trăiau treapta cea mai de jos a condiției romantice, pentru ca el să devină cel mai înverșunat procuror al Romantismului. Viața și cariera lui Hitler sînt într-un anumit fel nu numai simbolice, dar și simptomatice. Făcînd parte din boema romantică, declasată, anarhică și famelică a Germaniei dinaintea războiului, acest om, împreună cu adepții și compariții lui, a simțit că trebuie să reacționeze împotriva condiției romantice, dacă vrea să se salveze. Ca atare, el și-a îndreptat atacurile, atunci cînd i s-a dat posibilitatea să atace, tocmai împotriva romantismului politic, sub aspectele lui umanitare, călcînd în picioare toate valo-

rile morale, intelectuale, sufletești, ce stăteau la baza relațiilor dintre oameni, pentru a întrona un „romantism de oțel“ caracterizat prin cultul forței și al acțiunii brutale. Făcea aceasta în numele principiului de a schimba condiția existențială a omului, prin reprimarea elementelor specifice romantismului — visul, imaginația, libertatea interioară și exterioară etc. — și sub pretextul de a restabili „ordinea“ în lume. Romantismul este astfel sîngeros executat de ultimii romantici *anti-romantici*.

Destinul omenirii își urmează însă căile lui capricioase. Lupta patetică a omului pentru fericire și libertate este nesfîrșită, iar ipostazele ei paradoxale și contradictorii. Fanatismul acțiunii ce stăpînește Europa de azi nu este decît o reacție împotriva fanatismului cu care romanticii cultivau visul și contemplația. S-a schimbat nu numai viziunea despre lume, dar și calitatea factorilor care o condiționează. Această schimbare reiese cu mai multă claritate în evidență dacă observăm că factorii transformărilor din vremea noastră nu mai sînt poeți (ca promotorii mișcării romantice), ci oameni cu simțul realităților foarte dezvoltat. Revoluția romantică (a fost într-adevăr o revoluție în ordine spirituală) pornise de sus în jos; actuala transformare a lumii (ea însăși o revoluție în ordine istorică) pornește de jos în sus. Iată deosebirea. În timp ce romantismul a pornit de la cîțiva „aleși“ pentru a infesta cu problematica lui întreaga omenire, actuala tendință de a căuta noi soluții și moduri de viață pornește dintr-o necesitate adîncă a mulțimilor dornice să niveleze incongruențele și discrepanțele spirituale și sufletești moștenite de la modalitatea romantică. Ce altceva poate să însemneze acea formulă a „statului totalitar“, decît tocmai o antiteză a individualismului romantic? Care altul poate fi motivul acceptării actuale a disciplinei celei mai severe pe plan social și politic, decît tocmai dorința de a zăgăzui libertatea anarhică de pînă acum, libertate instaurată chiar de romantism? Și apoi, „elitele spirituale“ sînt înghițite astăzi de mase. În alți termeni, *masele se revoltă* la rîndul lor, refuzînd să se mai lase vrăjite de „romantismul“ re-

voltaților individualiști ; aceștia trebuie să accepte acum imperativul maselor, după cum la începutul secolului al XIX-lea și în tot decursul acestui veac masele au așteptat de la „visători“ dezlegarea problemelor concrete de viață...

Romantismul, ca fenomen spiritual cu urmări pe tărîm social și politic, poate fi considerat, așadar, o perioadă istorică încheiată, după ce ajunsese la apogeu. Europa romantică își trăiește acum ultimele clipe. Care va fi înfățișarea lumii, mîine ? Iată întrebarea !

Notă 1971. Acest text este transcrierea a două articole publicate în Vreemea: Actualitatea romantismului (14 noiembrie 1937) și Crepusculul Europei romantice (25 decembrie 1937).

IV. EFIGII ȘI PROFILURI

CAMOËNS — EROU LUZITANIAN ȘI PRINȚ AL POEZIEI

Serbările aniversare organizate de republica portugheză anul acesta¹, la capătul unei Europe întunecată de pulbera tunului și a bombelor, ne-au prilejuit pentru scurt timp o evadare din prezentul atât de atroce, și o întoarcere spre trecutul, fără îndoială plin de aceleași încăierări absurde dintre oameni, dar pe care timpul le-a învăluit într-o mantie de poezie și legendă.

Unul din principalele fasturi de la Lisabona a fost comemorarea lui Camoëns, poetul național al republicii iberice. Sună poate ciudat, și e desigur o cutezanță să subliniem faptul că, tocmai în momentul acesta de grave amenințări la adresa culturii și a reprezentanților ei, undeva s-a găsit totuși prilejul să se comemoreze un poet, iar această comemorare să spargă, chiar și pentru o clipă, sumbrele ceruri care acoperă continentul nostru în prezent. Acest eveniment își are însă tîlcul lui mai adînc. Portugalia a comemorat în Camoëns nu numai pe cel mai mare poet al ei, dar și pe unul din eroii care au glorificat istoria acestei mici țări de la capătul de apus al Europei.

¹ În 1940 Portugalia sărbătorea 30 de ani de la proclamarea republicii. (Notă 1971.)

Într-adevăr, în persoana lui Camoëns se întîlnesc laolaltă poetul de geniu cu eroul de geniu. Asemenea împerechere e tot mai rară în zilele noastre. Epoca modernă și-a făcut despre artiști imaginea unor oameni izolați, depărtați de zbuciumul lumii, retrași într-o ambianță prielnică realizării operei lor. Dar, dacă ne întoarcem privirile în trecut, vedem o mulțime de poeți — și nu dintre cei mai neînsemnați — ale căror existențe sînt un lung șir de lupte, de privațiuni, de eroisme și de victorii cucerite cu armele, pentru cîștigarea oîtorva clipe de liniște, pe care le închi-nau, cu un sentiment de reculegere, poeziei.

Viața unui Cervantes, de pildă, sau viața lui Camoëns sînt ele însele adevărate epopei. Înainte de a cunoaște și de a prețui operele produse de acești poeți, existența lor ne tulbură și ne impresionează prin zbuciumul lor, prin pasiunile extraordinare ce le-au bîntuit sufletul, sau prin primejdiile nenumărate ce le-au amenințat existența.

Camoëns și Cervantes sînt cele două fețe impetuoase, cele două trireme încărcate cu pasiune și geniu, care au pornit din Peninsula Iberică și au fascinat lumea cu produsul imaginației lor. Cervantes este creatorul epopeii *spirituale* a Spaniei; Camoëns, realizatorul epopeii *naționale* a Portugaliei. Dacă opera lor diferă și ca fond și ca structură, fiind totuși amîndouă zămlisite de spirite frămîntate, mînate spre vîntul înălțimilor ametoare de aceeași flacără din interior, viețile lor se aseamănă una cu alta ca viețile a doi soldați. Fiindcă, atît unul cît și celălalt, nici n-au fost altceva cît au trăit decît niște soldați și existența lor n-a fost altceva pentru ei decît o permanentă luptă. Spada și pana de scris își disputau între ele fiecare clipă din biografia acestor oameni, iar ei le mînuiau pe amîndouă cu aceeași îndemînare și curaj, cu aceeași fervoare. Pentru ei niciodată muzele n-au tăcut în fața armelor, așa cum spune dictonul, ci, dimpotrivă, din zgomotul armelor, din vuietul luptelor teribile în care viața și moartea se înfruntau necontenit, amîndoi și-au extras materialul epopeilor lor, sondînd sufletul omenesc pînă în

cele mai adânci straturi. Amîndoi au fost niște pirați ce nu s-au sustras din fața nici unei furtuni sufletești, capturînd mari bogății în aventurile lor îndrăznețe și devenind niște prinți ai destinului, ce și-a sprijinit greaua lui povară pe umerii lor îndrîjiți.

1. TINEREȚEA : SUFERINȚĂ, POEZIE ȘI IUBIRE

Data nașterii lui Luiz Camoëns nu se cunoaște precis. Unii biografi susțin că s-ar fi născut la 1517, alții la 1524. În orice caz, viața lui coincide cu epoca de prosperitate a Portugaliei, cînd această țărișoară se bucura de o faimă largă în lume, fiindcă reușise să întemeieze colonii la mii de mile depărtare și, prin vitejia și destoinicia solilor ei întreprinzători, înfipsese peste mări și continente stindardul regelui din Lisabona. Dar dacă nu se cunoaște cu precizie anul nașterii lui, se știe că trei orașe portugheze își disputau gloria de a-l socoti pe Camoëns drept fiul lor. Dintre toate, Lisabona are cele mai multe motive de a-și revendica această glorie, fiindcă toată viața lui, cu excepția perioadelor lungi petrecute prin Indii și pe oceane, Camoëns a trăit în acest oraș.

De mic copil rămăsese orfan de mamă. Tatăl său, marinar vestit, din cauza deselor absențe și călătorii, neputîndu-se îngriji de creșterea lui, îl încredință unor rude, unde micul Luiz intră în viață, din cea mai fragedă vîrstă, sub auspicii nu tocmai favorabile. Nici o amintire plăcută n-a păstrat din copilărie ; oamenii la care trăia îl puneau la munci adeseori mai mari decît puteau să facă brațele lui plătînde. Nu se plîngea însă niciodată, nimănui. Timpul liber și-l petrecea citind sau vagabondînd prin împrejurimile orașului, unde uita repede toate necazurile și își deschidea inima în fața mării, ca în fața unei surori mai mari

și tot așa de zbuțiată ca și el. În lungile lui vagabondări prin luncile râurilor sau pe țărmul mării, întâlnea adeseori silueta vreunei fete ce punea numaidecât stăpânire pe inima lui pasionată, care se aprindea repede la scînteia iubirii.

Data fiind patima lui pentru citit, pe la vîrsta de treisprezece ani e trimis la Universitate, unde studiază filozofia și literale, și începe să scrie versuri. De la primele contacte mai temeinice cu poezia, Camoëns e obsedat de ideea unei epepei naționale ce lipsea țării lui și pe care își propune să o realizeze el. Gîndul acesta l-a urmărit toată viața și, pînă la sfîrșit, izbutește să și-l îndeplinească, închinînd acestei năzuinți întreaga lui existență, care este una dintre cele mai nenorocoase și mai nefericite. Dacă Cervantes spunea despre el însuși că e mai dibaci în nenorociri decît în poezie, exact același lucru se poate spune și despre Camoëns, și poate chiar cu mai multă îndreptățire.

Încă de pe băncile Universității, cunoaște două vocații sortite să se împletească una cu alta, tot timpul, spre a spori șirul de nefericiri ce aveau să se abată asupra lui Camoëns : vocația de poet, și aceea de îndrăgostit. Ca poet, din tinerețe a început să cultive toate genurile existente în timpul său, îmbogățind limba portugheză cu o mulțime de cuvinte noi, create de el, și cu nenumărate poezii, sonete, canțonete, ode, egloge și elegii, după exemplul celor mai mari poeți cunoscuți atunci. Geniul său poetic se manifestă astfel cu precocitate, fără a izbuti însă să-l impună în atenția publicului sau a oamenilor de la Curte, for spre care se îndreptau speranțele tuturor șlefuitorilor de stihuri ai timpului. Fără relații, fără protectori, iubind libertatea și disprețuind convențiunile din societate, înzestrat cu o inimă și un spirit ce nu se puteau împăca nicidecum cu acele renunțări la independență ce deschid drumul succesului monden, Camoëns a rămas totdeauna departe de pătura aristocratică și n-a pătruns niciodată în palatul regal, unde erau consacrați poeții și artiștii țării. În schimb, societatea în care se complăcea era aceea a femeilor, care-i devorau inima înfierbîntată și spiritul înaripat, fără să-i

dea însă răsplata cuvenită. Din prima epocă a tinereții lui au rămas cîteva zeci de sonete erotice, pline de pasiune și ardoare, asemeni sonetelor lui Petrarca sau Ronsard. În aceeași vreme a scris mai multe piese de teatru în versuri și a compus primele cînturi din *Luziada*, epopeea la care se gîndea neîncetat, ce avea să-l preocupe din fragedă tinerețe și pe care avea s-o încheie abia spre sfîrșitul vieții.

2. DRUMUL AVENTURILOR

Pe la 1550, cînd Camoëns trecuse de douăzeci și cinci de ani, izbucniră războaiele în Brazilia, Africa și India, unde portughezii stăpîneau foarte multe colonii. Tînărul poet, atras de mirajul aventurii sădită în sîngele său din moși-strămoși, dar mai ales în urma nenumăratelor deziluzii sentimentale cunoscute în tinerețe, se hotărî să se îmbarce pentru India, ca voluntar în armata colonială. Decizia o dată luată, fu pusă numaidecît în practică și Camoëns se îmbarcă pe una din galerele ce tocmai se îndreptau spre India.

Dar înainte de a ajunge în India, debarcă în Africa, unde comandant al trupelor era chiar un prieten al său, Don Petro de Menezés. Aici se dovedi un soldat brav și iscusit, timp de doi ani de zile. În 1552, reveni la Lisabona încununat de lauri, el însuși declarîndu-se mîndru de isprăvile sale ostășești. *„Pielea mea, îi plăcea să spună adesea, are privilegiul pielii lui Achile, care nu era vulnerabil decît la călcii. Pe Dumnezeu, nimeni n-a văzut însă călcîiele mele, cu toate că eu le-am văzut pe ale multor dușmani !“*

Călcîiele i-au fost, într-adevăr, invulnerabile în cursul celor doi ani de expediții militare pe pămîntul inospitalier al Africii. La întoarcerea spre Lisabona însă, corabia lor, care era condusă atunci

chiar de tatăl lui Camoëns, a fost atacată de pirați și în lupta ce s-a dezlănțuit poetul și-a pierdut un ochi, accident din cauza căruia va suferi și mai mult de aici încolo, mai ales în tribulațiile lui sentimentale.

Întors la Lisabona, Camoëns n-a căpătat nici una din recompensele la care se aștepta după eroismul său din Africa. Oamenii uitau repede, sau se interesau prea puțin de bravura unui soldat strălucit, dubiat de un poet, dar lipsit de calitățile curteanului. Tocmai atunci unul din prietenii și admiratorii lui, tânărul Dom Antonio de Norohna, plecase din Lisabona în urma unor neînțelegeri familiale ; tânărul se îndrăgostise de o fată de neam nobil din oraș, dar tatăl său, opunându-se din motive politice, îl obligă să părăsească țara, spre a-l îndepărta de iubita lui. Camoëns rămase astfel și fără acest protector, care fusese unica lui nădejde. Pe de altă parte, femeia cu care avea de gând să se căsătorească și căreia îi purta o dragoste fierbinte, văzându-l, la întoarcerea din Africa, chior de un ochi, îl primi cu foarte multă răceală. Această dureroasă împrejurare, adăugându-se altor decepții, îl determină pe Camoëns să apuce din nou drumul Indiilor, spre a uita iubirea-i deznădăjduită. Dar motivele plecării lui spre India nu erau numai de ordin sentimental : a fost împins la aceasta și de nerecunoștința concetățenilor săi, care nu l-au răsplătit cu nimic după campania din Africa, lăsându-l în cea mai neagră mizerie.

În 1553, așadar, se îmbarcă pe una din cele patru corăbii ce formau convoiul cu destinația India. În dreptul capului Bunei Speranțe îi întâmpină o furtună cumplită și mica flotă fu zdrobită de valurile oceanului. Ca prin minune, numai corabia pe care se afla îmbarcat și poetul a scăpat de la pieire și a putut să ajungă teafără în India, singură, după câteva luni de navigație.

Ajuns aici, luă numaidecât contact cu vice-regele Indiei, Dom Alfonso de Norohna, un unchi al prietenului său Antonio, care tocmai se pregătea pentru o expediție împotriva unor triburi barbare. Camoëns obținu îngăduința de a fi admis în echipajul florei, și în toamna aceluiași an, 1553, luă parte la cea de a doua

campanie, unde dovedi aceeași bravură ca și mai înainte în campania africană.

Dar tocmai cînd spera să se bucure, în urma noului său eroism, de recunoștința și protecția vice-regelui Dom Alfonso de Norohna, acesta a fost rechemat la Lisabona și în locul său a fost numit un alt vice-rege, Dom Pedro Mascarenhas, care se și prezentă la post în vara lui 1554. Și de data aceasta poetul avusese ghinionul de a rămîne fără protector, trebuind să dea dovadă de alte fapte de vitejie spre a se face remarcat de noul demnitar.

Cea dintîi măsură a noului vice-rege a fost organizarea unei flote solide, capabilă să lupte contra venețienilor și a maurilor, care făceau concurență dominației portughezilor. Venețienii, în special, dețineau o mare parte a drumurilor spre India, avînd sub controlul lor Marea Roșie, pe care portughezii n-o puteau aborda. Spre a lovi în puterea venețienilor, vice-regele Indiei întocmi o flotă destinată să închidă gurile Mării Roșii și să oprească ieșirea acestora spre India. Această flotă, înarmată bine, se postă la locul strategic fixat, dar nu avu prilejul să întîlnească nici flota venețiană din Marea Roșie, nici armata maură, spre a se război cu ele, astfel că se luptă numai cu elementele neprielnice ale climei și cu adversitatea conformației geografice a regiunii. Camoëns, care făcea parte din această flotă mobilizată timp de mai multe luni la gurile Mării Roșii, descria astfel starea lui sufletească din acea vreme : *„Acolo rămăsei împreună cu ceilalți, ucigîndu-mi zilele triste, zile de boală, de nehotărîri, de singurătate, zile rele și pline de oboseli, de lipsuri și dureri morale, avînd să lupt nu numai contra vitregiilor vieții, a soarelui aprins și a apelor fierbinți, ci avînd inamici și propriile mele gînduri, gîndurile mele, acest singur mijloc care poate să schimbe slaba noastră natură“*...

Aceste gînduri, în singurătatea, pustietatea și lîncezeala de la Bab-el-Mandeb, îl făceau să-și reamintească multe episoade din viața lui și să se întristeze și mai tare la constatarea că el nu este decît jucăria unui destin de o exagerată cruzime.

După cîteva luni, se reîntoarce, în sfîrșit, la Goa, reședința vice-regelui din India, unde află că Pedro Mascarenhas murise între timp și în locul său se afla, în calitate de guvernator, Dom Francisco Barreto. Instalarea acestui guvernator se făcuse cu un fast neobișnuit : cu gîndul de a obține funcția de vice-rege, Dom Francisco Barreto căuta să atragă simpatia populației, oferind mulțimii ospete și serbări ce nu erau privite cu ochi buni de Camoëns. Poetul a scris chiar o satiră în versuri despre aceste festinuri, unde dădea pe față și înfieră abuzurile practicate de concetățenii lui sub forma unor astfel de dărnicii menite să înșele populația băștinașă ; satira era plină de amărăciune și mizantropie, cu toate că, atunci cînd era cazul, poetul știa să facă elogiul oamenilor de treabă.

Cum era de așteptat, guvernatorul prinse o ură de moarte pe autorul unor astfel de scrieri, ce puteau ajunge la Lisabona, și cu primul prilej îl bagă la închisoare. Peste puțin timp, cîteva corăbii îndreptîndu-se spre China, Camoëns a fost îmbarcat pe una din ele din ordinul guvernatorului, cu însărcinarea de a fi depus undeva, în insulele Malaeziei. La începutul lui 1556, corabia cu pricina își întinse pînzele și porni spre locul de exil, fără a stîrni nici cel mai mic protest din partea poetului, amuțit parcă el însuși de o nedreptate atît de mare.

Exilul a durat trei ani. În acest timp, Camoëns, izolat pe insulele locuite de sălbatici, la celălalt capăt al lumii, amintindu-și toate suferințele îndurate și gîndindu-se la odiseea vieții lui, se consola scriind diferite poezii — închinare, uneori, vreunei frumuseți indigene — și compunînd alte cîteva capitole ale epopeii sale, pe care nu o uita niciodată. *Luziada*, epopeea națională a Portugaliei, s-a născut în astfel de penibile împrejurări, în răgazul dintre două războaie, sau în exiluri îndelungate și foarte îndepărtate de pămîntul patriei.

În ciuda nedreptăților ce i se făceau, Camoëns se ridica întotdeauna mai presus de răutatea oamenilor și de împrejurări și, chiar dacă părăsise Portugalia din cauza nerecunoștinței compatrioților săi, datorită față de patrie n-a uitat-o niciodată și acesteia el i-a

închinat cele zece cînturi ale epopeii sale : „*Da, închin lira mea numai patriei, spune chiar la începutul Luziadei, în cîntul întâi. N-o să mă vadă nimeni cerînd oamenilor răsplata muncii mele ; îndrăznesc să aștept aceasta numai de la posteritate...*“

Posteritatea l-a răsplătit, ce-i drept, cu dărnicie, dar mult prea tîrziu.

3. GUVERNATOR ȘI POET LA MACAO

În anul 1558, guvernatorul Francisco Barreto a fost înlăturat din funcția ce-o deținea, prin numirea lui Dom Constantino de Braganca ca vice-rege al Indiilor. Acest Dom Constantino de Braganca era fratele lui Dom Theodorio, sincer admirator al lui Camoëns, astfel că, începînd cu această dată, poetului începe să-i zîmbească iarăși soarta, pentru o scurtă perioadă de vreme. În primul rînd, exilul său ia sfîrșit și Camoëns e numit, ca o răsplată pentru nedreptățile ce i se făcuseră mai înainte, guvernator al insulei Macao. Aceasta era o regiune ce tocmai începea să se dezvolte, fiind locuită de o populație compusă din portughezi și chinezi, astfel că în momentul cînd poetul se prezintă să-și ia în primire postul, în anul 1559, insula se afla într-o perioadă de prosperitate și de înflorire rapidă. Pe lîngă satisfacția intimă primită odată cu numirea sa, Camoëns găsi aici și liniștea prielnică preocupărilor lui poetice. În apropierea orașului se afla o grotă unde se spune că poetul obișnuia să se retragă adeseori, pentru a rămîne singur și a lucra la versurile sale. Aici a terminat prima versiune a *Luziadei*, în decursul celor optsprezece luni cît a rămas în funcția de guvernator al insulei Macao.

Această funcție avea să înceteze brusc, prin hotărîrea lui Dom Constantino de a-l rechema pe Camoëns la Goa, orașul de reșe-

dință al vice-regelui. Poetul spera să găsească acolo o situație cel puțin echivalentă cu aceea de la Macao. O nouă nenorocire avea să-l ajungă însă din urmă, înainte de a reintra în orașul reședinței.

Pornind pe mare spre Goa, corabia pe care se afla se ciocni de o stâncă marină și se zdrobi, scufundându-se cu tot ceea ce agonisise poetul la Macao. Camoëns se salvă de la moarte înotînd pînă la țarm, împreună cu cel mai credincios servitor al lui, un javanez pe nume Antonio, singurul supraviețuitor, împreună cu poetul, al acestei catastrofe. Din tot avutul său, Camoëns nu salvă decît foile pe care era scrisă *Luziada*, făcute sul și aduse la mal în gură, de însuși autorul ei, care se lupta din răspuțeri cu valurile mării. Unii biografi susțin că acela care a salvat de la pieire și a redat literaturii universale această capodoperă ar fi fost chiar javanezul Antonio, căruia Camoëns i-a păstrat pînă la moarte o afecțiune ce denota cea mai strînsă prietenie între ei, cu toate că Antonio nu era decît sclavul lui.

Ajunși la țarm, poetul și sclavul său, care-i devenise acum cel mai bun prieten, înfrățiți tocmai de pericolul prin care trecuseră amîndoi, sînt pescuiți de niște familii de chinezi din Cochinchina. Aceștia îi luură în corăbiile lor, le dădură de mîncare și odihnă pînă cînd se întremară, apoi îi ajutară să pornească din nou, pe mare, spre Goa, unde ajunseseră abia în 1561.

Aici îl regăsi pe vice-regele Dom Constantino, care-l primi cu multă bunăvoință chiar din prima clipă a sosirii în oraș. Camoëns, înflăcărat de această primire, începu să preamărească activitatea vice-regelui, printr-o serie de ode și stanțe, astfel că situația i se îmbunătăți mult, devenind oarecum poetul oficial din această depărtată colonie portugheză. Nu uită chiar, de data aceasta, să-și aranjeze unele mici conturi cu vechiul său rival și asupritor, Barreto, care-l trimisese în exilul de trei ani.

De astă dată viața îi surîdea lui Camoëns. În această epocă de prosperitate personală, poetul deveni mai vesel, mascîndu-și tristețea nativă sub aparența unei dispoziții largi și generoase.

Înjghebându-și repede o situație materială, își putea permite chiar unele luxuri, cum a fost celebrul banchet organizat la aniversarea sa. La acest banchet fură invitați mai mulți prieteni ai săi din Goa, pe care Camoëns îi primi într-o sală spațioasă, mobilată elegant, oferindu-le câte un loc în jurul unei mese încărcată cu tot felul de bunătăți. Sub fiecare tacîm poetul așezase câte un toast în versuri, în așa fel că fiecare invitat găsi sub farfurie câte o mică odă la adresa lui, lucru ce-i încîntă pe toți în mod deosebit. Stanțele scrise cu prilejul acestui banchet se păstrează și astăzi, împreună cu răspunsurile improvizate ale unora dintre convivi.

Starea morală a lui Camoëns părea acum dintre cele mai bune. Rîdea și glumea, făcea tot felul de surprize agreabile prietenilor săi, și nimeni n-ar fi crezut că un om așa de vesel e, în fond, atît de trist. Căci, în realitate, Camoëns era melancolic, climatul său sufletesc și spiritul nu era veselie, ci tristețea, cu toate că prin forța geniului său reușea atît de bine să le împace pe amîndouă și să salveze aparențele în fața oamenilor, cu modestie și discreție.

Luziada, opera lui capitală, e presărată cu multe episoade comice, dar marea parte a epopeii este îmbibată de o melancolie puternică, de o tristețe pe care numai un destin excepțional ca al său o putea justifica, și numai un geniu ca el o putea suporta pînă la sfîrșit, cu tărie.

Iată, de exemplu, finalul cîntului întîi din *Luziada*, atît de expresiv pentru întreașa concepție și atitudine față de lume a poetului: „*Tristă condiție omenească! Pe mări te urmăresc furtunile și naufragiile, cu moartea sub ochi în fiecare clipă! Pe pămînt te așteaptă lupte, trădări, nedreptăți și tot felul de orori! Unde să fugi? Unde să găsești un azil pentru această viață atît de nenorocită și de scurtă?... Bunule Dumnezeu, îndură-te de mizeriile noastre! Protejează cu înțelepciunea ta adîncă slaba și îndurerata creatură care se umilește în fața ta!*“ ...

4. NIȘTE SOCOTELI MAI VECHI

Epoca de prosperitate cunoscută de Camoëns la Goa a fost doar un scurt popas în aspra călătorie prin viață, plină de dificultăți și neajunsuri. Destinul care-l persecuta încontinuu, frîgîndu-i totdeauna zborul tocmai în momentul cînd se simțea mai mulțumit, n-avea să-i acorde prea mult timp spre a se bucura de situația înfloritoare ce și-o crease aici, grație înțelegerii și protecției vice-regelui Dom Constantino.

În anul 1561 acesta a fost chemat la Lisabona, iar în locul lui a fost numit Dom Francisco Cutiaho, a cărui politică repuse în drepturile lor pe vechii partizani ai lui Barreto, cunoscutul asupritor al poetului. Dușmanii lui Camoëns reapăreau atunci ca din senin, și poetul fu învinuit de niște nereguli imaginare. Neștiind cum să-l atace mai direct, aceștia îl acuzară, deocamdată, că a sustras anumite sume, cu totul fictive, în timpul cît a fost guvernator al insulei Macao. Camoëns fu arestat și întemnițat. La proces nu i se putu dovedi însă nici o intenție frauduloasă, astfel că fu pus în libertate tot atît de repede și reabilitat în fața vice-regelui.

Dușmanii săi nu încetară totuși campania împotriva poetului, și în curînd Camoëns se pomeni urmărit din nou pentru o veche datorie pe care o avea către unul din adversari, un anume Miguel Rodrigues, poreclit *Fios seccos* (fiul banului), din cauza avariției lui. Acesta își reclamă pe neașteptate niște bani împrumutați cîndva, și cum poetul nu se putea executa imediat, a fost dat în judecată, condamnat și întemnițat încă o dată.

Camoëns privi această nouă persecuție cu zîmbetul pe buze, așa cum făcea totdeauna cînd îl lovea o nedreptate, și, spre a scăpa de rigurile legii, apelă la clemența vice-regelui, căruia îi trimise cîteva versuri amicale, cu scopul de a-l lua sub protecția sa : „*Doctele cărți ne învață că mînia marelui Achile produce moartea troianului Hector. Iată că acum foamea e pe cale să*

ucidă umilul vostru Hector luzitanian. El se află în mâinile adversarului său, care poate decide de soarta lui dacă mîna voastră protectoare nu va interveni și nu va despărți rivalii..." Ca urmare la această misivă, Camoëns a fost grațiat și pus în libertate.

Cei cîțiva ani pe care i-a petrecut apoi în India, de la întoarcerea lui din China, Camoëns i-a consacrat călătoriilor pe mare, poeziei și iubirii. Au rămas celebre cîteva aventuri sentimentale, de pe urma cărora s-au păstrat mai multe sonete și elegii inspirate de muzele băștinașe.

În anul 1564, vice-regele Indiei muri și în locul său a fost numit Dom Antonio de Norohna, cel care, cu vreo zece ani mai înainte, fusese trimis aici de tatăl său, ca să-l lecuiească de un amor pe care familia nu voia să-l accepte. Camoëns era bun prieten cu Dom Antonio; îi dedicase cu ani în urmă mai multe versuri și primise adeseori sprijinul său. Acum, poetul nu putea decît să se bucure, fiindcă destinul începea să-i zîmbească încă o dată cu îngăduință.

5. INTOARCEREA ÎN PATRIE

Contra tuturor așteptărilor însă, numai după trei ani de administrație a noului vice-rege, Camoëns luă hotărîrea să părăsească India și să se întoarcă în Portugalia. Deși plecase din Lisabona cu hotărîrea de a nu se mai întoarce niciodată în orașul și țara ce se arătaseră atît de nerecunoscătoare pentru toate faptele lui vitejești, de data aceasta, cuprins de dorul pămîntului natal, uită repede toate neajunsurile de mai înainte și se decide să revie în patrie.

Cum nu avea bani pentru a face o atît de lungă călătorie, Camoëns începu să caute pe cineva dispus să-l ajute în acest

scop, interesându-se totdeodată să afle dacă nu există vreun vas pregătit să plece spre Lisabona. În cele din urmă, intră în relații cu un oarecare Pedro Barreto, care fusese numit guvernator al Mozambicului și tocmai se pregătea să plece într-acolo.

Mozambicul era în drum spre Portugalia. Încântat de personalitatea lui Camoëns, de darul său de a conversa, de imaginația vie și de talentul poetului, Pedro Barreto îi îngădui să-l însoțească pînă în Mozambic, urmînd ca de acolo, cu altă ocazie, să-și continue drumul spre țară... Dar cînd ajunseră la această destinație, Barreto își asumă față de Camoëns drepturi de suveran și nu-i îngădui să plece mai departe, suprimîndu-i totdeodată orice sursă de existență. Lăsat în cea-mai neagră mizerie, poetul fu nevoit să petreacă o iarnă scriind poezii pe care le închina mai-marilor orașului. În timpul șederii aici își puse la punct și-și pregăti pentru tipar *Luziada*, întocmind totdeodată o culegere de versuri intitulată *Parnasul lui Luiz de Camoëns*, al cărei manuscris i-a fost însă furat și pierdut.

În sfîrșit, în primăvara anului 1569, la orizont se arată o corabie care venea dinspre Goa. Era galera „Santa Fé“, pe bordul căreia se aflau mai mulți prieteni de ai poetului, care se îndreptau spre Portugalia. Camoëns le împărtăși acestora situația lui de aici, arătîndu-le și pretențiile lui Pedro Barreto, care cerea să i se achite costul călătoriei poetului de la Goa pînă la Mozambic, înainte de a-l lăsa să se îmbarce spre Portugalia. Unul din viitorii tovarăși de voiaj îi dădu meschinului guvernator suma reclamată, astfel că năpăstuitul visător își recîștigă libertatea și se îmbarcă pe „Santa Fé“, îndreptîndu-se spre Lisabona.

În toamna aceluiași an, corabia ajunsese în fața capitalei ; dar pasagerii nu putură să debarce imediat, fiindcă Portugalia, și în special Lisabona, se afla tocmai sub valul unei epidemii de holeră, fiind interzisă orice ieșire și orice intrare de vase în port. Corabia sosită din Indii fu nevoită să stea cîteva luni de zile ancorată în fața portului. În acest timp, cîteva din prietenii lui

Camoëns muriră chiar la bord, agravînd și mai mult starea sufletească, destul de deprimată, a poetului. Abia în primăvara lui 1570, unul din membrii echipajului, Dom Diego de Conto, izbuti să se apropie de țarm, singur, într-o barcă, să coboare în oraș și să ia contact cu autoritățile, care permisera în sfîrșit intrarea corăbiei în port, după ce stătuse aproape o jumătate de an în largul mării. Astfel, în luna mai 1570, Camoëns reintră în Lisabona, după șaptesprezece ani de absență și de crude încercări. Avea patruzeci și șase de ani.

În momentul cînd își revăzu orașul natal, Camoëns fu cuprins de o mare amărăciune. Holera ce decimase populația, intrigile nesfîrșite de la Curte, unde se afla acum o regență, fiindcă tînărul rege, Dom Sebastiano, nu putea conduce încă singur țara, favoritismul mai în floare ca oriînd și toate celelalte plăgi inevitabile umplură sufletul poetului de o tristețe sfișietoare. Portugalia se afla în plină decadență. Nici petrecerile de altădată, cu jocuri, festinuri și serbări populare, nici prosperitatea materială, nici mîndria populației nu se mai simțea acolo — nimic din ce lăsase la plecare nu mai regăsea acum.

Chiar în primele săptămîni ale sosirii la Lisabona, Camoëns intră în cercul poezilor cetății, cu gîndul de a se consacra de aici încolo numai poeziei. Printre alții, făcu cunoștința unui scriitor distins, Manoel Correa, cu care legă o strînsă prietenie. De la acesta au rămas cîteva descrieri ale persoanei poetului, singurele ce pot da o imagine verosimilă a înfățișării lui Camoëns din această vreme, precum și cîteva indicații cu privire la starea lui morală: „*Era voios și totdeauna dispus; cu timpul însă devenise puțin melancolic*“, spune Manoel Correa, despre Camoëns. Avea desigur toate motivele să devină melancolic, nu numai fiindcă melancolia era climatul specific al firii lui, dar și fiindcă situația socială a Portugaliei nu-i oferea nici un prilej de a fi

vesel. Pe de altă parte, bătrîneţea, care-l ajungea din urmă cu paşi repezi, nu-l putea îndemna nici ea să fie altfel decât melancolic.

6. APARE „LUZIADA“

Totuşi, în această vreme, Camoëns se pregăteşte să-şi tipărească opera de care îşi legase întreaga viaţă, *Luziada*. O purta în mintea lui din copilărie, o începuse înainte de a porni în prima campanie africană, scrisese primele cînturi înainte de a pleca în Indii, o continuase la Goa, apoi la Macao, în Malaezia, o revăzu în iarna petrecută în Mozambic şi îi făcu acum ultimele corecturi, din nou la Lisabona. Toată existenţa şi-o pusese în această operă şi acum, la bătrîneţe, simţindu-şi puterile slăbite, căută să o desăvîrşească înainte de a o da tiparului. A scris din nou cîntul al zecelea, în care a introdus episoade în legătură cu ultimele evenimente din Portugalia.

Odată cu transformarea cîntului al zecelea, Camoëns mai adaugă o dedicaţie şi un epilog, unde nu s-a putut opri de a face cîteva observaţii asupra stării actuale a ţării sale, dînd chiar cîteva sfaturi tînărului rege Sebastiano, îndrăzneală ce şi-o luă în virtutea geniului şi a faptelor sale, de care era totdeauna conştient şi mîndru : „*Dar cine sînt eu, eu cel care îndrăzneşte să-ţi vorbească astfel ? — spune el la sfîrşitul epopeii, adresîndu-se regelui. Eu, cel mai necunoscut dintre supuşii tăi ; cel care nu s-a apropiat niciodată nici de privirile, nici de gîndurile tale ! O, rege, iertaţi-mi îndrăzneala. Eu pot însă, din anonimatul vieţii mele, să adaug o rază de glorie neamului tău. Nu sînt lipsit nici de studii savante, nici de experienţă, nici de geniu. Judecă-mă după valoarea acestei opere...*“

Totodată, cu aceeaşi îndrăzneală superbă a omului de geniu, conştient de serviciul adus ţării sale, Camoëns, la sfîrşitul epo-

peii, care coincidea cu însuși sfârșitul vieții lui, nu ezită să ceară protecția regelui, unică recompensă a faptelor și operelor lui, ce ar putea să-i asigure liniștea ultimelor zile : „*Spre a te servi, am un braț făcut pentru arme ; spre a te slăvi, o voce dragă Muzelor. N-am nevoie decât de ajutorul care să încurajeze munca mea cinstită.*“

Cu dedicația și epilogul astfel alcătuite, opera a fost predată cenzurii, în 1571 și în anul următor *Luziada* apărură pe piață, avînd un succes răsunător. În același an, 1572, Camoëns publică o nouă ediție, ceea ce însemna un record pentru Portugalia în vremea aceea.

Succesul acestei opere se datorește atât valorii ei geniale, cît și subiectului ei.

Luziada este una dintre cele mai însemnate epepe moderne, scrisă după exemplul celor vechi și în special al *Eneidei* lui Virgiliu. Plină de o poezie puternică și antrenantă, ea descrie istoria Portugaliei în episoadele ei mai importante, împletite cu aventurile navigatorilor portughezi și în primul rînd ale lui Vasco da Gama, cel dintîi călător în jurul pămîntului. Camoëns face istoria patriei lui, de la înființare pînă în vremea sa, poetizînd evenimentele marcante cu o vervă spumoasă și slăvind virtuțile poporului care făcuse atîtea descoperiri geografice și-și întinsese faima peste țări și mări. Întreaga acțiune a epepei se desfășoară pe o corabie, într-un decor mărginit doar de mare și cer, cu scurte popasuri în porturile africane și asiatice, unde corăbierii își arată atât vitejia, cît și istețimea lor. Vasco da Gama este eroul principal și expediția lui memorabilă este episodul central al acțiunii epepei. În jurul lui se desfășoară însă toată istoria Portugaliei, pusă în gura eroului principal ca în a unui sol mareț destinat să vestească gloria patriei lui. Bineînțeles elementele autobiografice nu lipsesc, fiindcă multe episoade sînt extrase din însăși întîmplările din viața autorului, transpuse aici într-o creație de mare vibrație poetică.

7. POET ȘI CERȘETOR

Cu toată celebritatea pe care i-o adusese epopeea lui, Camoëns trăia totuși retras, căci sărăcia sa era de necrezut. Locuia într-o odăiță, alăturată unei biserici a iezuiților, pe o stradă ce ducea spre mînăstirea călugărilor, odăiță ce-i fusese dată de un prieten călugăr. Nemaifiind tînăr ca altădată, nimeni nu se mai interesa de el și nici un comandant de arme nu-l mai invita, ca alteori, să ia parte la diferite bătălii pentru a transpune apoi în versuri actele sale vitejești. Împreună cu vechiul său servitor și tovarăș, javanezul Antonio, singurul ce-i rămăsese credincios, își ducea existența, de pe o zi pe alta, cu foarte mare greutate. Pierzîndu-și rînd pe rînd protectorii și prietenii ce-l mai ajutau din cînd în cînd, în cele din urmă fu obligat să trăiască din cerșit. Antonio colinda cartierele bogate ale Lisabonei și cerșea la răsplîntii sau la capete de poduri, bani, pentru hrana sa și a stăpînului său. Adeseori, însuși Camoëns se așeza la capătul vreunui din podurile mai lăturalnice ale Lisabonei și cerșea de mîncare trecătorilor care-l ajutau, fără ca vreunul să bănuiască cine se ascunde sub înfățișarea acestui cerșetor ciudat care le cerea obolul cu atîta umilință și cu atîta timiditate.

E de la sine înțeles că, în asemenea condiții de viață, geniul lui Camoëns se stinse și puterea lui de muncă slăbi din zi în zi, pînă cînd se slei cu totul. Verva de altădată și fantezia lui aprinsă deveniră din ce în ce mai greoaie, pînă cînd, în cele din urmă, nu mai puteau produce nimic. Se spune că, în această vreme, un om bogat, amator de poezie bună, îi comandă o traducere a Psalmilor. Opera înainta însă foarte anevoie. Bogătașul îi făcu atunci poetului cîteva observații destul de aspre, la care Camoëns ar fi răspuns, în felul următor : *„Cînd făceam versuri, eram tînăr și frumos și îndrăgostit, inconjurat de afecțiunea multor prieteni și de îngăduința femeilor ; acestea mă încălzeau și-mi*

animau verba. Acum nu mai am spirit și inima nu-mi mai bate pentru nimic. Iată, javanezul meu îmi cere câțiva gologani pentru cărbuni, și eu nu am de unde să-i dau.“

În curînd, o altă nenorocire avea să-l lovească pe neașteptate. Antonio, credinciosul său servitor, se îmbolnăvi și muri. După această întîmplare, ce-i răpise singurul tovarăș cu ajutorul căruia își dusesese viața pînă acum, Camoëns nu mai avea pentru ce trăi. Peste puțin, se îmbolnăvi și el greu și, nemaiavînd pe nimeni să-l îngrijească în odăița sa, a fost transportat la spital, unde se pare că a și murit. La drept vorbind, e îndoială dacă poetul a murit cu adevărat în spital sau în altă parte. Un misionar pios, anume José Judio, văzîndu-l în spital, a făcut pe un exemplar din *Luziada* următoarea însemnare, păstrată împreună cu cartea în biblioteca unui oarecare lord Holland: „*Ce poate fi mai deplorabil — scria misionarul pe pagina albă a Luziadei — decît să vezi un om de geniu ca acesta răsplătit atît de nedrept? L-am văzut murînd într-un spital din Lisabona, fără a avea o pătură cu care să se învelească, el care se luptase atît de eroic în Indiile orientale și care făcuse cinci mii cinci sute de leghe pe mare. Teribilă lecție pentru cei ce se obosesc muncînd zi și noapte toată viața, și tot atît de vană ca și existența păianjenului care-și urzește pînza lui măiastră pentru a prinde muște să-și astîmpere foamea!“*

În timpul cît era bolnav în spital, Camoëns află de înfrîngerea portughezilor în campania din Africa, înfrîngere care lovi de moarte gloria Portugaliei. Aceasta se întîmplă la 4 august 1578. Aflînd trista veste, poetul, de pe patul său de suferință, tresări îndurerat și vărsă ultima lacrimă pentru patria sa. „*Ah!* strigă el, *bine că mor o dată cu ea!*“ și, în același timp, ultima scrisoare pe care putu să o mai scrie din spital, și-o încheia astfel: „*În sfîrșit, sînt aproape de momentul cînd voi ieși din viață pentru totdeauna, și nimeni nu va spune că nu mi-am iubit pa-*

tria ; sînt fericit nu numai că mor pe pămîntul ei, dar că mor o dată cu ea“.

Intr-adevăr, nu mai supraviețui decît cîteva luni dezastrului suferit de Portugali și expiă la începutul lui 1579, în vîrstă de cincizeci și cinci de ani. Nu fusese căsătorit niciodată și nu lăsa nici un moștenitor.

A fost înmormîntat, foarte sărăcăcios, în curtea bisericii Santa-Anna, lîngă care locuise, fără să fie pus nici un semn deasupra mormîntului său.

Imediat după moartea lui, presentimentele sinistre ale poetului se împliniră întocmai. Portugalia decăzu odată cu Homerul ei nefericit. În curînd ea fu cucerită de Filip al II-lea, regele Spaniei. Acesta, venind să viziteze noua provincie a regatului său, se interesă de Camoëns, ale cărui versuri îi plăceau foarte mult. Aflînd că poetul murise nu demult, monarhul își manifestă un regret sincer că nu l-a apucat încă în viață. Puțin timp după aceea, un alt personaj, un german învățat și bogat, îi scrisese corespondentului său din Lisabona să se intereseze de mormîntul lui Camoëns și, dacă nu are nici unul, să-i scrie, fiind decis să ridice el un mausoleu poetului, după măsura și valoarea versurilor sale.

Această intenție generoasă, venită de la un străin cu totul depărtat de țara lor, le aduse aminte compatrioților lui Camoëns că poetul lor național a murit în mizerie și că nu are nici măcar un mormînt în care să i se odihnească rămășițele pămîntești. La optsprezece ani după moartea lui, un prieten al lui Camoëns, care probabil nu se afla în Lisabona în momentul cînd a murit poetul, scriitorul Dom Gonselo Cutinho, se interesă de locul unde era îngropat acesta și, descoperindu-l, îi transferă osemintele într-o criptă din capela franciscană, în apropierea căreia locuise poetul în ultimul timp. Cripta fu acoperită cu o lespede simplă, deasupra căreia a fost scris următorul epitaf, compus de binefăcătorul său postum :

*Aici doarme
LUIZ DE CAMOËNS
prințul poezilor din timpul său.
Toată viața a trăit sărac și în mizerie
și a murit la fel
în anul MDLXXIX*

Dar, hărțuit de atâtea nenorociri în timpul vieții, Camoëns n-a fost scutit de prigonirea destinului nici după moarte. Lișiștea postumă ce i se acordase în biserica franciscană avea să fie de scurtă durată, căci biserica în care fusese înmormîntat a fost distrusă de cutremurul din 1755, ce a zguduit întreaga Lisabonă. Nimeni nu s-a mai interesat după aceea de mormîntul aceluia ce a fost un adevărat erou al Portugaliei, cel mai mare cîntăreț al ei și „prințul poezilor din timpul său“.

Vremea, 15 decembrie 1940.

AMIEL — SAU RAVAGIILE TRISTEȚII METAFIZICE

Némésis serait-elle plus réelle que la Providence ? Le Dieu bon plus vrai que le Dieu jaloux ? la douleur plus sûre que la joie ? les ténèbres plus certaines de vaincre que la lumière ? est-ce le pessimisme au l'optimisme qui a raison ? lequel, de Leibniz ou de Schopenhauer, a le mieux compris l'univers ? de l'homme qui se porte bien ou de l'homme souffrant, lequel voit mieux au fond des choses ? lequel se trompe ?

Ah ! le problème de la douleur et du mal est toujours la plus grande énigme de l'être, après l'existence de l'être lui-même...

(Journal intime, 24 april 1869)

Henry-Frédéric Amiel !

— Tipul clasic al ratatului, ar putea spune cineva care cunoaște personajul.

— „Cînd viața unui centenar și cea a unei efemere sînt cantități vădit echivalente — și geologia sau astronomia ne permit a privi aceste vîrste din acest punct de vedere — ce mai însemnează eforturile noastre imperceptibile, supărările, ambițiunile sau supărările noastre ?“ — ar răspunde cel încriminat, exprimînd atitudinea unui dezarmat față de lume și viață.

Cînd veți afla că lucrul acesta îl mărturisea totuși un profesor universitar, deci un om ajuns în vîrful ierarhiei sociale, veți spune, fără îndoială, că el a fost un pesimist, un dezabuzat. Dar nu este tocmai așa. Omul acesta a avut nebunescul curaj de a privi viața despuiată de orice mască, de orice iluzie, fără nici un menajament. Cu o luciditate de efemeridă torturată de conștiința precarității destinului ei. Vocabula *Amiel* s-ar putea traduce prin Tristete, după cum Isus se traduce prin *Iubire*.

N-a fost un dezamăgit ; n-a trăit în mizerie ; n-a cunoscut indiferența oamenilor și n-a fost lipsit de prietenia femeilor. Amiel s-a bucurat de privilegiul unei cariere universitare, și-a creat o situație învidiată și, intelectual de rasă, a făcut parte din cercurile cele mai strălucite ale timpului său. Profesorul genevez trecea în ochii studenților și confrăților săi drept o personalitate înzestrată cu o mare energie spirituală. Toată viața sa, a celor șaiszeci de ani, pe care și-a analizat-o și și-a disecat-o pînă la autoflagelare, ar fi putut să fie o viață frumoasă — dintre cele mai frumoase vieți — pentru un om care n-ar fi știut, însă, că a trăi înseamnă, în orice clipă, a muri, și că a exista înseamnă a înainta clipă cu clipă spre finalul ce prezidează vanele noastre zbuciumări de a evada din efemeritate și anonim. Amiel n-a putut rămîne captivul unei iluzii. Dar n-a avut nici cutezanța gestului suprem de a trece dincolo de orice iluzie. Pentru că ar fi fost inutil. *„Sinuciderea nu rezolvă nimic... Nu, nu există decît o soluție : de a intra în ordine, de a accepta, de a se supune, de a se resemna și de a face ceea ce se poate face atîta timp cît e ziuă. Ceea ce trebnie sacrificat, e voința proprie, aspirațiunile, visul. Renunță la fericire o dată pentru totdeauna...”* (26 august 1868).

De aceea, el a acceptat viața ca un dar fatal și ca un supliciu, înțelegînd prin supliciu nu numai viața sa proprie, ci existența Omului în general. Această existență, Amiel a acceptat-o doar, fără a căuta să facă ceva din ea, pentru că — știa — pînă la urmă nimeni nu se alege cu nimic. Deoarece viața noastră e un imperiu tiranizat de moarte, iar *„noi facem parte dintr-o rasă a durerii“*.

Amiel a fost consecvent, cu el însuși. N-a trăit ca să realizeze ceva în viață. A trăit numai pentru că, în mod fatal, a trebuit să trăiască. Pentru prietenii, pentru confrății lui a fost un caz inexplicabil prin refuzul de a se realiza, deși dispunea de o mare inteligență. Iată de ce acest alter-Kant a fost un ratat...

..Rămas orfan din copilărie, se dedică studiului. Face universitatea în Germania (Heidelberg). Ajunge profesor de Estetică și apoi de Filozofie la Universitatea din Geneva. Posedă o cultură extraordinară, o inteligență scilicet, un suflet ales. Cunoaște lumea (a călătorit în toată Europa) ; cunoaște viața (fără a o fi simțit însă prea intens. („*la sensation trop intense de la vie aspire à la mort*“). Ca estetician de profesie și ca artist înnăscut, iubește arta, o înțelege, o cultivă — dar nu creează nimic, sau aproape nimic. De aici, mirarea adâncă a celor ce-l cunosc... Din adolescență însă începe să-și scrie un jurnal, absolut intim, absolut secret. A fost vocația sa, tovarășul său de fiecare zi, de fiecare ceas — de suferință și de reverie, de disperare și de contemplație... Un caracter timid, inadaptabil, insociabil, în această lume în care „*ceea ce e fastidios e că eroarea se reproduce singură, pe când adevărul n-are un milion de repetiții voluntare pentru a distruge creditul erorii*“. Acest Prometeu înlănțuit, „*a qui manque un vautour*“ — cum ar spune poetul *Herodiadei* — și-a creat un tovarăș, un confident căruia îi împărtășea toată suferința născută din conștiința condițiunii lui umane : *Jurnalul intim*. N-a trăit decît stimulat de acesta și pentru acesta, respectînd în tot cursul vieții sale o singură lege, aceea a secretului. („*Orice concepție trebuie să fie învelită în vâlul triplu al pudorii, al tăcerii și al umbrei. Respectă misterul, căci profanarea sa aduce moartea, dacă vrei să crești și să trăiești*“.) N-a avut nici familie, nici cămin — în afară de un mănunchi de prietene și de prieteni devotați.

Ca mod de comportare a rămas un provincial, un „Herr Doktor“ format în universitățile germane și împlîntat, trupește, în Geneva. Acolo a ținut cursuri și făcea cu ruck-sacul în spate, în cursul vacanțelor, excursii prin munții elvețieni. Nu s-a deslipit niciodată definitiv de urbea sa natală, de malurile Lemanelui, de Academia lui Calvin, de Geneva lui Rousseau, a lui Töpfer și a altor concetățeni celebri. „*Genève est moins ma patrie, que ma croix. J'ai souffert à Genève, et je m'y suis crétinisé*“, scria odată într-o scrisoare. Fără ca, totuși, să spună vreodată adio Genevei...

În anul morții, își face testamentul, simțindu-și sfârșitul aproape. Ultima scrisoare era adresată domnișoarei Fanny Mercier și se încheia astfel : „*Vous m'avez dit quelque fois que vous étiez ma veuve. Je vous laisse de droits de veuve : ma correspondance et mon Journal. — Votre vieil ami de vingt quatre ans.*“

La 22 aprilie, același an, 1881, scria în *Jurnal* : „*Je lègue à M-lle Fanny Mercier : 1. ma correspondance ; 2. mon Journal intime (16.000 pages bientôt) ; 3. mes cours manuscrits, à remettre avant tout en ordre ; 4. mes souvenirs de jeunesse et d'étude.*“ Era toată averea lui — pe lângă o considerabilă sumă de bani — pe care o încredința unei vechi prietene : *Seriosa, Fida* — cum îi spunea el în *Jurnal*.

În ziua de 11 mai 1881, spre ora șase dimineța, a expiat. La groapa lui s-a spus doar atît : că a fost „un prieten devotat, un cetățean util și un profesor conștiincios...”

Abia după ce a murit avea să fie descoperită marea operă necunoscută a lui Amiel : *Jurnalul* său intim. Fanny Mercier a fost prima care a luat cunoștință de moștenirea nebănuită a prietenului ei. În 1882, ea detașează cîteva pagini din cele aproape 20.000 și le trimite lui Edmond Scherer, cel mai apropiat prieten al lui Amiel, el însuși critic literar și senator pe viață al Genevei. Acesta, nevoind nici măcar să deschidă biletul ce însoțea cele cîteva pagini din *Jurnal*, replică aducătorului : „Ia-ți hîrțile astea înapoi, tinere. Eu l-am cunoscut pe Amiel și i-am citit toate operele. N-a fost în stare să creeze nimic. Să-l lăsăm să doarmă în pace și să nu-i mai răscolim cenușele astea“. Tînărul însă, înflăcărat de entuziasmul aceleia care-l trimisese, insistă și reuși să-l convingă pe Scherer să citească primele fragmente din *Jurnal*. Pentru ca, a doua zi, neîncrezătorul critic să ceară avid și plin de curiozitate : „*Envoyez-moi tout ce que vous avez du Journal...*“

Amiel era reabilitat...

Asta a fost viața lui. Un solitar. A avut o soție legitimă : Geneva ; un copil din flori : *Jurnalul intim* ; o muză : Viața interioară, și o prietenă implacabilă : Timiditatea.

Dacă viața noastră valorează ceva prin ceea ce creăm în decursul ei, despre Amiel se poate spune că a început să trăiască abia din momentul cînd a trecut dincolo de viață. Pînă atunci, a fost un „ratat“ în fața oamenilor. El n-a fost un om obișnuit, un om normal. Ochii lui nu priveau ceea ce exista în jurul lor, ci își îndreptau antenele vizuale numai spre interior, spre acel misterios univers ferecat cu șapte lacăte în fiecare din noi și regizat de aceleași legi fundamentale, dar îmbrăcat în atîtea diverse feerii cîte exemplare există din acest rege al Iluziei : Omul. Viața interioară reprezenta pentru Amiel un univers infinit și, adîncindu-se în ea, putea lua contact, în fiecare clipă, cu eternitatea.

Ceea ce noi numim în consens comun Viață, Amiel numea *Jurnal*. Bucuriile și tristețile lui, entuziasmele și exasperările lui, alimentau zi și noapte acest *Jurnal*. Nimic nu trebuia să-i scape. Un gest, un peisaj, o după-amiază strălucitoare bîntuită de reflecții macabre, nopțile de insomnii, sau remușcările din urma cine știe căror gesturi regretabile, umpleau pagini întregi din această existență complexă, chinuită, numerotată și strivită între filele celor o sută șaptezeci și trei de caiete. Amiel a ajuns pînă acolo încît și-a confundat personalitatea sa fizică, în care exista un suflet autentic, cu niște caiete ce n-aveau nimic viu, dar care reprezentau pentru el o eliberare. Adevărata sa viață nu este aceea pe care a trăit-o Amiel ; este aceea pe care el a transpus-o în caietele sale. Prima, supusă erorii, e obsedată de ridicol și dominată de remușcare ; a doua înfierează eroarea, cu un spirit critic inflexibil, reprimă ridicolul și atenuează remușcarea — aduce o eliberare. Opera aceasta a lui Amiel e mai mult decît un *Jurnal* : e o autobiografie. Și e mai mult decît o autobiografie : e un Destin.

Cineva a spus că omul e un cronofag. Nimic mai adevărat. Fiecare din noi devorăm Timpul — sau Timpul ne devorează pe noi : e același lucru. Fiecare din noi își scrie în spațiu și în timp biografia sa secretă, pe care o înregistrează arhivele neantului. Amiel și-a strâns în niște caiete această vastă și minuțioasă autobiografie, așa cum alții și-o risipesc în spațiu și în timp, fără grija de a-i da o formă. Marcel Proust a încercat să-și culeagă, să-și adune din Timp viața risipită în urmă. Purcedea la o operă arbitrară. Amiel a fost mai ingenios, mai sever : toată viața el n-a pierdut o singură clipă pe care să n-o analizeze pînă la ultima concluzie și să n-o consemneze apoi în caietele sale. De aceea, citind *Jurnalul* intim al lui Amiel se poate spune mai puțin că citim o operă, decît că asistăm ca martori oculari la desfășurarea unei vieți. Fiindcă *Jurnalul* lui Amiel este însăși viața lui așternută pe hîrtie.

Asupra lui Amiel nu se va putea scrie niciodată o biografie și nici un studiu psihanalitic. Deoarece *Jurnalul* său e și una și alta. Rostul acestora e să aprofundeze și să explice enigmaticele sufletești. Amiel explică totul în *Jurnal*. Nu lasă o singură mișcare sufletească să treacă neexplicată : analizează totul, impută și deplînge totul. Fiindcă el nu și-a putut privi viața decît așa ; imputîndu-și-o. O biografie a lui Amiel nu poate fi decît o parafrazare a *Jurnalului* său. Iar încercarea nu va fi mai reușită. Fiindcă nimeni nu-i va putea urmări și explica mai bine viața, decît cum a făcut-o el însuși.

În adolescență, la vîrsta de 19 ani, scria : „*O idee care mă izbi este aceasta : în fiecare zi lăsăm ceva din noi înșine în urmă. Totul dispăre în jurul nostru : imagini cunoscute, părinți, concetățeni, generațiile se succed în tăcere, totul vine și trece, lumea ne pierde, iluziile se risipesc, asistăm la pieirea tuturor lucrurilor și, pe lingă toate acestea, noi înșine pierim ; sîntem atît de străini eului care a trăit, ca și cum acesta n-ar mai fi al nostru ; ceea ce eram acum cîțiva ani, ideile mele, nu le mai simt, corpul meu*

a mers mai departe, sufletul a mers și el, timpul a înghițit totul. Asist la metamorfoza mea, nu mai știu ce am fost, bucuriile copilăriei mele nu le mai pot înțelege, observațiile mele, speranțele, creațiile tinereții — ele sînt pierdute; ceea ce am simțit, ceea ce am gîndit (singurul meu bagaj prețios), conștiința vechei mele existențe n-o mai am, ea e un trecut pierdut. Această reflecție e de o melancolie fără seamăn.“

E aici întreaga justificare a *Jurnalului* său. Din acest moment *Jurnalul* va fi pentru el o obligație cotidiană de a înregistra ceea ce este sortit să se piardă. Deviza lui, pînă în clipa morții, va fi: *Nulla dies sine linea*. Totul însă ascuns, intim, fără nici cea mai mică trădare a misterului.

E interesant de a căuta rațiunea secretă a acestui *Jurnal*, pentru a cunoaște structura sufletească a lui Amiel. Omul acesta care a fost într-un duel permanent cu lumea, cu societatea („*Lumea, și tu, vă priviți unul pe altul cu ochi străini*“, sau: „*Această lume e darwiniană, tu nu ești...*“), care a trăit într-un dezacord ireductibil cu legile convenționale — a știut că e un „anormal“, și-a imputat asta în fiecare clipă, de aceea *Jurnalul* său e una dintre cele mai pasionante mărturii ce se pot citi.

El n-a compus nimic, deși știa foarte bine că: „*A compune nu e ceva atît de grozav. Dar tu faci munți și fantome din orice. Pentru a compune trebuie numai puțină gradație și puțină practică*“ (2 sept. 1875). Dar mai ales puțină încredere în sine. El n-a avut-o. „*Oare, spre exemplu, aceste paisprezece mii două sute șaiszeci de pagini vor servi cuiva la ceva? Vor clarifica vreo problemă? Vor furniza material pentru vreo știință? Mă îndoiesc. Ele mi-au ajutat să trăiesc, dar viața mea la ce a servit? — Un biet profesoraș, un scriitor nedestoinic, un sfert de savant, o jumătate de sfert de poet: asta n-are nici o valoare, nu lasă nici o urmă*“ (august, 1878).

Deși în 1841, la vîrsta de douăzeci de ani, scria: *Conștiința succesului îmi dublează forțele: nu încep nimic dacă nu sper să reușesc. Mă descurajez repede: am nevoie de triumf și de*

încredere în mine însumi“, după zece ani era altul, începea să devină Amiel „ratatul“ — omul ce se limitează la acest *Jurnal*: „*Jurnal neglijat, jurnal plictisitor... Deci să scriem în fiecare zi și să nu revenim decât cu scrupule asupra zilelor trecute*“ (22 aprilie 1851). Și puțin mai târziu: „*Pentru care rațiune mai continuă acest Jurnal? Pentru că sînt singur. E dialogul meu, societatea mea, tovarășul și confidentul meu*“.

Jurnalul intim devine astfel un mod de a trăi; de a trăi fără a tulbura nimic din ordinea prestabilită. El însă aduce un echilibru interior. Scurt spus, jurnalul intim e un „*holocaust al zeiței sterile a Inutilității*“. Dar pentru Amiel actul gîndirii e superior voinței și acțiunii. Iar el nu poate concepe actul gîndirii fără a-l transpune în *Jurnal*, simulînd prin aceasta un act de voință, o acțiune.

În ziua de 26 iulie 1876, scria: „*Jurnalul e o pernă a trîndăviei; neglijează orice ordine a subiectelor, se ia după toate trîncănelile, acompaniază toate capriciile și meandrele vieții interioare și nu-și propune nici un scop. Prezentul Jurnal reprezintă materia a patruzeci și șase de volume de cîte trei sute de pagini. Nu va fi folositor nimănui și chiar mie el nu mi-a ajutat decât să eschivez viața, în loc s-o practic. Jurnalul ține loc de confident, adică de prieten și logodnică; înlocuiește producția, patria și publicul... El îmi amintește acel obiect de care vorbește Töpffer și care era în același timp umbrelă, coș, scaun, fiind de prisos în orice întrebuintare. Jurnalul e tot ce poate fi mai rău. Dar într-un voiaj bagajul trebuie simplificat — și viața mea provizorie nu iese din starea de voiaj...*“

Iată tot ce a făcut Amiel în cursul unei vieți de șase decenii, pe care și-o condamna singur: a ținut un *Jurnal intim*, care pentru el n-a fost o operă, ci „*o prodigioasă risipă de timp, de gîndire și de forță*“. În concluzie: „*Eu nu sînt deci nici poet, nici filozof, nici pedagog, nici savant, nici scriitor. Sînt puțin critic și puțin psihologic, iată totul. Și cum nu țin deloc să mă impun,*

ascund profanilor adevăratele mele daruri, adevăratele necesități și nu ofer altceva decît toanele mele inofensive" (23 august 1879).

Prin „profani“ Amiel înțelegea desigur acele milioane de instrumente ale Destinului care nu fac altceva decît să perpetueze **speța**, fără a-și da seama de paradoxul eforturilor lor, de condiția amăgitoare a existenței lor. Amiel e un om absolut detașat, care a trecut prin lume și viață cu o conștiință transplantată în alte zone, într-un imperiu de dincolo de implacabila lege biologică. Dar această detașare, firește, nu putea fi decît într-o perfectă concordanță cu un caracter moral puțin obișnuit. În această privință, găsim în *Jurnal* unele revelații asupra comportamentelor sale fiziologice ce ilustrează singularitatea structurii sale morale și organice. Căci, din punct de vedere strict viril, Amiel e aproape un fenomen prin ciudătenia experiențelor lui intime. Se poate vedea aceasta numai din cîteva citate : „*Virginitate bărbătească*, scrie el la 14 decembrie 1849 (ora opt dimineața), *ai merita pentru raritatea ta un templu, și dacă cei vechi l-au uitat, ei n-au dreptate. La douăzeci și opt de ani, a nu-și fi dat, după cum spune Pytagora, forța nici unei femei, sau după cum spune Goerres, a nu fi gustat, sau, după cum spune Moise, a nu fi cunoscut, sau, după cum spun romancierii francezi, a nu fi posedat încă, e un fenomen sau mai bine zis o curiozitate pentru care nici un om cu cunoștințele mele, dintre cei de aceeași vîrstă cu mine, nu poate să ofere un al doilea exemplu*“.

Iar după aproape două decenii, la 19 septembrie 1868, mărturisea : „*La treizeci și nouă de ani eram încă virgin și, în momentul acesta sînt încă hărțuit de preoteasa Lilith, ca un seminarist. Nu e absurd ? Unui medic nu i-ar fi oare milă de mine ? De ce am făcut eu acest lung și inutil sacrificiu ? Dintr-o idee, dintr-o prejudecată, dintr-un respect de anahoret. Și cine mă va pedepsi acum pentru calomnia persistenței și ridiculei mele castități ? Desigur, obiectul respectului meu : femeile, fecioarele...*“

Și totuși Amiel a fost întotdeauna înconjurat, iubit, curtat de femei. Cazul lui, sub raportul manifestărilor virile, iese din comun. El nu l-a lăsat neexplicat, dar tot el se mira în fața propriului său caz, când încerca să și-l explice. Întrucât privește societatea femeilor care-l anturau pe acest Don Juan al Gîndirii — e interesant următorul pasaj de o mare intuiție: „*Există deci în mine ceva care satisface, fletează sau potolește această necesitate profundă a femeii: această necesitate a femeii nu constă oare în a fi înțeleasă și a primi scînteia? în a fi inițiată în viața ideală de o gîndire iubitoare, de o iubire intelectuală?... Sufletul feminin se dă celui care-l fecundează...*”

Se vede clar, deci, cu cîtă înțelegere privea Amiel viața, de care n-a putut totuși profita pe măsura prilejurilor ce i se ofereau, deoarece îl oprea de la aceasta o timiditate aproape morbidă. Toată viața, în raporturile cotidiene cu oamenii, cu prietenii, cu femeile — el a fost torturat de această calamitate a unei pudori dusă la extrem, ce-i anihila voința și-l arunca în ghearele sterilității.

Charles Maurras a comparat odată regimul parlamentar cu sufletul lui Amiel: deliberant, dar inoperant. Nimic mai plastic. Amiel o viață întregă a deliberat asupra lui însuși, s-a acuzat, și-a acuzat defectele, dar niciodată n-a putut scăpa de ele. Niciodată n-a putut depăși condiția unui om care și-a ratat viața. Iar asta, fiindcă Amiel avea un simț al echilibrului, al cuviinței, al pudoarei exagerat și nu putea să lupte contra lui. Or, ceea ce se cere pentru a putea depăși stereotipul, pentru a ieși din comun, din banal, e tocmai distrugerea acestui simț al pudoarei. Astăzi Céline spune: „La 37° totul e banal”. Amiel n-a putut depăși această temperatură niciodată — în viața exterioară, nu în cea interioară. El a trăit continuu în niște zone unde rămînea mereu lucid și privea totul la rece.

Amiel a fost o anticipație, sau poate un exemplar unic dintr-o umanitate sintetică. El nu s-a putut niciodată adapta nici

legilor biologice, nici celor sociale, nici oamenilor, nici regulile comune și de aceea a trebuit să se recunoască : un ratat. E aproape de necrezut că Amiel a fost un om, și nu o ficțiune. *Jurnalul*, „aceste conferințe ale unui contemplativ, ale unui filozof pentru care lucrurile sufletului erau suveranele realității“ (Fanny Mercier), s-a născut din procesul prelung pe care nu l-a putut închide decât Moartea și pe care Amiel și l-a intentat lui însuși, deoarece el își era lui însuși cel mai aprig procuror. Cele aproape douăzeci de mii de pagini ale *Jurnalului* nu sînt decît dezbaterile acestui imens și palpitant proces dintre un suflet care iubea cu ardoare viața și dintre o constituție organică ce nu se putea adapta ei. Melancolia lui Amiel e o palmuire în fața oglinzii, aplicată lui însuși.

Amiel n-a putut trăi așa cum trebuie — și cum ar fi vrut și el — să fie trăită viața. Dar a înțeles suficient sensul și esența vieții, pentru ca aceste cuvinte stoice, rupte din *Jurnal* și imprimate pe piatra sa funerară să fie profund justificate : „*Aime et sois d'accord*“.

E testamentul experienței lui — și ultimul cuvînt exprimat înainte de a primi verdictul Morții.

*

Cititorul ar putea spune că e desuet și futil a mai vorbi astăzi despre un om care a murit în anul 1881 și care n-a fost decît „puțin critic și puțin psiholog“ — care, cu alte cuvinte, n-a reușit să facă nimic altceva în viață decît filozofie. Și, totuși, de Amiel mă apropii ca de un contemporan, ca de un semen al meu. Orice în lumea aceasta poate fi actual și poate deveni desuet, afară de două lucruri : Viața și Moartea. Aceste două lucruri vor fi întotdeauna actuale și vor suscita interesul oamenilor, deoarece ele înseamnă însăși existența noastră — limitele și conținutul acestei existențe. Iar existența în sine nu poate fi niciodată privită ca un lucru demodat.

Așadar despre un om care a putut să privească Viața și Moartea altfel decît în mod subiectiv, așa cum le privim fiecare, ci absolut impersonal, menținîndu-se rece și obiectiv atît în fața spectacolului fascinant al vieții, cît și în fața spectrului terorizant al morții, nu este niciodată inoportun să vorbim. Prin raportare la Amiel cred chiar că ar trebui să-și facă examenul de conștiință fiecare generație și fiecare epocă, deoarece noi, cei de astăzi, nu putem vedea în el ceea ce au văzut contemporanii sau urmașii lui imediați, sau ceea ce vor vedea oamenii care vor veni după noi. Oamenii generației lui (Renan, Scherer, Gaston Frommel, Bourget etc.) au văzut în pesimismul lui Amiel, în „poezia sa intermediară“, istoria morală a unei generații dezabuzate de „ambițiunile pozitivismului“ (Bernard Bouvier). Dar în Amiel există ceva cu totul general și etern, mai presus de experiența unei epoci sau a unei generații: paginile asupra cunoașterii omului, asupra Vieții, asupra Morții, asupra condițiunii noastre umane. Datorită lor, Amiel nu este anacronic astăzi, după cum nu va fi nici peste două mii de ani. Cel mult poate fi privit altfel, poate avea o altă valoare pentru cei care-l judecă, dar el va stîrni mereu interesul. Căci : *„A judeca epoca noastră din punctul de vedere al istoriei universale, istoria universală din punctul de vedere al perioadelor geologice, geologia din punctul de vedere al astronomiei — e o dezrobire pentru gîndire. În timp ce durata unei vieți omenești, ca și a unui popor, ne apare mai microscopică decît a unui șînțar și în timp ce viața unei efemere ne apare tot atît de infinită ca și a unui corp ceresc cu pulberea sa de națiuni, ne simțim mari și dominăm din toată înălțimea sferelor propria noastră existență“* — scria el în 1848.

Cînd îl citesc pe Amiel am impresia că ascult un discurs cald și totodată sever pe care l-ar ține în fața mea un prieten la a cărui înmormîntare asist. Din fundul criptei lugubre, mortul îmi vorbește parcă despre Viață, despre Ființă și Neființă, ca și cum printr-un crenel făcut în perdeaua care mă desparte de

lumea Tăcerii cineva mi-ar destăinui marile mistere de dincolo. Amiel s-a retransat în sine, ca un melc în cochilia sa, pentru a cunoaște Existența și a descifra tainele ei. El a ajuns prin patima sa analitică la certitudinea că numai sufletul omului e capabil de a recepta Infinitul și prin urmare lui trebuie să-i acordăm principala atenție. Pentru suflet Amiel avea un cult fabulos. Trupul pentru el nu conta — cel puțin așa cum pentru cineva care s-a eliberat de contingentele fizice, moartea nu mai prezintă un pericol terifiant. „*Drole de corps, monstre incompréhensible*“, spune el undeva ; iar în altă parte : *Pour moi, je ne connais pas de régal spirituel plus attrayant que de lire au fond d'une âme et d'être initié à une vie intérieure*“.

Léon Brunschwig în studiul său *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, rezervă un capitol problemei lui Amiel, pe care o denuște „problema acroniei interioare“, tocmai fiindcă pentru Amiel, care trăia numai în spirit, durata nu prezenta nici o importanță. Atitudinea sa metafizică, vădit influențată de fatalismul oriental, l-a depărtat întrucîtva de realitate, confundînd această durată cu timpul propriu-zis — „un simplu auxiliar al imaginației“, sau o iluzie al cărei „corolar e o intuiție a intemporalului“. Amiel a ajuns în intemporal, fără a fi ignorat însă existența eternității ca atare.

Dar aceasta, cu o expresie bergsoniană, e mai curînd „o eternitate a morții“ decît una a vieții : „*Categoria timpului nu există pentru conștiința mea și prin urmare toate membranele care tind să facă dintr-o viață un palat cu o mie de camere, pentru mine cad, și eu nu depășesc sturea uniceulară. Această reimplificare psihologică e o anticipare a morții*“ (9 septembrie 1880). Aș putea spune că Amiel a trăit așa cum ar trăi ceva creat din eter și înzestrat cu capacitatea de a gîndi și de a simți. A trăit în imponderabil, căuțînd să analizeze acest imponderabil și să-l integreze în eternitate.

Problema capitală a filozofiei lui Amiel e problema răului. Dacă se poate vorbi, la Amiel, de o singură problemă și nu de atâtea probleme câte poate comporta existența în genere. Și dacă se poate spune că în *Jurnalul intim* există rezolvată vreo problemă. Deoarece Amiel, consecvent postulatului său : „*Analiza distruge spontaneitatea*“, n-a rezolvat nici o problemă, dar le-a trăit pe toate. Iar când spunem că problema capitală a preocupărilor lui e problema răului, înțelegem prin aceasta mai mult zona în care el situează, pentru a le privi apoi de aproape, celelalte probleme ce-i torturau spiritul (problema libertății, problema conștiinței, probleme politice, sociale, religioase etc.) Cît privește problema libertății, ea n-a fost abordată de nimeni într-un mod mai patetic decît a făcut-o Amiel, și ea nu va putea fi elucidată decît tot acolo, „pe malurile lacului Lemán, între Academia lui Calvin, unde a profesat filozoful nostru și între Academia din Lausanne, unde a fost expus cursul lui Sainte-Beuve asupra lui Port-Royal“, afirmă unul din biografii săi (Bernard Bouvier.)

S-a spus — de către Albert Thibaudet — că Amiel poate fi privit din două unghiuri : dintr-un unghi comic și dintr-un unghi tragic. Poate fi privit cu ochiul lui Voltaire, sau cu ochiul lui Pascal. Noi l-am privit aici dintr-o altă perspectivă, și din aceeași perspectivă îl vom privi mai departe. Comical în Amiel poate fi urmărit atunci cînd i se studiază viața civilă, concretă, banală. E însă ceea ce nu ne-am propus. Deoarece ar fi însemnat să purcedem la o dezbateră inutilă și lipsită de semnificație. Căci, pentru Amiel, importanța a avut nu viața exterioară, ci esența ei : „*Nu m-am considerat niciodată ca mijlocul sau instrumentul altui lucru. N-am privit niciodată în mine o mașină de cîștigat bani, de fabricat legi, de scris cărți. Gustul meu cel mai vechi și cel mai viu a fost să iau cunoștință de natura umană*“. Tot ceea ce este în afara „naturii umane“ e zbuțiu zadarnic, convenție, luptă, ce nu merită, după el, efortul suprem al supravie-

tuirii, deoarece la capătul tuturor eforturilor se află neantul. Dar să-i dăm cuvîntul lui însuși :

„Natura și oamenii conspiră în aceeași măsură să ne distrugă și să ne prefacă în praf, înainte de a ne întoarce noi înșine la cenușa natală. A trăi înseamnă a te apăra, a învinge, a te impune fără răgaz și fără încetare ; înseamnă a te menține într-una, prin coeziune reînnoită, a te afirma prin voință, a te dilata prin producere ; înseamnă a săvîrși un efort continuu de echilibristică înfașigabil. Îndată ce jocul ne obosește și lupta aceasta ne plictisește, sîntem pierduți. E ca și un om care călătorește prin jungla intertropicală : din moment ce nu mai ucide, e devorat. A trăi înseamnă a lupta neîncetat contra morții, contra nopții, contra neantului ; înseamnă a alimenta flacăra acestei personalități, înseamnă a fi proiectorul acestei individualități fantasmagorice, al acestui suflet din care singură durerea ne atestă existența, dar care n-are mai multă consistență decît un vis tenace sau un coșmar cronic...” (15 aprilie 1870).

Cu toate că, după cum spune Thibaudet în studiul său intitulat *Amiel ou la part du rêve*, „Genevezul calvinist, în secretariatul lui Dumnezeu se va afla în fața căderii și a păcatului“, Amiel a trăit totuși într-o profundă religiozitate. Dar pentru el religia nu era un for instituțional, ci o chintesență a simțului moral pe care se sprijinea și prin care se justifica întreaga sa existență. Acest simț moral deriva la rîndul lui dintr-o sesizare dezolantă a realității confruntată cu o largă perspectivă religioasă a destinului omenesc : *„Simt cu intensitate că omul în tot ceea ce face sau poate să facă frumos, bun, mare, nu este decît organul și vehiculul a ceva sau al cuiva mai înalt decît el. Acest sentiment este Religia. Religia este renunțarea la stăpînirea a ceva. Omul religios asistă cu un freamăt de bucurie sfîntă la aceste fenomene, în mijlocul cărora el este intermediarul fără a fi originea, sau este teatrul fără a fi autorul, ori, mai bine zis, fără a fi poetul...” (5 aprilie 1877).*

A vorbi despre Amiel, e un lucru ispititor, dar totodată și riscant. Căci în fiecare dintre noi există un Amiel — și fericirea constă în faptul că nu l-am descoperit încă. Din moment ce l-am descoperit, din moment ce ne-a invadat conștiința, viața noastră e amenințată să-și piardă sensul, ea nu mai poate fi decît ratată. Amiel înseamnă luciditate, și luciditatea distruge pînă și cele mai tenace iluzii ce învăluie existența omenească. Amiel a trăit ca un Prometeu, printre sfărîmăturile acestor iluzii.

Este grandoarea și mizeria destinului său singular.

Vremea, martie 1934

Deși a apărut și s-a afirmat în perioada de oboșală și declin a romantismului ca școală literară, Edgar Poë este, totuși, un romantic înzestrat cu vigoarea unei personalități de renaștere poetică. În viața și opera lui — amîndouă deopotrivă de importante pentru istoria literară, amîndouă marcate cu sigiliul de foc al geniului — se încrucișează toate experiențele de viață și se regăsesc toate ideile științifice, filozofice și mistice din vremea lui, transpuse în creații de înaltă valoare artistică — și de la el pornesc apoi direcțiile noi ale poeziei moderne, care-l consideră și revendică drept un înaintaș și un emul necontestat și niciodată ignorat. De la pleiada poezilor „poești“ (cum erau numiți) din secolul trecut, cuprinzînd configurații artistice atît de deosebite între ele, ce făceau să se întîlnească sub semnul aceluiași fanatism tutelar olimpianismul lui Mallarmé (care slăvea în sonetul *Le tombeau d'Edgar Poë* această „voce stranie“) și satanismul „poeților blestemați“, în frunte cu Maurice Rollinat („Edgar Poë fût démon ne voulant pas être ange“), pînă la exponentii lirismului contemporan, începînd cu rigoarea cerebrală a poeziei lui Valéry și sfîrșind cu anarhismul curențelor tinerești (André Breton susține că „Poë e suprarealist în aventură“), influența poetului american se răsfrînge cu o putere de-a dreptul tiranică asupra literaturii europene din ultimele trei

sferturi de veac. Chiar în țara noastră, încă înainte de aceste prime traduceri remarcabile din poezia lui Edgar Poë datorate lui Emil Gulian — și care ne prilejuiesc considerațiile de față — marele poet era evocat de G. Bacovia într-un sonet ce amintea viziunea malefică a sumbrilor „poètes maudits“ („Ca Edgar Poë mă reîntorc spre casă / Ori ca Verlaine topit de băutură...“), iar Ion Barbu îl celebrează cu patosul unui mare admirator într-o poemă din *Joc secund*, precum și în „Parafraza“ din fruntea volumului *Eulalii* (titlu împrumutat tot din Edgar Poë) al lui Dan Botta.

Așadar, în tot ce reprezintă mai semnificativ poezia din ultimele decenii, de la simbolism și decadentism pînă la ermetism și suprarealism, pecetea influenței lui Edgar Poë, dar mai ales seducția pe care viața și opera lui o exercită asupra poezilor moderni, este dintre cele mai vii și mai durabile. Am spus *viața și opera lui*, deoarece în Edgar Poë nu se poate studia una fără cealaltă, după cum n-ar fi putut exista niciodată una fără cealaltă. Existența lui fizică este o tulburătoare aventură cu efecte directe în operă, iar creațiile și teoriile lui estetice sînt strîns legate de procesele afective și senzoriale, și tocmai prin această întrepătrundere a planurilor — de viață și de trăire artistică — el este privit ca un inițiator și ca un mag al poeziei moderne.

Încă din momentul cînd a fost descoperit și prezentat în Franța, imediat după moartea lui, prin jurul lui 1850, toți poeții, toți scriitorii, presa literară și lumea intelectuală franceză au fost aproape fascinate de această apariție bizară, ce părea mai degrabă o plăsmuire ieșită din fantezia remontată a vreunui romantic întîrziat, decît o realitate umană. Nu este de mirare, deci, ca poeții și prozatorii generațiilor noi să fi văzut în Poë, la puțin timp după decesul oficial al romantismului (1844), un caz de autor literar intrat în carnea propriilor lui eroi, mai ciudat încă și mai pasionant decît toți cei zămislîți de viziunea romantică, și ca acest caz să-i obsedeze și să-i răscolească fără încetare.

Faptul că Baudelaire este acela care l-a descoperit și l-a introdus pe Edgar Poë în Franța, și ca atare în Europa, are o mare însemnătate. Baudelaire aducea, după romantism, o concepție, o sensibilitate, un ton și un patos nou în poezie, punînd bazele structurilor și modalităților lirice moderne. El și-a regăsit, după cum însuși spunea, în Edgar Poë un frate mai mare, pe care nu l-a văzut niciodată la chip, dar „îi adora“ pe cei ce avuseseră norocul de a-l fi văzut. De cînd i-a căzut sub ochi prima bucată a autorului american — la cîteva luni după moartea acestuia — și pînă la sfîrșitul vieții lui, Baudelaire nu și-a precupețit nici un efort ca să facă pentru gloria lui Edgar Poë ceea ce alții ar fi făcut doar pentru gloria lor proprie. S-ar putea scrie — și s-au și scris — volume întregi despre ardoarea și tenacitatea depuse de autorul *Florilor Răului* spre a-l impune în Franța pe autorul *Corbului*. „Știți pentru ce l-am tradus cu atîta răbdare pe Edgar Poë? Pentru că îmi seamănă. Prima dată cînd am deschis o carte de el, am întîlnit cu groază și plăcere nu numai subiecte visate de mine, dar chiar și fraze gîndite de mine și imitate de el cu douăzeci de ani mai înainte.“ Și altă dată îi scria, tot lui Sainte-Beuve: „*Trebuie*, adică doresc, ca Edgar Poë, care nu e mare lucru în America, să devină un mare om în Franța“.

Aproape două decenii, de cînd i-a citit prima bucată și pînă cînd a murit el însuși, Baudelaire n-a avut o pasiune mai mare, un cult mai puternic, un idol mai venerat, decît în persoana lui Edgar Poë. L-a tradus, l-a comentat, a purtat polemici adesea violente, numai din întîmplarea de a se fi regăsit aidoma în el. Rezultatul acestui fanatism baudelairian a fost formarea unei întregi pleiade de admiratori care aveau pentru Edgar Poë un cult aproape păgîn. Idolatria atinsese un asemenea grad încît crease chiar și victime. Astfel, moartea tragică a lui Gérard de Nerval — care s-a spînzurat de poarta unui cimitir într-o noapte de iarnă (în 1855) — e atribuită influenței lui Poë, întrucît

„corbul sinistru și fatidic al acestuia l-a fascinat pe amicul meu uitat în strada Vieille Lanterne“, scria un contemporan.

În momentul apariției lui Edgar Poë era la modă și se bucura de mult interes în literatură curentul așa-zis al *iluminismului*, care îmbina setea de cunoaștere stîrnită de romantism cu pasiunea analitică promovată de raționalism. Edgar Poë, adăpat la cultura și știința secolului său, a găsit în iluminism doctrina ce se potrivea cel mai bine cu aspirațiile lui sufletești și intelectuale, și și-a însușit atît de adînc orizonturile ei, încît unul dintre comentatorii lui spunea : „Hermeticii evului mediu, speculatorii științelor oculte, căutătorii pietrei filozofale, n-au avut niciodată mai multă perseverență, arguție, subtilitate și discernămint, ca autorul american“. Caracteristicile iluminismului, ca metodă de cunoaștere, sînt înseși caracteristicile operei lui Edgar Poë : o curiozitate intelectuală împinsă pînă dincolo de granițele cognoscibilului, alunecînd în regiunile obscure ale probabilității, unde domnesc superstiția și magia. Iluminismul agita o serie de probleme ce nu puteau decît să provoace adeziunea scriitorului american înzestrat cu o viziune turmentată și plină de întrebări, și anume : problema metempsihozei, a mijloacelor de a învinge moartea prin știință și voință etc. Atras de asemenea probleme și folosind instrumentele de investigație pe care i le puneau la dispoziție ele, Edgar Poë a cultivat, cu strălucirea geniului său creator, o literatură — și e vorba aici de neîntrecutele lui povestiri „extraordnare“ — în care intriga e învăluită totdeauna într-o atmosferă stranie, tenebroasă, fascinantă și halucinantă ce domină și conduce toate acțiunile omenești și toate destinele ce țîșnesc năvalnic din uriașa capacitate de invenție a scriitorului.

Dar măreția operei lui Edgar Poë nu constă numai în aceasta. Geniul lui se revarsă și în altă direcție, în aceea în care Dragostea se împletește cu Moartea și Frumusețea se îmbină cu Tristețea. Edgar Poë este un mare cîntăreț al Dragostei și al Morții, fiind un însetat contemplator al Frumuseții și un erou predestinat al Tristeții. Pentru el Frumusețea și Melancolia erau

singurele mari pasiuni : din ele s-au născut iubirile lui patetice, avîntate pe aripile somptuoase ale visului, și în preajma cărora plutea totdeauna strania prezență a morții.

„Încă din copilărie, eu n-am fost asemeni celorlalți ; eu nu-mi puteam extrage pasiunile dintr-o origine comună ; eu nu puteam să trăiesc cu inima o bucurie la fel cu a celorlalți. Tot ceea ce iubeam eram numai eu capabil să iubesc... în tinerețea mea am cunoscut o ființă cu care Pămîntul comunica pe ascuns, așa cum și ea comunica cu el, în plină lumină, prin Frumusețe.“ Aceste rînduri, desprinse dintr-o scrisoare a poetului, vorbesc despre prima lui iubire, care avea să sfîrșească în moarte și care nu era croită după modelul iubirilor obișnuite. Pe verișoara lui, Virginia Clemm, o cunoscu, într-adevăr, din copilărie, o ceruse în căsătorie pe cînd ea avea doar treisprezece ani, apoi tînăra soție avea să moară la puțin timp după cununie. Era a doua lovitură cumplită pe care o primea din partea Morții, după ce, copil fiind încă, își pierduse mama, a cărei amintire nu-l va părăsi de asemeni niciodată.

În altă scrisoare Edgar Poë spunea : „Mult timp (fiind) copil desmoștenit, citindu-l pe Anacreon și bînd vin, nu întîrzi ai să observ că versurile lui Anacreon nu erau lipsite de pasiune cîteodată și că, printr-o ciudată alchimie a creierului, bucuriile lui se schimbau mereu în durere, naivitatea sa în dorințe violente, spiritul său frumos în dragoste și vinul său în foc. Astfel, tînăr și cuprins de nebunii, mă simții încins de dragoste pentru melancolie și îmi creai un joc din sacrificarea repaosului și a păcii mele pămîntești...“ Acest „joc“ este însăși existența singulară și plină de dramatism a poetului, care s-a stins din viață la vîrsta de patruzeci de ani.

Poë a fost artist născut iar nu făcut, predestinat să iubească Frumosul cum puțini oameni l-au iubit cu adevărat, sau îl pot iubi, și să-și jertfească pe altarul lui învăpăiat „repaosul și pacea pămîntească“. Căci, în mod paradoxal, acest artist care visa o lume perfectă și ideală, fiind îndrăgostit de formele pure și

detașate de aparențele vieții de toate zilele, a trebuit să scrie pentru a nu muri de foame și pentru a-și prelungi existența fizică. Întreaga lui operă — versuri și proză — este o reflectare a efectului produs de ciocnirile violente dintre sensibilitatea și năzuințele spirituale ale poetului, cu societatea dură și necruțătoare în mijlocul căreia trăia. Pentru ca scrisul să-i poată asigura o existență, fie ea oricât de precară în privința consistenței materiale, trebuia să ofere publicului căruia i se adresa o literatură potrivită cu gustul acestuia, însă niciodată mai prejos de nivelul artistic de la care poetul n-a abdicat sub nici o formă. Dar, iarăși paradoxal, tocmai această literatură, născută din obligații și necesități imediate, răspunzând gustului unor cititori în goană după senzațional și aventură, a fost sortită să egaleze și să depășească nivelul creațiilor de același gen și să se înscrie în patrimoniul de aur al culturii omenеști. Opera lui Edgar Poë este o rezultată a antagonismului dintre individualitatea poetului, sau mai bine zis dintre lupta lui, ca artist, și societatea din care făcea parte. Din fericire, rodul acestei lupte a căpătat conținutul și valoarea unor capodopere ce se ridică mai presus de contingentele temporale, devenind nemuritoare. Atmosfera aceea halucinantă, decorurile stranii, personajele extravagante, întâmplările lugubre ce se întîlnesc în fiecare scriere a sa, nu sînt decît corolarele unui climat social și spiritual în care poetul a trăit, climat de o calitate dubioasă, „în care oroarea e sporită prin trivialitate“, cum spunea Baudelaire, și unde pasiunea și alcoolul sînt singurele paliative ce pot atenua rănilor unei sensibilități ieșite din comun. Martor al unei societăți de un materialism atroce, născut într-un continent unde, în vremea aceea, aventura și misterul predominau pe întinsurile nesfîrșite ale pămînturilor sălbatice, e firesc și explicabil ca Edgar Poë să oglindească în scrierile lui tocmai aceste caractere ale unei Americi de un romantism violent și tenebros pe care el l-a trăit și l-a simțit cu toate fibrele ființei lui. Opera sa este expresia unui suflet complex, a unei imaginații torențiale și a unei minți lucide înzestrată cu o lo-

gică de fier, însă chinuită de aspirații mistuitoare, devastatoare, uneori chiar macabre, în care fantasticul se suprapune realității într-o sarabandă de imagini și episoade seducătoare și terifiante.

S-a spus că răspunderea pentru „excesele“ în brațele cărora poetul s-a lăsat cu atîta fatalitate, trebuie pusă numai în seama societății în mijlocul căreia l-a aruncat destinul. S-a mai spus, de asemenea, că Poë suferea prea mult „d'être américain“, că avea adică, prea dezvoltat în sîngele său morbul acelei nebunii supreme a înfruntării tuturor riscurilor ce definea viața americană de atunci. Lucrul e adevărat, însă nu este mai puțin adevărat că abuzurile lui regulate de alcoolism, predispoziția lui spre halucinație și vis. sînt, de fapt, izbucniri ale purității lui și ele își au mobilul în acea permanentă nostalgie a unei lumi întrevăzută cu imaginația, în acea nestinsă dorință de a evada dintr-o realitate pe care n-o putea suporta și de care trebuia să fugă spre a-și salva existența proprie. Alcoolul era un astfel de refugiu al artistului — și pe bună dreptate s-a spus că Poë era beat mai mult de mizerie decît de alcool — însă el nu era singurul. Un alt mijloc de a se desprinde de lumea concretă și brutală din jurul lui și de a-și afirma cu neostenită pasiune cultul pentru ideal, era Dragostea. Edgar Poë a fost un copil al Amozului și singurele bucurii pe care destinul său aprig i le-a îngăduit se datoresc numai Amozului. Dar aceste bucurii erau totdeauna de scurtă durată; în schimb, din iubirile lui pasionate, ce se desfășurau într-un văzduh neprihănit și platonice, plăsmuit de imaginația lui îndreptată spre ceruri pururea limpezi, s-au născut cele mai multe poezii, a căror notă fundamentală e, totuși, o melancolie cu largi rezonanțe funebre, consecință a împrejurărilor ce tutelau iubirile poetului.

Căsătorindu-se pe oînd era încă foarte tînăr, cu o fată și mai tînără încă, plăpînda Virginia Clemm, față de care a nutrit cele mai delicate sentimente de iubire — scrisorile adresate ei sînt o mărturie a setei cu care Poë se refugia în dragoste! — și întîmplîndu-se ca Virginia să moară după puțin timp, tot restul

vieții lui, Edgar Poë a fost urmărit de imaginea acestei ființe îndrăgite, pierdută pentru totdeauna, și toate poeziile lui de iubire, fie că în ele e vorba de Lenore, Ulalume, Ligeia sau Morella, sînt impregnate de sentimentul profund al unei prime răni nevindecate. Este cunoscută patima cu care Poë se aruncă în mrejele alcoolului, ca o soluție de a învinge condiția apăsătoare a existenței; cu aceeași ardoare se adîncea în paradisul imaginar al iubirii. Înainte de a se căsători cu ea, îi declara Virginiei Clemm, într-o scrisoare: „*Tu ai să mă iubești numai din cauza măreției iubirii mele. Nu există oare în această lume rece și lugubră, nimic demn de iubire? Ah, dacă aș putea să aprind în sufletul tău sensul profund, adevăratul sens ce-l dau eu acestor silabe pe care le subliniez! Dar, vai, efortul meu e zadarnic: eu trăiesc și mor fără a fi înțeles.*” După moartea Virginiei, melancolia a devenit pentru Poë o stare sufletească dominantă și conștiința lui că e merit să îndure loviturile aspre ale destinului a căpătat forma unui cult al Frumuseții, drapată totdeauna în umbrele aruncate asupra ei de aripa rece a morții:

*Eu n-am iubit niciodată decît locul unde Moartea
Își amestecă sufletul ei cu al Frumuseții.*

Acest cult al Frumuseții avea să constituie miezul unei întregi concepții despre artă și despre legile creației artistice, concepție pe care Poë a ilustrat-o nu numai prin opera sa, dar și prin demonstrațiile lui teoretice făcute în diverse împrejurări cu aplicația și claritatea unui mare magistru. Teoremele lui despre arta poetică formează fundamentele principalelor modalități de expresie ale poeziei moderne și au intrat în atenția tuturor celor preocupați să descifreze tainele ce prezidează fenomenul creației artistice ca atare. Theophile Gauthier, spunea: „Poë e un estetician de primă forță”, iar Baudelaire nota în jurnalul său intim: „De la Maistre și de la Edgar Poë am învățat să raționez”. Într-adevăr, principala însușire a operelor *literare* ale lui Edgar Poë, a nuvelor lui fan-

tastice în primul rînd este rigoarea lor *științifică*, absolută și infailibilă. De altfel, una din virtuțile geniului său este de a fi reușit să îmbine poezia cu știința într-un mod care nu se mai întîlnește la nici un alt scriitor universal. Din îmbinarea acestor două discipline, atît de deosebite în aparență, îngemănînd imaginile plăsmuite de fantezie cu cele mai rigide calcule matematice, au rezultat acele faimoase nuvele „fantastice“, în care, de fapt, fantastioul nu este decît incursiunea în domeniul para-literar, unde fascinația Frumosului se întîlnește cu seducția pasiunii de a dezlega o problemă în termenii ei pur matematici. Aceste nuvele nu sînt numai o înșiruire de fapte senzaționale și captivante pentru cititor, ci alcătuieste fiecare o suită de raționamente și calcule științifice, o suită de demonstrațiuni — demonstrațiuni mai mult decît analize — ce pătrund în zonele psihologiei dar și ale metafizicii și care incită interesul cerebral deopotrivă cu emoția senzorială.

Am pomenit de zonele psihologiei și ale metafizicii, deoarece din aceste domenii își extrage substanța poezia lui Edgar Poë. Dragostea, bunăoară, ca sentiment de mari efervescențe lirice, este la Poë canavaua pe care se brodează celălalt sentiment mai general, mai universal și cosmic, al tristeții și pe urmă al morții, izvorît din cunoașterea adîncită a condiției existenței noastre în lume.

Pentru Edgar Poë cultivarea acestui sentiment nu capătă justificarea decît în măsura în care se realizează prin el Frumusețea. În concepția lui despre poezie, Frumusețea este esența și scopul oricărui poem. O poezie nu-și poate revendica acest titlu decît în gradul în care autorul ei își propune să fie un slujitor al Frumuseții. Căci poezia, spune Poë, este creația ritmică a Frumuseții. Dar nu e numai atît. Pe lîngă forma ei desăvîrșită, care să contribuie la accentuarea emoției estetice, o poezie trebuie să aibă și un conținut care să răspundă la setea de înălțare a sufletului și spiritului. *„Simt nevoia de a nota că o poezie își merită acest nume numai atunci cînd ea excită sufletul, înălțîndu-l spre sublim“.*

Iar despre funcția și menirea poetului adăuga : „*Cel ce se va mărgini să cînte — oricît de vie ar fi înflăcărarea lui, oricît de sugestivă veracitatea descrierilor sale — spectacolele, sunetele, mirosurile, culorile, sentimentele ce-l înconjoară, acela, zic, la fel ca toți ceilalți oameni, n-a reușit încă să-și justifice titlul său divin. Căci, în afară de acestea, mai rămîne ceva în depărtare, pe care el n-a fost capabil să-l atingă. Pe noi ne stăpînește încă o sete nestinsă și el nu ne-a arătat izvoarele cristaline unde o putem potoli. Această sete e ceva propriu nemuririi noastre.*“

Aceeași concepție înaltă despre poezie, ca act de creație curățat de zgura intereselor mărunte și înguste, o afirma în prefața culegerii de poeme publicată în 1845 : „*Pentru mine poezia n-a fost un scop voit, ci o pasiune ; și pasiunile ar trebui să fie ținute în cinste ; ele nu trebuie — ele nu pot să fie provocate după voință, în vederea unor meschine compensări, sau a unor și mai meschine laude, ale umanității*“.

Toate acestea nu sînt simple postulări teoretice, ele au o strînsă legătură cu viața și destinul celui ce le-a formulat. Opera și viața lui Edgar Poë se împletesc permanent pentru crearea uneia dintre cele mai fantastice și mai tulburătoare legende — care este de fapt o realitate — din cîte s-au înregistrat în istoria literaturii. Poate cea mai bogată în pasiune și poezie dintre existențele literare și artistice ale tuturor veacurilor, existența lui Edgar Allan Poë este în același timp și foarte bogată în nenorociri, foarte patetică și foarte bizară. Mai mult chiar decît opera lui halucinantă, plină de mistere și coșmaruri, destul de scurta lui existență terestră este străbătută de violențe și devastări interioare ce i-au grăbit iremediabil sfîrșitul. Timp de 40 de ani, de cînd s-a născut — dintr-un cuplu de artiști boemi, sortit să rămînă orfan în fragedă copilărie —, și pînă în noaptea sinistră cînd a fost găsit agonizînd pe marginea unui drum, Edgar Poë n-a trăit decît în Reverie și Alcool și n-a cunoscut alții idoli decît Frumusețea și Melancolia. Fără unul din aceste patru elemente viața lui nu se poate închipui și destinul lui potrivit nu poate fi reconstituit în

integralitatea sa. Căci destinul lui Edgar Poë se numește *ghinion*, iar acesta este blestemul ce planează deasupra celor mai aleși și mai nefericiți fii ai omenirii : poeții. Baudelaire însă, prin dragostea ce i-a purtat-o lui Edgar Poë, prin înțelegerea și compasiunea arătată față de destinul său, a adus o consolare tuturor celor condamnați aceluiași destin, slăvind în acest alter-ego al său un erou al Cunoașterii și o victimă a Pasiunii, deopotrivă de mari și în înălțarea și în prăbușirea lor. Poetul *Florilor Răului* îl invocă adesea pe Edgar Poë în rugăciunile sale, ca pe unul care străbătuse toate abisurile existenței și care putea să înțeleagă cel mai bine adîncimea propriilor lui abisuri, dar accentul cel mai dramatic din exhortările lui îl găsim în următoarele rînduri țîșnite dintr-o intensă nevoie de a formula o definiție care să fie valabilă pentru propria lui existență : „*Vous tous qui avez ardemment travaillé à découvrir les lois de votre être, qui avez aspiré à l'infini et dont les sentimens réfoûlés ont du chercher un affreux soulagement dans le vin ou dans le débauche, priez pour lui !*“ * Textul sună ca o litanie, însă are caracterul unei năzuinți profunde de auto-redempțiune.

Dragostea și fanatismul lui Baudelaire pentru persoana și opera lui Edgar Poë nu sînt goale exagerări de poet : sînt revelațiile unui om descoperind în destinul altui om semnificațiile destinului său însuși. Nu oameni comuni, bineînțeles, nu numai artiști, ci spirite pătrunse pînă în cele mai tainice fibre ale ființei lor de sensul, logic sau absurd, al existenței omenești. Iar dacă Edgar Poë n-a făcut altceva în cursul vieții lui decît să viseze, fie refugiindu-se în creație, fie refugiindu-se în alcool, a ales această cale fiindcă prin ea întrevedea sensul cel mai nobil pe care-l putea atribui unei vieți în care Frumusețea e o fiică a Tristeții, iar aceasta din urmă un ecou al Pasiunii.

* „Voi toți care v-ați străduit cu ardoare să descoperiți legile existenței voastre, care ați aspirat la infinit și ale căror simțăminte înăbușite au trebuit să caute o groaznică ușurare în vin sau în desfrîu, rugați-vă pentru el !“

Pentru a suporta existența, un om pasionat nu poate să facă din viață decît două lucruri : un joc, sau un vis. Edgar Poë și-a făcut din viață un vis, pentru că joc nu se poate numi tragedia terestră a autorului *Evrikăi*. De altfel, ultimul cuvînt asupra vieții l-a exprimat el însuși într-o *Marginalie* : „*Nu este nelogic a presupune că într-o existență viitoare, noi vom putea considera această viață terestră ca un vis*“. Este cea din urmă consolare pe care și-a acordat-o marele romantic american, ca o răsplată depărtată, și foarte ipotetică, pentru împrejurarea de a fi cunoscut și îndurat trecerea prin Lumea, atît de reală, de aici.

Vremea, 20 februarie 1938

DOUĂ ANIVERSĂRI :
BYRON—SCHOPENHAUER

S-au împlinit, la începutul anului acesta, 150 de ani de la nașterea a două ilustre personalități, ce reprezintă două dintre spiritele reprezentative ale istoriei literare și filozofice din secolul al XIX-lea : Byron (născut la 18 ianuarie 1788 în Anglia) și Schopenhauer (născut la 22 februarie 1788 în Germania).

La prima vedere, s-ar părea forțată alăturarea acestor nume ce evocă două figuri egal de celebre, dar foarte deosebite între ele atît prin înfățișare, cît și prin modul cum și-au trăit viața. Individualitatea unuia e drapată de vestminte cu totul diferite de a celuilalt, încît o apropiere a lor pare, într-adevăr, capriciul unui joc de asociere a contrastelor. Schopenhauer, mizantropul, misogynul și mai cu seamă stegarul pesimismului ce a dominat și obsedat sufletul și conștiința atîtor generații dinaintea noastră, cu chipul lui de o urîțenie ce-i legitima sumbrele concepții despre existență — pus alături de Byron, superbul dandy, idolatrizat de femei, invidiat de cei mai frumoși bărbați din vremea sa, atras de cele mai vijelioase aventuri — iată, se va spune, o alăturare hazardată. Dacă ar fi să ne lăsăm pradă impresiilor de suprafață și să judecăm oamenii după aparențe, ar trebui să facem între Byron și Schopenhauer aceeași diferențiere ca între soare și lună.

Unul e astrul viu, strălucitor, exuberant, iradiind fervoare, aventură, poezie, pasiune, celălalt e astrul mort, palid, irascibil și sardonice ce frînge elanurile tuturor celor ce intră în orbita sa lugubră și deprimantă.

Cu toate acestea, cei doi aștri care au trecut peste cerul spiritual al secolului lor ca două comete ce voiau să răstoarne, din direcții opuse, viziunea despre lume și ierarhiile de valori prestabile, pot fi puși alături nu numai prin faptul că s-au născut în același an, sau că se bucură de o faimă egală. Ei pot fi puși alături, fiindcă reprezintă polii între care se situează întreaga configurație a secolului, al XIX-lea, în ceea ce acest secol are mai specific și mai expresiv în arta, gândirea și structura lui.

Lordul Byron, care a fost prințul excentricilor din timpul său, era vlăstarul unei societăți de un formalism și un convenționalism duse pînă la ultimele limite ale rigidității, ceea ce explică, într-un fel, apariția lui în mijlocul acestei societăți, ca o rezultată a legii contrariilor. În Anglia, biografia acestui tînăr de o frumusețe răpitoare, aparținînd cercurilor aristocratice înalte, este împletită din acțiuni și episoade, unele reale, altele completînd legenda ce s-a țesut în jurul său, care nu puteau decît să scandalizeze moralitatea și conduita riguroasă a concetățenilor lui. Ei au și făcut totul spre a-l izgoni din țara lor, ca pe un personaj turbulent, ce atenta împotriva sfintelor moravuri englezești. Este cunoscută, de pildă, simpatia pe care Byron o arăta cîinilor, mai mult decît semenilor lui bipezi. Se spune că cei mai buni prieteni ai lui erau doi splendizi dogi, de care poetul se arăta foarte mîndru. Odată, îmbarcîndu-se pe un vas, împreună cu nedespărțirii lui tovarăși de joacă, lordul se aruncă în mare, spre stupefacția călătorilor de pe punte. Cei doi prieteni canini sar numaidecît după dînsul, îl apucă fiecare, cu gura, de cîte un braț și-l duc înot pînă la țărm, deși stăpînul lor nu avea nevoie de acest ajutor, fiind un excelent înotător. Scena era o demonstrație pe care Byron o făcea sub ochii uimiți ai pasagerilor de pe vas.

O altă anecdotă ilustrează și mai deplin caracterul și temperamentul lui Byron. Într-o zi, lordul iese la plimbare, în trăsură, împreună cu soția lui. Pe drum, vizitiul s-a lăsat depășit de echipajul unui alt nobil, ce voia să-i arate zburdalnicului tânăr superioritatea atelajului său. Furios, Byron scoase pistolul, îl descărcă în ceafa vizitiului, înhăță cadavrul și-l aruncă alături de soția sa, apoi, urcându-se pe capră, luă hățurile, dând bice cailor și câștigă întrecerea.

O serie de isprăvi de aceeași natură îl sili pînă la urmă să părăsească Anglia, în floarea tinereții, pentru totdeauna. Trecut pe continent, străbate cîteva țări, pînă cînd își găsește locul preferat la Veneția, unde se instalează în somptuoase apartamente amenajate pentru tot felul de orgii spirituale și sentimentale, ținînd cîteva perechi de cai, o haită de cîini luxoși, înconjurat de femei extravagante. Toate acestea dau vieții lui un ritm și o alură ce ridică împotriva sa oprobiul cercurilor selecte de peste tot. Puțin îi pasă însă de păreri pe care și le fac despre el oamenii. În cele din urmă, poetul rebel, fanaticul libertății, se angajează în lupta pentru independența Greciei. Oferă statului elen întreaga sa avere, spre a susține cauza poporului care reprezintă pentru Byron cheazăia tezaurului spiritual și artistic al antichității, și își pune în joc însăși viața. La 19 aprilie 1824 moare în asediul de la Misolonghi, tot din cauza unei excentricități : participase, călare, pe ploaie, la o bătălie în cursul căreia contractă o pneumonie ce-i fu fatală. Acest prinț al răzvrătiților romantici s-a stins la 36 de ani, vîrsta cînd mor îngerii, poezii și aventurierii de mare anvergură.

Arthur Schopenhauer are o viață cu totul deosebită de a teribilului său contemporan. În primul rînd, Schopenhauer n-a reușit să devină celebru decît tîrziu, cînd, neputînd cuceri citadela gloriei prin fapte de viață, ca Byron, a forțat-o prin teorii menite să compenseze deficitul de energie vitală ce-i crea nenumărate complexe morale și intelectuale. Existența liniștită și calculată de burghez și filozof, biografia lui liniară, nu are nimic extraordinar, în afară

de faptul că în tinerețe a atacat — ca și Byron, în Anglia — toate valorile de prestigiu ale Germaniei, cu o violență ce-i trăda complexe de inferioritate, recunoscînd drept singure spirite valabile pe Goethe și Kant. La 29 de ani publică opera sa capitală *Lumea ca voință și reprezentare*, ce nu-i aduse însă faima și recunoașterea rîvnită. Se consola de ingratitudea contemporanilor, ironizîndu-și propria operă, spunînd despre filozofia sa, cu un fals sarcasm bineînțeles, că e „o scurtă sărbătoare între două lungi intervale de timp în care ea va fi hulită ca un paradox și ocolită ca o trivialitate“. A început apoi să scrie eseuri și maxime despre viață, artă, morală și în special despre femei, lucrări ce aveau să-i aducă o popularitate subită și zgomotoasă. Opiniile lui drastice, puțin măgulitoare la adresa oamenilor, n-au fost temperate totuși de laudele ce-i soseau de pretutindeni. Speciei umane el i-a preferat întotdeauna specia canină — și în acest punct se întîlnește printr-o simplă coincidență cu Byron. Retras într-o cameră solitară de la Frankfurt, căptușită cu cărți și avînd drept singure comuniuni cu speța umană două busturi — al lui Goethe și al lui Kant — Schopenhauer lucra tot timpul cu fidelul său cîine, Alma, întins la picioarele lui. Cînd acesta nu se purta frumos, filozoful îl mustra iritat, strigîndu-i: *Mensch!* (Omule!). Detesta berea, duelurile și femeile — și a trăit pînă la 62 de ani, putîndu-se considera un favorit al soartei, deoarece s-a stins în culmea gloriei, pe care o rîvnise cu putere.

Două vieți cu totul deosebite între ele: de o parte, existența aventuroasă, plină de riscuri și bravări, a lui Byron, de alta existența potolită, străină de orice excese și tentații, a filozofului german. Privite însă prin prisma lor lăuntrică, aceste două existențe, ale căror manifestări exterioare sînt de-a dreptul opuse, apar aproape identice. Temperamentul tumultuos, vulcanic, debordînd de viață și energie al lui Byron, ascundea un caracter blazat, plictisit, dezgustat de oameni și de lume, întocmai ca și mizantropul de la Frankfurt. În tinerețea lui, Schopenhauer s-a întîlnit cu Byron la

Veneția, au vorbit și ei s-au înțeles, desigur, în multe privințe. Văzînd viața pasionată, libertină și închinată voluptăților pe care o ducea poetul, filozoful se va fi exprimat, fără îndoială, cu invidie, dar și cu orgoliu în fața lui Byron : *„Viața mea e ca o băutură dulce-amară. E o continuă îmbogățire de cunoștințe. Rezultatul acestor cunoștințe e trist și zdrobitor ; dar, a pătrunde adevărul, iată ceea ce mă umple de bucurie, deși amestecă meren această dulceață cu o stranie amărăciune“*.

La rîndul lui, cinicul Byron îi va fi replicat imediat, spre surprinderea filozofului, care nu se aștepta la asemenea reflecții din partea unui incurabil hedonist : *„În ce mă privește, dacă rîd de orice lucru omenesc, e ca să nu plîng. Cunoștința e tristețe, cum spui, și cine cunoaște mai bine viața trebuie să jeluiască mai adînc adevărul, fatal, căci pomul cunoștinței nu e pomul vieții“*.

Conversația lor se va fi îndreptat atunci către alte subiecte, mai concrete, constatînd amîndoi, sub vrăjitorul soare al Veneției, că au aceeași părere despre oameni. Schopenhauer, mizantrop și misoghin, spunea : *„Cine nu e mizantrop la 30 de ani, înseamnă că n-a iubit niciodată oamenii“*. Byron îi împărtășea opinia, cu un mic corectiv însă : *„Cu cît văd oamenii mai des, cu atît îi iubesc mai puțin ; dacă aș putea spune același lucru și despre femei, totul ar fi minunat...“*

Numai în acest punct nu s-a înțeles autorul lui *Don Juan* cu autorul lui *Parerga și Paralipomena*, și probabil din pricina aceasta s-au și despărțit, fără a se mai întîlni niciodată, poate chiar supărați unul pe altul din cauza vreunui amestec feminin. Poetul a rămas să-și împlinească scurtul și furtunosul destin la marginea mării, iar filozoful s-a retras în camera lui frankfurgheză, împreună cu Alma, nedespărțitul tovarăș de singurătate și mizantropie.

Byron este cea mai strălucită figură a romantismului european, și exemplul vieții și personalității lui a constituit o fascinație pentru mulți poeți și artiști din secolul al XIX-lea. Curentului neoclasic, impus de Goethe prin viața și opera sa, Byron îi opune

romantismul său, ce a contagiât Europa cu aceeași putere de seducție, creînd o modă și un stil de viață adoptate de toți poeții din generația sa. *Byronismul* e o altă denumire a romantismului ce se citea pe chipurile palide, brăzdate de visuri stranii și de aspirații maladive ale poeților din prima jumătate a secolului și chiar de mai târziu. Visători incorigibili, complăcîndu-se într-un snobism al durerii și un dezgust, cu implicații metafizice, al vieții, acești poeți cultivau și agravau acel „rău al secolului“ ce avea să aștearnă pe fețele lor juvenile o prematură oboesală, o dezolantă blazare. Byron se plasează în fruntea acestei pleiade de bolnavi iluștri — Chateaubriand, Musset, Heine, Leopardi, Eminescu etc. — care, datorită molimei vremii și sub acțiunile virusului byronian, au devenit din niște pasionați ai vieții, niște dezabuzanți, niște sceptici, niște pesimiști ireductibili.

Schopenhauer, care a fost el însuși mai mult un artist al cuvîntului decît un magistru al ideilor, a creat o sinteză teoretică a acestui curent al durerii. El este metafizicianul aspirațiilor și experiențelor romantice. Nu s-a pus încă, pînă acum, cu destulă insistență accentul asupra acestui aspect al operei lui Schopenhauer : o metafizică a romantismului. Deși opera sa filozofică are ca fundament noțiunea de Voință, ca fenomen activ și preponderent în manifestările umane, Schopenhauer e totuși filozoful aceluia grup de spirite decepționiste, lipsite tocmai de elementul volitiv, care sînt romanticii și în rîndul cărora se situează el însuși prin viziune, temperament și structură intelectuală și afectivă.

Nu e momentul să ne oprim acum asupra cauzelor ce-au provocat această febrilă răzvrătire spirituală, care e romantismul și care formează conținutul specific al artei și gîndirii din secolul al XIX-lea. Faptul însă că doi din cei mai străluciți exponenți ai acestui veac s-au născut în același timp, cu un an înainte de izbucnirea Revoluției Franceze, ne îndeamnă să afirmăm că romantismul, cu toate implicațiile lui psihologice, artistice, morale, sociale, politice, prefigurînd drama cunoașterii și a crizei din

sînul culturii moderne, a fost provocat de o adîncă frămîntare a conştiinţei europene. Byron şi Schopenhauer sînt două din piscurile ce polarizează această mişcare de mari proporţii, două din glasurile al căror sunet se aude încă pînă la noi, chiar la consemnarea unui secol şi jumătate de la naşterea lor.

Vremea, 3 aprilie 1938

Franța îngenuncheată de azi n-a uitat să aniverseze, atît cît împrejurările îi mai pot permite, împlinirea a două secole de la nașterea lui Chamfort. În afară de titlul de moralist, el a fost și este considerat omul cel mai liber și mai îndrăgostit de libertate din oîți au existat vreodată. Cronologic, Chamfort se numără printre ultimii din seria moraliştilor francezi din veacurile XVII și XVIII, fiindcă a apucat Revoluția, în timpul căreia a și murit, printr-un gest suprem de a-și păstra independența, pe care a plătit-o cu viața, în zilele Teroarei. A vorbi, deci, astăzi despre Chamfort pare oarecum îndrăzneț, dar în tot cazul e foarte reconfortant. Căci Chamfort a avut mai mult decît o pasiune — a avut un cult al libertății.

Deși în cursul vieții se bucurase de stima și aprecierea cercurilor intelectuale, fiind unul din spiritele ce străluceau în societate și la Academie, unde trecea printre cei mai vestiți membri ai înaltului for, Chamfort n-a intrat în posteritate prin operele publicate înainte de moarte, ci prin acele însemnări și observații succinte, scrise pe foi detașate, fără intenția de a fi date la iveală, și editate postum de prietenii săi, sub titlurile de *Maximes et Pensées* și *Caractères et Anecdotes*.

A scris versuri, piese de teatru, eseuri filozofice, dialoguri, dar ceea ce întreține mereu curiozitatea pentru numele lui sînt mai

ales acele pitorești, savuroase, uneori sarcastice și crude, dar totdeauna juste în aprecierile lor, reflecții din *Caractères et Anecdotes*, în care face să se perinde prin fața cititorului oamnei de curte, de litere, de saloane sau de societate, pe care i-a cunoscut el, zugrăvind-i în trăsături severe, cu mentalitatea, cu viciile, cu virtuțile și cu slăbiciunile lor. De cele mai multe ori spiritul său degajat și pătrunzător alunecă spre frivolitate, dar în fiecare notație observația exactă e exprimată în forma cea mai concisă, descriind în câteva cuvinte o însușire tipică pentru un personaj, sau o situație ilustrativă pentru mediul și epoca în care a trăit.

Sébastien-Roch Nicolas, zis Chamfort, după numele localității lui natale, s-a născut în 1741, avînd o ascendență umilă și obscură : tatăl său n-a putut fi identificat (era deci copil din flori), iar mama provenea din straturile de jos ale societății. Înzestrat cu o mare energie sufletească și spirituală, Chamfort și-a cucerit o frumoasă carieră intelectuală, însă anumite complexe de inferioritate provocate de conștiința originii lui au făcut să nu se împace niciodată nici cu societatea în care pătrunsese, nici cu el însuși. Era un om plin de contraste și contradicții, cultivînd persoanele de rang mare, dar fără să se lase orbit de strălucirea lor, fiind mîndru de calitățile personale și treptele pe care le-a urcat, dar fără să fie vreodată mulțumit de el însuși. De altfel, s-a descris pe sine cu aceeași aciditate folosită cînd era vorba de alții : „*Întreaga mea viață e o împletitură de contraste aparente cu principiile mele. Nu-i iubesc deloc pe prinți, și sînt atașat de un prinț și o prințesă. Îmi sînt recunoscute părerile republicane, și mulți dintre prietenii mei se mîndresc cu decorații monarhice. Iubesc sărăcia voită și trăiesc între oameni bogați. Fug de onoruri, și cîteva au ajuns pînă la mine. Scrisul este aproape singura mea consolare, și nu am relații cu oameni de litere, nu mă duc la ședințele Academiei. Adăugați că socotesc iluziile necesare omului, și trăiesc fără iluzii ; că socotesc pasiunile mai folositoare decît rațiunea, și nu știu de fapt ce sînt pasiunile.*“

În afară de originea sa, ce nu-i făcea cinste într-o societate unde meritele erau acordate tocmai pe baza titlurilor de blazon, Chamfort mai avea și o sănătate destul de șubredă, ceea ce contribuia de asemenea să-l pună în conflict cu oamenii și să-i înrîurească reflecțiile despre viață și lume. „*Cea mai bună filozofie în legătură cu felul de a te purta în lume, este să îmbini față de ea sarcasmul veseliei cu indulgența disprețului*“, iar în altă parte, notează : „*Lumea și societatea se aseamănă cu o bibliotecă unde la prima vedere totul pare în regulă, deoarece cărțile sînt așezate acolo după formatul și mărimea volumelor ; dar unde, de fapt, totul e în dezordine, deoarece nimic nu e orînduit după natura științelor, a materiilor sau a autorilor*“.

Prin natura caracterului său capricios, a orgoliului pronunțat și a inteligenței lui rare, nu s-a putut împăca niciodată cu semenii lui și cu felul lor de a concepe viața. „*Ești mai fericit în singurătate decît în lume. Asta din cauză că în singurătate meditezi asupra lucrurilor, în timp ce în lume trebuie să meditezi asupra oamenilor.*“ Ceea ce nu l-a împiedicat totuși să participe la Revoluție, îndeosebi în prima ei fază, cînd se împrietenise cu Mirabeau, căruia îi scria discursurile, pentru ca mai tîrziu, în timpul Teroarei, să devină un adversar al Revoluției. Fiind urmărit și amenințat să-și piardă libertatea, în timp ce agenții veniți să-l aresteze se aflau în locuința lui, el se retrase în birou și încercă să se sinucidă, tăindu-și arterele. Îngrijit imediat și readus la viață, făcu o declarație celebră, dictată de firea lui ce refuza orice știrbire a integrității personale și pe care o semnă cu un eroism demn de o figură de legendă : „*Eu, Sebastien-Roch Nicolas Chamfort, declar că am preferat să mor liber, decît să fiu condus ca un sclav în închisoare ; declar că, dacă prin violență voi fi forțat să rămîn în starea în care mă găsesc (era arestat, n.r.), voi avea încă destulă putere ca să sfîrșesc ceea ce am început. Sînt un om liber ; niciodată nu voi fi băgat viu într-o închisoare.*“ A fost totuși închis, în ciuda acestei declarații categorice, și a murit în temniță, după

ce își descoperise acolo un bun prieten în gardian și o mare plăcere de a traduce epigrame din literatura greacă.

Opera de moralist a lui Chamfort e axată în jurul ideii de libertate individuală, de la care el n-a abdicat nici o clipă. „*Natura nu mi-a spus niciodată : să nu fii sărac ; cu atât mai puțin : fii bogat ; dar ea îmi strigă mereu : fii independent*“. Această independență a fost practică aproape cu patima unui maniac în cursul existenței lui : „*A nu depinde de nimeni, a fi omul inimii tale, al principiilor tale, iată ce am întâlnit mai rar în lume*“. Și ca o explicație a acestei atitudini adoptată în stil absolut, altădată mărturisirea : „*Nu studiez decât ceea ce-mi place ; nu-mi consum spiritul decât cu ideile care mă interesează, indiferent dacă sînt utile sau inutile, pentru mine sau pentru alții. Nu mă gîndesc dacă timpul va aduce sau nu va aduce împrejurările cînd să mă pot folosi de cunoștințele mele. În orice caz însă voi avea avantajul neprețuit de a nu mă contrazice cu mine însumi și de a rămîne credincios gîndirii și caracterului meu.*“

Mai presus de orice, Chamfort a fost un om sincer. În primul rînd cu sine, și apoi cu ceilalți. Nu menaja pe nimeni, nu făcea concesii, avea despre oameni idei ce mergeau pînă la mizantropie, despre societate păreri ce frizau adesea cinismul, iar despre glorie, virtute, posteritate etc. convingeri negative de nezdruccinat. Toată existența lui a fost o aventură a libertății. O astfel de aventură e seducătoare cînd e privită din perspectiva idealurilor abstracte, dar a fost tragică pentru Chamfort. Acest sever judecător al oamenilor și al societății, a sfîrșit prin a fi călăul propriei lui existențe. Ca scriitor și ca gînditor, îndeosebi, Chamfort anticipează marea pleiadă a generațiilor romantice, deoarece el îmbină viața cu opera sa, făcînd din ambele un tot ce vibrează la unison cu legea destinului propriu.

Vremea, 11 februarie 1942

GENEZA UNEI CĂRȚI :
„LES FLEURS DU MAL“

În ziua de 7 aprilie, anul acesta, se împlinesc 125 de ani de la nașterea lui Charles Baudelaire. Evenimentul va fi sărbătorit cu toată amploarea cuvenită și, cu siguranță, poezia baudelairiană va fi încă o dată pretextul unor divagări festive pe marginea magiei versului ei. Lucrul s-a mai întâmplat, de altfel, foarte recent cu prilejul împlinirii unui veac de la debuturile marelui poet și am asistat atunci, chiar pe meleagurile noastre, la sărbătorirea acestei aniversări — soldată, printre altele, cu publicarea excelentului buchet de *Flori alese din „Les Fleurs du Mal“*, datorat poetului Al. Philippide.

Tot de curînd s-au împlinit 90 de ani de cînd tiparul a înregistrat pentru prima oară cel mai frumos titlu pus vreodată în fruntea unei culegeri de poezii : *Les Fleurs du Mal* destinat unei glorii literare fără egal — astfel încît am putea spune că sîntem într-o suită de aniversări baudelairiene.

Oprindu-ne atenția asupra lor și consemnîndu-le printre principalele evenimente literare de azi, nu socotim lipsit de interes să evocăm momentele și împrejurările în care tînărul Baudelaire, scăpînd de sub tutela generalului Aupick, vitregul său tată, și-a încredințat numele hainei de plumb a tiparului, care avea să-l ridice într-un zbor zbuciumat, asemeni pescărușului împovărat de aripi grele, spre zările unei glorii nezdruncinate ce luminează și astăzi piscurile poeziei universale.

După mărturiile prietenilor din tinerețe ai poetului se atestă că Baudelaire recita cunoscuților săi unele din poeziile scrise cu mult înainte ca ele să fi văzut lumina tiparului. Pornind de la astfel de mărturii, cercetătorii literari au avut mult de lucru spre a stabili cu precizie cronologia debuturilor lui Baudelaire. Astfel, după ultimele cercetări ale lui Jacques Crépet, cel mai erudit istoriograf baudelairian, publicate în monumentală, din punct de vedere științific, ediție critică a *Florilor Răului*, apărută în 1942 la Paris (în editura José Corti), s-a stabilit că prima poezie scrisă de Baudelaire este *A une dame créole*, elaborată prin 1841, după care urmează *A Theodore de Banville* și *A une mendiante rousse* (1842), apoi *L'Albatros* (1843) ș.a.m.d.

Până în 1845, Baudelaire, scrisese, după părerea lui Crépet, 22 poeme, fără a publica nici una din ele, citindu-le însă prietenilor săi în cercuri restrânse. Abia în 1845 apare, în *L'Artiste* de la 25 mai, prima poezie de Baudelaire, *A une créole*, care avea să capete mai târziu, în volum, titlul definitiv *A une dame créole*. Acesta era debutul poetic al lui Baudelaire. El coincide aproape cu debutul său scriitoricesc propriu-zis, deoarece numai cu câteva zile mai înainte, la 8 mai 1845, a apărut și prima cronică din *Salonul 1845* publicată în revista *Le Corsaire-Satan*. În același timp poetul își publica și placheta întregă asupra *Salonului 1845* sub semnătura Baudelaire-Dufays, editată de Jules Lafitte, la Paris.

Peste un an, în 1846, tot în *L'Artiste*, apar alte două poezii: *L'Impénitent* (Don Juan aux Enfers), publicată la 6 septembrie, și *A une indienne* (A une Malabaraise), publicată în numărul de la 13 decembrie. În același an, 1846, Baudelaire publica *Salonul din 1846*, pe coperta căruia cititorul era avertizat că în curînd vor apare *Les Lesbiennes*, poezii de Baudelaire-Dufays. Acesta era un prim deziderat mărturisit al poetului de a-și publica volumul de versuri sub titlul de mai sus.

În anul 1846 însă, Baudelaire publică în *L'Echo des Marchands de vin* poezia *Le vin de l'assassin*, însoțită de o notiță prin care se anunță că editorul Michel Lévy va tipări volumul *Les Limbes*,

poezii de Charles Baudelaire, „care va apare la Paris și la Leipzig la 24 februarie 1849“. *Les Limbes* era, după cum se vede, al doilea titlu anunțat de poet pentru versurile sale.

În 1850, apar în *Le Magasin des Familles* alte două poezii : *Chatiment de l'orgueil* și *Le vin des honnêtes gens* (L'Ame du vin) însoțite de nota următoare : „Aceste două bucăți inedite fac parte dintr-o carte intitulată *Les Limbes*, care va apare în curînd și care e destinată să reprezinte aspirațiile și melancoliile tineretului modern“. O notiță similară însoțea și cele 11 poezii publicate în ciclul intitulat *Les Limbes*, în *Le Messenger de l'Assemblée* din 9 aprilie 1851.

Așadar, în decursul celor cinci ani scurși de la apariția primei poezii, Baudelaire își anunțase de două ori volumul, sub două titluri diferite, dar cartea nu apăruse încă. Faptul că nu-și putuse realiza această dorință produsese o mare tristețe poetului. La 30 august 1851, el îi scria următoarele mamei sale : „*Sînt foarte nemulțumit și foarte trist. Am încercat toate chinurile lumii ca să mă pun pe lucru. La treizeci de ani Balzac își impusese de mai mulți ani o muncă permanentă, dar pînă acum eu nu am nimic comun cu el decît datoriile și proiectele... Uneori mi se pare că am devenit prea rațional și că am citit prea mult pentru a concepe ceva sincer și naiv. Sînt prea savant, dar nu destul de muncitor...*“

De data aceasta poetul era hotărît să-și publice volumul sub titlul *Les Limbes*, noțiune care avea un înțeles simbolic, însemnînd margine, țărîm și desemnînd zona indecisă dintre Infern și Paradis. Iată însă că în același timp apare la Paris un volum de versuri intitulat tot *Les Limbes*, semnat de un oarecare Th. Véron. Acest lucru îl deconcertă pe Baudelaire, care își vedea compromisă originalitatea titlului său.

Pe de altă parte, încă din 1848, cînd își anunțase pentru întîia oară volumul sub acest titlu, Baudelaire constatase că titlul său era greșit interpretat. Și anume, în literatura fourieristă de la 1848 se vorbea în limbaj politic de „perioade lymbice“, ilustrate de „epoca începutului social“ de atunci, iar un comentator al vremii,

făcînd o revistă a presei din anul 1848, lega aceste teorii sociale de anunțul versurilor lui Baudelaire scriînd : „Am citit că va apare un volum de poezii cu titlul *Les Limbes*. Cu siguranță că sînt versuri socialiste...”

Această afirmație avusese, fără îndoială, darul de a-l surprinde pe poet. Cu toate că Baudelaire participase în mod activ la revoluția din 1848, editînd, printre altele un ziar propriu, *Le salut public*, totuși poeziile lui erau departe de a avea un caracter social și de a încerca să ilustreze o stare de spirit a maselor, așa cum încercau să arate unii comentatori ai vremii.

În fața acestor surprize, este evident că Baudelaire și-a amînat din nou publicarea volumului, pînă la găsirea unui nou titlu. Acest nou titlu, *Les Fleurs du Mal*, avea să fie imprimat pentru prima dată în 1855, în fruntea celor 18 poezii publicate în numărul de la 1 iunie din *Revue des Deux Mondes*, fără a fi însă fixat atunci și pentru volum. În 1857, Baudelaire publică în *L'Artiste* de la 10 mai încă trei poezii, însoțite de notița următoare : „Aceste fragmente sînt scoase din volumul *Les Fleurs du Mal*, care va apare peste cîteva zile la librăria domnilor Poulet-Malassis și de la Broise“. Și într-adevăr, în 1857, la 11 ani după ce poetul își manifestase înția oară dorința de a-și publica versurile în volum, apare prima ediție din *Les Fleurs du Mal*.

Influența, discuțiile și reacțiunile cenzurii produse de apariția acestui volum de versuri, sînt cunoscute. Poetul a fost adus în fața justiției, iar cîteva bucăți din *Les Fleurs du Mal* au fost „condamnate“. Cartea s-a bucurat însă de mare succes — deși nu toată lumea socotea apelația de *Les Fleurs du Mal* drept cea mai potrivită. Într-o scrisoare adresată lui Baudelaire, Alfred de Vigny amenda în termenii următori acest titlu de carte : „... Simt nevoia să vă mărturisesc că multe din aceste *Fleurs du Mal* sînt pentru mine Flori ale binelui care mă farmecă ; de aceea vă socotesc nedrept față de acest buchet, adeseori parfumat în chip delicios cu mireisme primăvăratice, pentru a-i fi dat acest titlu nedemn de el...”

Autorul însă era conștient de valoarea operei lui și era fericit de a-i fi găsit un titlu atât de adecvat.

Reproșând editorilor că nu-i dau tot concursul pentru publicarea cât mai multor ediții, Baudelaire le scrie acestora în 1866 : „Ezita-rea dv. face ca numele meu să fie uitat încetul cu încetul, iar aceste *Fleurs du Mal* să fie o valoare lincezîndă, ele care, într-o mîină abilă, ar fi putut atinge, după nouă ani, două ediții pe an... *Les Fleurs du Mal* se vor vinde totdeauna...”

Poetul nu s-a înșelat. La o sută de ani după apariția primei bucăți și la 90 de ani după cea dintîi ediție, *Les Fleurs du Mal* se dovedește a fi cel mai frumos dintre cele mai frumoase titluri de cărți și una dintre cele mai valoroase culegeri de versuri, care nici-odată nu-și va pierde frăgezimea și parfumul ei cuceritor.

Victoria, februarie 1946

1.

Prin anul 1885, retras într-o izolare anume căutată la Berlin, departe de mediul și atmosfera cercurilor literare pariziene, Jules Laforgue, unul dintre poeții reprezentativi ai epocii, scria *Les Fleurs de la Bonne Volonté*, poemă ce reflecta aspirațiile și nostalgiile generației post-baudelairiene, murmurînd printre altele, în camera lui berlineză de unde ieșea numai arareori :

*On m'a dit la vie au Far-West et les Prairies,
Et mon sang a gémi : „Que voila ma patrie !...“
Declassé du vieux monde, être sans foi ni loi,
Desperando ! là-bas, là-bas je serai roi...
Oh, là-bas m'y scalper de mon cerveau Europe !
Piaffler, redevenir une vierge antilope
Sans littérature, un gars de proie, citoyen
Du hasard et sifflant l'argot Californien !¹*

¹ Mi s-a vorbit despre viața în Far-West și în prerii, și singele din mine gemu : „Iată patria mea !“ Zvirlit din vechea lume, fără credință, nici lege, desperando ! Acolo, acolo voi fi rege... Oh, acolo să-mi smulg din creier Europa ! Să tropăi, să redevin o virgină antilopă fără literatură, un haiduc, cetățean al hazardului, șuierînd graiul californian !

În aceeași perioadă, la Paris, boema simboलिष्टilor, în frunte cu Verlaine, era extaziată de versurile unui tânăr poet a cărui excentricitate atrăsese atenția asupra geniului său și a cărui trecere fulgerătoare prin capitala franceză făcuse ca existența lui să devină o legendă, spre deosebire de toate celelalte existențe, fie ele oricât de extravagante, care rămân mai mult sau mai puțin împotmolite în banalitate. În acel timp însă, Rimbaud, dezgustat de literatură și de viața imaginară, lipsită de tensiuni reale, a poezilor pe care-i cunoscuse — și-i uimise prin prezența lui tulburătoare — rățăcea prin deșerturile Abisiniei și ale Arabiei, angajat într-o supremă aventură existențială, înfruntând riscuri și pericole ce-l amenințau la tot pasul, dar redevenind întocmai ca în visul lui Jules Laforgue : un desperando, *une vierge antilope, un gars de proie, citoyen du hasard et sifflant l'argot... abyssinien...*

Nu vom stăruii în aceste pagini asupra operei lui Rimbaud. Poezia lui a fost o poezie de circumstanță. Scria ca să-și elibereze sufletul, să-și potolească revolta, să-și calmeze remușcările. După fiecare evadare și hoinăreală prin diferite țări din Europa, se întorcea acasă, la Charleville, istovit, dezaxat, deprimat și încerca să-și regăsească echilibrul, purificarea, prin scris. Totul izvora din sânge — din acel „mauvais sang“ ce-i pecetluse destinul — totul era o necesitate imperioasă de a se dezvinovăți, de a se destăinui, de a se cunoaște și de a se învinge pe el însuși. Poezia lui, dar mai ales bucățile în proză din *Iluminări* și *Un sezon în infern*, în afară de valoarea artistică, au greutatea unei dezbateri interioare, al cărei dramatism este zguduitor. Fiecare „exil“ la Charleville era pentru el prilejul unei reculegeri și totodată al unei noi tentative de a evada din această „farsă“ care este viața, ce trebuie trăită de toți. Viața lui a fost o vecinică revoltă, intelectuală și socială, o vecinică goană după *Imposibilul* spre care aspira întreaga lui ființă. Nimic nu-l mulțumea, spațiul în care trăia i se părea prea îngust, existența prea facilă, izbînzile lipsite de consistență. „Am creat toate sărbătorile, toate triumfurile, toate dramele. Am încercat să inventez flori noi, aștri noi, trupuri noi,

graiuri noi. Am crezut a cuceri puteri supranaturale“. Dar pînă la urmă a trebuit să-și „îngroape imaginația și amintirile“ și să-și creeze viziunea unui paradis pe care nu-i rămînea decît să-l cunoască pe cale directă. Acest „paradis“ era Orientul, izvorul „înțelepciunii de la început“, pe care Rimbaud îl situa la antipodul „suferințelor moderne“. Acolo spera el să-și găsească împlinirea, căci vom vedea ce însemna pentru Rimbaud paradisul: integritatea ființei; proprii, libertatea absolută.

2. EVADAREA

Prin 1880, după ce cunoscuse viața și mediul literar de la Paris, după ce-și petrecuse cei mai zvăpăiați ani ai adolescenței în acea „noapte a infernului“ carnal și spiritual, și în sfîrșit după ce străbătuse pe jos sau călătorind clandestin cu trenul Franța, Belgia, Anglia, Germania, se întoarce pentru ultima oară la Charleville, orașul natal, unde trăiau mama și sora lui, Isabelle. Dar mai mult decît alte dăți, acum nu mai poate suporta mediul de aici, de „provincie împutită“, unde totul îl exasperează: familia, burtă-verzimea orașului, orizontul îngust, platitudinea la care erau condamnați ceilalți, viața searbădă și lipsită de o semnificație mai înaltă. Într-o noapte pleacă pe furiș de acasă, cu patru sute de franci în buzunar și se imbarcă pentru Cipru. Insula i se pare însă prea mică și fără perspective pentru energia lui dornică de mari aventuri. O părăsește repede și trece în Africa, mai întîi în Egipt, apoi mai departe, spre țărmurile de jos ale Mării Roșii. „Am căutat de lucru prin toate porturile Mării Roșii, la Djaddah, Suakim, Masuach, Hodeidab etc. Am venit aici după ce am încercat să găsec ceva de făcut în Abisinia“, își anunța într-o scrisoare din 1880 sosirea la Aden. „Imediat ce voi avea cîteva sute de franci, voi pleca spre Zanzibar“, vestește el în aceeași scrisoare trimisă celor de acasă.

Și, într-adevăr, găsește în curînd de lucru la firma negustorilor francezi din Aden „Mazeran, Vianney și Bardey“, care se ocupa cu negoțul de cafea, bumbac și zahăr, unde rămîne cîțiva ani, cîștigînd simpatia și încrederea patronilor. Viața era însă grea la Aden : clima, peisajul, oamenii, toate îi erau ostile, toate îl nemulțumeau. Și, pe urmă, șederea prea îndelungată în același loc nu era potrivită cu firea lui de „vagabond“ ce nu-și găsea limanul nicăieri. Iată cum descrie într-o altă scrisoare condițiile climatice și geografice din Arabia : „Nici un arbore, măcar uscat, nici un fir de iarbă, nici o bucată de pămînt, nici o picătură de apă dulce. Aden e un crater de vulcan stins, cu fundul acoperit de nisipurile mării. Nu vezi și nu atingi altceva decît lave. Pereții craterului împiedică intrarea aerului și noi ne învîrtim în fundul acestei găuri ca într-un cuptor de var stins. Trebuie să fii victima fatalității ca să ajungi să muncești în asemenea infernuri.“

Dar în curînd firma „Mazeran, Vianney și Bardey“ întemeiază o sucursală la Harrar. Lui Rimbaud i se încredințează conducerea acestei sucursale, cu sarcina de a procura din acea regiune fertilă cafea, bumbac și orez. În schimbul unui salariu de trei sute de franci lunar, Rimbaud apucă din nou drumul Abisiniei, și era, atunci, al treilea francez care a pus piciorul în Harrar. Patronii, văzîndu-l întreprinzător, îi dau mîină liberă în negoțul de cafea și-i măresc salariul la 416 franci pe lună, plus doi la sută din beneficii. Întreprinderea prospera, ceea ce-l determină pe Rimbaud să rămînă pînă în 1885 în serviciul firmei Bardey, la Harrar. Totuși, afacerea nu i se părea destul de strălucită : se lovea de tot felul de „plictiseli absurde“ și în cîteva rînduri proiectează să părăsească pentru totdeauna acest oraș pentru a se duce să „traficheze în necunoscut“. Din această perioadă se păstrează o scrisoare concludentă pentru starea de spirit a lui Rimbaud, confinat la marginile lumii : „Ah, eu nu țin cu orice preț la viață ; și dacă trăiesc, sînt obișnuit să trăiesc în oboseală ; dar dacă sînt forțat să continui să mă obosesc ca în prezent și să

mă nutresc cu mîhniri pe cît de grozave pe atît de absurde, cred că-mi voi scurta repede viața. Noroc că această viață este unică și noroc că acest lucru e evident, căci nu se poate închipui o viață cu nemîngîieri mai mari decît a mea.“

Totuși, nu dispera niciodată ; își dădea chiar seama că ceea ce-l împingea mereu înainte, făcîndu-l sclavul voinței sale de fier și victima fatalității, era însăși structura lui sufletească de răzvrătit ce-și căuta neconștient salvarea în acțiuni dintre cele mai greu de îndeplinit. „Ceea ce constituie superioritatea mea, e că eu nu am inimă“, spunea adesea. Deși supremul lui scop era acela de a ajunge la o situație de independență absolută, totuși de multe ori se înspăimînta la gîndul că eforturile depuse în acest sens i-ar putea rămîne zadarnice. „Ah, la ce servesc aceste plecări și întoarceri și aceste aventuri printre rase ciudate și aceste griuri cu care îmi umplu memoria, și aceste osînde fără nume — dacă nu pot să am o zi, după atîția ani, în care să mă pot odihni într-un colț care să-mi placă și unde să regăsesc o familie și să am cel puțin un copil cu care să-mi petrec restul vieții, crescîndu-l după ideile mele, împodobindu-l și înarmîndu-l cu învățătura cea mai completă care s-ar putea atinge în această epocă și pe care să-l văd devenind un inginer renumit, un om puternic și bogat în darurile științei ?...“

După cum se vede Rimbaud era pasionat în acea perioadă pentru știință. Dorea să aibă un copil căruia să-i dea o educație „după ideile lui“ și o pregătire științifică. Poetul care renunțase la literatură, cunoscuse vagabondajul, făcuse ani de zile negoț, în condiții extrem de grele, ajunsese la concluzia că știința îi poate da satisfacții mai mari decît celelalte. El care spusese : „Să fim cît mai moderni cu puțință“, era în nota timpului său, a căruia modernitate se caracteriza prin mari progrese în domeniul științific. Amănuntul acesta este cu atît mai demn de relevat, cu cît Rimbaud își exprima asemenea veleități pe cînd se afla departe de focarul de cultură și civilizație al Europei, de unde tocmai fu-

gise, rătăcind prin coclaurile sălbatice și primitive ale continentului african.

Activitatea desfășurată la Harrar, ca reprezentant al firmei Bardey, a fost destul de fructuoasă, căci avea posibilitatea să trimită bani acasă, o parte pentru familie, o parte cu rugămintea de a i se expedia cărți și instrumente spre a-și realiza visurile de explorator. La Harrar totul îl îndemna spre această carieră nouă: spiritul de aventură, interesul științific, curiozitatea de a cunoaște și descoperi popoare și forme de viață prea puțin sau aproape necunoscute pînă atunci. Din banii trimiși pentru cărți și instrumente, doamna Rimbaud cumpăra însă pămînt la Charleville, ceea ce-l indigna profund pe înstrăinatul ei fiu. De altfel, ca și Domnul Aupick, tatăl vitreg al lui Baudelaire, mama lui Rimbaud era departe de a înțelege aspirațiile, visurile și ardoarea vieții fiului ei. Nenumărate prejudecăți burgheze o împiedicau să vadă în „nebuniile“ fostului poet singularitatea personajului pe fruntea căruia geniul își imprimase pecetea sa. De aceea, nu lua în considerare cererile lui repetate și cu banii trimiși prefera să cumpere terenuri, decît să-i risipească pe cărți. Pe Rimbaud această lipsă de înțelegere îl îndurera și mai mult, în izolarea sa, și iată ce-i scria odată mamei lui în legătură cu refuzul ei de a-i satisface rugămințile de a i se trimite cărți: „Ceea ce este mai ales întristător, e faptul că îți închei scrisoarea declarînd că pe voi nu vă vor privi niciodată afacerile mele. Țsta nu este un fel cumsecade de a ajuta un om aflat la mii de kilometri de ai săi, călătorind printre populații sălbatice și neavînd nici un corespondent în țara lui. Dacă nu mă pot adresa familiei mele, pentru comisiunile mele — atunci cui dracu m-aș mai putea adresa? Ultima dată, ți-am trimis lista cărților pe care ceream să mi le expediezi aici. Te rog, nu neglija acest comision, nu-i da cu piciorul.“

În timpul cît a stat la Harrar a făcut dese incursiuni în ținuturile din împrejurimi, minat de patima sa de explorator ce-l făcea să treacă peste orice obstacol, să înfrunte orice primejdii. În

calitate de negustor, trebuind să se intereseze de soarta caravanelor de indigeni trimise în misiune sau așteptate să se întoarcă din diferite părți, le însoțea adesea el însuși, ori le scotea din mari impasuri. În 1883 înaintează în Ogeden, pînă la 50 kilometri sud de Harrar atîngînd un punct pe care exploratorul german Hagenmacher nu-l atinsese în expediția sa din 1875, și deschizînd un drum pe care peste doi ani, în 1885, avea să-l continue exploratorul austriac, Paultischke. Într-un raport adresat consulului francez de la Aden, Bardey, spunea, printre altele, că Rimbaud „este sufletul expedițiilor casei sale în Somalia“, precum și descoperitorul podișului Wali în Ogeden. De asemeni, tot el atesta că Rimbaud a scăpat de la moarte mulți negustori, răscumpărîndu-l, printre alții, pe Sothiro, luat prizonier de triburile sălbatice și pus în libertate numai în urma intervențiilor lui Rimbaud de la Harrar.

3. LA CURTEA REGELUI MENELIK

După 1885, Rimbaud nu mai lucrează pentru contul firmei Bardey, și de aci încolo începe o acțiune foarte susținută în favoarea revendicărilor patriotice abisiniene. S-a afirmat — și Paterne Berrichon, cumnatul său, a fost primul care a acreditat această opinie — că Rimbaud a jucat rolul de civilizator al Abisiniei. Lucrul este exagerat, desigur, deoarece Rimbaud, prin caracterul lui egolatu, prin disprețul ce-l purta civilizației și „civilizatorilor“, dar mai ales prin structura lui de revoltat împotriva oamenilor și a umanității, era departe de a-și propune asemenea țeluri sau de a se amesteca în astfel de treburi ce țin mai mult de ambițiile cuceritorului, decît de mobilurile ce acționează impulsivitatea unui aventurier al spiritului. Totuși, el este unul dintre primii martori și unul dintre primii actori ce-au par-

ticipat la luptele abisinienilor în efortul lor de a-și păstra independența față de colonizatorii europeni.

Într-adevăr, din 1885, Rimbaud devine asociatul negustorilor de arme Labatut și Soleillet, în care calitate pleacă, chiar în acest an, într-o primă expediție spre Choa, țara lui Menelik, unul din vasalii Negusului, cu un transport de arme. Între timp însă asociații lui pier într-o altă expediție, astfel că în 1886 Rimbaud se vede obligat să ducă singur afacerea mai departe. Treburile merg foarte greu, din pricina lipsei de bani ce făcea să stagneze orice întreprindere comercială, dar mai ales din cauza ostilităților întimpinate din partea indigenilor, care sabotau orice activitate europeană. Sabotajul ajunge de multe ori pînă la masacrări pline de cruzime cărora le cădeau victime europenii porniți în diferite expediții comerciale. Astfel, chiar cu cîteva zile înainte de plecarea caravanei lui Rimbaud de la Zeillah, port la mare, spre centrul ținutului, o caravană condusă de francezul Barral a fost masacrată de indigeni, în așa fel încît nu s-au mai găsit din ea decît osemintele cadavrelor lăsate pe teren și devorate de hiene. Întîmplarea aceasta nu l-a determinat totuși pe Rimbaud să renunțe la temerara lui intenție de a ajunge la Menelik, pentru a aranja cu el conturile deschise cu antecesorii săi.

De la țărmul mării pînă la Ankober, reședința lui Menelik, călătoria a durat o sută de zile. La 6 februarie 1887, Rimbaud ajunge, în sfîrșit, la Ankober, dar la sosire avea să-l întîmpine o veste neplăcută: regele nu era acolo. Tocmai se începuse războiul abisino-egiptean și Menelik plecase la luptă spre a cuceri Harrar-ul, unde instalase un reprezentant al său, pe rasul Makonnen, tatăl rasului Taffari (actualul negus Hailé Selassie), iar el, părăsindu-și vechea reședință, se instalează la Antotto, actuala Adis Abeba. Menelik era regele ținutului Choa, unul dintre cei mai bravi, mai ambițioși și mai războinici prinți la care a ajuns Rimbaud în calitate de negustor de arme. Ceea ce-l împingea pe Rimbaud să ia contact cu Menelik erau, desigur, interesele comerciale, dar și oarecare simpatie ce simțea pentru acest prinț

viteaz și inteligent, care suporta cu multă umilire jugul negusului Johannes.

Într-o relatare asupra situației politice, trimisă și publicată în ziarul *Bosforul egiptean*, care apărea la Cairo, unde avea un prieten ziarist, Rimbaud face unele considerații pe baza celor constatate la fața locului, arătând că, victoriile lui Menelik îi neliniștesc pe englezi, a căror dorință ar fi aceea de a păstra statele divizate, împiedicînd întărirea lor și înăbușindu-le aspirația spre independență“. Într-un eventual război italo-abisinian (italienii făcuseră deja din Somalia o colonie a lor și nutreau ambiția de a cuceri și Abisinia), negusul Johannes, spunea Rimbaud, presupunînd că ar fi învins, n-ar avea altă scăpare decît refugiul în țara lui Menelik. Acestuia din urmă însă, ca și întregului popor abisinian, nu i-ar conveni o astfel de eventualitate, chiar fiind vorba de înfrîngerea negusului, deoarece sentimentul lui patriotic ar fi lezat. În consecință, Rimbaud alăturîndu-se cauzei patriotismului abisinian, își ia angajamentul să procure arme prințului Menelik.

Dar, cînd ajunge la Antotto și se înfățișează la Menelik, unde e primit cu toată solemnitatea în palatul regal, prințul nu oferă prețul cerut de Rimbaud pentru armele aduse, ceea ce-l pune pe negociator într-o mare încurcătură. Pe de o parte oferta mică a regelui, pe de alta pretențiile ridicate de creditorii lui Labatut, fostul său asociat, fac să piardă aproape totul în această expediție în care își pusese mari speranțe financiare. „Afacerea s-a făcut în condițiuni dezastruoase, scrie el. Menelik se înconjură cu toate armele lui și mă forță să-i vînd totul cu un preț redus, interzicîndu-mi vînzarea en detail și amenințîndu-mă că îmi va trimite toată marfa la coastă, pe socoteala mea ! Mi-a dat în total 14.000 taleri pe întreaga caravană, reținîndu-mi din acest total 2500 taleri, în contul debitului pe care Labatut îl avea la dînsul, mi-a spus el, în timp ce toată lumea mă asigură că mai curînd regele a fost debitorul lui Labatut.“

Întors la Ankober, după eșecul tratativelor de la Antotto cu regele pe care voise să-l ajute și în care crezuse că ar găsi un sprijin, aici o altă „bandă“ îl aștepta pentru un nou „jaf“. Iată cum relatează el întâmplarea într-o scrisoare către cei de acasă : „Văduva lui Labatut mi-a intentat, la sosirea mea în Ankober, un proces spinos tinzînd spre revendicarea succesiunii. Dl. Henon, un voiajor francez, s-a improvizat ca avocat în acest nobil scop, el fiind acela care m-a citat și care a dictat văduvei anunțul pretențiunilor ei, cu ajutorul a doi bătrîni avocați amarezi. După odioase dezbateri în care eu eram cînd deasupra, cînd dedesubt, am primit ordin să fac o inspecție la casa defunctului. Însă văduva dusese departe și ascunsese cele cîteva sute de taleri, marfa, efectele și curiozitățile lăsate de Labatut, astfel încît la inspecția pe care am făcut-o, nu fără rezistență, n-am mai găsit decît cîteva izmene vechi pe care văduva le arăta cu lacrimi în ochi, cîteva tipare de cartușe și o duzină de sclave însărcinate, pe care le-am lăsat în plata Domnului...“.

În urma acestor incidente, se refugiază la Harrar, apoi, descurajat, se strămută la Cairo, unde stă cîtva timp, fără să poată pune pe roate vreo nouă afacere. Cu toate că experiența de pînă acum îl învățase că în Abisinia nu se poate îmbogăți — („Cel care vine aici nu riscă să ajungă milionar, decît cel mult de păduchi, dacă frecventează prea îndeaproape indigenii“) — se întoarce totuși la Harrar, unde o idee nouă îi trece prin cap. Se gîndește, anume, să ia de aici 200 de cămile și 100 de oameni și să se ducă la țărîmul mării, de unde ar putea încărca un întreg depozit de armament, debarcat acolo, și să-l aducă la Harrar.

Zis și făcut. În 1888 încarcă pe cele 200 de cămile vreo 3000 de puști și cartușe Remington, pe care le transportă din portul Zeillah, la Harrar. Aici, pînă una alta, deschide o mare prăvălie, unde își depozitează armele, pînă cînd se vor ivi cum-părătorii ; în această prăvălie se găseau, în afară de arme, toate articolele necesare pentru consumul populației locale : orez, cafea,

lămpi, feștile, cuțite, oglinzi etc., etc. Pe lângă prăvălia propriuzisă, această întreprindere a lui Rimbaud mai era și un centru de întâlnire al europenilor din localitate sau împrejurimi, înzestrat cu tot ceea ce ar putea constitui prilejuri de distracții și desfătări, astfel încât oaspeții găseau aici, în timpul lor liber, o oază de reculegere și repaos. Serile petrecute laolaltă, sub lumina felinarelor palide, aduceau o notă de voieșie și destindere în viața lor zbuciumată. Printre oaspeții lui Rimbaud, nelipsiți de la aceste reuniuni, se numărau, ca persoane de vază, exploratorul italian Barelli, contele austriac Teleki și alții, care se bucurau de ceea ce, într-o regiune ca aceasta și în situația lor, s-ar putea numi orgii spirituale. Se vorbeau acolo tot felul de limbi, se comenta Coranul, se discuta mult meteorologie și geodezie. Rimbaud avea însă un caracter foarte ciudat în această perioadă: râdea și vorbea foarte puțin, era taciturn, închis, nițel mizantrop, în schimb se bucura de simpatia tuturor și, în pofida rezervei lui, știa să atragă și să-și dispună oaspeții.

În ceea ce privește viața lui intimă, socotită de unii ascetică, în timp ce alții îi atribuie îndeletniciri de proxenet, nu se poate spune că era nici una nici alta, deși, la drept vorbind, era departe de a fi comparată cu a unui sfânt și de a fi asimilată virtuților creștine. Biograful Jean-Marie Carré spune că izbutise să-și însușească un argou foarte lumesc și foarte poliglot și că își formase un fel de harem, cu femei din toate rasele lumii, dar lucrul pare exagerat.

Spre 1890 afacerile sale comerciale stagnează pentru un moment. Un conflict destul de grav se produce între negustorul Johannes al Abisinie și vasalul său, viteazul Menelik. Acesta din urmă își cheamă reprezentantul de la Harrar, pe rasul Makonnen, se pune pe picior de război și se pregătește să intre în acțiune. Negusul însă moare subit într-o expediție și Menelik îi ia locul, „fără a fi avut nevoie să scoată sabia din teacă“, consemnează Rimbaud. Evenimentul era în favoarea lui Rimbaud. Afacerile îi merg din nou bine, își extinde relațiile comerciale pînă în nordul

Abisiniei și-și mărește numărul caravanelor. Devine chiar furnizorul *Majestății Sale Negusul*, de la care primește scrisori parafate cu pecetea imperială înfățișînd „leul heraldic care poartă diadema imperială și crucea“, ce însoțea formula de încheiere a negusului însuși : „Menelik II, alesul Domnului, regele regilor Etiopiei, îți trimite salutul său“.

Totul se desfășoară excelent. Afacerile lui Rimbaud n-au cunoscut niciodată înflorirea de acum. Strînge o mulțime de bani și se gîndește chiar să facă o călătorie în Franța, unde ar putea să viziteze Expoziția Universală, deschisă la Paris. În același timp se gîndește și la alte perspective matrimoniale greu de încadrat în biografia lui de aventurier nepotolit : „Aș putea veni să mă însor acolo în primăvara viitoare, le scrie celor de acasă. Credeți oare că aș putea găsi pe cineva care ar consimți să mă urmeze în călătoriile mele ?“

4. SFÎRȘITUL

În februarie 1891 se îmbolnăvește. O tumoară la genunchi. Ca totdeauna, își neglijează boala, pînă cînd genunchiul i se umflă, nu mai poate merge, și se vede nevoit să-și lichideze repede toate afacerile, mai mult lăsîndu-le baltă, spre a-și grăbi plecarea. De la Harrar pînă la Zeillah, distanță de 300 kilometri, e transportat pe o targă de 16 negri, timp de 12 zile, în condițiuni primitive și cu suferințe atroce. Medicul spitalului european din Aden îl trimite în Europa, unde, la 23 mai, se găsește în spitalul Concepțiunii din Marsilia. Starea e gravă ; are un cancer la genunchi ; i se amputează piciorul. Aventura se transformă în tragedie. „Pour moi, je ne fais que pleurer jour et nuit, je suis un homme mort, je suis estropié pour toute ma vie. Tous ces soucis me rendent fou : je ne dors jamais une minute.

Enfin notre vie est une misère, une misère sans fin ! Pourquoi donc existons-nous ?“ — este ultimul lui strigăt.

După o agonie chinuitoare, care a ținut din luna mai pînă în noiembrie 1891, Rimbaud își dă sufletul, cu aceste misterioase cuvinte, adresate parcă directorului unei companii de navigație : „Spuneți-mi, la ce oră trebuie să ajung la țärm ?“

Împlinise 37 de ani, vîrsta la care mor Inocenții.

Vremea, 3 noiembrie 1935

Notă 1971. În 1934 Italia fascistă a declanșat războiul împotriva Abisiniei. Timp de doi ani el a deținut capul de afiș între evenimentele mondiale din acea vreme, întreaga lume urmărind cu încordare situația din Abisinia. Articolul de față, ocupînd o pagină de ziar, avea ca ilustrație o caricatură ce-l înfățișa pe Mussolini în chip de taur agresiv.

Sînt existențe în jurul cărora se creează legende. Dar foarte puțini sînt oamenii cari izbutesc să facă din aceste legende — din legenda propriei lor vieți — o poemă panică de dragoste sau de revoltă, un mit, o epopee gravă și seducătoare în care să fie convertit în realitate *Destinul*, adică ceea ce muritorii de rînd nu pot să accepte decît în momentele lor de slăbiciune, de înfrîngere și numai sub unghiul îngust, îndurerat, al Iremediabilului. În această viață prea puțini au cutezanța și simt acel imbold furibund de a se ridica foarte sus, de a atinge culmile plenitudinii explozive, sau de a rămîne foarte jos, în beciurile apatice ale existenței larvare. Între Cumințenie și Nebunie omul nu poate face alegere din proprie inițiativă — și în asta constă condițiunea penibilă a mediocrității lui. Și nu poate face alegere, pentru că nu are curajul de a „forța secretul“, de a-și dezlănțui elanurile ce-l agită potențial, transformîndu-le în imnuri și strigăte sălbatice izvorîte din propria lui ființă, pentru că nu are curajul de a-și proiecta existența pe traiectoria unui mit care să se consume mistuitor în timp și în spațiu, dar care să nu aibă nici început nici sfîrșit, nici continuare nici întrerupere. Asemenea perspectivă îl sperie și dezarmează, în cazul cînd nu-l fascinează, aruncîndu-l în negurile halucinante ale supremei Aventuri. Din fericire însă, în jurul lui plutește vajnicul *Real* de care

se agață totdeauna cu disperarea și tenacitatea ultimului gest salvator. Dar cîți au tăria de a se desprinde de real și de a se avînta în hăurile nesfîrșite ale Aventurii? Arthur Rimbaud a făcut-o cu pasiunea poetului înnăscut și a vizionarului cu fruntea încununată de flăcări. „*Adevărata viață e absentă, noi nu sîntem din această lume.*“ În căutarea „adevăratei existențe“, Rimbaud și-a schimbat biografia într-o epopee, dar o epopee tragică și uluitoare al cărei țel era ca posibilul să străpungă imposibilul și irealul să învingă realul.

Rimbaud, prin structura și destinul lui, este un exemplar de tip hamletian care a abordat în desfășurarea epopeii lui un steag pe care este înscris cuvîntul *Revoltă*. Revoltă în sensul absolut al noțiunii. Revoltă în înțeles metafizic și visceral. Răzvrătit împotriva virtuții, a viciului, a culturii, a civilizației, el a fost victima unei vijelioase afirmări a orgoliului și a voinței imperioase de a rămîne „intact“ în ciuda „deregării conștiente a tuturor simțurilor“, de la care nu s-a abținut nici o clipă și pe care a dominat-o totuși, alambicînd-o în poezie. Întreaga lui existență e o luptă încrîncenată cu Destinul, cu Dumnezeu, cu Lumea, cu Valorile prestabilite, cu tot ceea ce definește și limitează condiția existențială a omului. Aceasta este, în esență, revolta lui Rimbaud — „o revoltă metafizică, ridicîndu-se în contra condițiunii umane, mai degrabă decît în contra condițiunii fizice și astronomice a universului“ (Jacques Rivière). Rimbaud este prototipul modern al aceluși Lucifer mitologic răzvrătit împotriva puterii care-i stăvilește și-i anihilează libertatea.

Rimbaud a fost un poet, un mag, un profet, un aventurier care a cunoscut toate tristețile vieții și a aflat cît de absurdă este această viață. Dar, deși a cunoscut toate tristețile și deznădejdele, inima lui a rămas virgină pînă în ultimul moment, în măsura în care revolta putea fi o cheazășie a virginității sufletești. Și apoi: virginitatea = inocență. Cred că adevărata inocență n-o ating decît cei mai mari, cei mai „demonici“ revoltați. Rimbaud a rămas inocent fiindcă pentru el viața, atît de plină de vicii

și păcate, pe care le-a cunoscut și experimentat într-un mod intensiv, n-a prezentat o tentație care să-l prindă definitiv în mreșile ei. Păcatul este o împotmolire, este actul prin care omul degustat de vanitatea virtuții încearcă să meargă mai departe în sondajul condițiunii lui morale. Iar acest sondaj se face prin confruntarea cu ceea ce se numește păcat. Pentru Rimbaud n-a existat păcatul, ca noțiune etică, deoarece pentru el n-a existat virtute pe care să n-o poată atinge. Dar virtutea era pentru el o experiență facilă, lipsită de elementul ce-i putea angaja și intensifica revolta, de aceea el a căutat să „păcătuiască“, spre a epuiza gama simfoniei existențiale. De aici, remușcarea din *Une saison en enfer*, care este de fapt o victorie asupra lui însuși după ce a străbătut toate treptele „infernului“.

Cu experiențele — literare și de boemă pariziană — ale primei tinereți, Rimbaud încheia un capitol al vieții lui și se pregătea pentru altul nou. Nimic din ceea ce a parcurs și a cunoscut odată nu va transpare în noua etapă. Aventura lui păstra aceeași dorință de a depăși granițele vieții, de a trece dincolo, în nesfârșitul ocean al libertății și integrității absolute, dar abordând alte orizonturi și căpătînd alt conținut. Ultimii cincisprezece ani ai vieții lui sînt cu totul altceva decît experiențele din adolescență consemnate în poemele din ciclul *Iluminărilor*. A înfruntat tot felul de obstacole și le-a învins; a gustat din toate deliciale vieții și nu l-a reținut nici unul; a traversat toate stepele imaginației, fără a-și stinge revolta ce-i clocotea mereu în piept. Ce viață poate fi mai teribilă decît aceasta? Atît în prima perioadă — cînd a creat o operă redusă ca dimensiune, dar atingînd treapta celei mai înalte tensiuni a trăirii psihice și fizice — cît și în a doua perioadă a vieții lui, cînd a realizat marea aventură a evadării din „mlaștina apuseană“, Rimbaud a dus fenomenul arderii interioare pînă la ultima expresie, iar finalul nu putea fi decît o consumare patetică de energii vitale și morale. Pentru el n-au existat limite în expiorarea universului existențial, după cum n-au existat legi care să-i stăvilească sau să-i tempereze

acea imensă beție existențială ce avea să sfârșească printr-o chinuitoare și tragică estropiere corporală și sufletească. Drama lui Rimbaud este drama omului care a „forțat secretul“ pentru a descoperi și a învinge inexorabila condiție umană. Rezultatul unei asemenea tentative temerare nu putea fi însă decît acela al unui damnat. Surplusul de energie funciară nemaiavînd ce înfrunta în zona supremelor experiențe pe care le epuizase, voința nemaiavînd ce cuceri, orgoliul nemaiavînd ce disprețui, fiindcă epuizase, cucerise și disprețuise totul, ultimul act al dramei nu putea fi decît disperarea. În mod fatal avea să urmeze dezgustul și apoi, ca o posibilă redempțiune, conversiunea religioasă. Rimbaud, poetul și revoltatul în stare absolută, devine aventurierul care străbate deșerturile și-și pune viața în pericol fără să știe de ce o face — poate din plictiseală, poate din dorința de a sparge monotonia existenței, poate din exasperare — și se lansează în operațiuni dintre cele mai extravagante : negociator de arme, misit de droguri, traficant de carne vie. Este odiseea lui din Africa. Dar nicăieri nu-și găsea împăcarea, peste tot întîlnia aceleași insatisfacții, aceleași neliniști, aceleași sfîșietoare aspirații irealizabile. Viața e la fel de mediocră și absurdă pretutindeni.

Rimbaud a fost un exemplar uman care și-a pus în joc propria lui ființă din curiozitatea de a ști pînă unde merge inflexibilitatea legilor existenței. Și n-a întîlnit în cale nici o lege care să reziste orgoliului și ambiției lui nemărginite : toate i-au cedat cu o ușurință ce-i sporea dezgustul și-i îndîrjea revolta. Iar această revoltă fără remediu avea să aibă drept corolar un strigăt patetic ce încheia aventura sa exorbitantă : *Pour moi, je ne fais que pleurer jour et nuit, je suis un homme mort, je suis estropié pour toute ma vie... Enfin, notre vie est une misère, une misère sans nom. Pourquoi donc existons-nous ?*“

Iată a doua întrebare pe care și-ar putea-o pune un Hamlet obsedat de a găsi o soluție la marea dilemă : *pentru ce existăm noi ?* O întrebare ce intervine, însă, după răspunsul afirmativ dat primei interogări : *a fi sau a nu fi ?* Rimbaud, acest Hamlet au-

tentic ce și-a înscris prezența în istoria *reală* și a cărei fulgurantă trecere prin lume este un episod incontestabil, a vrut să afle *de ce existăm*. Firește n-a putut da nici el un răspuns la această întrebare, dar prin substanța vieții și a aventurii lui el personifică una din acele „energii infernale“ de care vorbea William Blake și care duc individul la pierzare iar umanitatea la progres. Într-adevăr, Rimbaud și-a regizat cu o demonică pasiune propria lui pieire, însă jertfa sa, ca act vital concret, și ca putere de transfigurare în planul poeziei, constituie simbolul ce prezidează formele cele mai avansate și mai esențiale prin care se manifestă dezbaterile de conștiință și cuceririle artistice din vremea noastră.

Vremea, aprilie, 1936

D. H. LAWRENCE ȘI FANTAZIILE SALE COSMOGONICE

S-au tradus și la București câteva dintre cele mai cunoscute romane ale celui mai discutat scriitor contemporan, urmînd ca și altele să fie traduse pe parcurs — dar nu s-a scris încă, pînă acum, la noi, nici un articol, nici o pagină, nici un rînd care să explice sau să definească structura și substanța creației lawrenciene. S-au făcut digresiuni pe marginea tematicii cărților lui, s-a teoretizat, s-a polemizat, iar romancierul a fost atacat, injuriat, considerat drept obscen, fără ca vreunul din harnicii lui traducători să se gîndească a-i lua apărarea scriind vreo prefață ori măcar câteva fraze de circumstanță, prin care să înfățișeze publicului nostru cititor importanța și sensul adevărat al problemelor ridicate de Lawrence în operele lui. De altfel, lucrurile s-au petrecut cu Lawrence cam peste tot la fel¹, începînd chiar cu Anglia, țara care l-a dat, țara care pulsează în fiecare din cărțile lui, și — ironie a destinului ! — țara care l-a pus cea dintii la index. Ca și Byron, ca și Oscar Wilde, D. H. Lawrence a trebuit să se expatrieze spre a scăpa de persecuțiile puritanismului britanic și a-și putea scrie opera departe de patria lui, dar cu gîn-

¹ André Malraux este cel dintii exeget continental al operei lui Lawrence, prefațînd prima sa carte tradusă în limba franceză, în anul 1932.

dul mereu la ea și la oamenii ei, a căror viață a transpus-o cu o mare vigoare epică în narațiunile sale. Existența lui capătă însă prin această împrejurare pecetea unui destin ce iese din comun, avînd drept corolar o operă a cărei perenitate este de pe acum asigurată.

David Herbert Lawrence (1885—1930), scriitorul învinuit de a da operelor lui un caracter senzațional, urmărind succesul imediat, evocatorul fluidului miraculos ce tulbură și îmbată existența noastră, povestitorul unor întâmplări dintre cele mai banale dar și mai învăluite de mister, înseamnă în literatura secolului XX o apariție îndrăzneță ce deschide și indică orizonturi noi — sau le lărgeste mult pe cele vechi — în domeniul explorării filonelor întunecoase și tainice din labirintul ființei omenești. Apariția fenomenului Lawrence în cîmpul literaturii contemporane sună ca o chemare, ca o invitație la o formă de viață sinceră și dezrobită din tirania convențiilor, în care omul să se simtă iarăși o entitate deplină între atîtea alte entități cosmice. Lawrence e creatorul unei noi mitologii, al cărei univers este trupul omesc. Faptul că opera sa a putut fi condamnată de *niste oameni*, e tot atît de inexplicabil — sau de divers explicabil — pe cît este acela că stelele nu se prăbușesc de pe firmament, sau că pe pămînt se succed cu regularitate ziua și noaptea.

Cu toate acestea, Lawrence nu descoperă nimic nou, nu scoate la lumină nici un secret necunoscut pînă acum al existenței, nu inventează măcar ceva care să ne surprindă cu adevărat. Ceea ce exprimă el, e o pasiune fanatică pe care și-o manifestă față de datele naturii — natura ființei omenești — și o revoltă adîncă împotriva tendințelor de falsificare a impulsurilor ei firești. Scriitorul nu aduce, deci, nimic nou, fiindcă în lume, și mai ales în fenomenul Dragostei, tema fundamentală a operii lui, nu mai există de multă vreme nimic nou, oricît de ciudată ar părea această afirmație pentru îndrăgostiții convinși că ei trăiesc întîia oară experiențe repetate în decursul timpurilor de miliarde și miliarde de ori. Prezența lui, ca entitate spirituală, s-ar putea tot așa

de bine să fie alăturată de a lui Homer și de Dionisos-ul antic, după cum a fost contemporană cu Freud și cu Proust. Căci scenele și episoadele descrise de el sînt eterne și de o covîrșitoare banalitate.

Nu e o întîmplare că Lawrence s-a impus atît de repede și a produs „scandal“ într-o perioadă cînd mitul „cerebralității“ pare să domine în arta și cultura contemporană. Faptul că scriitorul a atins o celebritate incontestabilă și a cucerit adeziunea unei sfere largi de cititori într-un timp foarte scurt, denotă că el a diagnosticat o maladie ascunsă a omului modern care, furat de pasiunea cunoașterii, a uitat de importanța pe care o au în viața lui funcțiunile fiziologice. Exagerarea uneia și neglijarea celorlalte duce la dereglarea organismului biologic, avînd ca urmare apariția atîtor anomalii și zdruncinări psihologice. Lawrence și-a propus să atragă atenția asupra acestui lucru, mai mult încă : să dea semnalul de alarmă, enunțînd cu tărie : „*In sens dinamic — cunoașterea e moarte*“. Nu luciditatea, dusă pînă la ultimele limite, nici cunoașterea, care se desfășoară pe planuri abstracte, ci experiența efectivă, spontană, sinceră, directă este — spune Lawrence — motorul dintotdeauna al existenței omenești. Tot ea este și sursa de la care pornește această risipire continuă de energii și aspirații, de bucurii și dureri ce formează fluviul nesfîrșit al vieții. „*Cunoașterea e pentru conștiință ceea ce e piatra kilometrică pentru un călător : ea indică numai drumul care a fost parcurs*“, susține Lawrence. Destinul biologic al omului nu este, deci, acela de a cunoaște, cît mai ales acela de a fi. De aceea Lawrence opune dictonului socratic „Cunoaște-te pe tine însuși“, un alt dicton, la fel de imperativ : „Fii tu însuși“.

D. H. Lawrence și-a concretizat ideile ce alcătuiesc schema sistemului său despre lume în două lucrări de natură teoretică, dar care au mai degrabă alura unor divertismente, a unor digresiuni făcute de un poet în jocurile fanteziei sale, pe marginea unor foarte grave probleme, ce angajează îndeaproape cuceririle psihologice și filozofice din ultimul timp. Aceste două lucrări se

intitulează *Psihanaliza și inconștientul*, urmată de *Fantezia inconștientului*, ambele scrise pe un ton degajat, dar fără a diminua importanța problemelor abordate. Îndeosebi cea de a doua lucrare, *Fantezia inconștientului* (tradusă recent în limba franceză) conține numeroase elemente ce conturează sugestiv viziunea lui Lawrence asupra ființei psiho-fiziologice a omului și explică foarte plastic conținutul și mobilurile principalelor lui romane ce i-au creat o faimă atât de disputată. În cele ce urmează ne vom referi exclusiv la opiniile exprimate de scriitor în *Fantezia inconștientului*.

În concepția cosmogonică a lui Lawrence, elementul activ din lume nu este nici apa, nici aerul, nici focul, nici pământul, ci un altul cu totul deosebit de acestea și cu totul legat de ele: omul. Omul este centrul Universului, începutul și sfârșitul lui, și în complexitatea acestei fărimi din marea Existență, fărimă atât de minusculă și totuși atât de miraculoasă, constă întregul miraj al vieții și întreaga strălucire a lumii.

După Lawrence, omul dispune de o conștiință prementală, instinctivă, care nu are nimic de a face cu conștiința clară, mentală. Această conștiință prementală este izvorul vieții, față de care spiritul deține un rol secundar, rămânând un instrument — dar „un admirabil instrument al sufletului“ — în lupta pentru existență. Sediul principal al acestei conștiințe primare e *plexusul solar*, marele centru nervos de la care pornește întreaga noastră forță activă. Conștiința prementală, așadar, e totdeauna dinamică, spre deosebire de cea mentală, care e statică. Prin această conștiință prementală, individul ia act de „eul său“, care este motorul vieții, ce pune în acțiune toate mișcărilor, cheia ce deschide zăvoarele tuturor efluviilor existenței.

Dar alături de acest *plexus solar*, mai există și un alt centru nervos, tot atât de important, *ganglionul lombar*, în care sînt localizate, în viziunea lui Lawrence, funcțiunile voluntare ale individului și posibilitățile lui esențiale de afirmare. Dacă prin *plexusul solar* conștiința dinamică ia act de prezența ei, formulînd în mod

imperios „Eu sînt eu“, prin *ganglionul lombar* această conștiință afirmă că „Eu sînt eu“ fiindcă *mă deosebesc* de restul universului, care e non-eu. „Eu sînt eu nu pentru că nu sînt tot una cu Universul, ci pentru că mă deosebesc de el, pentru că sînt definitiv izolat de el“ — și acest al doilea postulat al psihismului nostru dinamic își are sediul în *ganglionul lombar*.

Mai departe, Lawrence fantazează despre conexiunea pe care o vede el între aceste două centre nervoase din organismul uman și cele două astre principale de pe firmament : soarele și luna. Pentru el, soarele e „*polul activ al activității simpatice în domeniul morții*“. Adică, spre el se înalță toate vibrațiile moleculelor moarte, vibrațiuni pe care le aspiră, le reîncarcă de energie și le retrimite apoi corpurilor vii. În soare se concentrează emanațiile moleculelor moarte, însă substanța lui vie se interferează cu aceste molecule, printr-o relațiune dinamică, deci, în cazul omului, cu *plexusul solar*, centrul său dinamic. Între plexusul solar al omului și soare există, așadar, o legătură dinamică prin care aceste două centre de viață se influențează și se ordonează reciproc. În același fel, luna formează alt pol, rece, aspru, dar fortificator, care corespunde *ganglionului lombar*.

Omul trăiește, prin urmare, în niște circuituri perfecte, polarizate cu soarele și luna, soarele fiind polul dinamic, luna fiind polul voluntar al afirmării individualității umane. Ceea ce menține pămîntul suspendat în spațiu, spune Lawrence în dezlănțuirea fanteziei lui impetuoase, e mai întii marea atracție dinamică pe care o exercită asupra lui soarele și apoi, ca o contrapondere, o tendință proprie de independență, de singurătate, care e polarizată în lună. Prin analogie, același lucru se poate spune și despre om.

Numai că pentru Lawrence, romancierul mort acum cinci ani și ceva, omul este — ca și pentru sentențiosul filozof din antichitate — măsura tuturor lucrurilor. Cu deosebirea, însă, că romancierul traduce acest postulat în conformitate cu vederile lui și-l pune într-o mai strînsă concordanță cu viziunea adoptată de el. Căci, pentru Lawrence, nu tocmai *omul* se află pe primul plan,

ci *corpul omenesc*, nu omul e realitatea cea mai certă, ci corpul său. Acest corp Lawrence îl compară cu un velociped : centrul său e șaua pe care se așează sufletul ; drumul din față e planul cardiac, iar cel din spate plexusul solar ; frînele sînt ganglionii voluntari, ghidonul e capul, iar pedala stîngă și pedala dreaptă sînt centrii nervoși din stînga și din dreapta corpului, corespunzînd într-o oarecare măsură cu centrul simpatic și cu centrul voluntar. Totuși, această imagine, creată într-un moment de largă dispoziție, nu este scutită de ironia sub care o strivește apoi autorul : *„Astfel, vom biții bicicleta, și asta va sfîrși inevitabil într-o filozofie... Sărmană și biată mașinărie ! Acest singur gînd ar fi de ajuns spre a se pune bazele unei societăți filantropice pentru protecția bicicletelor...“*

Dar, împletind gluma cu seriozitatea, Lawrence merge mai departe. Corpul omenesc, constată el, se împarte în două părți bine distincte între ele : *eul inferior* și *eul superior*. Și, pentru acest ingenios anatomist nu există rivalitate mai mare în univers, decît rivalitatea dintre aceste două euri ale trupului uman. Eul inferior e centrul biologic, centrul dinamic, centrul principal al tuturor fenomenelor ce pun în mișcare lumea ; eul superior e lăcașul înțelepciunii, al ideilor, al conștiinței și al tuturor celorlalte virtuți inevitabile, care, spune Lawrence, minează existența biologică a omului. Omul modern mai ales, declară autorul nostru, s-a lăsat prea mult dominat de eul său superior, s-a lăsat prea mult condus de „mecanismul factice și artificial al capului“ și de aceea suportă atîtea ipocrizii, practică atîtea vicii și suferă din cauza atîtor „manii absurde“. Eul superior domină eul inferior și „noi sîntem putrezi de simpatie, putrezi de spirit, putrezi de ideal și am pierdut strălucirea forței noastre senzuale“, drept care Lawrence nu face altceva decît să încerce să pledeze pentru o reabilitare a speței, pentru o salvare a umanității de la pericolul ce planează deasupra ei. „*În loc să trăim plecînd de la centrii nervoși, noi trăim plecînd de la cap. Mestecăm, mestecăm, mestecăm o teorie, o idee oarecare. Frămîntăm, frămîntăm cu mintea nu*

importă ce, pînă cînd ne pierdem noi înșine. Primele noastre centre afective, centrele noastre de viață spontană, sînt atît de groaznic uzate prin această frămîntare și reduse la o servitute atît de mecanică, încît nimic nu se mai mișcă în noi decît scîrșind : sîntem astfel împinși spre toate fazele detractării și ale nebulniei generale...”

Iată pentru ce în toate cărțile sale întîlnim personaje frămîntate de probleme intelectuale, dar alergînd cu exasperare spre un refugiu, spre căutarea unei posibilități de a se salva biologiceste — posibilitate pe care aceste personaje o găsesc în actul erotic. Pledoaria lui Lawrence pentru reabilitarea, pentru repunerea în drepturile lui a instinctului sexual, e atît de înflăcărată, încît n-a putut evita scandalul pe care aveau să-l stîrnească operele sale. În realitate, nimic nu e mai depărtat de ceea ce poate fi scandalos, decît operele acestui revoltat împotriva artificiozităților și împotriva tendințelor de falsificare și de denaturare a manifestărilor fundamentale ale vieții. „De ce am fost noi goniți din Paradis ? De ce suferim de acest rău mistuitor, de această neliniște nepotolită ? Nu fiindcă am păcătuit. O, nu ! Toate animalele din Paradis cunoșteau deliciale senzuale ale împreunării. Nu, nu pentru că am păcătuit, ci pentru că ne-am transferat sexul în cap.”

Din acestea pornește apoi năzuința de regenerare a speciei, de care Lawrence crede că are nevoie omenirea și pe care își propune s-o inițieze în cărțile sale. În acest sens, pledoaria pentru o viață liberă, pleneră este cel dintîi mobil al scriitorului, căci majoritatea tinerilor de azi, declară Lawrence, nu sînt la douăzeci și unu de ani decît niște entități spirituale, fără resurse profunde, fără speranțe mari, fără originalitate — niște blazați prematuri, niște scorburi roase de viermele interior din creier. „Ei au făcut experiența mentală a tot ceea ce dă un oarecare gust existenței — sexualitatea și celelalte — însă numai pe cale intelectuală și cînd adevărata realitate îi surprinde, ei nu mai găsesc nimic excitant în ea. Centrele lor afective au fost epuizate de către creier.”

Firește, pentru combaterea acestei tendințe de intelectualizare excesivă, cel ce-și lua asemenea sarcină trebuia să atace problema frontal și să pornească de la termenii fundamentali ai principiului biologic și existențial. Că acești termeni se reduc în viziunea lui Lawrence la *sex*, asta este tocmai meritul și originalitatea scriitorului, care și-a asumat deopotrivă plăcerea bravadei dar, desigur, și riscurile exagerării.

Lawrence a făcut din *sex* factorul ce determină și în jurul căruia se desfășoară fenomenul existențial. Nici o teorie, nici un sistem și nici un concept filozofic n-au avut o putere mai mare de seducție asupra lui ca teoria sexualității, așa cum a fost formulată de Freud. De altfel, toată opera literară a scriitorului englez, în ceea ce are ea mai esențial ca fond epic și analitic, este aplicarea în artă a concluziilor trase de medicul vienez. Adoptând datele sistemului psihanalitic freudian, Lawrence își propune să demonstreze că impulsul exotic stă la baza oricărei activități umane, de orice natură ar fi ea și în orice domeniu s-ar produce. Faptul că un Kant („acest ceasornic“), sau un Napoleon („părăsindu-și Josephina pentru o Habsburgă“), sau un Isus („cu a lui : *Femeie, ce e comun între tine și mine ?*“), au avut comportările care se cunosc, îl determină pe D. H. Lawrence să-i considere pe toți aceștia, sub raport existențial, drept niște ratați. Pentru el, viața nu-și atinge adevărata plenitudine decât atunci când impulsul erotic generează pasiuni creatoare. Orice acțiune omenească își soarbe vitalitatea dintr-un astfel de impuls, care să nu atenteze, bineînțeles la anumite norme morale și să fie acceptabil pentru întreaga colectivitate a indivizilor. În general, oamenii se recunosc mai ușor pe ei înșiși și se identifică unii cu alții în realizări ce au la bază, într-o măsură mai mare sau mai mică, manifestarea impulsului erotic, ca fenomen universal și etern făuritor de energii.

Dar ce este în definitiv acest impuls erotic?... Să-l lăsăm pe Lawrence însuși să ne răspundă : „...Nu putem să-l definim. To-

tuși, știm ceva despre el. Știm că în împreunarea sîngelui bărbatului supraîncărcat de electricitate vitală — n-avem un cuvînt propriu și spunem electricitate prin analogie — atinge un fel de potențial suprem, într-o maree magnetică formidabilă, care-l ridică spre sîngele magnetic al femeii. Sîngele ambilor indivizi este sediul unei intense atracțiuni magnetice polarizate. Cei doi poli cer să fie puși în contact. În împreunare cele două maree de sînge ale celor doi indivizi se rostogolesc și se ridică spre punctul de contact, tind să se confunde, se lovesc una de alta, se confundă, în fine. Atunci străfulgerează iluminarea unei schimbări, ca o scînteie electrică născută din întîlnirea celor doi curenți, sau ca un fulger țîșnind din niște nori supraîncărcați de electricitate. Iluminarea unui fulger traversează sîngele celor doi parteneri, tunetul unei senzații se prăbușește în ei și se pierde în cele mai mici fibre ale nervilor — apoi tensiunea încetează.” (Fantaisie de l’incoscient, Ed. Stock, Paris, p. 130.)

Și iată acum același fenomen, dar nu definit teoretic, ci descris epic, cu toate consecințele, cu toată bucuria și liniștea sufletească pe care i-o procură omului : „Paul înceta să mai fie un om condus de inteligență, pentru a nu mai rămîne decît instinct. Mîinile lui erau atunci ca niște creaturi vii, mădularele sale, trupul său, trăiau o viață conștientă și independentă, care nu era supusă voinței sale. Aceeași viață puternică anima stelele mari și reci ; același puls de foc bătea și-n ele, ca și în el, și aceeași bucurie viguroasă care ținea dreaptă în fața lui tulpina de ferigă, ținea drept și corpul său. Era ca și cum el și stelele și Clara erau devorați de o limbă imensă de foc care alerga în jurul lor. În preajma lui totul se abandona vieții tumultuoase ; și în același timp, totul era liniștit, perfect în sine, închis în sine. Această pace minunată care dăinuia în fiecare lucru, care era purtată spre un extaz-viață, i se părea cea mai înaltă culme a fericirii”. (Fii și amanți, Ed. Alcalay, București, p. 428.)

Am încercat să conturăm în cele de mai sus câteva din ideile ce formează osatura tematică a operei lui Lawrence și pe care el însuși le-a formulat, cu lirismul și ingenuitatea ce-i sînt atît de proprii, în lucrarea de demonstrație „pro domo“ intitulată *Fantezia inconștientului*. Desigur, aceste idei nu au pretenția de a produce o răsturnare de concepții în gîndirea din vremea noastră, dar meritul lui Lawrence este de a le fi abordat cu mult curaj în contextul operei lui, țintind să diagnosticheze și să denunțe anumite „maladii“ de care suferă cultura și civilizația contemporană. Antiintellectualismul, antropomorfismul și naturismul promovate de el cu atîta fervoare, nu sînt simple teme pe portativul cărora un scriitor își construiește creația epică sau lirică (Lawrence este și autorul cîtorva cicluri de poezii), ci ele sugerează soluțiile pe care acest prezumtiv filozof le propune oamenilor de azi, spre a ieși din marasmul sufletesc ce-i apasă. Firește, nu toată lumea poate fi de acord cu unele libertăți de limbaj și de gîndire ale scriitorului — mai ales într-un domeniu atît de frecventat cum este literatura — însă nimeni nu poate contesta că, atît în scrierile sale epice cît și în cele de interpretare teoretică, Lawrence nu face decît să celebreze frumusețile și bucuriile existenței. Îndeosebi într-o epocă ce socotește cerebralitatea ca suprema virtute în manifestările de cultură și civilizație, oamenii simt în adîncul lor că au o nevoie mai mare ca oricînd de cîntecul acestui Pan, ca de o consolare, ca de un elixir prin care să-și reîmprospăteze resursele vitale ce leagă micul lor atom efervescent de marele trup imperturbabil al Cosmosului. Înainte de a fi scriitorul înzestrat cu o rară putere de observație, cu un minunat dar de a reda cele mai subtile mișcări sufletești și de a descrie cele mai mici vibrații senzoriale, Lawrence este un rapsod al forțelor regeneratoare ce sălășluiesc în corpul omenesc, un apologet al vieții.

Vremea, aprilie 1935

...Nu știu ce ton ar trebui să adopt spre a vorbi despre scriitorul acesta, ca să pot păstra sobrietatea necesară unei revelații (căci, într-adevăr, se rostește pentru prima oară numele lui în România) și pentru a evita ditirambii ce-i simt dansînd frenetic sub frunte la intonarea numelui său cu rezonanțe de oțel : André Malraux... André Malraux...

Drieu La Rochelle l-a numit *omul nou*. Omul nou, pentru actualitatea problemelor abordate de el, pentru tensiunea cu care trăiește viața, pentru pasiunea cu care îmbrățișează cauza revoluției, în sfîrșit pentru conținutul grav și tulburător al cărților lui, de la *Tentation de l'Occident*, prima lucrare ce l-a impus cu șase ani în urmă — un eseu ce releva un scriitor de mari febre intelectuale — și pînă la acest proaspăt și zguduitoare roman avînd un titlu ce s-ar potrivi mai degrabă unei opere de filozofie : *La condition humaine*. *Omul nou*, în ceea ce are mai pregnant această noțiune și prin ceea ce acest *om nou* se poate recunoaște dintr-o dată ca instrument activ în diagnosticarea și interpretarea problematicii acute și răscolitoare a timpului nostru.

André Malraux și-a proiectat notorietatea pe ecranele Europei literare acum patru ani, prin romanul său excepțional — excepțional prin profunzimea lui semnificație ideologică — *Les Conquérants*, despre care un important personaj politic spunea, între altele, la

apariția lui, că atacă, „cel mai mare subiect din acești ultimi cinci ani“. Era o carte care a surprins prin nouțate conținutului și modalității ei artistice, angajând numaidecât discuții aprinse asupra perspectivelor și facturii *romanului nou* și, mai ales, a romanului de viitor în ceea ce poate avea el mai esențial și mai durabil. O carte scrisă „pe viu“, de un dramatism ce ajungea uneori pînă la o violență țîșnită din însăși inima realității. O carte ce consemnează direct, fără literaturizări de cabinet, acțiunea unor oameni luați de pe scena vieții și a istoriei, și care ar putea fi o epopee a insurrecției chineze, un reportaj sau o cronică, în care cele mai stringente probleme politice și sociale, anarhismul și toate formele primare ale revoluției, sînt dezbătute cu gravitatea impusă de însăși acuitatea episoadelor relatate.

André Malraux, omul nou, nu face parte din categoria scriitorilor profesioniști ce-și dispută reciproc gloria literară, din aceea a teoreticienilor ce se lansează în argumentări și polemici mai mult sau mai puțin eficiente pentru a-și formula opiniile artistice sau concepțiile asupra sensului vieții. El recurge la acțiunea nemijlocită, la aventura directă, ocolind prudența și respingînd virtuțile creațiilor imaginare. Civilizația și cultura de mîine nu vor fi îmbogățite de teoreticieni, ci de luptători. În lucrul acesta el crede cu tărie.

Malraux este omul zilelor noastre, exponentul pasiunilor și dilemelor ce ne răvășesc ființa prin violența și prin dramatismul lor. Toate cărțile lui poartă pecetea dură a încleștării dintre gîndirea nudă și acțiunea concretă. El știe — și practică acest principiu — că a scrie nu e numai o îndeletnicire literară, ci un act care implică în primul rînd o angajare, o responsabilitate. El are drept crez — l-a pus în gura unuia dintre personajele ultimului său roman — faptul că „les idées ne devaient pas être pensées, mais vécues“. De aceea în cărțile lui abundă noțiunile acestea eterne și banale din care se naște drama omului de pretutindeni : sexul, sîngele, foamea, revoluția, moartea. Asemenea noțiuni revin obsesiv în fiecare pagină, sînt puse în gura fiecărui personaj, ca elemente constitutive ale fenomenului vital. În Malraux își

găsește reflectarea o umanitate alcătuită din suferință, din luptă, din aspirații și sacrificii majore. Viziunea lui asupra existenței este dominată de disperarea omului conștient de condiția lui precară în fața neantului, a morții. Totuși, concluziile lui nu sînt nici pesimiste, nici demobilizatoare. „Aucun homme ne vient de nier la vie“, afirmă unul din eroii lui. Fiecare însă privește viața și moartea altfel, totdeauna într-un sens acceptabil, eliberator, „La souffrance ne peut avoir de sens que quand elle ne mène pas à la mort, et elle y mène presque toujours“, spune Kyo, eroul din *La Condition humaine*. Dar May, interlocutoarea lui, reflectă : „Oui, dit-elle enfin. Et pourtant c'est peut-être une idée masculine. Pour moi, pour une femme, la souffrance — c'est étange — fait plus penser à la vie qu'à la mort. A cause des accouchement, peut-être...“ Asemenea dialoguri nu pot rămîne fără ecou în conștiința cititorului și Malraux are marele dar de a-și răscoli cititorul nu atît prin scene și episoade senzaționale cît prin subtilitatea și profunditatea ideilor și simțămintelor atribuite personajelor sale.

*

André Malraux este unul din reprezentanții de frunte ai generației tinere de scriitori francezi care dovedesc că trăiesc în acest al patrulea deceniu al secolului XX și intuiesc de pe acum orizonturile de mîine ale culturii și civilizației. El e un aventurier deplin, în cele două sensuri în care acest cuvînt — luat în accepția lui înaltă — se leagă indestructibil cu noțiunea de curaj : un aventurier pe plan spiritual și un aventurier pe planul acțiunilor fizice. Este posesorul unei experiențe vaste și intense, e înzestrat cu o inteligență profundă și lucidă, dispune de o artă magistrală în a conduce ideile și actele proprii. Cărțile lui, toate, sînt impregnate de aceste note esențiale ale personalității și temperamentului său febril.

Se definește astfel în *La tentation de l'Occident*, unde nu se sfiște să critice civilizația occidentală, divulgându-i toate amăgirile și rătăcirile prin care poate întâmpina spiritul unui om tânăr, îndrumându-l spre lumea lui Garine, eroul din *Les Conquérants*, revoluționar activ și cutezător pînă la izbîndă sau moarte. E la fel în *Les Conquérants*, cartea care l-a consacrat ca scriitor și ca om nou, precum și în celelalte opere.

În *La Voie royale*, penultimul lui roman, Malraux ridică aceeași problemă a raportului tragic pentru om dintre acțiunea sa individuală și forțele oarbe ale naturii înconjurătoare sau ale Existenței în genere. Aici e înfățișată lupta omului cu elementele din jur, în efortul suprem de a învinge circumstanțele pline de adversitate. Claude, exploratorul arheolog, trece peste orice obstacole, înfruntă riscuri iminente, pentru a descoperi urmele unei vechi civilizații asiatice. *La Voie royale* este primul volum al unui ciclu de romane intitulat *Les puissances du désert* — „dont cette initiation tragique, n'est que le prologue“, făgăduiește autorul.

Și pentru a înregistra toată opera de pînă acum a lui Malraux, vom mai aminti *Royaume Farfelu*, o istorioară scrisă la vîrsta de douăzeci de ani, dar caracteristică pentru personalitatea complexă a scriitorului, tocmai fiindcă în ea, „se simte puțin opiumul literar“, după impresia unui cronicar parizian.

La atît se însumează pînă în prezent activitatea de scriitor a lui André Malraux. Nu este un autor prolific. Dar scrisul său are ceva ce depășește granițele cantitativului. Este caracterul acela de realitate vie, autentică, trăită, ce pulsează în opera lui lipsită de imaginație epică, totuși bogată în evenimente de o mare importanță istorică. Malraux a stat mult timp în Asia. A cunoscut frămîntările de acolo, a luat contact cu spiritul insurgent al revoluționarilor chinezi, a depistat unul din semnele fatale ale epocii noastre și a făcut din el nucleul în jurul căruia se țese viziunea sa asupra lumii actuale cu toate conflictele și dramele ce-o sfîșie pe dinăuntru. În afară de această experiență personală, originală și cutezătoare, Malraux mai este posesorul unui spirit reflexiv, de

mare gravitate și patetism, în care își găsesc rezonanțe aspectele cele mai convulsive ale timpului nostru. Eroii cărților lui sînt, de preferință, aventurieri, revoluționari, anarhiști, nihilști, dar toți sînt angajați într-o acțiune ce depășește propria lor individualitate, integrîndu-se în lupta constructivă a umanității pentru o transformare și o învingere a *condiției umane*. Malraux introduce astfel în literatura contemporană subiecte și preocupări necunoscute mai înainte — decît cel mult la modul lirico-sentimental — și le tratează într-un fel cu totul personal, în care meditația și acțiunea, luciditatea și reveria, faptul cotidian și sondarea zonelor abisale se întrepătrund continuu în încheierea unor opere de o mare forță de sugestie și de o acută semnificație. Toate acestea îl decretează pe André Malraux spiritul cel mai actual, omul cel mai nou al vremii noastre, iar literatura lui, în care se reflectă istoria ce se desfășoară sub ochii noștri, este literatura unui scriitor, încă nu îndeajuns de înțeles și cunoscut în prezent, dar a cărei personalitate puternică și originală își va cuceri notorietatea mîine.

Însușirile scriitorului s-au afirmat cu vigoare în operele lui de pînă acum. Ele sînt însă puse în valoare cu și mai mult prestigiu în *La condition humaine*, romanul apărut recent și asupra căruia ne vom opri mai pe larg.

România literară, iunie 1933

„LA CONDITION HUMAINE“

„Oui : sans doute les hommes ne valaient-ils que parce qu'ils avaient transformé. La Révolution venait de passer par une terrible maladie, mais elle n'était pas morte. Et c'étaient Kyo et les siens, vivants ou non, vaincus ou non, qui l'avaient mise au monde.“

La Condition humaine, pag. 393.

Vreau să vorbesc despre cartea aceasta, despre care s-a spus că e „abia mai puțin complexă decât *Război și Pace*“, deoarece o consider una din acele creații rare în care este sublimată gândirea contemporană și în care se agită o omenire dintotdeauna. Romanul lui Malraux e un imn sublim și tragic al insurecției, ca fenomen vital de intensitate extremă. În el pulsează, concentrat, o umanitate supusă inexorabil celor două procese capitale care configurează orice început și orice sfârșit : Viața și Moartea. O carte care te introduce de la cele dintii fraze în mecanismul sufletesc, simplu și zguduitor, al unei crime, și care se sfârșește într-o liniște exasperantă, într-o resemnare tragică și stoică, este, într-adevăr, o carte ce depășește strictele cadre ale literaturii propriu-zise, avînd o semnificație mult mai largă. Sensul operei lui Malraux tocmai acesta pare să fie : să răscolească în noi pînă la tortură conștiința despre valoarea și finalitatea fenomenului existențial, înfățișînd totodată convulsiunea gravă prin care trece omenirea în momentul de față. Ca atare, opera lui Malraux, creația lui literară, are, pe lîngă conținutul ei psihologic și etic, și un conținut de ordin politic și social, cu alte cuvinte de ordin supra-individual, angajînd o problematică mai vastă, referitoare la destinul omului în general. Că acțiunea romanelor sale, și în special a acestuia, se petrece în China, că eroii sînt comuniști, anarhiști sau

nihiliști, că mișcarea revoluționară din estul continentului asiatic formează canavaua pe care se desfășoară țesătura epică, toate acestea sînt numai elemente convenționale alese de Malraux pentru construirea operei sale artistice. Adevăratul mobil al creației malrausiene merge mult mai departe, el atinge ardentă problemă a *Revoluției* generale, ce se petrece, mai mult sau mai puțin deschis, în întreaga lume de azi, o revoluție ce pune în discuție înseși fundamentele morale, politice, sociale, economice etc. ale orînduirilor existente, enunțînd agonia unei lumi îmbătrînite și epuizate, o lume însă în a cărei agonie se află tocmai forțele menite să o îndrepte spre un viitor încărcat de speranțe și încredere.

Toate acestea se cunosc, ele nu sînt idei noi pentru spiritele preocupate să descifreze orizonturile de mîine ale omenirii. În cartea de față însă, care nu e totuși o „cronică romanțată a revoluției chineze“, ele îmbracă forme cu mult mai subtile și cu mult mai adînci. Iată pentru ce socot că această carte, întîmpinată chiar de la apariția ei cu dispute aprige, este una din creațiile mari — ca realizare epică și ca semnificație ideologică — ale timpului nostru.

La Condition humaine poate fi apreciată din două unghiuri principale : pentru conținutul ei ideologic și pentru realizarea ei ca operă literară de un înalt nivel artistic. Agitînd probleme de cea mai acută actualitate și de un interes major pentru întreaga omenire din zilele noastre, ea suscită azeziunea sau reacția doctrinarilor, tot așa după cum *Les Conquérants* suscitase din primul moment atenția unor oameni politici. Căci, și aici, e vorba de aceeași acțiune pe care Borodin, revoluționar comunist, o desfășoară în China, alături de luptătorii localnici, pentru propagarea și instaurarea ideilor noi sociale și politice. În aceste două romane ale lui, Malraux consemnează două etape principale la care participă Borodin în China : întîi un succes (în *Les Conquérants*) prin insurecția de la Shanghai, din 1925, în toiul războiului civil chinez ; pe urmă, relativul reflux al acestei acțiuni în 1927, anul în care se petrece episodul din *La Condition humaine*, prinderea

și executarea grupului de luptători comuniști și retragerea lui Borodin.

Ceea ce se ridică însă peste sensul politic al evenimentelor este valoarea cealaltă a acestei cărți : explozia de energie combativă ce se produce în fiecare erou conceput la dimensiunile sacrificiului suprem. Avem cu toții sentimentul, sau dacă nu-l avem încă, intuim proporțiile crizei în care se zbate lumea actuală în așteptarea unui deznodământ inevitabil. Omenirea se află astăzi pe marginea unui vulcan, a cărui erupție se poate produce dintr-un moment într-altul. Tocmai acest lucru îl înfățișează Malraux în cărțile sale. Fiecare personaj care circulă, luptă și moare în *La Condition humaine* reprezintă un simptom al acestei vîlvătai ce amenință să cuprindă în flacăra ei mistuitoare lumea contemporană.

André Malraux, exponentul noului romantism lucid și eroic care caracterizează epoca noastră, are nevoie de evenimente mari, planetare, pentru a-și plăsmui și conduce personajele pe care le pune în conflict cu lumea, cu Existența însăși, nu cu micile lor pasiuni sau drame individuale. Se poate să asistăm la o pendulare patetică a individului între singurătate și moarte ; la o confruntare a lui cu puterile oarbe al universului cosmic ; la o răzvrătire a insului anarhic împotriva societății care îi repugnă — dar niciodată la un conflict între două ființe de același calibru. În acest sens este definitorie pentru caracterul operei lui replica pe care Malraux i-a dat-o lui Trotzki în disputa iscată între ei la apariția *Cuceritorilor* : „*Ce livre n'est pas «une chronique romancée»*“ (astfel taxase preopinientul său cartea, nemulțumit de poziția adoptată de scriitor în desfășurarea evenimentelor), „*de la révolution chinoise, parce que l'accent principal est mis sur le rapport entre des individus et une action collective*“, ținînd să precizeze fără echivoc : „*Ce livre est d'abord une accusation de la condition humaine*“. Ceea ce confirmă din capul locului ideea susținută de noi că materialul epic folosit de scriitor e numai un pretext, adevăratul țel al operei sale fiind mult mai complex.

Eroii lui Malraux au conștiința forței lor interioare — o conștiință prometeică și inflexibilă. Ei nu sînt și nu vor să fie instrumente banale și impersonale ale unei acțiuni ce nu pornește din propria lor voință și deliberare. „*Il est facile de mourir, quand il ne meurt pas seul*“, adică : „*mourir est passivité, mais se tuer est acte*“, este raționamentul lor, al tuturor, cînd se găsesc în situații decisive. Și decît să-i distrugă alții, sau să cadă victimele unei intervenții din afară, ei preferă sinuciderea.

Acțiunea din *La Condition humaine* poate să pară simplă pentru un om care a trăit și a cunoscut direct evenimentele. Dar ceea ce-i sporește valoarea este tonul pe care i-l dă Malraux, atmosfera aceea tragică ce învăluie întâmplările și oamenii de la un capăt la altul al cărții.

Evenimentele se petrec, după cum am mai amintit, în 1927. Un grup de revoluționari de nuanță comunistă sau de simpatizanți, compus din Gisors, un socialist anarhist francez ajuns în China, Kyo, fiul său, Tchen, un student chinez comunist fanatic, Katow, un exilat rus, Clappique, personaj interlop cu relații întinse ce ar putea salva grupul în cazul cînd ar cădea în mîinile poliției, apoi May, soția lui Kyo, Hemmerlich, Pei, Souen etc. — încearcă organizarea unei acțiuni insurecte contra republicii chineze. De cealaltă parte sînt Chang-Kai-Shek, președintele organizației teroriste a naționaliștilor chinezi, Ferral, om de afaceri, capitalist și anticomunist, Valerie, prietena lui etc. Tentativa grupului insurecțional eșuează, majoritatea membrilor lui sînt arestați, unii se sinucid, alții izbutesc să fugă peste graniță și cartea se sfîrșește într-o resemnare stoică a celor rămași în viață.

Există însă în cursul povestirii pagini de un tragicism cutremurător. Misiunea lui Tchen de a comite un asasinat în scopul însușirii unor documente prin care s-ar putea procura armament, consfăturile nocturne ale revoluționarilor, modul cum aceștia pregătesc și pornesc o acțiune, sînt redade magistral de scriitor, cu o artă în care tehnica romanului polițist se îmbină cu aceea a tra-

gediei clasice. Tchen, personajul acesta straniu și tulburător, reține îndeosebi atenția. Fiecare cuvânt pe care-l rostește el are rezonanța unei sentințe a Fatalității, fiecare act pe care-l execută capătă proporțiile unui gest absolut. Cartea se deschide tocmai cu asasinatul de care am pomenit. Apoi, mai târziu, purtînd în servietă bomba pe care avea sarcina s-o arunce asupra președintelui republicii, întîlnindu-se cu un pastor ce-l angajează la o discuție penibilă pentru momentul și situația în care se găsea, el își trădează în cîteva replici întreaga dramă pe care o trăiește. Sufletul lui, posedat parcă de forțe suprafirești și părăsit de orice fericire („*Je ne suis pas de ceux dont s'occupe le bonheur*“), sufletul lui de nihilist și terorist prin vocație („*Quelle foi politique rendra compte de la souffrance du monde ? Je vous ai dit que je ne cherchais pas la paix*“), obsedat încontinuu de moarte („*Quelle foi politique détruira la mort ?*“), este înfățișat în acele pagini (196—222) ce-ar merita să fie reproduse pe larg pentru dramatismul și profunditatea lor. Pastorul îi vorbește de credință, de liniște sufletească, de mîntuire, el însă îi răspunde scurt, incisiv, ca un glonte înfipt direct în carne : „*Ecoutez bien, dans deux heures je tuerai*“. Urmează așteptarea chinuitoare a automobilului vizat, apoi aruncarea cu bomba în mîină sub roțile lui, explozia, mutilarea și, în fine, în stare agonică, sinuciderea, pentru a nu cădea viu în mîinile poliției. În toate aceste pagini, Malraux se dovedește un scriitor excepțional.

Tot atît de memorabile sînt paginile în care e descrisă închi-soarea unde sînt prizonieri Kyo, Katow și alți insurgenți. Sinuciderea lui Kyo, prin îngurgitarea cianurei de potasiu pe care o avea în buzunar, gestul lui Katow de a împărți partea lui de otravă la doi din tovarășii de recludiune spre a-i scăpa de tortură, atmosfera în care se petrec toate acestea, fiorul acela tragic ce străbate fiecare frază, sînt episoade obsedante, ce denotă marea forță creatoare a scriitorului, care știe să facă din „condiția umană“ singurul și cel mai sever arbitru al acțiunilor eroilor săi.

Concluzia care se degajă din acest roman — concluzia, impresiile sînt multiple și răscolitoare — are caracterul unui mesaj ce compensează dramele și sacrificiile personale ale eroilor. Este perspectiva pe care scriitorul o deschide spre viitor, ca o exaltare a credinței în progres. El privește numai înainte, detestînd trecutul — dacă îi putem atribui și lui convingerile eroului său, Kyo : „*Je déteste mes souvenirs, en général. Et ça ne m'arrive pas ; ma vie n'est pas dans le passé, elle est devant moi*“. Prin acestea Malraux este omul nou, apologetul lumii care va fi miine.

În această ordine de idei nu putem rezista ispitei de a reproduce aci un citat mai lung, ca fiind foarte elocvent, compus dintr-un fragment din scrisoarea pe care Peî i-o trimite, din Rusia, lui May, soția fostului său tovarăș de credință și lupte :

„*L-am văzut ieri pe Hemmerlich, care se gîndește la dumneata. E montator la uzina electrică. Mi-a spus : «Mai înainte, începeam să trăiesc cînd ieșeam din fabrică ; acum încep să trăiesc cînd intru acolo. E prima oară în viața mea cînd muncesc știind pentru ce și nu așteptînd să crap...» Spune-i lui Gisors că-l așteptăm. De cînd mă aflu aici, mă gîndesc la cursul lui în care spunea : «O civilizație se transformă, nu-i așa, cînd elementul ei cel mai dureros — umilirea la sclav, munca la muncitorul modern — devine dintr-o dată o valoare, cînd nu mai e vorba de a scăpa de această umilire, ci de a-ți aștepta de la ea salvarea, nu de a scăpa de muncă, ci de a-ți găsi în ea rațiunea de a fi. Trebuie ca uzina, care nu este încă decît un fel de biserică a catacombelor, să devină ceea ce a fost catedrala și ca oamenii să vadă în ea, în locul zeilor, forța omenească în luptă contra Pămîntului...»*“

Cert : asta-i teza lui Malraux. Religia nouă care se creează. Fără a avea veleitatea unui doctrinar exclusivist, el vede limpede faptul acesta sigur al formării unei lumi noi. Indiferent dacă, o dată cu el, vor recunoaște lucrul acesta mulți sau foarte puțini încă. Iar dacă *Les Conquerants*, după cum foarte plastic spunea

Em. Berl, suna ca o fanfară, *La Condition humaine* sună ca o
resignare.

O resignare în prezent, care angajează, însă, resuscitarea în
viitor.

România literară, iunie 1933

Notă 1971. În primăvara lui 1933 a apărut al treilea roman al lui
Malraux: *La Condition humaine*. Tânărul autor era atunci încă necunoscut,
sau foarte puțin cunoscut în afara cercurilor literare franceze, iar în Româ-
nia numele lui nu fusese reținut de nimeni pînă la publicarea acestor două
articole, care au constituit o adevărată surpriză. Abia în toamna aceluiași
an, cînd Malraux a cîpătat premiul Goncourt, el avea să repurteze marele
succes, ce i-a adus consacrarea pe plan mondial. Trimițînd aceste articole
Editurii Gallimard, cu gîndul de a semnala ecoul produs la București de
noul roman al lui Malraux, am avut bucuria de a primi din partea auto-
rului — care în vremea aceea era consilier literar al editurii — un exem-
plar de lux, „hors commerce“, pe hîrtie specială, cu un autograf foarte
amabil.

După *La Condition humaine*, Malraux a mai publicat romanele: *Le
temps du mépris* (1935), *L'Espoir* (1937) și *La lutte avec l'ange* (1943),
despre care am scris, la timpul respectiv, alte articole, pe care însă nu
le-am mai inclus în culegerea de față.

În Muzeul de Istorie Națională din Atena pot fi văzute printre o mulțime de obiecte eteroclite, etalate într-o dezordine de bazar, în sălile neîncăpătoare pentru un material atât de bogat, câteva piese menite să miște imaginația și sensibilitatea vizitatorului în mod cu totul neprevăzut.

E colțul unde se află expuse o parte din efectele de campanie ce au aparținut lordului Byron și care evocă ultimele clipe ale marelui romantic. Este imposibil să nu ai o tresărire de admirație și de surpriză, când, după ce ai privit căciulile, săbiile, flintele și atâtea alte mărturii ce amintesc lupta patrioților greci, ajungi pe neașteptate în fața patului de campanie pe care a murit Byron și a unei vitrine încărcată cu lucruri intime, mărunte, din viața poetului. Câteva momente mai înainte mă oprisem în dreptul unui pocal de argint în care este depusă inima viteazului Canaris, eroul revoluției și luptei pentru independență națională a Greciei. Mă impresionase în chip deosebit conservarea acestui organ, ce a constituit flacăra din care s-a alimentat existența și acțiunea unui erou devenit pentru istoria Greciei moderne un simbol și o efigie. Nu știam însă că, la câțiva pași, am să descopăr relicve mai puțin importante decât o inimă de erou, dar mult mai grăitoare pentru mine.

Patul scund, cu acea mușama plesnită și roasă pe margini, mai păstrînd încă imprimare pe ea, ca pe un vechi pergament, urmele ultimelor zbugiumări din existența fabulosului Byron, îmi vorbea mai direct și mai adînc decît toată colecția de reminiscențe istorice îngrămădite în acel muzeu. Acest pat, dimpreună cu vitrina de alături, tixită și ea, cu nenumărate mici obiecte personale — o carte de vizită cu numele poetului, o filă de manuscris, un inel, briciul, portofelul, cîteva fire de păr aurii, semn că trecuse un secol și mai bine de cînd au fost tăiate de pe tîmplele nimbate ale poetului-erou — m-au făcut să cred că am în față ceva din însăși personalitatea vie a lui Byron. O suită de gravuri reprezentînd scene din timpul ultimelor zile ale personajului intrat în legendă, laolaltă cu extrase din însemnările vremii, o pagină de jurnal cu numele tuturor morților din ziua cînd și-a dat sfîrșitul și Byron, diferite ordine militare emise în interiorul cetății împresurate, completează imaginea momentului în care autorul lui *Childe Harold* a expirat în cetatea asediată, ca un adevărat erou de dramă romantică. Fără să vrei, te oprești în loc și începi să visezi. Vezi panica de la Missolonghi. Cetatea asediată de turci rezistă cîtva timp, dar lipsa de alimente și bolile infecțioase prind să facă ravagii mai mari decît gloanțele și ghiulelele inamicului. Printre gloata civilă și militară din incinta zidurilor, lordul Byron, poetul de faimă europeană, aristocratul expulzat din rîndurile societății engleze pentru viața lui inconformistă și scandaloasă, după ce-și părăsise fastuosul palat venețian, zăcea întins pe un mizer pat de campanie, cu numele său gravat pe margine, avînd în preajma lui doar valetul credincios ce i-a închis pentru totdeauna pleoapele, și cîțiva prieteni greci ce-l apreciau mai mult pentru celebritatea sa decît pentru gestul de a veni să lupte pentru cauza lor. Poetul, doborît de boală, se zbătea între viață și moarte, amestecat printre mulțimea și soldații care știau, poate, de prezența lui acolo, dar nu bănuiau că superbul bărbat, în vîrstă de numai 36 de ani, se afla pe patul de moarte. În ziua de 19 aprilie 1824,

lordul Byron își dădu obștescul sfârșit. Vestea morții lui s-a răspândit ca fulgerul de-a lungul Europei — și evenimentul a căpătat însemnătatea unui simbol pentru greci, ridicându-le moralul, sporindu-le mândria, contribuind în mod cert la câștigarea independenței lor. Din ziua aceea Byron deveni eroul național al elenilor, ce-i păstrează cu pietate cultul într-o formă pentru care englezii ar putea fi cu adevărat geloși.

În afară de Acropole, mărețul vestigiu al antichității grecești, obiectele acestea modeste, aflate în Muzeul de Istorie Națională din Atena, ce evocă personalitatea lui Byron într-un chip mai pregnant decît ar putea-o face orice alt așezămînt memorial, sînt printre primele lucruri de un interes deosebit ce trebuiesc văzute în capitala Greciei. Ele ilustrează efortul spiritului omenesc de a atinge absolutul, fie prin crearea unei sinteze a Frumuseții, cum este Acropole, fie prin realizarea unei aventuri care să ridice ființa umană la dimensiuni de mit, cum au fost viața și moartea romantică a lordului Byron. Și nu este, desigur, numai o întîmplare faptul că aventura byroniană, cea mai vibrantă aventură a romantismului, s-a consumat la picioarele nepieritoarelor creații ale clasicismului. Undeva, acolo sus, Byron și Fidiias s-au întîlnit, fără îndoială, în Cîmpiile Elizee : un poet-erou și un artist-zeu. Două fațete ale acestei Enigme vii și eterne, care este Omul.

*

În încrîncenatul război civil din Spania, nimic nu mă îngrijorează mai mult decît soarta catedralelor și a muzeelor de acolo, ca tezaure artistice periclitare de bombele care pot distruge în câteva clipe creații săvîrșite în decurs de secole — dar, de asemeni, nimic nu mă pasionează mai adînc ca acțiunea lui André Malraux, scriitorul care și-a părăsit o strălucită poziție literară la Paris pentru a intra în rîndul combatanților, luînd comanda unei escadrile de avioane ce sfîșie cerul Estramadurei. Omul de cultură cel mai plin de prestigiu al generației sale și romancierul cel mai discutat al Franței de azi, și-a lăsat stiloul, masa de scris,

biblioteca în mijlocul căreia se simțea totdeauna ca într-o reclusiune și s-a așezat — exact la vârsta la care murea Byron — la maneta unui avion, spre a străbate văzduhul într-o aventură pîndită de mari sacrificii și riscuri, dar mai eroică și mai strălucitoare decît o glorie literară de primul ordin. În Malraux nu trebuie văzut un soldat, nici măcar un militant sau un partizan al vreuneia din taberele ce se înfruntă pe pămîntul spaniol. Semnificația prezenței lui acolo este mult mai largă, depășind cadrul adeziunii la o „cauză“. În Malraux, în acțiunea lui din Spania, trebuie privit efortul suprem al Spiritului de a sparge legile Existenței unanime, în care e închis, și de a cunoaște, de a cuceri ceea ce Rimbaud numea „adevărată viață“. Setea nepotolită de permanentă depășire a unei condiții umane redusă la limitele ei mediocre, îl împinge pe acest agent al conștiinței răzvrătite spre noi zone, spre noi tentative de eliberare și evadare. Exemplul lui Malraux este o ilustrare și o afirmare a impulsului launtric ce-i agită pe toți cei ce nu mai vor să trăiască în umbra visului și a himerelor, refuzînd să accepte viața ca un capriciu al Destinului. El ne arată că viața e o experiență lipsită de măreție atunci cînd nu e proiectată într-o aventură extremă care s-o ridice la cele mai încordate tensiuni ale trăirii. A scrie, a crea, a deveni notoriu chiar și într-un domeniu rezervat celor aleși e, în lumina exemplului lui Malraux, doar iluzia unei activități și ea nu poate împlini acea sete imensă a conștiinței omenesti de a pătrunde pînă la rădăcinile existenței. De aceea, et trăiește întii, apoi scrie, creația artistică fiind, în cazul său, decantarea efortului de a da o justificare înaltă fenomenului vital.

Aceasta este lecția lui Malraux, mesagerul de mare anvergură al unui romantism ajuns la apogeul său absolut.

De la moartea lui Byron, angajat voluntar în războiul pentru independența Greciei, pînă la voluntariatul lui Malraux în răz-

boiul civil din Spania, au trecut o sută treisprezece ani. Destul de mult, pentru ca primul să însemneze începutul unei epoci, iar celălalt sfârșitul ei. Dar dacă în Byron vedem astăzi un erou, în Malraux vedem mai curînd un Cavaler. Un *Cavaler al Crepusculului*. În aventura lui Byron era ceva de Renaștere, o năzuință spre libertăți și idealuri ce se cereau transpuse în viață. Poetul și-a părăsit apartamentele somptuoase de la Veneția și toată acea ambianță extravagantă de femei excentrice, de cîini luxoși, de cai de rasă, spre a intra în rîndurile unei mulțimi sordide și ale armatei, dîndu-și viața în serviciul unei cauze ce-și trîmbița triumful la orizontul epocii pe care o deschidea generația sa. Byron a murit în brațele unei viziuni ce prevestea izbînzile din viitor. Tot ce era în urma sa nu mai însemna pentru el nimic, iar gestul lui și al tovarășilor lui de luptă consemna începutul unor cuceriri de independență și suveranitate, pe care, o sută de ani mai tîrziu, aveau să le traducă în fapt popoarele din Europa întregă.

Malraux se află la capătul epocii inaugurate de Byron. Momentul Byron era străbătut de lumini clare, năvalnice și biruitoare, ca un răsărit. Momentul Malraux e brăzdat de confuzii și întunecimi, printre care el se străduie să descopere o lumină pierdută în tumultul și dezordinea epocii în care trăiește. E ceva de Apocalips în epoca lui Malraux, iar aventura lui, nu mai puțin eroică decît a ilustrului său predecesor, capătă o semnificație mai gravă tocmai prin complexitatea tulburătoare a împrejurărilor ce-o suscită și-o determină. Lupta sa e mai aprigă și dezesperată fiindcă se desfășoară în umbrele *sfîrșitului*, nu în văpăile începutului, și fiindcă o epocă glorioasă se zvîrcolește în spasmurile agoniei. Această epocă, a cărei moarte Malraux vrea s-o facă cel puțin demnă de măreția și frumusețea ei, e *Romantismul*. Byron pusese temeliiile romantismului, Malraux vrea să-i dea străluciri de epopoe.

Și unul și altul sînt două existențe, cu adînci afinități structurale, predestinate să ilustreze prin opera și aventura lor caracterele absolute ale romantismului. În esență, experiența lui Mal-

raux este tot atît de romantică, precum a fost a lui Byron, deși culorile, cadrul, aspirațiile, perspectivele sînt cu totul altele. Substanța este însă aceeași. Asta înseamnă că fața epocii s-a schimbat, dar sufletul omului a rămas același, impulsivat de elanuri ce-l împing spre o transcendere a existenței, construit dintr-un aliaj în stare să promoveze deopotrivă și reveria și acțiunea. În secolul al XVI-lea, secolul poezilor cavaleri și aventurieri, un Camoëns spunea : *Agora toma espada, agora a penna* (mînuiește și spada, mînuiește și condeiul). Malraux, mai mult decît Byron și, desigur, mai mult decît orice înaintaș din aceeași gintă, și-a făcut, în secolul XX, o deviză din formula poetului portughez.

Pe cîtă vreme însă Camoëns, ca și Cervantes de altfel, înțelegea să uzeze de această formulă numai ca o încoronare a existenței personale, poeții romantici o întrebuițează în sensul de a servi o idee precisă sau de a apăra poziții spirituale și politice bine definite. Poeții cavaleri din secolul al XVI-lea nu făceau din lupta lor cu spada și condeiul decît o aventură literară, nu lipsită de mobiluri concrete, ce-i drept, dar născută din imaginație și alimentată de imaginație. (*Don Quijote* e o șarjă dar și un elogiu al lor.) Poeții romantici fac altceva. Și Byron și Malraux au fost împinși de convingeri ideologice să intre în focul în care au intrat. Malraux, ca romantic de mari resurse spirituale, nu poate să lupte decît pe un front al romantismului, adică al ideilor de libertate, de progres, de emancipare a omului, unde temperamentul lui găsește un teren propice de realizare, în concordanță cu febrilitatea conștiinței și cu structura lui de visător-activ.

Cum însă romantismul, în sensul ideilor amintite mai sus, este confruntat în Europa actuală cu forțele brutale dezlănțuite de regimurile totalitare (ce se caracterizează prin opresiune, obscurantism și o barbarie de tip nou), Malraux, în superba lui atitudine de a se opune acestor forțe întunecate, capătă aura unui *Cavaler al Apocalipsului*, după cum Byron o căpătase pe aceea a unui erou de Renaștere. E impresionantă și temerară acțiunea

lui Malraux în Spania. Ea ne produce un sentiment de admirație — dar în admirația aceasta intră și un sentiment de neliniște, căci am înțeles că, dincolo de aventura sa personală, se înfruntă forțe oarbe ce abat asupra omenirii norii negri ai unui Apocalips, pe care Malraux nu face decât să-l denunțe prin cutezătoarea lui intervenție.

Țrenea, 14 noiembrie 1937

DRIEU LA ROCHELLE — SAU DRAMA OSCILAȚIILOR IDEOLOGICE

Pierre Drieu La Rochelle este un spirit ce se străduiește neîncetat să dea formă unei opere polivalente, pe măsura dublei lui veleități: de artist și de doctrinar. Un scriitor despre care se poate vorbi oricând, oriunde (în literatură, ca și în dezbateri ce țin de domeniul politic) și a cărui prezență este înregistrată în orice mișcare de idei a timpului nostru. Deoarece neliniștea lui spirituală, de autentic intelectual contemporan, totala imposibilitate de a-și centra gândirea în cadrul unei concepții stabile, sau peregrinările lui ideologice care evoluează în direcții neprevăzute și sar de la o extremă la alta, fac din el un personaj febril, un scriitor proteiform și un gânditor social pe fruntea căruia ar sta parcă înscrisă deviza hegeliană: „Contradicția e motorul lumii...”

În ciuda tuturor acestor salturi și zigzaguri, activitatea lui literară este urmărită cu interes și curiozitate. Ceea ce scrie Drieu La Rochelle soliciță totdeauna atenția — indiferent dacă ești sau nu de acord cu el — pentru că e captivant să cunoști diagrama experiențelor spirituale ale unui om inteligent care ține cu orice risc să fie un martor și un exeget al evenimentelor din vremea lui, chiar dacă va rămîne un veșnic dezorientat. Experiența sa apare, în acest sens, singulară și oarecum eroică, ilustrînd o anumită dramă pe care o trăiesc intelectualii cei mai notorii și mai

activi ai epocii actuale. În etapele străbătute de la război încoace de acest scriitor, în voiajul lui cu barca furată de valurile tuturor curentelor artistice și în crezurile lui politice din ultimii cincisprezece ani, nu se poate găsi nici un popas răcoritor, nici o stea călăuzitoare, dar se poate urmări, pas cu pas, itinerariul, nu lipsit de o nuanță aventuroasă, al unui spirit obsedat de ideea de a descifra o soluție la problemele pe care i le pune în față lumea și epoca lui.

Ca poet, a fost la început atras de dadaism și suprarealism, dar s-a îndepărtat repede de aceste curente literare. Prieten mulți ani cu François Mauriac și cu Jean Cocteau — doi poli opuși în ordine spirituală — nu s-a putut fixa nici la opțiunea religioasă, de conținut catolic, a celui dintâi, nici la domeniul pur artistic, ca cel de-al doilea. Arta și credința erau și sînt la el subordonate fenomenului politic. Încă din primul său volum, publicat în 1917 și cuprinzînd versuri în care se reflecta experiența războiului, volum intitulat semnificativ *Interogare*, Drieu La Rochelle făcea apel la solidaritatea „soldaților europeni“, ce se întorceau din tranșee, spre a crea, pe deasupra granițelor naționale, o comunitate umană bazată pe solidaritatea de clasă a „proletarilor“ reveniți din război. Aceeași idee a realizării unei comunități europene supranaționale este dezvoltată în volumele de eseuri publicate ulterior : *Mesure de la France*, *Le jeune européen*, *Genève ou Moscou* și *l'Europe contre les patries*. În toate aceste volume, scrise în decurs de zece ani, între 1922 și 1931, predomină o viziune idealistă și utopică, în spiritul pacifismului promovat de Birand la Liga Națiunilor, fără șanse de a căpăta consistență practică.

Paralel cu activitatea ideologică, Drieu La Rochelle se afirmă ca scriitor propriu-zis, publicînd romane, nuvele, eseuri, cronici, în care se remarcă aceeași pasiune de oglindire a vieții contemporane în ceea ce are ea mai viu și mai specific. În acest sens, în noua pleiadă de scriitori francezi formați în epoca de după război, nutriți de curentele și frământările acestei epoci, pe care

i-am distins ca valori literare definite și a căror gândire mă interesează în mod deosebit — alături de Malraux, Montherlant și Aragon — îl enumăr și pe Drieu La Rochelle. În fiecare am întâlnit reprezentantul unei direcții artistice și al unei atitudini față de problemele existenței în general și totodată superioritatea intelectualului conștient de astăzi pe care luciditatea în privința discernării realităților sociale să nu-l fi părăsit. Malraux ridică problema destinului omului în condițiile lumii de azi, Montherlant face apologia artistului ce-și caută libertatea în creație, Aragon reprezintă tipul scriitorului angajat, la care elanul creatorului este dublat de elanul militantului. Drieu La Rochelle este și el exponentul unei categorii de intelectuali, în speță de scriitori, contemporani — și așa spune că el este exponentul cel mai tipic pe care l-au putut da condițiile vieții intelectuale de după război, când aspirațiile și problemele creației artistice nu mai pot fi separate de aspirațiile și problemele politice și sociale, ducând în mod fatal la dramatice dezbateri interioare.

În momentul de față, Drieu La Rochelle ne oferă o nouă ipostază a gândirii lui doctrinare, prin volumul intitulat *Socialisme fasciste*. Această carte marchează ultima parte din itinerariul — neterminat desigur! — al ideologului care se declara altădată un „tînăr european“ și a cărui poziție oscila între Moscova și Geneva, pentru a se întoarce acum la realitățile din propria lui patrie, studiate în lumina evenimentelor petrecute recent în Franța. Este, firește, de semnalat, și de data aceasta, o contradicție în evoluția ideologică a lui Drieu La Rochelle, contradicție pe care el însuși nu o contestă, mai mult chiar o justifică, prin abordarea unor probleme de o actualitate acută.

Dar ce cuprinde, de fapt, noul volum și care este semnificația politică și teoretică a acestui „socialism fascist“? Cartea e compusă dintr-o serie de articole scrise înainte și după, deci în jurul evenimentelor ce-au tulburat Franța în februarie 1934¹. Atitu-

¹ În februarie 1934 s-a produs la Paris un *putch* fascist, ce a răscolit întreaga țară, urmărind răsturnarea regimului. Riposta forțelor de-

dinea adoptată de autor în aceste articole inspirate de frământările curente, e normal să fie tot așa de neguroasă, cum a fost — și într-o măsură mai e încă ! — situația politică din Franța de azi. Pentru Drieu La Rochelle, Franța, țara pentru care el pledează exclusiv de astă dată (așa cum mai înainte pledase pentru Europa) se află în prezent în fața unor perspective de natură a-i schimba radical configurația politică, așa cum se întâmplă în alte țări, însă actuala structură a instituțiilor ei fundamentale — constituția, istoria, tradiția, relațiile economice — o împiedică de a adopta cu necesitate una din cele două căi între care se zbate omenirea de azi : revoluția sau reacțiunea. Istoria contemporană, spune Drieu La Rochelle, se caracterizează prin desfășurarea unei noi serii de revoluții, inerente sau inevitabile pentru fiecare țară și anume revoluțiile „socializante și autoritare“. După seria revoluțiilor constituționale și parlamentare, inaugurată de Anglia în secolul al XVII-lea, continuată de Franța în 1789, iar în celelalte țări europene în decursul secolului al XIX-lea, și încheiată de Spania în 1930, prin alungarea regelui Alfons al XIII-lea — a doua serie de revoluții, cu caracter social, o inaugurează Rusia în 1917, o continuă Italia, Turcia, Germania etc. și o așteaptă Franța „pentru a o încheia sau a o răsturna“. În lumina acestor transformări istorice, Franța nu poate fi în nici un caz reacționară, pentru că reacțiunea se opune revoluției, iar revoluția e necesară și e cu atât mai necesară, cu cât secolul nostru e un secol de înlănțuiri revoluționare. Actualmente, Franța se află însă într-o stare provizorie de așteptare, tendința fiind de a-și păstra echilibrul între cele două direcții — socialism și fascism — ce dezbină Europa actuală. În consecință, Drieu La Rochelle respingând deopotrivă sistemul socialist și sistemul fascist, preconizează, într-un mod tot atât de utopic precum era ideea sa despre o Europă supra-națională, un sistem, paradoxal am spune noi, în

mocratice a zădărnicit însă această tentativă, întărind coeziunea partidelor de stînga, a căror acțiune comună avea să ducă, peste doi ani, în 1936, la constituirea unui guvern al Frontului Popular. (Notă 1971.)

care „să se facă o politică de stînga cu oameni de dreapta“. Este însăși esența gîndirii formulată de scriitor în volumul *Socialism fascist*.

Dar această carte nu e numai rezultatul analizei unor stări de lucruri existente. Sau e mai puțin atît. Ea e, mai presus de toate, mărturia unui „mic burghez“ în fața realităților sociale și politice de azi. A acelui mic burghez atît de frecvent în zilele noastre, care nu se declară nici comunist, nici naționalist, care nu e nici pentru socialism integral, nici pentru fascism, dar cochetază în același timp cu toate. E adevărat, Drieu La Rochelle se arată dispus a accepta un partid național-socialist în Franța, dar nu spune asta cu toată convingerea, fiindcă nu vrea să renunțe dintr-o dată la principiile enunțate în celelalte patru volume anterioare, de care, de altfel, își mai aduce încă aminte în multe pagini ale cărții de față. Cel mult, el își exprimă aici un punct de vedere limitat la ordinea morală, însă într-un limbaj ce-l amintește pe acela al conducătorilor naziști. „Ceea ce mă interesează e ipocrizia demagogilor. O ipocrizie prea bătrînă și adîncă într-o țară, e ca viermele într-un fruct“, spune el. De unde rezultă lipsa lui de aderență, specifică micului burghez, negarea existenței unei clase dominante, ca și a luptei dintre clase, a unei „stîngi“ sau a unei „drepte“ antagonice, precum și relația confuză pe care o stabilește între război și revoluție. Căci pentru preconizatorul acestui „socialism fascist“ deosebirea dintre război și revoluție nu e prea mare, ceea ce-l face să avertizeze că oamenii trebuie să fie atenți la faptul de a nu coborî spiritul revoluționar la un spirit războinic. În realitate, deosebirea este foarte mare, deoarece revoluția, alias socialismul, vrea tocmai să evite războiul, din care reacțiunea, alias fascismul, își face o speranță.

Din punctul de vedere al tineretului — punct de vedere din care, de altfel, am și privit-o aici — gîndirea lui Drieu La Rochelle e un efect al stărilor politice europene de azi, fatal nebuloș, incert și contradictoriu, dar nu este și una care să stîrnească interesul acestui tineret. Cartea ce ne-a prilejuit aceste

rînduri poate fi considerată o confesiune a unui scriitor de frunte al generației lui, dar nu poate constitui linia unei doctrine valabile și cu atât mai puțin un îndreptar pentru tineret.

vremea, 17 februarie 1935

Post-Scriptum 1971. De la data cînd a fost scris articolul de mai sus, Drieu la Rochelle a mai trăit zece ani. Evoluția lui în această perioadă nu numai că a dezmințit toate iluziile ce se puteau lega de o eventuală redresare ideologică a scriitorului, dar a căpătat o formă iritantă și penibilă. În 1936 a aderat la „partidul popular francez“ al lui Doriot, de nuanță net fascistă, de care s-a despărțit în 1938, pentru a reîntra în rîndurile lui în 1942. Războiul declanșat de Germania în septembrie 1939, fiind pentru el o evidență a falimentului politicii pacifiste în care crezuse, îl determină să se situeze de partea agresorului, care a invadat Franța, devenind exponentul intelectualilor francezi colaboraționiști din timpul ocupației. N-a deținut funcțiuni guvernamentale, dar prin activitatea lui publicistică — și mai ales ca director la *Nouvelle Revue Française*, căreia i-a imprimat în anii ocupației un caracter strident colaboraționist — a urmat linia capitulară a guvernului de la Vichy, poate în ciuda convingerilor și sentimentelor lui intime. Căci avea o viziune a lucrurilor mai largă decît a celorlalți colaboraționiști. În jurnalul său pe care l-a ținut în ultimele luni ale vieții, mărturisește, nu fără o amară dezabuzare: „Am fost în înțelegere cu inamicul. Nu e vina mea dacă acest inamic n-a știut să fie înțelept.“ Fapt este că existența lui a sfîrșit printr-un eșec. Convins încă din 1943 de inevitabila prăbușire a lui Hitler, Drieu La Rochelle s-a retras în 1944 în Elveția, pradă celor mai acute drame sufletești. A încercat de două ori să-și pună capăt vieții. După Eliberare s-a reîntors la Paris — deși putea să rămînă în exil, într-o țară neutră! — și la 15 martie 1945, în urma campaniei de presă și a ordinului de arestare emis împotriva lui, s-a sinucis, la vîrsta de 52 de ani.

În afară de opera lui literară (12 romane, 2 piese de teatru, 4 volume de nuvele, 2 de versuri, 15 volume de eseuri etc.), astăzi reconsiderată, Drieu La Rochelle rămîne prin personalitatea lui agitată, contradictorie și pîndită de un destin tragic, una din figurile specifice ale literaturii franceze dintre cele două războaie, în care problemele, neliniștile și conflictele epocii își găsesc o largă și semnificativă oglindire. Biografia lui spirituală, cu toate limitele și erorile ei, rezumă în mare măsură experiența generațiilor din acea perioadă — și cu deosebire în acest sens evocarea numelui său poate căpăta o justificare.

William Faulkner e frate bun cu Edgar Poe. Amândoi fii ai unui pământ „tenebros“, amândoi cristalizări ale unor legende născute din alcool. Edgar Poe a evadat într-un univers halucinant și ireal, dominat de oroare și mister. Faulkner a coborât într-unul condus de o fatalitate nemiloasă : a umanității feroce și brutale. Unul poetiza, cu o luciditate stranie, misterul — celălalt sondează iremediabilul...

Faulkner e corespondentul lui Malraux în noua literatură americană. E adică unul din reprezentanții acestei literaturi noi care ia act de existența unei surescitări generale și care pătrunde în zona celor mai profunde, mai acute fenomene biologice, unde gândirea e instinct, sentimentul doar o secrețiune și actul, premeditat sau nu, un simplu reflex. O literatură de un realism atroce, cu preocupări etice și cu probleme ce angajează straturile adânci, psihice, politice și sociale, ale lumii de azi, fie că investigațiile ei se produc în centrul sau la periferia umanității. Malraux își recrutează eroii dintre anarhiștii chinezi ; Faulkner și-i recrutează dintre gangsterii regiunilor îndepărtate ale Americii civilizate, din Mississippi, din Texas, din provinciile virgine și prea puțin explorate de scriitori, ale „sudului întunecat“. Deoarece numai în această lume, situată dincolo de orice legi convenționale, liber-

tatea gestului suprem, sublim sau abominabil, poate exista. Iar eroii lui Faulkner, ca și cei ai lui Malraux, sînt, în fanatismul lor, în violența, în tensiunea trăirii lor, niște oameni care fac din cel mai mic gest un act absolut. Ceea ce constituie particularitatea acestei noi literaturi e faptul că individul este prezentat sub forma manifestărilor paroxistice: societatea nu mai are nici o putere asupra lui, eroul își conduce singur destinul și își face singur dreptate. Pînă în momentul cînd moare (mai propriu spus: e ucis), eroul e el însuși un dumnezeu, un învingător sau un martir, dispune cum vrea de acțiunile și viața lui, pe care și-o riscă orbește sub impulsul unui instinct, sau chiar al unei idei. De aici, necesitatea inerentă a exotismului în aceste cărți: numai acolo asasinatul, furtul, violul, linșajul și celelalte forme primare ale violenței pot fi dezlănțuite în toată libertatea. Din asta se naște apoi și o etică a curajului, precum și nevoia unei camaraderii care să meargă pînă la sacrificiu în lupta contra legilor asupritoare și contra groazei. Faulkner, ca și Malraux, e un magician ce cîntă pe strunele groazei.

Sanctuaire (Sanctuary, în original), prima carte tradusă recent în franțuzește a lui Faulkner, e revelatoare în acest sens. O faună de contrabandiști („marchands d-alcool“), într-o societate dominată de prohibiție, de gangsteri, de obsedați sexuali, de avortoni sadici, de tovarășii interlope — fără a fi cu toate acestea un roman polițist, așa cum ne-a obișnuit genul — iată ce ne înfățișează această carte a lui Faulkner. Goodwin e fabricant clandestin de alcool, în aparență inofensiv, dar care patronează fărădelegile din jurul lui; Popeye, cu prezența sa sinistră, e tipul cu revolver, protagonistul diverselor comploturi, asasinul lipsit de scrupule, care, după ce-l împușcă pe Tommy, o speță de idiot pus să-l păzească la ușă în timp ce-o viola pe Temple, se strecoară printre oameni, cu aerul cel mai nevinovat, lăsînd să se creadă că Goodwin e și violatorul fetei și ucigașul paznicului. Temple, terorizată de Popeye, e silită să mărturisească fals, în

favoarea acestuia. Goodwin e arestat, însă mulțimea, neputînd ierta crimele ce i se atribuie, îl scoate din închisoare, îl unge cu petrol și-i dă foc : justiția imanentă a poporului sancționează orbește, înaintea celei legale. Popeye, sub imperiul firii lui demonice, se refugiază la Memphis, unde o forțează pe Temple ca, sub ochii lui, să se lase posedată de Read, alt gangster, pe care Popeye îl va omori după aceea într-un dancing de periferie. În cele din urmă e și el arestat și, sub acuzarea asasinării unui polițist dintr-un oraș în care nu fusese niciodată, e judecat, condamnat și spînzurat. După toate aceste episoade sîngeroase, povestirea se termină calm, într-o grădină publică, unde Temple, stînd pe bancă alături de tatăl ei, ascultă o muzică militară, plictisindu-se... E reversul elementelor senzaționale de mai înainte !

Această carte, după cum spune și Malraux, în *Prefața* prin care o prezintă cititorilor europeni, este expresia unei stări psihice asupra căreia se apleacă viziunea tragică pe care o adoptă autorul și care n-are nimic comun cu esteticul : această stare este fascinantul, fascinația. Din punct de vedere artistic, povestirea ar putea fi neglijată — dar asta n-are nici o importanță. Importanța unor astfel de cărți constă în prezentarea nudă a faptului brut desfășurat în toată intensitatea sa. În cartea lui Faulkner nu acționează oameni ca indivizi în sine ; eroii ei reprezintă o lume sălbatecă, egoistă, condusă de instincte oarbe și tiranice. Dar deasupra acestor ființe „diferite și asemănătoare“, plutește un destin capricios și brutal, cum plutește „într-o sală de agonie, moartea“, explică în prefață Malraux. În această mizerabilă „condiție umană“, adăugăm noi, fiecare individ trebuie să profite cît mai mult, să recurgă la metodele cele mai eficace, mai rebarbative, pentru a învinge. Căci în interiorul unei astfel de umanități singură victoria imediată, satisfacerea instinctului, contează. E imoral, dar nu e sentimental. Iar literatura lui Faulkner elimină cu deliberare sentimentalismul. În povestirea de față nu există nici un om frămîntat de conștiința faptelor sale. Eroii ei sînt mînați

de pasiuni brutale, dar nu pasiuni cu accente și complicații sofo-
ciene. Totuși, deasupra tuturor stăruie o forță de neînlăturat,
inflexibilă : Fatalitatea.

Reporter, 7 februarie 1934

Notă 1971. *Sanctuaire* a fost prima carte a lui Faulkner tradusă în
Franța (1933), la editura Gallimard, cu o prefață de André Malraux. În
România, acesta era primul articol despre scriitorul, pe atunci necunoscut
în Europa, care avea să devină prima stea a literaturii americane din
secolul XX.

ÎN CĂUTAREA EUFORIEI : HENRY DE MONTHÉRLANT

Se vorbește tot mai insistent, de la un timp încoace, despre un fenomen ce stârnește serioase îngrijorări, și anume acela că literatura actuală trece printr-o „criză“ a intensității creatoare. Mai cu seamă din punctul de vedere al realizărilor de amploare, literatura de azi pare a da semne de o anumită oboseală, de o anumită stagnare, de un fel de epuizare a suflului creator, în comparație cu alte perioade anterioare caracterizate prin realizări de mare anvergură. Dar dacă poate fi vorba de o criză, ea nu este decît simptomul unui moment de adînci transformări în toate domeniile de activitate — și cu atît mai mult în domeniul spiritual — în urma cărora va apare, desigur, o formă nouă de înțelegere și promovare a actului de creație artistică. Fenomenul de sombrare este, deci, real, dar el este numai în aparență îngrijorător. Literatura, arta în general, nu vor dispărea niciodată din sfera de preocupări a oamenilor, oricîte primejdii le-ar amenința din afară. Și chiar dacă scriitorii contemporani sînt solicitați de o multitudine de probleme exterioare actului literar în sine, probleme ce-i pot sustrage, temporar, de la masa lor de lucru (în aceasta rezidă una din cauzele ce generează fenomenul de „criză“ a literaturii), ei nu-și vor părăsi niciodată chemările vocației cărora li s-au consacrat. De altfel, epoca noastră, în ciuda primatului pe care și-l arogă valorile

de ordin politic, este o epocă de mare nerv cultural, de o rară efervescentă spirituală, cînd se tipăresc cărți mai multe ca oricînd și profesiunea de scriitor a devenit una ce-și spune cu autoritate cuvîntul în toate problemele ce agită lumea de azi. Deoarece scriitorii de azi, și în special cei din generațiile noi, sînt atrași cu o putere irezistibilă de problemele extraliterare, politice, sociale, economice, morale etc., prin care se manifestă caracterul specific al epocii lor.

O paranteză, pentru a explica mai pe larg această stare de lucruri. Spre deosebire de scriitorii din trecut, retrași în turnul lor de ivoriu, unde trăiau și lucrau într-o lume adesea himerică și ferită de zguduirile vieții — ceea ce făcea ca profesiunea de scriitor să fie privită ca o îndeletnicire de visător fără contacte cu realitatea — scriitorii din vremea noastră (și vorbim de cei mai substanțiali și mai reprezentativi) par a da altă accepție acestei noțiuni consacrată în decursul timpurilor. Ei sînt niște mari aventurieri, îndeosebi pe plan spiritual, niște proeminente personalități publice, niște mentori ai opiniei generale, într-un cuvînt niște oameni ce-au evadat din turnul de fildeș și s-au aruncat cu toată pasiunea în vîltoarea vieții reale. Cîtă deosebire între acest soi de intelectuali activi și neliniștiți, și între ceea ce se înțelegea altă dată prin titulatura, altminteri nu lipsită de prestigiu, de *scriitor*. A fi scriitor însemna mai înainte a compune poezii, nuvele, romane, piese de teatru, în virtutea unui „talent“ hărăzit celor aleși; a fi scriitor însemna, de asemeni, a fi integrat într-o anumită categorie de oameni ce-și desfășurau existența într-un mediu mai mult sau mai puțin boem și pitoresc, al cenaclurilor, al disputelor de cafenea, al „vieții literare“ atît de proslăvită pe vremea simbolismului și în general în ultimele decanii ale secolului al XIX-lea. *Jurnalul* fraților Goncourt sau al causticului Jules Renard abundă în scene, tipuri și episoade ce zugrăvesc cu fidelitate modul de viață, preocupările și nivelul de gîndire al profesioniștilor condeiului din acea vreme. Din aceste texte reiese că scriitorii erau adesea considerați ca aparținînd unei cate-

gorii umane situată la periferia societății și asta datorită faptului că ei înșiși se complăceau în a rămâne în afara societății ca atare, pe care, în plus, o sfidau, cu sau fără îndreptățire, dar cu aprigă trufie. Nu e de mirare, deci, că burghezia vedea, la rîndul ei, în scriitor un om declasat, un dezarmat, o epavă, un atentator la bunele ei orînduiri, în sfîrșit o ființă ce nu putea fi admisă decît pe treptele cele mai de jos ale ierarhiei sociale. Ca să illustreze această situație, dar totodată ca să invectiveze opinia burgheziei, Paul Claudel, care nu e, totuși, un „poet blestemat“ și nici un frecventator al boemei literare, a emis un vers unde scriitorul e pus în vecinătatea unor tovarășii foarte puțin onorabile : „*L'homme de lettres, l'assassin et la fille de bordel*“. Dar versul lui Claudel este, indirect, un blam la adresa burgheziei care, pe de o parte, acceptă scriitorul ca pe o sursă de desfătare a apetiturilor ei intelectuale, iar pe de altă parte face din el o țintă a disprețului ei.

Dacă scriitorii la care ne-am referit în cele de mai sus porneau totdeauna, ca o rezultată a mediului în care trăiau, de la literatură ca să ajungă la viață — unde, de fapt, nu ajungeau niciodată ! — scriitorii de astăzi pornesc, dimpotrivă, de la viață, și nu ca să ajungă la literatură, ci ca să ajungă la viață. Artiștii de altă dată renunțau cu ușurință — din dezgust sau din revoltă — la viața reală, pentru a se consacra operei de creație. Opera era mai importantă decît viața creatorului ei. Artiștii, scriitorii de astăzi, caută cu exasperare viața, iar arta, literatura nu e pentru ei decît un mijloc de a se regăsi, de a se forma, de a se desăvîrși ca oameni și ca exponenți ai timpului lor. „*Pentru că n-am putut fi un războinic, un amant, un poet, un sfînt, am devenit romancier*“, spune undeva Drieu la Rochelle, unul dintre reprezentanții de frunte ai generației noi de scriitori francezi. Dar tot el adaugă : „*Pe măsură ce înaintez în conștiința vieții mele, găsesc în ea dorința de a fi om*“. Iată, așadar, deosebirea fundamentală dintre cele două categorii de scriitori : la cei dinții se observă dorința de a fi artiști, la cei din urmă dorința de

a fi *oameni*. Oameni în primul rând de o înaltă ținută etică și intelectuală — de aici *elitele spirituale* despre care se vorbește atât de mult în ultimul timp — și apoi oameni în înțelesul major al cuvântului, capabili să dea dovadă de elan, de pasiune, de curaj, de inițiativă și prestigiozitate în dialogul lor cu lumea.

În felul acesta se conturează un profil nou al scriitorului contemporan. Înainte de toate, „viața literară“ cu obiceiurile ei specifice, reduse la un program zilnic invariabil și în fond destul de anost, împărțit între masa de lucru și masa de cafea sau ședințele de cenaclu, pare a-și pierde aureola de altă dată, căzând chiar în desuetudine; pentru scriitorul reprezentativ al zilelor noastre asemenea mod de existență prezintă un interes minim, el fiind atras de aspectele vii și multiple ale vieții reale — angajări de ordin politic, călătorii, participări la competiții sportive, etc., etc., experimente din care el își extrage seva ce alimentează creația sa. Scriitorul de azi nu mai e un visător, un famelic, un „specimen“ cu existență socială nedefinită. El e o personalitate, poate cea mai complexă personalitate umană, înzestrată cu vigoare și luciditate — „luciditatea e gloria omului“, afirma de curând cineva — care nu se teme de viață, dimpotrivă trăiește din plin, intens, făcând din fiecare prilej de a se afla în inima realității o *aventură* menită să-i amplifice neconținut personalitatea și să-i precizeze atitudinea față de problemele existențiale. Exemple ilustrative în acest sens le avem în literatura de azi în persoana unor scriitori ca Montherlant sau Malraux, ca să-i numim pe cei mai notorii ai generației lor care pășește acum spre maturitate.

Henry de Montherlant, la care biblioteca, stadionul, călătoriile și „experiența armelor“ își au contribuția lor egală în făurirea unor opere de o vibrație foarte autentică și personală, este un rapsod al propriului său trup, pe care-l exaltă în fiecare din cărțile lui pentru faptul de a-l fi ajutat să soarbă din plin toate bucuriile vieții. Undeva el exclamă: „*Fii binecuvântată, Natură, că mi-ai dat un trup de care am putut uza fără să-mi fac rău*“.

(*Aux Fontaines du désir*). Cu alte cuvinte, Montherlant se declară nu numai un cultivator al funcțiunilor imaginative, ci și al înzestrărilor trupești. După zece ani de zburdălnicii cărora nu le-a impus nici o cenzură fizică sau morală, încercînd toate experiențele și cunoscînd toate aventurile specifice vârstei, el poate să declare pe deplin împăcat cu sine însuși: „Nu am decît ideea pe care mi-o fac despre mine pentru a mă menține la suprafața mărilor neantului“ (*Service inutile*). Malraux însuși, a cărui febrilă aventură asiatică e astăzi bine cunoscută, afirma același lucru atunci cînd spunea (în *La tentation de l'Occident*) că „omul într-adevăr mare nu este nici artistul, nici scriitorul, ci acela care știe să ducă civilizația epocii lui pînă la cea mai înaltă tensiune a ei“. Dar oare L. F. Céline, prin viața și opera lui, nu se alătură celorlalți doi, întregind profilul unei generații care are despre existență și despre modul de reflectare a ei în literatură o optică diferită de a celor de mai înainte? În cadrul generației lor, Henry de Montherlant reprezintă tipul scriitorului preocupat să dea expresie fenomenului *moral*, așa cum Malraux este reprezentativ pentru experiența *luciferică* (în sens de aventură fizică și spirituală), Céline pentru cea abisală, Drieu La Rochelle pentru cea ideologică, Aragon pentru cea politică etc..

Toți acești scriitori sînt astăzi în jurul vârstei de patruzeci de ani. Și printr-o coincidență ce trece dincolo de orice arbitrar, relevîndu-se ca o necesitate pentru fiecare din ei, mai toți și-au publicat cîte o „confesiune“ asupra experienței proprii, din care se pot trage însă concluzii generale pentru definirea caracterului și orizonturilor generației respective. În acest sens pot fi amintite autobiografia spirituală a lui Jean Guehenno (*Journal d'un homme de 40 ans*), a lui Drieu La Rochelle de la sfîrșitul volumului *Socialisme fasciste*, și mai ales ultima carte a lui Montherlant intitulată: *Service inutile*¹, asupra căreia ne vom opri mai pe larg în cele ce urmează.

¹ Ed. Grasset, Paris, 1935.

Spre deosebire de alți confrăți ai lui, Montherlant pretinde — dar mai mult pentru a fi original ! — că epoca actuală nu e deloc o epocă extraordinară, „așa cum toată lumea strigă, pe toate cărările“. De aceea, susține el, problemele și evenimentele ce se petrec în lumea de azi îl interesează mai puțin, decât lumea lui interioară. În consecință, efortul lui este de a-și realiza personalitatea conform cu impulsurile, sentimentele, credințele și aspirațiile proprii. Acesta este ceea ce s-a numit *egotismul* lui Montherlant, sau ceea ce el numește *maestria* sa, adică o autopoziție deplină. În această perspectivă, virtuțile inteligenței la el sînt subordonate virtuților de caracter, iar tentația izbînzii pe plan social este înlocuită cu aceea a realizării euforiei interioare. Autobiografia din *Service inutile* își propune să demonstreze pe larg acest lucru. În 1923 scriitorul se afla abia la începutul carierei lui literare. Se bucurase de încurajarea lui Romain Rolland, al cărui cuvînt conta mult pe atunci, avea sprijinul moral al lui Barrès, care vedea în Montherlant un discipol al său, și izbutise să se situeze pe o poziție destul de făgăduitoare, între un modernism temperat și un tradiționalism emancipat, încît totul părea să-i asigure o carieră strălucită în literele franceze. „Înainte de 1925 acceptam ideea de a face o «carieră»; aveam ambiții mărunte“, mărturisește el acum, în examenul de conștiință pe care și-l face în prefața volumului *Service inutile*. „Înainte de 1925, mă împăcam cu un amalgam grosolan de păgînism și un catolicism decorativ și fantezist din care orice creștinism era absent“, adaugă referitor la aceeași epocă în care a apărut *La Relève du matin*. Aceasta este perioada de exuberanță maximă, al cărei fruct pe plan literar sînt *Olimpicele*, volum în care Montherlant exaltă atmosfera stadionului, unde *camaraderia* și *poezia* se întîlnesc laolaltă. Dar scriitorul avea să fie suspectat de confrății lui de nesinceritate și taxat drept „farseur“ atunci cînd spunea că preferă întotdeauna o plimbare unui efort de creație, sau o manifestare pe stadion în locul uneia din arena literară : „N-am trecut niciodată de la actul de a mă bucura la actul de a înțelege, fără

să am senzația că treceam de la înțelepciune la nebunie". Totuși, *Les Olympiques* îi adusese notorietatea și gloria cea mai mare printre scriitorii generației lui. Dar numai atât era prea puțin : „Gloria ? Dar ce poate să facă ea pentru fericire ?” se întrebă deodată Montherlant. Și afară de asta, o altă constatare îi rodea inima : „Înainte de 1925 voința juca un mare rol în viața mea. Văzusem că, practic, ea poate tot ceea ce este rezonabil ; văzusem cum, în domeniul lucrurilor exterioare, totul îmi era facil, și este facil”. Cunoscușe pînă în 1925 toate manifestările unei adolescențe întîrziate — colegiul, războiul și stadionul — se bucurase de primele succese literare, dar ajunsese repede la constatarea că toate acestea „ne faisaient pas la vie”. Viața începea s-o cunoască de-abia de aci încolo. Acum avea cu adevărat tentația aventurii. Numai cu două valize în mîină, care vor constitui singurul lui bagaj timp de șapte ani, Montherlant, renunțînd la totul, a părăsit Franța în 1925, începînd o nouă carieră, aceea a voiajorilor „traqués”, din care aveau să rezulte două cărți : *Aux Fontaines du désir* și *La petite Infante de Castille*.

Ajungînd la concluzia că vanitatea, și numai ea, este cancerul care roade lumea modernă, și renunțînd în primul rînd la vanitate — ceea ce pentru un scriitor înseamnă aproape o sinucidere morală — Montherlant (ca și Malraux) părăsește Europa în căutarea Vieții, a Aventurii. În Africa, unde petrece cîțiva ani, luptînd cu elementele unui climat și ale unei ambianțe cu totul diferite de „frivolitățile” din metropolă, avînd de suportat căldura tropicală, furtunile de nisip, scorpionii etc., el pune capăt crizei spirituale ce-l chinuia în confortul din locuința pariziană. A fost o evadare binevenită, căci în 1929, cînd revine pentru scurt timp acasă, își regăsește calmul și echilibrul sufletețesc : „Ieri, întrebarea la ce bun, mă dezola ; acum, mă pacifică”, declară el în legătură cu substanța volumului *Aux Fontaines du désir*, care conține fructul acestei experiențe de „exil” trăit fie în „deșerturile de nisip”, fie în „deșerturile orașelor mari din Africa”. Dar, ca să nu rupă cu totul contactul cu viața,

acolo s-a înrolat în armata colonială, în care a rămas pînă la reîntoarcerea în Franța. Totuși, esențialul pentru Montherlant, în experiența africană, era *exilul*. Singur, într-un apartament în care nu pătrundea nimeni în afară de el și de servitorul său, ani la rînd autorul *Celibatarilor* s-a consacrat unei existențe semi-monahale ce avea să-l aducă la principiile expuse în *Service inutile* : „În domiciliile mele, tot ceea ce nu e celulă de muncă mă apasă, mă irită și-mi dă remușcări“. Cu alte cuvinte, existența lui în această perioadă este aceea a „călugărului-soldat“, îmbinînd viața activă cu viața contemplativă, în căutarea euforiei depline, spre înflorirea personalității sub toate raporturile existențiale.

Mai înainte, Montherlant spunea : „*Eram făcut pentru o bucurie totdeauna mai înaltă și totdeauna mai adîncă. Am cunoscut-o și o cunosc*“. Acum el afirmă : „*Fiecare vîrstă a vieții noastre, cu problema ei particulară. Succesiv, aceste probleme se rezolvă, și trecem la altele. Problema fericirii devine cadavru la rîndul ei, și noua mea obidă fu problema vieții și a artei : cum să le împac ? Cum să nu turbez că nu trăiesc în ceasurile cînd lucrez și să fiu neliniștit că nu lucrez în ceasurile cînd trăiesc ?*“ Este exact dilema ce-l încerca și pe Goethe, rezolvată însă atît de înțelept de marele olimpian ; este problema care-l frămîntase și pe Barrès, tutorele spiritual al lui Montherlant, după cum ea frămîntă toate spiritele obligate să aleagă între *a trăi și a crea*. La Montherlant această dilemă constituie o verigă nouă în lanțul experiențelor lui febrile. Ca și la Barrès, și la el problema acordului dintre viață și artă devine mai obsedantă după o largă cunoaștere a vieții și a oamenilor. Spre sfîrșitul vieții lui, Barrès spunea : „*Nu mai am nici o pasiune partizană ; oamenii îmi apar uneori prea asemănători și mă surprind a nu-i mai urî și nici a nu-i mai iubi prea mult*“. Iar altă dată mărturisise, și mai patetic : „*Îmi vorbiți de adevăr și dreptate ? Dar ce iubesc eu în lumea aceasta ? — cîteva tablouri și cîteva amintiri*“. Este formula la care a ajuns și Montherlant, bineînțeles pe alte căi și la altă tonalitate, după ce beția tinereții s-a terminat și scrii-

torul a pășit spre maturitate. Întocmai ca și Barrès, devenit academician, Henry de Montherlant a reușit să atingă culmea triumfului printr-o sărbătorire oficială la o vîrstă destul de tînră încă. Într-adevăr, în iunie 1934 s-a întîmplat în Franța un eveniment aproape neobișnuit: un scriitor care nu împlinise încă patruzeci de ani a fost sărbătorit la Sorbona în mod oficial, cu toată solemnitatea marilor consacrări festive — lucru cu atît mai surprinzător cu cît „tinerețea“ în lumea oficială franceză se prelungește pînă la cincizeci de ani, abia după aceea un personaj de notorietate avînd dreptul să aspire la sărbătoriri oficiale. Iată însă că Montherlant, „farseurul“, autorul acelei literaturi „bulevardiere“ cum e taxată de unii, a dezmințit regula, învingînd rezistența generației bătrîne.

De altfel, era și firesc să ajungă aici. Montherlant e un scriitor care n-a uitat niciodată interesele patriei lui, fără a-și trăda însă aspirațiile proprii. El îmbină virtuțile spiritului cu datoriile cetățeanului, creînd un echilibru între cele două planuri în aparență distonante, ferindu-se să devină exclusivist într-o direcție sau alta. În calitate de intelectual, de creator, el nu renunță niciodată la viață, la ceea ce se petrece în jurul său, oricît de pronunțat ar fi egotismul ce-l caracterizează, după cum nu rămîne sclavul acestui egotism în dauna prezenței în lumea exterioară. Tendința lui permanentă este de a împăca, de a armoniza *arta* cu *viața*. În capitolul intitulat *L'Ame et son Ombre*, care nu este decît conferința rostită în ziua sărbătoririi la Sorbona, raportul acesta, atît de dramatic de obicei în sufletul adevăraților creatori, e analizat cu o luciditate și cu un bun simț revelatoare: „*Spunîndu-vă aceasta nu fac un principiu dintr-o dispoziție a temperamentului meu, cum este uzanța la scriitori. Prin temperament, eu sînt contrariul unui om de cabinet; dacă aș asculta de impulsurile mele, m-aș arunca în toate vîltoarele, cu o ardoare ce mi-ar consuma viața: și aș fi acolo în elementul meu. Dar rațiunea e prezentă, ea strînge frînele. M-am lăsat puțin tîrît,*

uneori, în ceea ce se numește acțiune publică (și e momentul de a recunoaște că aceia care se angajează în asta urmează panta facilității). Abia intrat însă, o tresărire a inteligenței, dacă mi se îngăduie o asemenea alianță de cuvinte, îmi smulgea acest strigăt: *Ce caut eu acolo? Dădeam înapoi dintr-o dată, cu aprobarea întregii mele ființe. Un om care ține la inteligența lui, când se simte prea atras de acțiune, trebuie să aibă același reflex ca un om care ține la calitatea lui morală: când se vede cucerit de popularitate, se vede devenind suspect, și se supraveghează.*“ Firește, aceste cuvinte le rostea cu altă ocazie și în altă stare sufletească decât atunci când spunea că viața trebuie trăită sub toate formele ei. De la această afirmație și pînă la aceea reprodușă mai sus, drumul vieții lui e atît de lung, experiența lui morală atît de bogată, încît valabilitatea cuvintelor rostite la Sorbona rezultă de la sine.

Cineva ar putea spune că ultima atitudine a lui Montherlant nu este altceva decît un pact cu inerția, lucru surprinzător pentru autorul *Olimpicelor*. Dar Montherlant răspunde: „*Inerția e o virtute față de actele vane, după cum apatia e o virtute față de pasiunile zănatice*“. Ceea ce este mai interesant în toate acestea este însă patima pe care o simte pentru creația în sine, pentru travaliul artistic spre care aspiră cu întreaga lui ființă. Ultimul strigăt al lui Henry de Montherlant este acesta: „*Abia acum simt foamea de opera mea! Abia acum mi-e foame de mine însumi! Am nevoie de munca mea, cum am nevoie de hrană. Pînă ieri nu știam asta, aș fi luat-o în rîs. Acum, o știu. Lăsați-mă să mă odihnesc în creația mea: în ea, și numai în ea, mă libererez de contrarietățile lumii și ale mele proprii: ea mă vindecă de demonii mei și ai voștri. Lăsați-mă să fac o operă frumoasă, și pe care simt că pot să o fac, prin care vă voi sluji mai bine decât pierzîndu-mă în agitațiile voastre. Dacă e adevărat că orice viață trebuie să se justifice (în privința asta nu cred nimic, dar voi o credeți, fără îndoială), lăsați-mă să mă consacru la ceea*

ce mă justifică aici pe pământ". Ce poate fi mai impresionant decât un asemenea strigăt scos, la patruzeci de ani, de un intelectual furat pînă atunci de mirajul beției de a trăi? În asta constă frumusețea lecției lui Montherlant și morala pe care ne-o oferă experiența lui.

Henry de Montherlant a ilustrat mai bine ca oricare altul, prin viața și experiența sa, dictonul lui Keyserling, care spunea că pentru a ajunge la tine însuși trebuie să faci înconjurul lumii. *Service inutile* este dovada de biruință după acest lung și agitat voiaj al vieții. Căci, după toate încercările sale, pentru Montherlant rezultatul final este acesta: „Nu simțiți oare că e în noi ceva ce își afirmă în mod glorios independența față de lumea exterioară?” Aș zice că această afirmație este luată direct din Keyserling, dacă n-aș cunoaște severul și lucidul examen de conștiință pe care Montherlant și-l face în *Service inutile*. Razeori se întîlnesc experiențe care să ajungă la concluzii atît de asemănătoare. Iar Montherlant a mers totdeauna pe un drum propriu, pentru că a mers totdeauna numai pe unde-l purtau impulsurile lui, mai mult decât rațiunea. Abia de aici încolo el își încredințează pașii unui ghid rațional. Dar noua orientare a lui Montherlant este una armonioasă, născută din întîlnirea vieții cu eul scriitorului. Cînd afirmă că: „Pentru a mă ralua umanului, viața mea particulară mi-e de ajuns; restul nu mă privește”, Montherlant nu face decât să fie consecvent cu el însuși, slăvind plenitudinea vieții, împletită din fericire și din suferință. Căci, spune el, atît fericirea cît și suferința își găsesc o deplină revărsare numai în opera rezultată din acele „singurătăți delicioase” în care se cufundă creatorul. Iată cuvintele lui vizînd fericirea: „Există unele ființe care cunosc secretul de a nu suferi, secret care la dreptul vorbind ar trebui să fie apanajul zeilor. Acest secret ele ar vrea să-l spună, dar știu că un om care se declară fericit este taxat drept un nătăflet, sau un pozeur, sau un egoist care însuflă nefericirea speței umane; ele se tem chiar că darul

pe care l-ar putea face prin acest secret nu este de ajuns ca să li se ierte că-l dețin". Artist prin viața și opera lui, Montherlant nu se teme să-și mărturisească fericirea, iar opera lui nu este, de fapt, decît o imagine a vieții lui și, implicit, un elogiu al fericirii și bucuriei de a trăi. În *Service inutile* apologia fericirii este proclamată cu toată vigoarea: „Iar cînd veți fi fericiți, bucurați-vă că sînteți și nu vă fie rușine să mărturișiți o stare atît de demnă de stimă“.

Ar trebui să amintesc acum apropierea lui Montherlant de André Gide (o paralelă între *Service inutile* și *Les nouvelles nourritures* ar fi instructivă) pentru a sublinia și mai mult preocuparea comună la acești doi scriitori, reprezentînd generații diferite, de a căuta euforia în cultul unei religii rezultată din contopirea bucuriilor terestre (dragoste, voluptate, călătorii, participare la fenomenul istoric) cu bucuriile de ordin interior (artă, extaz, contemplație, detașare de lumea exterioară) în tendința de realizare a unui echilibru moral de înaltă calitate. Asemenea experiențe pot fi urmărite și la alți scriitori moderni începînd cu Goethe și mergînd pînă la Barrès sau d'Annunzio — ca să ne limităm la exemple față de care Montherlant își declară afinitățile — dar Henry de Montherlant a reușit să imprime acestei atitudini bipolare (artă-viață, acțiune-contemplație, ascetism-hedonism) o pecete personală ce-l singularizează în rîndul spiritelor marcante ale timpului nostru. Insuși titlul ultimului său volum compus din două noțiuni antinomice, *Service inutile*, este o emblema ce vrea să exprime dilema și totodată linia, nu lipsită de paradox, ce caracterizează viziunea despre existență a unei părți a intelectualității contemporane ce năzuiește să se ridice deasupra vămășagului, fără a dezerta totuși de la imperativele istoriei. În formula lui Montherlant: *L'âme dit service, et l'intelligence complète: inutile*, este mai puțin un refuz cît o afirmare, sau mai precis o recunoaștere a faptului că intelectualul de azi nu poate face o alegere între cele două planuri antagonice și singura so-

luție ce i se impune este să adopte o poziție care să le includă pe amândouă deopotrivă. E un act de curaj și de mare luciditate în aceasta, dar în același timp și unicul mijloc de a cuceri euforia — plenitudinea vitală rezultată din armonizarea contrariilor — spre care Montherlant aspiră în viață și o proclamă în opera sa.

Revista Fundațiilor Regale, aprilie 1936

Post-Scriptum 1973. — Henry de Montherlant, care și-a păstrat acea *maestria* interioară pînă în ultima clipă, s-a sinucis în ziua de 21 septembrie 1972 (Echinouxul de toamnă), la vîrsta de 76 ani, în plină activitate creatoare, refuzînd degradările bătrîneții.

În noaptea de 21 spre 22 martie 1973 (Echinouxul de primăvară), cenușa lui a fost răsîndită deasupra Romei, conform dispozițiilor lăsate de el.

„CAZUL“ MONTHERLANT, SAU POZIȚIA ARTISTULUI FAȚA DE FEMEIE

A apărut, de curînd, prima traducere în limba română din opera lui Montherlant. Evenimentul se produce cam tîrziu — cum de altfel se întîmplă și cu alți scriitori francezi contemporani de prestigiu, în mod condamnabil ignorați de editurile noastre — totuși această întîrziere este compensată de satisfacția de a avea, în sfîrșit, o versiune românească a uneia din cărțile care au stîrnit cele mai aprigi dispute în ultimii ani, aducîndu-i autorului ei laurii și spîinii unei notorietăți foarte controversată. E vorba de romanul *Les jeunes filles*¹ care, la apariția lui (1936), a iscat o adevărată furtună în lumea literară franceză. Incitat de protestul aproape unanim îndreptat împotriva acestei cărți, Montherlant a amplificat tema, dînd la iveală încă trei capitole (neprevăzute la început) și formînd un întreg ciclu de patru volume — au urmat: *Pitié pour les femmes* (1936), *Le Démon du bien* (1937) și *Les Lépreuses* (1939). S-au spus despre aceste cărți cuvintele cele mai frumoase, în legătură cu valoarea lor artistică, dar s-au emis și injuriile cele mai grave, în legătură cu problemele ridicate de ele. Unii le-au lăudat pentru tonul lor degajat, ce trădează o personalitate literară excep-

¹ În românește: *Fecioarele*, traducere de Madeleine Vilceanu, Editura Contemporana, București, 1943.

țională, alții le-au condamnat ca pe niște scrieri „ingrate și neserioase“.

Henry de Montherlant e un scriitor care nu mai are nevoie de prezentare. Din capul locului trebuie să precizăm însă că este unul dintre cei mai semnificativi și mai consistenti scriitori ai Franței de azi, în ciuda tuturor extravaganțelor de care se face cu bună știință vinovat și a tuturor „frivolităților“ ce i se impută în mod curent. Refractor oricărei „birocrații a vanității“, pe care o acuza cu atîta vigoare în acea admirabilă autobiografie spirituală din fruntea volumului *Service inutile* (1935), el și-a atras, prin ciclul *Les jeunes filles*, săgețile confrăților conformiști ce-l privesc cu morgă și infatuare și ale maselor de cititori (și mai ales cititoare !) care-l declară în public un autor recalcitrant, spre a-i savura cărțile pe ascuns. Dar acest scriitor „neserios“ a avut, acum trei ani, cînd țara lui trăia cea mai cumplită tragedie națională, ca urmare a înfrîngerii din 1940, curajul să publice o carte, *Le solstice de juin*, plină de ironii și dispreț la adresa pesimismului contagios ce pusesese stăpînire pe concetățeni săi. Cînd din toate părțile națiunea franceză era gratulată cu fraze pompoase și îndemnuri la resemnare stoică, Montherlant, om lucid și cu o experiență vastă, și-a luat cutezanța de a striga către tineretul „deprimat“ din jurul lui : „*De la désinvolture !*“. Cu alte cuvinte : Fiți bărbați ! Ce înseamnă jalea asta femeiască ce v-a cuprins pe toți ? Aveți „gustul curajului“ și înfrunțați fără dramatism inutil tragedia ce s-a abătut asupra noastră ! Singura salvare împotriva dezastrelor exterioare este menținerea echilibrului interior, acel „*la paix dans la guerre*“, din care fiecare trebuie să-și facă un principiu de viață !... Firește, această exhortare a lui Montherlant a fost primită cu neîncredere și a fost considerată, ca toate celelalte soluții de viață propuse de el, poziția morală a unui izolat, a unui defetist egocentric, care, în împrejurări catastrofale pentru colectivitate, confundă eul său „euforic“ cu zbuциumul și suferințele multîmilor deznădăjduite.

De fapt, acesta a fost totdeauna destinul lui Montherlant : de a rămîne un „singular“, de a nu ține să se înfățișeze în postura

acelor oameni care caută cu orice chip să fie diriguitori de opinie, dorind totuși să ridice moralul semenilor lui. El nu înțelege să sacrifice nimic din libertatea sa interioară, oferind totuși exemplul unei individualități ce a realizat plenitudinea vieții, în formele ei cele mai autentice, gata să indice linia — dar nu să o și impună — pe care se poate dezvolta aspirația către fericire. E atât de ciudat destinul acestui prodigios scriitor, încât situația lui în literatura contemporană e adesea deconcertantă. Literații, filozofii, medicii, sociologii, prelații chiar îl citează în studiile lor, ajung pînă aproape de a-i recunoaște eficiența, dar în momentul cînd să-i dea dreptate, întorc dintr-o dată placa, uluiți că s-au putut lăsa captivați de unul care încearcă să demaște toate minciunile convenționale, cărora ei le rămîn tributari. Explicația acestui lucru e foarte simplă. De la începutul carierii lui literare, Montherlant a pornit cu o aversiune declarată față de modul comun de a trăi, față de morala burgheză, cu toate micile ei perfidii și iluzii, sfidînd toate prejudecățile, toate „seriozitățile“ puerile și toate „tragișmele“ factioase ale omului modern, pe care nimeni nu le-a experimentat mai intens ca el, dar, de asemeni, nimeni nu le-a depășit într-un chip mai fericit. Libertatea aceasta seducătoare de a trece prin viață, printre oameni și printre idei, de a cunoaște orice experiență, de a pătrunde în inima fenomenelor și de a nu se atașa de nimic, fiind contrară eternei corvezi omenești, societatea o repudiază și o condamnă. Montherlant a fost socotit egoist, frivol, amoral, tocmai de o societate care nu admite ca vreunul din membrii săi să-și îngăduie vreo libertate în afara legilor prescrise. Societatea e prin definiție mai egoistă decît indivizii și Montherlant cunoaște legea aceasta. De aceea, căutînd să învingă egoismul social, ca o veritabilă figură de Renaștere, el și-a afirmat totdeauna independența personală cu o atitudine de suverană ironie, fără a se teme de riscurile ce-l pîndeau la fiecare pas.

Și astfel Montherlant a devenit un „caz“. S-a întîmplat însă ca în ultimii ani, pe măsură ce publica noul său roman, cazul Montherlant să devină un „scandal Montherlant“. Cauza e arhi-

cunoscută. După ce în operele anterioare, autorul acelei culegeri de poeme intitulată semnificativ *Încă o clipă de bucurie*, emisese nenumărate judecăți „lipsite de generozitate“ asupra vieții și condiției istorice și morale a omului, după ce divulgase atâtea mistificări subtile și amăgitoare ce încorsetează existența modernă — cu aceeași vervă spumoasă și cu aceeași bravadă neprefăcută, el a îndrăznit să spună adevărul și despre femeie. Cele patru volume din seria *Fecioarelor* constituie, prin problematica lor, o dezbateră asupra înseși bazelor civilizației europene cristalizată în tradiții bătrâne și inextricabile. În mod intenționat, Montherlant vorbind despre „marea minciună și marele vid“ care e, în sensul lui, femeia, pune în discuție chiar substanța civilizației și culturii — mai ales franceze — primate de el ca forme suprastructurale ajunse la un stadiu de exagerată efeminizare. Autorul *Celibatarilor* — roman cu titlu simptomatic, imediat premergător *Fecioarelor* — își propunea să denunțe această situație intolerabilă, detronând mitul feminin și reinstaurând primatul unei viziuni virile asupra existenței. Nici un scriitor și nici un artist nu avusese pînă acum asemenea cutezanță și nu abordase un astfel de subiect, din teama de a nu se pune rău cu acea majoritate a subiecților consumatoare de artă și literatură care sînt tocmai femeile și a căror opinie a fost totdeauna decisivă pentru cariera unui creator. Tolstoi, bunăoară, care cunoștea și zugrăvise așa de bine sufletul feminin, cînd a fost întrebat ce crede, totuși, despre femeie, s-a mulțumit să mărturisească doar atît : „Voi spune tot ce gîndesc despre femeie abia cînd voi fi cu un picior în groapă, ca să pot trage numaidecît clapa peste mine...“. Montherlant, cavalerul tuturor îndrăznelilor, a avut și îndrăzneala de a spune tot ceea ce gîndește despre femeie, asumîndu-și riscul de a deveni un „monstru“ nepedepsit. Roadele experienței lui și situația în care l-a aruncat această cutezanță ne îndreptătesc să completăm dictonul clasic în felul următor : „Despre morți... și despre femei — nimic decît bine“.

În realitate, Henry de Montherlant n-a înfățișat în romanul lui decît un aspect limitat al complexului de relații dintre bărbat

și femeie : conflictul artistului, adică al omului cu o cerebralitate foarte dezvoltată, cu femeia, această vestală a vieții, ce reprezintă principiul teluric în existență. Eroul cărții, Pierre Costals, este el însuși scriitor, avînd strînse asemănări cu autorul, de unde rezultă caracterul autobiografic al romanului, deci garanția de autenticitate a situațiilor descrise și totodată de temeinicie a ideilor enunțate. Umanitatea, privită în liniile ei largi — se însărcinează să demonstreze Montherlant — nu e decît confruntarea dintre sexe, confruntare născută din antinomia funciară dintre *spirit* și *natură*, acea natură biologică al cărei ultim atom, în accepția de aici, se numește sex. Nu există creație sau activitate artistică, filozofică, morală, politică chiar, absolut străină de acest conflict tacit dar profund, dintre spirit și sex. Or, cum bărbatul a fost destinat să reprezinte în ordine existențială spiritul, în formele lui de anti-natură, iar femeia cu deosebire sexul, ca atribut direct al naturii, e firesc ca acest antagonism să se menifesteze printr-o nesfîrșită hărțuială — acceptată și de unul și de celălalt — între bărbat și femeie. Acest conflict fundamental a fost cunoscut de toți creatorii și artiștii lumii, fie ei mari, fie mici, dar nimeni nu și-a luat răspunderea să-l prezinte în lumini atît de incisive, emițînd asupra femeii aserțiuni atît de crude. Montherlant o face, însă nu pentru a boicota femeia, cum a fost învinuit de către mulți, ci într-un sens mai adînc, pentru a critica însuși conținutul civilizației în mijlocul căreia trăiește.

Civilizația occidentală, acordînd în atitudinea ei față de viață primatul *Frumuseții* iar nu *Adevărului* (ca aceea asiatică, de pildă), a făcut din femeie un fel de mascotă a sa, de care nimeni nu are dreptul să se atingă și care este idealizată pînă la fetișizare. Unei *Violette Nozières*¹, spune Montherlant, i s-ar da înțietate fiindcă

¹ Numele unei tinere femei care și-a ucis părinții și a alimentat în mod copios cronică judiciară din Franța prin anii 1935—1936. (*Noia* 1971.)

e femeie, într-o barcă de salvare pe un vapor naufragiat, chiar dacă ar fi vorba să fie sacrificat un Pasteur...

Atitudinea aceasta antifeminină (care nu este totuși misoghinism) își are, desigur, părțile ei vulnerabile, pe care numai în aparență Montherlant le trece cu vederea. De fapt, el nu neagă numeroasele merite generice ale femeii în desfășurarea fenomenului complex al existenței. Structural, bărbatul are sădit în ființa lui psiho-fiziologică virusul luciferic, ce-l îndreaptă spre cele mai temerare și mistuitoare aventuri. Acest virus face ca elementul masculin să se depărteze de sensul real al vieții, evadând în sfera unei cerebralități de temperaturi înalte, unde rătăcește printr-o lume „superioară“, la altitudini ce pot provoca adesea mari cataclisme interioare. Femeia, datorită însușirii ei firești de a fi mai aproape de viață, de natură, are rolul să salveze bărbatul de la aceste aventuri grandioase și primejdioase și să-i tempereze elanurile luciferice, ferindu-l de însingurarea care poate sfârși în zdruncinarea mecanismului biologic sau în sumbre tragedii morale. (Viețile marilor chinuiți, de la Pascal până la Nietzsche, sau Van Gogh au o caracteristică comună : absența femeii !) E adevărat însă că, de cele mai multe ori, în cazul individualităților de esență luciferică, relația bărbat-femeie se transformă într-un veritabil conflict. Orgoliul spiritului masculin, setea de grandoare, de realizare, aspirațiile lui metafizice, nu pot face menaj bun cu determinantele naturii feminine, limitată la ceea ce este concret, palpabil, logic și strict senzorial. Femeia are marea calitate de a nu cere vieții nici mai mult nici mai puțin decât îi oferă și poate să-i acorde destinul ei de păstrătoare a unui echilibru indispensabil pentru menținerea și perpetuarea speciei. Bărbatul cere totdeauna de la viață mai mult decât are dreptul să obțină, siluind uneori legile și „fortînd secretul“ existenței, cum proclama Rimbaud (un alt aventurier metafizic, din biografia căruia lipsește femeia). Această exigență de ordin absolut îi creează iluzia unei superiorități față de tovarășa lui de împlinire, în spațiul biologic, a cărei subordonare o pretinde fără apel. În acest sens, ciocnirea dintre

elementul viril și elementul feminin nu poate fi pusă decît în sarcina celui dintîi. Acolo unde astfel de ciocnire se ivește, e semn că viziunea bărbatului asupra existenței a suferit o dereglare. Ea se manifestă prin depărtarea de realitate și prin tendința de a trage după sine și femeia. Bărbații așa-zisi „neînțeleși“ de către femeie nu sînt decît niște Hamleți ce vor să redimensioneze lumea după optica imaginației lor, bolnavă de cele mai multe ori, sau în genere divorțată de realitate. Or, cum femeia nu se poate desprinde de condiția ei firească, faptul că nu răspunde la ambiția, la orgoliul și imaginația bărbatului, provoacă aversiunea și chiar disprețul acestuia față de ea. Adeseori se spune că femeile sînt refractare progresului, dar e normal să fie așa, deoarece femeia, opunîndu-se, nu face decît să apere natura (în general, și natura omenească, în special), pe care bărbatul o violentează neconținut prin plăsmuirile spiritului său. El însă nu are conștiința acestei violentări, ci are numai sentimentul că femeia se pune în calea ambițiilor lui. Și astfel se naște divergența, ce duce adesea la misoghinism. („La femme est *naturelle*, c'est à-dire abominable“, spunea Baudelaire.) Ambiția nesatisfăcută se transformă la bărbat în revoltă sau dispreț, după cum la femeie se transformă în suferință și resemnare, și asta constituie singura ei parte slabă în nesfîrșita duelare dintre cele două sexe.

La nivelul artiștilor și creatorilor, unde spiritul este înzestrat cu un orgoliu excesiv legitimat de fanatismul pentru virtuțile Artei, duelarea aceasta capătă uneori proporții de-a dreptul fabuloase. Spiritul, fiind antinomic instinctului vital, bărbatul, ca purtător al spiritului, ajunge în anumite cazuri să repudieze femeia numai fiindcă vede în ea factorul de viață ce reacționează cu putere.

Dacă Pierre Costals, eroul lui Montherlant, nu se poate împăca niciodată cu ideea de a accepta prezența femeii și simte o adevărată plăcere s-o vorbească de rău, e tocmai fiindcă vede în ea o forță ce-i alterează elanurile. Cu alte cuvinte, fiind într-un fel deficitar și înstrăinat de viață și neputîndu-se răzbuna pe viață, el se răzbună pe femeie, în care vede manifestîndu-se numai

viața. Este simptomul unui complex *sadic*, aici însă într-o formă specială, în care femeia este mai degrabă un pretext, deoarece asupra ei se scurg fulgerele ce exprimă, de fapt, conflictul dintre artist și viață.

Artistul, ca entitate creatoare, nu poate ceda niciodată în fața femeii, ca exponentă a vieții, căci și-ar trăda destinul și vocația dacă ar face-o. Cel care alege între femeie și creație, femeia, este pierdut pentru creație. Don Juan nu este creator de opere artistice, după cum Michelangelo nu putea fi un amant fericit. Femeia se situează la antipodul efortului creator de sorginte spirituală, ea vrea să canalizeze elanurile virile numai către îndeplinirea funcțiilor naturale, de procreație biologică, a căror germinatoare este, deci se spune că e muza poezilor etc. Paradoxul e că femeia inspiră poezilor capodopere, a căror realizare tot ea o împiedică de a se îndeplini, cum afirma odată Oscar Wilde. Nu se poate nega totuși că femeia are un rol pozitiv în săvârșirea creațiilor mari, însă acest rol se constată numai acolo unde bărbatul e înzestrat cu o genialitate creatoare în stare să depășească și să domine opoziția dintre el și partenera sa terestră. Categoria artiștilor minori, făuritori de valori naive și sentimentale, nu intră în rândul acestor mari turmentați, deoarece ei nu cunosc conflictul teribil dintre orgoliul creației și gelozia secretă a femeii față de actul creator. Pentru ei femeia e o „muză“ și nimic mai mult, capabilă să-i „inspire“ ori să-i „tiranizeze“ și căreia îi închină odele sau elegiilor lor, dintr-un fel de generozitate recunoscătoare pentru „dulcele chin“ cu care ea îi gratifică și-i stimulează spre satisfacerea vanității sale nemărturisite.

Problema care se pune — și Montherlant o pune în romanul său — este aceea referitoare la marii creatori de valori artistice și spirituale menite să îmbogățească în mod substanțial patrimoniul cultural al omenirii. Este vorba de acei damnați la singurătate care, în aspirația lor spre Absolut și spre culmile rezervate numai zeilor, simt, în setea lor de realizare, nevoia femeii, ca o prezență ce le răscolește forțele creatoare, o caută cu exasperare, dar când o

întîlnesc, în loc să trăiască un sentiment de plenitudine vitală, cunoscut, dimpotrivă, unul de insatisfacție ce le agravează drama, căci femeia nu poate fi identificată cu fluidul ce alimentează actul creator. În cazul acestora conflictul capătă dimensiuni devastatoare. Uneori lupta devine patetică, sfîșietoare, dar artistul se salvează prin puterea geniului său și prin opțiunea pentru creație, în flăcările căreia este sacrificată femeia. Afirmările unora dintre asemenea artiști ne ajută să înțelegem mai ușor adîncimea și intensitatea conflictului de această nuanță. Byron, bunăoară, declara fără prefăcut cinism că „e mai ușor să mori pentru o femeie decît să trăiești cu ea“. Cu toate acestea autorul lui *Manfred* nu s-a omorît pentru nici o femeie, ci din contră el a fost un soi de Don Juan care a făcut din femeie o jertfă — „am iubit-o și am distrus-o“, cum spune el — pe altarul operei lui. E adevărat că el nici n-a putut trăi cu vreo femeie și singura dată cînd a fost căsătorit și-a părăsit căminul conjugal chiar în noaptea nunții, înfiorat de gîndul că va trebui să-și lege întreaga viață de o femeie. Baudelaire, a cărei existență a fost dominată pînă la obsedare de această „sublimă igonominie“ la picioarele căreia își punea totuși „ma grande joie, mon génie et mon destin“, afirmă în jurnalul său: „Femeia e un fel de idol, stupidă dar încîntătoare, ținînd destinele și voințele noastre suspendate în privirile ei“. Această afirmație e o supremă injurie, dar și un suprem elogiu adus femeii de către un artist excepțional. La noi, Eminescu a trăit o experiență erotică absolut identică, avînd la bază aceeași concepție bipolară despre femeie — „înger și demon“ — și cunoscînd aceleași umilințe, dar și elevații pe care i le producea acest „idol stupid“, tradus în limbajul eminescian prin ireductibilul „chip de lut“ de la sfîrșitul *Luceafărului*. Ceva mai mult încă, Eminescu vedea și căuta în femeie nu numai un reviriment, ci și un prilej de *izbăvire*, căci „mistuit de focul propriu“, poetul invoca prezența femeii ca un contact prin care el „s-ar renaște“. Însă :

*Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-audă plînsu-și
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși.*

O atitudine similară întîlnim la Arghezi, poet de un echilibru fiziologic și spiritual perfect, care găsește în femeie remediul consumpțiilor lui interioare („*De cînd mi-ai pus capul pe genunchi mi-e bine / N-am știut că mă vindec de mine prin tine*“), fără să cadă totuși captivul ei deplin, ci menținîndu-se într-o zonă unde artistul o păstrează în rolul de vestală menită să răspundă ofițierilor cărora Poetul o consacră pe altarul elevat al Artei : „*Logodnică de-a pururi, soție niciodată*“.

Acest vers arghezian evocă într-un mod cît se poate de plastic destinele poezilor din totdeauna și de pretutindeni în marea și dureroasă lor întîlnire cu femeia. Căci ce altceva dacă nu „logodnică de-a pururi“ au fost personajele feminine ce au jucat roluri atît de importante în viața și creația unor mari poeți ? Am putea aminti cîteva asemenea cupluri, ce ilustrează domeniul istoriei literare : Dante și Beatrice Portinari, Petrarca și Laura de Noves, Ronsard și Hélène de Surgères, Camoëns și Catherine d'Atryde, Novalis și Sophia von Kuhn, Kleist și Adolphine Vogel, Shelley și Mary Godwin, Leopardi și Fanny Targioni, Nerval și Jenny Colon, Poë și Virginia Clemm, Baudelaire și Jeanne Duval, Eminescu și Veronica Micle etc., etc.

Atitudinea cea mai independentă, ca artist, față de femeie a avut-o însă tot „olimpianul“ Goethe. Acest notoriu egoist n-a blamat, nici n-a slăvit femeia, el a făcut din ea o permanentă sursă de alimentare a creației sale. Goethe nu s-a luptat cu femeia, ci a consumat-o, și asta pînă la vîrsta de optzeci de ani — în profitul operei sale. El n-a ținut să facă din ea un idol, nici să o reducă la treapta de demon, ci a acceptat-o așa cum i-o oferea viața, ca pe o creație indefectibilă a naturii. Prin asta își dovedește Goethe suveranitatea condiției lui de artist. Pe patul de moarte

fiind, ultimul mesaj pe care-l primește de la lume e un portret de femeie, trimis de un prieten, în fața căruia exclamă : „Lăudat fie artistul care n-a stricat ceea ce natura a zămislit atât de perfect“. Aceste cuvinte nu vor să exprime altceva decât mulțumirea bărbatului, în speță a artistului, care a izbutit să privească pînă la sfîrșitul vieții femeia așa cum este, ferindu-se s-o idealizeze sau s-o degradeze.

Eroul lui Montherlant — ca să nu spunem Montherlant însuși — ar putea fi situat în categoria artiștilor de tipul Byron. Un Byron însă cu o responsabilitate etică mult mai pronunțată : el suferă din cauza compasiunii ce o are pentru femeie, dar în același timp se revoltă împotriva importanței prea mari ce i s-a acordat acesteia în sînul civilizației occidentale. Devotat în întregime artei sale, Pierre Costals este totodată conștient de faptul că prin această devoțiune e amenințat să piardă contactul cu viața, pe care nu-l poate regăsi decât prin intermediul femeii. El are de spus o mulțime de lucruri în defavoarea femeii, însă după fiecare perioadă de cinci zile petrecute la masa de scris, pornește în căutarea femeii, spre a-și reîmprospăta și reafirma energia creatoare. Căci fără femeie n-ar putea scrie o singură pagină — și mărturisește asta cu toată onestitatea — deși întâlnirea cu ea se soldează totdeauna, pe plan moral, printr-un șoc interior.

Pierre Costals nu este un monstru, cum a fost calificat, ci mai degrabă un înger — sau în orice caz un „demon al binelui“. El deplînge destinul femeii, suportă tot felul de acuzații „oribile“ din partea ei, caută să treacă peste slăbiciunile și îngustimile ei, iar „demonismul“ lui rezultă din optica — desigur deformată în existența lui de artist, de creator — potrivit căreia o înțelegere absolută între sexe ar fi aproape imposibilă, mai ales cînd la mijloc este vorba de un creator în ordinea spirituală. În *Pitié pour les femmes* există un pasaj definitoriu pentru caracterizarea lui Costals și care constituie cheia întregului ciclu. Referindu-se la Andrée Hacquebaut, femeia intelectuală — în viziunea lui Montherlant prezentată ca un fel de monstru feminin — ce a pătruns

în viața lui Costals din admirație pentru scriitor, dar fără să poată înțelege, sau refuzînd să accepte universul interior al artistului, autorul gllosează cu un accent de exasperare pe marginea acestui cuplu fortuit și hibrid : „*Timp de cincisprezece ani, să fi fost străbătut, ca o orgă prin care suflă aerul, de puterea exercitată asupra lui de femei și cîntînd datorită lor ; călătoriile lui (ale lui Costals, n.n.), plecările și venirile lui, disparițiile sale, lungile sale „tăceri literare“, tot ceea ce părea inexplicabil în viața lui, toate astea să nu fi avut altă cauză decît poporul rătăcitor al femeilor ; să fi vomat universul (și de cîte ori !) în tot ce nu era dragoste ; să fi jertfit totul, în afară de arta sa, pentru viața lui privată, iar această viață privată să nu fi fost făcută decît din dragoste ; să nu fi suferit, o dată din două cazuri, decît din durerea pe care ești nevoit s-o produci femeilor, sau mai curînd fecioarelor, căci o aventură cu o fecioară, dacă nu se sfîrșește prin căsătorie, e sortită suferinței și nenorocirii ; să-și fi simțit întreaga viață stingherită, știrbită, diminuată de preocuparea de a nu le pricinui necazuri ; să nu fi putut citi cuvintele „tî n ă r ă f a t ă“ fără a nu-și simți pieptul năpădit de prima năvală de lacrimi ; să nu fi putut auzi spunîndu-se despre o necunoscută că a fost trîntită la bacalaureat fără a nu fi îndemnat să o adore ; să nu fi întîlnit în scrisoarea unei necunoscute o greșeală de ortografie fără a n-o săruta pe birție — și să fii luat drept un Monsieur de Charlus (personaj din Proust, notoriu ca invertit sexual n.n.), iar asta de către o femeie inteligentă, cultă, plină de lumini și care îți cunoaște opera pe dinafară ! Observați că nu domnul de Charlus mă îngrozește... Ea îmi vorbește, proasta, de „Abisul“ meu : abisurile noastre sînt în altă parte decît aici. Nu, ceea ce mă îngrozește este întunecimea în care sufletul rămîne pentru alt suflet. Ea n-a înțeles nimic din mine, în poșida tuturor aparențelor, de vreme ce s-a putut înșela în asemenea hal. Și nici eu n-am înțeles nimic din ea, deoarece niciodată, în ruptul capului, n-aș fi crezut-o în stare să se înșele astfel...“ (Pitié pour les femmes, p. 232—233.)*

Drama provine, deci, din faptul că între artistul creator și femeie nu se poate realiza un menaj durabil, atunci când artistul nu renunță la orgoliul creației, iar femeia (intelectuală) nu cedează în fața acestui orgoliu. Dar chiar și în acest din urmă caz, problema nu este eludată cu totul, ba capătă implicații ce pot deveni cu mult mai grave. Al doilea personaj principal feminin din *Les jeunes filles*, prezentat într-o lumină contrastant mai simpatcă decât acela sub care e prezentată Andrée Hacquebaut, este Solange Dandillot, o fată tînă, frumoasă, spontană, nautrală, fără pretenții intelectuale, sigură de feminitatea ei, de care Costals se îndrăgostește cu adevărat. Inșă la gîndul că s-ar putea căsători cu Solange și că, voind să divorțeze — spre a-și „salva“ opera, creația — Solange ar refuza divorțul, Costals ajunge la concluzia că singurul mijloc de a ieși din impas ar fi s-o omoare. Discutînd acest lucru cu Solange, îi spune că „în anumite împrejurări omorul e tot atît de necesar ca punctul la sfîrșitul unei fraze, cel puțin pentru un obsedat de punctuație cum sînt eu“. Dar la observația făcută de Solange (dialogul se desfășoară, firește, mai mult în glumă) că mai există și o lege morală, Costals răspunde că, din punctul de vedere al urmărilor morale, între a ucide și a răni, într-un fel sau altul, o ființă, mai ales cînd aceasta este o ființă sensibilă, deosebirea nu e prea mare. „Lasii rănesc, iar ființa rănită se întoarce contra lor, ceea ce e logic“, în așa fel încît cei ce nu ucid „pe față“, o fac prin mii de căi „oneste“, răbind, ceea ce, în anumite cazuri, e tot atît de grav ca și a ucide. Costals susține această discuție ca om pentru care arta, creația, e totul și care pare capabil să recurgă la orice mijloc spre a înlătura piedicile ce i-ar sta în cale pe planul realizării creatoare. Aici Costals apare, desigur, ca un monstru, dar, din fericire, totul se limitează la domeniul supozițiilor.

În realitate, Pierre Costals, misoghin prin declarații, celibatar convins — ca artist — este, ca om, un apărător al femeii, și după ce a debitat atîtea opinii caustice la adresa ei, tot el este acela care vrea s-o reabiliteze în sînul unei societăți infectată de

prejudecăți și condusă de aroganța egoismului masculin. De aici, titlul cu nuanță de pledoarie al unuia dintre cele patru volume ale seriei : *Pitié pour les femmes*.

Am spus la începutul acestor note că ciclul *Les jeunes filles* a avut darul să irite publicul occidental și să ridice împotriva lui Montherlant un val de proteste, cărora scriitorul le răspundea prin înseși intențiile — deloc frivole ! — ce stau la baza operei sale. Într-adevăr, dincolo de problema raportului dintre artist și femeie, care constituie tema specifică din această tetralogie românească, Montherlant mai atacă o serie de alte probleme, cu caracter mai general, și prea simptomatice ca să nu le amintim în treacăt. Anume, e vorba de modul cum e considerată femeia în civilizația modernă. În această ordine de idei, Montherlant cade în paradox, dar atitudinea lui, oricât de paradoxală, nu e lipsită de logică. În diatribele lui împotriva femeii se ascund, de fapt, și rațiunile ce-l fac să pledeze în favoarea ei. El susține că femeia e „prea femeie“, că se lasă prea ușor influențată și remorcată de bărbat, că își însușește prea ușor felul de a gândi, de a privi lumea, de a trăi, al acestuia, ceea ce în chip fatal duce la aplatizarea relațiilor dintre cele două sexe, care ar trebui să fie într-o continuă emulare reciprocă în desfășurarea circuitului vital. Cu alte cuvinte, el propune ca femeia să aibă mai multă personalitate, să fie mai emancipată față de bărbat, evitînd condiția de dependență și de reducere la o stare oneroasă (exprimată prin titlul corosiv al ultimului volum : *Les lépreuses*). În același timp însă, din viziunea pe care Montherlant o are asupra vieții moderne, reiese că una din formele criticabile ale acestei vieți este tocmai înclinația femeii de a renunța la ceea ce îi este mai propriu : feminitatea. Cercul contradicțiilor se nuantează, dar în datele acestor contradicții se pot găsi și soluțiile pe care Montherlant nu le impune, ci numai le sugerează.

În ciuda calificativului de „frivolă“ sub care a fost taxată, opera lui Henry de Montherlant ridică o serie de probleme grave, pe care scriitorul le enunță și le dezbate cu o mare îndrăzneală.

Cărțile lui pot deconcerta spiritele conformiste, dar ele sînt totdeauna un excitant, un tonic pentru spiritele eliberate de prejudecăți și fetișisme. *Les jeunes filles* rămîne una din operele cele mai profunde apărute în ultimul timp în Franța, căci sub aparența de libertinaj intelectual, în ea se ascunde severitatea unui moralist subtil și lucid, formulînd pe un ton degajat dar vibrant viguroase principii de viață. Scriitorul și-a pus în această operă întreaga lui substanță, cu intenția de a reconcilia în ultimă instanță Arta și Viața într-o perspectivă *virilă* asupra eternului conflict bivalent dintre concepțiile masculine și feminine, adică o perspectivă pusă sub semnul raționalului și — în cazul specific analizat aici — al creației artistice, ea însăși considerată ca o formă de existență.

Meridian, ianuarie 1944

Printre comunicatele asupra operațiilor militare, ce aglomerează paginile gazetelor din zilele noastre, am dat cu ochii, la începutul acestui an, peste o telegramă laconică, anunțând moartea unui mare scriitor : James Joyce. Mulți vor fi auzit vorbindu-se de acest nume devenit celebru în cursul ultimilor ani, dar puțini au reținut, desigur, știrea despre dispariția lui strecurată printre largile relatări de pe cîmpurile de luptă transmise de agențiile de presă ori de înaltele comandamente militare. Moartea lui Joyce, ca și moartea lui Bergson — amîndoi decedați la interval de o săptămînă doar — a trecut aproape neobservată. S-ar putea descifra sensul unei amare ironii în aceasta, ca și cum Joyce s-ar fi retras discret și dezgustat dintr-o lume unde puterea cuvintelor — singura putere în care credea — a fost învinsă de zgomotul armelor, atît de brutal și atît de străin de natura preocupărilor și de vocația lui.

James Joyce a murit în vîrstă de 59 ani. A fost una din personalitățile literare cele mai curioase și mai discutate din epoca aceea plină de splendori și rebeliuni, de extravagante și de cuceriri strălucitoare pe tărîm spiritual, epocă născută dintr-un război și încheiată cu un alt război. Tot ce s-a aflat în fruntea evenimentelor artistice și literare din cursul ultimilor douăzeci de ani, tot ce a constituit avangarda acestei epoci — atît în înțelesul

de modernism cât și în sensul valoric al concepțiilor și realizărilor — a fost marcat, și într-o oarecare măsură dominat chiar, de apariția acestui scriitor, care s-ar putea să rămână pentru mai târziu exemplul cel mai tipic și mai ilustrativ al literaturii europene dintre cele două războaie.

Cu toate acestea, deși atât de discutat, atât de celebru, a fost și este — va rămîne în bună parte — autorul unei opere ignorate de marele public. A fi celebru nu este totuna cu a fi cunoscut. E cazul paradoxal al acestui scriitor, a cărui operă s-a bucurat de foarte multe comentarii și elogii, însă puțini sînt aceia care au citit-o integral. Și vina nu poate fi aruncată numai asupra cititorilor. Joyce e un scriitor dificil, aproape inabordabil, refractar popularității, greu de urmărit chiar de către cei mai familiarizați cu inovațiile și revoluțiile produse în artă și literatură în decursul deceniilor din urmă. Prin amploarea lor, prin compoziție, prin originalitatea stilului, prin modul insolit de a folosi sau transforma vocabularul curent, cele două cărți principale care au creat mitul Joyce sînt greu de citit, astfel încît numai cîtiva inițiați își pot atribui orgoliul de a le fi parcurs de la un capăt la altul. Majoritatea consumatorilor de literatură le contestă valoarea, le ocolesc, sau se mulțumesc să le enumere printre exhibițiile ce-au invadat cultura perioadei dintre cele două războaie. Totuși, independent de circulația sau de receptarea operii lui, Joyce rămîne, după părerea noastră, unul din exponenții cei mai plini de consistență ai noilor viziuni literare din această perioadă. Vom încerca să-l prezentăm cititorilor noștri, în măsura în care îl cunoaștem și prin datele ce le-am putut obține pînă în prezent despre el.

S-a născut la 2 februarie 1882, în Dublin. Primele cursuri școlare le urmează la colegiul iezuiților din acel oraș, manifestînd, aproape din copilărie încă, reale aptitudini pentru lingvistică. Prindea foarte ușor nuanțele unei limbi și tot atât de ușor învăța limbile străine, lucru ce avea să decidă în alegerea carierii lui de mai târziu. Înscriindu-se la Universitatea din Paris, se gîndește un moment să se îndrepte către profesiunea de medic, dar în scurt

timp părăsește această intenție și se dedică studiilor de canto, spre care-l împingea frumoasa voce de tenor ce-o poseda. Întors la Dublin, după câțiva ani de ședere la Paris, abandonează și ideea de a deveni cântăreț de operă, și începe să scrie literatură. Primul volum scris de Joyce pe la vârsta de 22 ani e o carte de nuvele *Dubliners* (Oameni din Dublin), a cărei tipărire avea să se producă însă abia peste vreo zece ani, în 1914. Paralel cu aceste nuvele, compuse din observațiile făcute asupra concetățenilor săi, mai scrie o carte cu substrat autobiografic, *A portrait of the Artist as a Young Man* (Portretul artistului la vârsta tinereții), care, de asemeni, avea să vadă lumina tiparului mult mai târziu după ce a fost scrisă. În 1904, se căsătorește, la Dublin, apoi pleacă din nou în străinătate, de astă dată ca profesor la Școala Berlitz din Paris, unde a fost angajat pentru calitățile lui de poliglot eminent. În 1907, publică la Londra un volum de versuri, *Chamber Music* (Muzică de cameră), debutul lui editorial, după ce, în anii precedenți, colaborase la revistele englezești cu studii și versuri ce-i puseseră numele în circulație. Revenit la Dublin, prin 1912, deschide un cinematograf — întreprindere destul de rară pe vremea aceea, trădînd încă o dată la Joyce pasiunea pentru tot ce este nou — dar încercarea se soldă cu un eșec financiar. După această aventură, mai întâi artistică și numai în al doilea rînd comercială, își părăsește iarăși orașul natal — de data asta pentru totdeauna — consacrîndu-se carierii didactice, ca profesor de engleză, franceză și italiană, limbi pe care le cunoștea deopotrivă de bine. La Trieste funcționează o vreme la Școala superioară de comerț, iar în timpul primului război mondial trece în Elveția, la Zürich, pentru ca, după încheierea păcii, să se stabilească la Paris, unde rămîne pînă la izbucnirea războiului actual, cînd se refugiază din nou la Zürich. În această localitate și moare, la 13 ianuarie 1941.

Prima lucrare ce s-a bucurat de un oarecare ecou și a atras atenția asupra numelui său a fost drama *Exilații*, publicată la New York în 1918. Aceea care avea să-i aducă însă celebritatea și să-l ridice pe primul plan în avangarda literaturii mondiale a

fost romanul *Ulysses*, scris între 1914—1921 și publicat în 1922 la Paris, în limba engleză. Datorită cenzurii engleze, care a interzis romanul în Anglia, pentru părțile lui „scatologice“, *Ulysses* a incitat curiozitatea publică și a devenit în curînd o carte despre care se vorbea foarte mult, în ciuda numărului extrem de redus al celor ce aveau răbdarea să parcurgă cele opt sute de pagini ale acestui roman futurist, dadaist sau suprarealist, curente ce-l revendicau pe rînd, dar căroro scriitorul nu le-a acordat adeziunea. *Ulysses* a apărut în 1930 într-o versiune franceză, făcută de însuși autorul în colaborare cu Valéry Larbaud, versiune care, echivalînd originalul englez, ajută cititorul de limbă franceză să ia contact cu bizarul talent al lui Joyce.

Din 1921 pînă în 1939, Joyce a lucrat la al doilea roman, al cărui titlu n-a fost cunoscut decît în ziua cînd cartea a intrat în librării. Înainte de a apare, acest roman elaborat timp de aproape două decenii, devenise deja celebru sub titlul provizoriu *Work in progress*, datorită fragmentelor publicate în *Transition* (1933) și alte reviste de avangardă. Un fragment mai lung a fost tipărit într-o ediție de lux la Haga, iar alte capitole au fost de asemeni încredințate tiparului sub diverse titluri, abandonate pe urmă : *The Mime of Mink*, sau *Nick and the Maggies*, sau *A Phoenix Park nocturne*. Titlul definitiv al acestei opere ce stîrnise curiozitatea cercurilor literare europene era ținut secret și el avea să fie divulgat abia în ziua apariției cărții, care fusese fixată pentru data de 4 iulie 1938. Din motive necunoscute, dar probabil fiindcă tipărirea unei cărți de o factură stilistică neobișnuită implica mari dificultăți și cerea mult timp pentru efectuarea corecturilor, pe care Joyce le făcea cu o conștiințiozitate plătită cu pierderea vederii, apariția a fost amînată cu cîteva luni. În ziua de 2 februarie 1939, cînd scriitorul tocmai împlinea cincizeci și șapte de ani, a primit de la tipografia din Glasgow primul exemplar, expediat cu avionul la Paris. Cartea cea atît de mult discutată înainte de a fi tipărită integral avea acum un titlu definitiv : *Finnegan's Wake* (Priveghiul lui Finnegan) și nu era întru nimic mai prejos de

Ulysses, nici ca dimensiune, nici ca originalitate de compoziție și conținut.

Ulysses și *Finnegan's Wake* sînt cele două opere principale ale lui James Joyce și totodată două dintre creațiile literare ce-au produs mai mult răsunet în ultimele trei decenii ale literaturii europene și chiar mondiale. Ceea ce le apropie este stilul în care sînt scrise, viziunea autorului lor despre lumea modernă, concepțiile lui artistice, tehnica, dimensiunile, performanțele de limbaj și extravaganțele ce le înfrățesc. Ceea ce le deosebește este numai atmosfera. *Ulysses* este romanul unei zile, pe cîtă vreme *Finnegan's Wake* e romanul unei nopți. Pentru a scrie romanul unei zile și romanul unei nopți, Joyce, pe jumătate orb, avînd un ochi acoperit de o capsulă de pluș negru, a lucrat treizeci de ani încontinuu, rupînd orice contact cu viața și părăind a nu trăi decît în lumea amintirilor din adolescența petrecută la Dublin, ce-i era mereu prezentă în memorie și care constituie elementul episodic al celor două opere de proporții homerice. Iată un argument convingător pentru a defini întreaga viață a lui Joyce drept o aventură, și anume una din acele aventuri ale spiritului care învinge timpul prin forța lui teribilă de a-l ignora. Dar aventură se poate numi la Joyce nu numai existența lui închinată exclusiv jocurilor de cuvinte, ci însăși opera lui fără egal și fără asemănare.

Această operă nu are un conținut epic, în înțelesul clasic al cuvîntului, care să solicite interesul cititorului. Ea este chiar lipsită de o intrigă romanescă, și face parte din rîndul acelor creații literare ce rămîn în istoria culturii mai mult ca niște curiozități, primate uneori ca simple elucubrații, dar totdeauna fascinante și seducătoare. Mai presus de valoarea sau conținutul epic, opera lui Joyce prezintă o importanță deosebită prin faptul că este produsul unei imaginații extraordinare în materie de vehiculare a cuvintelor, și tocmai prin aceasta ea se impune ca una dintre cele mai originale și mai spectaculoase creații ale literaturii contemporane.

Cînd spunem „opera“ lui Joyce, ne gîndim numai la cele două romane ale lui : *Ulysses* și *Finnegan's Wake*. Fiîndcă acestea repre-

zintă adevărata personalitate artistică a scriitorului și ele ilustrează deplin formidabila aventură literară realizată de Joyce în decursul existenței lui. Să ne oprim puțin asupra lor.

Ulysse (vom adopta ortografia titlului din versiunea franceză) vrea să fie o replică modernă la epopeea homerică. Atît numai că, aici, acțiunea se petrece în decursul unei singure zile. Ca și în *Odissea*, sau prin analogie cu aceasta, eroul lui Joyce pleacă de acasă într-o dimineață de vară, peregrinează toată ziua prin lumea vastă și incoherentă a orașului, trece prin tot felul de aventuri încôlcite, ce-i răscolesc o sumedenie de reverii, amintiri, reflecții și obsesii, se întîlnește cu persoane și situații care le evocă pe cele din odiseea adevăratului Ulise, iar seara se reîntoarce, ca și acesta, la Penelopa sa, care, aici, nu este alta decît Molly Bloom, soția lui Leopold Bloom. O „odissee“, așadar, desfășurată în răstimpul unei singure zile și în perimetrul unui singur oraș de acest Ulise modern, care este de fapt prototipul omului banal dintr-o mare aglomerare urbană din zilele noastre. Leopold Bloom este înfățișat sub toate ipostazele lui sufletești și fiziologice, cu o exactitate atît de minuțioasă, încît nimic n-a rămas neexplorat în existența lui fizică și morală. Tot ce face un om într-o zi, tot ce simte, tot ce gîndește, tot ce visează, tot ceea ce este real și fantastic, tot ce este logic și absurd, a fost spus în legătură cu acest Leopold Bloom. Dar, propunîndu-și să descrie viața unui om în tot adevărul ei, Joyce a avut de întîmpinat impasuri pe care le-a trecut cu mult curaj, fără a face nici o concesie pudoarei sau convențiunilor morale. Din această cauză el s-a lovit de cenzura engleză și apoi de cea americană, care au interzis multă vreme pătrunderea cărții în insulă sau în continentul de peste ocean.

Finnegan's Wake este, din punct de vedere al conținutului narativ, reversul lui *Ulysse*, acțiunea petrecîndu-se în decurs de o noapte. Și, cum e și firesc, atmosfera de aici e mai stranie, mai ireală, plutind mai mult în fantastic și absurd, depășind logica și veracitatea faptelor. Finnegan capătă proporțiile unui erou mitic, spre deosebire de Leopold Bloom, care nu este decît un burghez

oarecare dintr-un oraș irlandez. Acest Finnegan moare și prietenii lui fac de veghe lângă coșciugul său o noapte întreagă. La un moment dat însă, un pahar de whisky se varsă peste coșciug și mortul înviază, se scoală din sicriu, intră în cercul celor ce-l vegheau și petrece împreună cu ei pînă dimineța.

Aceasta este fabula. Dar nu la atît se reduce romanul lui Joyce. Nu în asta excelează mai ales arta lui. Personajele umane sînt în opera sa doar pretexte pentru întruparea adevăratelor lui personaje, acele fantome ale spiritului, ale visului, ale plămuirilor unei fantezii dezlănțuite. Romanele lui Joyce nu au o intrigă epică, nu respectă vreo logică în desfășurarea lor, nu se încadrează în rîndul tipurilor de creație cunoscute pînă la el. Totul se consumă după o tehnică nouă a compoziției, care rupe lanțurile unității clasice și atentează chiar la legile sintaxei. Ritmul propriu scrisului lui Joyce este asemănător cu ritmul proceselor ce se petrec în zona inconștientului, în somn sau în vis. De aceea romanele lui sînt pline de pasaje enigmatice, obscure sau ininteligibile pentru cine le privește prin prisma logicii obișnuite. Artă lui Joyce tinde spre altceva. Ea este exprimarea inefabilului, este amalgamarea limbajului dusă pînă la forme abracadabrante, este manipularea cuvintelor cu o dexteritate nemăiîntîlnită, în asemenea proporții, în istoria scrisului. Adeseori îți vine să crezi că nu ai de citit un roman, ci de urmărit o simfonie alcătuită din cuvinte în loc de note muzicale și ca atare trebuie s-o *ascuți*, să-i urmărești melodiile, repetițiile de tonuri, răsturnările de planuri, ciocnirile sau întîlnirile de instrumente, contratimpurile. O simfonie nu poate fi înțeleasă din cîteva note sau cîteva portative; trebuie luată în ansamblu, iar asociațiile ce se pot face între părțile componente trebuie să fie largi, libere, bazate pe elemente sugestionate. Aceasta este caracteristica scrisului lui Joyce. De exemplu :

„*Desbill Holles Emans. Deschill Holles Emans. Deschill Holles Emans.*”

Donne-nous, dieu du jour, dieu-vantour, Hornhorn, fécondation et fruit du ventre. Donne-nous, dieu du jour, dieu-vantour, fécondation et fruit du ventre. Donne-nous, dieu du jour, dieu-vantour, fécondation et fruit du ventre.

Houplà, c'est un garsungars ! Houplà, c'est un gasungars ! Houplà c'est un garsungars !" (Ulysse, pag. 436)

Repetirile acestea insistente amintesc într-adevăr tehnica și succesiunea melodiilor dintr-o simfonie. Se pare că Joyce a scris asemenea pasaje în momente de euforie muzicală, așa cum ar încerca cineva să aștearnă pe hîrtie, prin cuvinte, toate ideile, sugestiile, reveriile pe care le trezește în spirit audiția unei simfonii. Romanul *Ulysse* se sfîrșește cu o frază lungă cît o nuvelă, fără nici un semn de punctuație, și care este ea însăși un soi de simfonie, redînd momentul de reverie al unei femei gata să adoarmă, prin conștiința, dar mai ales prin inconștientul căreia se perindă o avalanșă de evocări, de viziuni confuze, de amintiri, de remușcări și regrete, înlănțuite unele cu altele de un elan muzical ce acoperă spațiul celor 54 pagini de proză neîntreruptă.

Dar cele opt sute de pagini ale romanului nu sînt încărcate numai cu astfel de repetiri, ce-ar deveni pînă la urmă fastidioase și ar diminua valoarea artei lui Joyce. Aceste diversiuni stilistice satisfac doar elanul muzical al scriitorului. Acolo unde inteligența lui artistică se impune cu adevărat sînt numeroasele jocuri de cuvinte ce se succed cu o luxurianță coplesitoare, făcînd din proza lui produsul unei fantezii verbale fenomenală și din romanele sale veritabile „Iliade de calambururi“, cum au fost caracterizate. Bineînțeles, nu este vorba aici de simple calambururi ale unui spirit alert, ci de o artă savantă, în care ingenuitatea lui Joyce, îmbinată cu poliglotismul lui notoriu, ajunge uneori la efecte de un pantagruelism lingvistic fără egal în literatura universală. Cităm un pasaj din *Ulysse* în traducerea lui Valéry Larbaud, verificată de însuși autorul romanului :

„Sinbad le Marin, et Tinbad le Tarin et Jinbad le Jarin et Whinbad le Wharin et Mimbad le Marin et Finbad le Farin et

Einbad le Barin et Pinbad le Parin et Minbad le Malin et Hinbad le Harin et Rinbad le Rabin et Dinbad le Karin et Vinbad le Quarin et Linbad le Yarin et Xinbad le Phtarin..." (Ulyse, pag. 816.)

Sau, pentru a reda direct stilul autentic al lui Joyce, transcriem și un pasaj în original (din *Finnegan's Wake*), intraductibil de altfel, unde fantezia verbală a scriitorului se desfășoară pe multe de cuțit, oscilând între sublim și burlesc cu o acrobație de jongleur ce produce rumoare și stupefacție :

„*Zoo Koud. Drr, dess, coal lay on and, pzz, call us pyress ! Where is our bigly honourworthy salutable sponsefounderess ? The foolish one of the family is within. Haha. Huzoor, where's he ? At house, to's pitty. With Nancy Hands. Tshntsbee. Hount through the maize has fled. What ton... Isegrim under lolling ears. Far woll ? And wheaten bells bide breathless. All. The trail of Gill not yet is to ben seen, rocksdrops, up benn, down dell, a craggy road far rambling. Nor yet through starland that silver sash. What era's o'ering ? Lang gong late, Say long, scielo ! Sil-lume, see lo ! Selene, sail o ! Anune ! Ark ! ? Noh ! ?*" (vezi revista *Verve*, nr. 2, 1938, Paris).

De observat jocul de vocabule din ultimele rînduri. Asemenea jocuri abundă în opera lui Joyce și ele capătă o savoare plină de plasticitate atunci cînd se exercită pe seama numelor proprii de circulație universală. Lui Hamlet, de pildă, Joyce îi spune *Camelot prince of Dinmurk*, lui Robinson Crusoe, *Robbinson Crucis*, lui Omar Khayyam, *Homard Cayenne*, lui Columb, *Crestopher Carambas*, lui Franklin, *Banjermine Funkling*, pentru Piccadilly descoperă o formă nouă, adecvată, *Pinkidandy*, iar pentru opera lui Byron, romanticul, găsește o versiune cu totul ingenioasă : *The Pillgrimace of Childe Horrid* etc. Ironia și umorul, două categorii fundamentale în opera lui Joyce, se întîlnesc cu nuanțele semantice cele mai potrivite, pentru a crea un cuvînt nou, care să-l parafrazeze pe cel adevărat, dar în același timp să exprime și semnificația lui reală.

La o execuție politică descrisă în *Ulysse*, au luat parte reprezentanții diplomați acreditați în oraș. Iată aceste excelențe, rebotestate de autor în conformitate cu specificul etimologic al limbii din țara fiecărui :

Monsieur Pierre-Paul Petitépatant, le Grandtruc Vlakoumir Tiremoldardoff, l'Architruc Leopold Rudolph von Schwanzebad-Hodenthaler, la Comtesse Marba Viràga Kisàszony Putràpesthi, Hiram Y. Bomboost, comte Athanatos Karamelopoulos, Ali Baba Backschish Rabat Loukoum Effendi, Senor Hidalgo Caballero Don Peccadillo y Palabros y Paternoster de la Malora de la Malaria, Hokopoko Hara-Kiri, Hi Hung Chang, Mynbeer As van Roidam, Tignasse Pan Pasderiski, Patapon Prbkistir Kratsbnabrtchisitcb, Herr Hurbaudirektorpresident Hans Chuechli-Speuerli, Nationalgymnasiummuseumsanatoriumundsuspensoriumordinareprivatdocent-generalhistorispecialprofesordoktor Kriggfried Ueberallgemein etc. (*Ulysse*, pag. 349).

După cum se vede, o uluitoare parodie, un fabulos persiflaj plasat sub masca bufoneriei, realizând efecte de un umor irezistibil din simple parafrăzări nomenclaturale, dar al căror conținut vizează aria largă a mentalității, a psihologiei, a istoriei, a economiei, a culturii, a tradiției fiecărui popor la care face aluzie. În aparență, un joc de cuvinte, în realitate însă o satiră plină de gravitate, al cărei substrat intențional nu poate scăpa cititorului avizat.

Întreaga operă a lui Joyce are aspectul unui enorm divertisment, în dosul căruia se ghicește, totuși, o mare dramă ce apasă individualitatea scriitorului. În acest delir verbal, în această fantastică acțiune de distrugere și recompunere a sensului cuvintelor și noțiunilor se ascunde, de fapt, o aprigă rebeliune spirituală. Autorul caută să-și exprime sub forma ironiei nemulțumirile și neliniștile cerebrale în raport cu o lume pe care o acuză fără apel. Joyce nu are veleități de filozof, de ideolog sau de moralist, dar cât de profundă trebuie să fi fost la el cunoașterea vieții, a istoriei și a moravurilor, cât de accentuată trebuie să fi fost

conștiința despre zădărnicia oricăror eforturi de îndreptare a lumii, ca să renunțe de a-și spune direct cuvântul în această materie și să abordeze cu atîta voluptate și răbdare astfel de jocuri lingvistice încărcate de adînci și tulburătoare semnificații. Pentru aceasta James Joyce se numără printre acele înalte conștiințe artistice care ilustrează epoca de neliniște și teroare ce a precedat izbucnirea actualului război. El este un testimoniu al exasperării europene din această perioadă. Cu luciditatea lui ascuțită, avînd o viziune limpede asupra neantului ce amenința să întunece văzduhul spiritual, Joyce n-a căutat salvarea în doctrine sau sisteme de gîndire, ci a descoperit soluția evadării din marasmul lumii contemporane adoptînd, pe plan artistic (implicînd însă, direct sau indirect, și planul existențial), explorarea universului lingvistic, explorare dusă pînă la cele mai excentrice formulări. Aceasta este condiția creatorului conștient de forța și limitele sale din timpul nostru. La capătul unei culturi imense, pe care a absorbit-o cu aviditate, în fața unei istorii milenare pe care a asimilat-o cu rîvnă, creatorul cu adevărat demn de acest nume din secolul XX a ajuns la concluzia sfișietoare că în lume nu se mai poate crea nimic nou, totul se repetă, totul a fost spus, și el e cuprins de un sentiment de futilitate, dublat de conștiința inutilității proprii, care-l aruncă în brațele unui pesimism atroce. Pentru a ieși din această condiție tragică, unii se avîntă în frenezia acțiunii, alții refuză istoria, alții apelează la orgia jocurilor inteligenței mînuind cele două arme ale ei : ironia și sarcasmul.

Joyce a luat calea acestora din urmă. Treizeci de ani el n-a făcut altceva decît să lucreze la două cărți. Și pentru ca efortul lui să nu rămînă zadarnic, el și-a îndreptat ironia nu asupra oamenilor (asta au făcut-o toți creatorii din totdeauna), ci asupra culturii și istoriei în care își găsesc izvorul toate iluziile și decepțiile omului modern. Să mai vorbești despre suflet, despre sentimente și pasiuni, despre vicii și virtuți, despre conflicte sociale și dileme morale — la ce bun ? Se știe totul despre acestea, și totuși nu s-a rezolvat nimic. Cu fiecare generație lumea o ia de

la început și fiecare om intră ignorant și dezarmat în acest carnaval fascinant care este *Viața*, și dispare tot atât de ignorant și de dezarmat. Joyce, în calitate de creator, era conștient de acest destin ce planează asupra culturii moderne, și, ca să-și afirme totuși prezența, cu eficiență, în cadrul ei, a ales o altă perspectivă: rebeliunea inteligenței concretizată într-o uluitoare violentare a instrumentului ei de exprimare — limbajul.

În fond, ceea ce a făcut Joyce e o aventură născută dintr-o mare dramă spirituală. Dar o aventură întreprinsă tocmai în numele spiritului. Fiindcă totul se reducea numai la domeniul spiritului. Negarea lui ar fi însemnat acceptarea neantului, și Joyce n-a voit aceasta. Opera și viața lui sînt, fără îndoială, două acțiuni ce frizează absurdul, dar au în orice caz scuza efortului și a lucidității. Cam atîta s-ar putea spune, în concluzie, despre această uriașă capacitate cerebrală, care ar fi putut să intre în Panteonul culturii universale pe poarta solemnă a geniilor academice împăunate de morgă, dar care a preferat ușa rezervată celor ce fac cu tifla imensei fantasmagorii a Existenței.

Meșterul Manole, ianuarie—aprilie 1941

La sfârșitul lunii trecute a murit la Innsbruck, în Austria, unde se stabilise în timpul războiului, contele Hermann von Keyserling, filozoful a cărui gândire și personalitate s-au bucurat de o largă circulație și de un mare prestigiu în lumea ideilor din perioada dintre cele două războaie mondiale. Telegrama care ne aduce vestea morții lui menționează, ca un fapt ce ilustrează drama multor intelectuali europeni de frunte căzuți victimă aceluiași destin absurd și nemilos, că filozoful Keyserling s-a stins din viață la vârsta de 66 de ani „în urma efectelor lipsei de alimentație din cursul războiului“. Devine inutil să spunem lucrurilor pe nume și să folosim termenul exact al flagelului ce a provocat declinul fizic al acestui om care era înzestrat, totuși, cu o vitalitate ce-l putea duce pînă la adînci bătrînețe. Nu este însă de prisos să amintim că moartea sa este consecința tragică a atitudinii sale neclintite prin care și-a apărat cu fermitate credințele, pînă în ultima clipă, în pofida adversităților pe care le-a înfruntat cu eroism în ultimii ani ai vieții. Cu puțin înainte de a muri, el a declarat unor ziariști englezi ce-l vizitară în refugiul său austriac: *„Naționalismul lui Hitler a fost nimicit. A sosit vremea ca germanii să învețe să gîndească internațional. Cred că nu există un viitor pentru Germania, dar că va fi un mare viitor pentru germani ca indivizi. Nu este impor-*

tant să formezi o națiune, nu contează decât omenirea.“ Este testamentul spiritual al unui gânditor preocupat totdeauna să găsească o explicație a crizei prin care trece lumea sa și să ofere unele soluții capabile să scoată cultura și civilizația contemporană din haosul ce le subminează.

Deși ortografia numelui său indică apartenența la masa poporului german, prin structura sa intelectuală, prin orizonturile gândirii lui și prin poziția sa ideologică, Hermann von Keyserling n-a fost german, cel puțin în măsura în care a știut să-și păstreze independența spirituală în mijlocul unui popor gata oricând să cadă victimă fanatismelor și violențelor brutale. Dar, propriu-zis, Keyserling n-a fost german nici prin ereditate. Născut în Lituania, descendent al unei familii de vechi nobili ce-a jucat un rol precumpănitor în dezvoltarea civilizației provinciilor baltice, din raza de influență a imperiului german, originea familiei Keyserling este mult mai depărtată, ea ajungând pînă în epoca năvălirilor tătare și a viscolirilor nomade. Filozoful recunoștea, nu fără oarecare orgoliu, că una din strămoașele lui se trăgea din Gengis Khan și că a moștenit de la aceasta multe însușiri de sînge și de conformație sufletească. De altfel, Keyserling a căpătat tîrziu cetățenia germană, abia la sfîrșitul primului război mondial, cînd, după ce-și făcuse studiile universitare la Paris și la Berlin, s-a căsătorit cu o nepoată a lui Bismarck și s-a stabilit la Darmstadt, unde a înființat o școală filozofică de tip socratic, cunoscută sub numele de „Școala Înțelepciunii“, în cadrul căreia își profesa ideile sub forma dialogurilor cu numeroșii adepți veniți din toate părțile lumii.

Intr-adevăr, personalitatea lui Keyserling prezintă un amestec ciudat de temperament occidental, rafinat, complicat și activ, și de temperament oriental, contemplativ, cu mari resurse de propețime sufletească și cu un accentuat fond panteistic — și această personalitate era cu atît mai atrăgătoare cu cît ea se manifesta în interiorul ritmului mecanic al lumii moderne. Întreaga gândire a lui Keyserling purta sigiliul eredității lui îndepărtate și îmbrăca

haina unui stil de o febrilitate seducătoare, rezultat din contopirea unei dialectici nesistemmatizate cu o combustie cerebrală în permanentă tensiune, în care imaginația, mobilitatea intelectuală, sensibilitatea și lirismul își aduceau aportul pentru definirea destinului și structurii lui umane. Fără să fie legat de un sistem rigid de gândire și fără să țină cu tot dinadinsul să creeze unul, fără să fie tributar sau să militeze pentru o ideologie sau doctrină, Keyserling rămânea totdeauna în inima realităților sociale și spirituale, pornea de la datele concrete pe care i le ofereau istoria sau experiența personală, căutând să descifreze din interpretarea lor esența valorii omului. Cu alte cuvinte, el punea filozofia în serviciul acțiunii, era un „metafizician al acțiunii“, de parte de a fi un simplu teoretician izolat în turnul de fildeș. Totuși, accentul cade la el pe cultul spiritului, în care vedea adevărata cale pentru afirmarea a ceea ce e mai nobil și mai înalt în individualitatea umană.

Pornind de la principiul de bază, care a devenit unul din sloganurile celebre ale filozofului, că pentru a ajunge la tine însuți trebuie să faci înconjurul lumii, Keyserling a fost un călător permanent pe meridianele geografice și intelectuale. La fiecare popas după o nouă călătorie, el își expunea în fața adepților săi — elevii „Școalei Înțelepciunii“ de la Darmstadt, cât și cititorii cărților lui traduse în diferite limbi și răspândite în cele cinci continente — fructul experiențelor și meditațiilor acumulate în cursul peregrinărilor sale și care prezentau totdeauna un interes și o seducție deosebite. El nu sfârșea niciodată o călătorie fizică sau spirituală, înainte de a se pregăti pentru alta. Viu ca și viața însăși, trăind în sfera valorilor eterne, fără a se despărți însă nici o clipă de actualitate, întocmai ca și istoria, filozoful avea mereu ceva de spus și de fiecare dată lecțiile, reflecțiile sau cărțile lui dădeau impresia de ceva nou, deși totul nu era decât o confesiune pe marginea unor realități abordate personal. „Nu trebuie să gândim decât pe marginea a ceea ce este, declara filozoful. De câte ori vorbesc, spun exact ceea ce simt că știu și ni-

înic mai mult. De aceea pot să vorbesc în fiecare an despre ceva nou. De aceea voi muri fără a fi spus totul.“

În fond, opera lui voluminoasă, adesea prolixă, se reduce la câteva concepții fundamentale, reluate în genere în fiecare carte și aplicate de fiecare dată realităților fizice și spirituale ce-i incitau fervoarea meditativă. Dintre lucrările lui, mai importante rămân : *Jurnalul de voiaj al unui filozof*, *Psibanaliza Americii*, *Analiza spectrală a Europei* și *Meditații sud-americane*, aceasta din urmă formînd o adevărată evanghelie keyserlingiană. Toate celelalte cărți ale lui, deși sînt consacrate unor teme variate, conțin aceleași idei exprimate în alte împrejurări, dar cu aceleași intenții. Ceea ce este de remarcat e faptul că filozoful a străbătut întreaga lume, vizitînd cele cinci continente, pentru a cunoaște nemijlocit substanța diverselor forme de cultură și civilizație, în scopul de a descoperi elementele generale și permanente ce formează conținutul marelui sferă a civilizației și culturii umane în totalitatea ei. *Jurnalul de voiaj al unui filozof* se situează în fruntea lucrărilor lui cele mai concludente. După cum însuși titlul o arată, *Jurnalul* consemnează itinerarul geografic și spiritual urmat de Keyserling în deplasarea lui în jurul globului. Pornind din Europa, el a traversat Orientul apropiat, Egiptul, Africa, apoi Indiile și Orientul îndepărtat, China și Japonia, întorcîndu-se acasă prin America, și mobilul acestei lungi călătorii a fost să străbată toate etapele parcurse de omenire în cursul evoluției ei, pentru a ajunge la definirea profilului civilizației actuale, în care, conludea Keyserling, trebuie recunoscută, ca factor determinant, dar mai ales ca indicație pentru viitoarea ei structură, contribuția în măsură egală a înțelepciunii orientale și a mecanicismului occidental, realizînd astfel o sinteză a celor două universuri spirituale rămase atîta vreme străine și incompreensibile unul față de altul. *Analiza spectrală a Europei*, rezultat al călătoriilor întreprinse de filozof în toate țările continentului nostru — printre care și România, pe care a vizitat-o prin 1928 și căreia îi rezervă un capitol substanțial — se limitează la un spa-

țiu mai restrâns, dar ridicând aceleași probleme de natură supra-națională pentru configurarea specificului culturii și civilizației europene de azi, și mai ales de mâine, așa cum îl vede Keyserling prin prisma ideilor lui eliberate de orice substrat pasional de ordin național sau șovin.

Mobilul principal al gândirii lui Keyserling — care, repetăm, nu este o gândire speculativă, ci una practică, pornind de la realități și adaptată lor — vizează structura civilizației contemporane. Civilizația mașinistă, spune el, trebuie să-și regăsească expresia ei de civilizație spirituală, pe care este amenințată să și-o piardă cu totul, și în cadrul căreia omul să-și redimensioneze personalitatea, punând accentul nu atât pe activitatea materială cât pe calitatea interioară. Civilizația actuală are la îndemână o mulțime de posibilități tehnice grație cărora personalitatea morală a omului se poate afirma multilateral, dar, cu toate acestea, omul nu știe cum să se folosească de mijloacele ce-i stau la dispoziție, sau este dominat de ele, sau nu știe de unde să înceapă. Keyserling face un apel stăruitor la forțele interioare ale individului, care, indiferent de pregătirea lui profesională sau teoretică, poate să atingă nivelul adevăratei înțelepciuni prin aprofundarea propriei lui umanități.

În perspectiva vieții sociale, Keyserling spune că înțelept nu se mai poate numi cel care se retrage în turnul de fildeș, ignorând tumultul vieții. Acela nu este decât un visător, sau un slab, ba ceva mai mult : un egoist, sau un laș. Adevăratul înțelept este omul de acțiune, care își afirmă superioritatea prin inteligența sa pusă în serviciul vieții reale. În această privință, el acordă o mare importanță economiei politice, a cărei supremație în complexul vieții moderne tinde să se exercite asupra celorlalte valori. Rolul de conducător nu-l mai poate îndeplini astăzi nici intelectualul, nici politicianul, ci economistul, adică industriașul, cu condiția însă ca el să dispună de o clarviziune unită cu o conștiință riguroasă a rolului pe care este chemat să-l joace, și numai astfel el va putea deveni un șef, demn să țină în subordine „cinci-

zeci de politicieni sau zece mii de intelectuali". Viitorul civilizației noastre, proclamă Keyserling, depinde, deci, de nivelul conștiinței pe care-l vor atinge acești factori activi în viața modernă, adevărații ei suverani, deoarece toate problemele politice, intelectuale, artistice etc. nu sînt decît reflexe ale problemei economice. Ei formează noua castă conducătoare și misiunea lor nu poate fi îndeplinită decît printr-o acțiune născută din colaborarea strînsă a inteligenței și clarviziunii, cu puterea și îndrăzneala.

Aceste idei fundamentale Keyserling le-a expus în numeroasele lui cărți, mai totdeauna sub forma unor meditații personale, fără a-și uita însă rolul de pedagog spiritual pe care i-a plăcut să și-l impună în orice ocazie, socotind că aceasta este una din datoriile și funcțiunile filozofului modern. De aceea lectura oricăreia din operele lui este plină de sugestii prețioase. Fără să fie revendicat de o anumită școală, doctrină sau ideologie politică, Hermann von Keyserling a suscitât interesul tuturor gînditorilor, deoarece el a reușit să unească forța meditativă cu lucide considerații asupra structurii civilizației contemporane, în așa fel încît opera și personalitatea lui ilustrează în chip grăitor aspectele și tendințele spirituale ale epocii în care a trăit cu intensitate, a gîndit cu pasiune, a călătorit mult și a meditat pe marginea fiecărei experiențe și a fiecărui eveniment cu valoare de simptom ce se producea în lumea asupra căreia își aținea neîncetat privirea. Disponînd în plus de o sensibilitate și complexitate sufletească conforme cu acelea ale timpului său, Keyserling a fost un Socrate modern.

Lumea, 23 iunie 1946

UN MARE SCULPTOR ROMÂN :
C. BRÂNCUȘI

În configurația artei europene din ultimele decenii, numele lui Constantin Brâncuși s-a situat definitiv în fruntea celor care au revoluționat sculptura, creînd un limbaj nou pentru exprimarea în lemn, marmoră și bronz, și descoperind un univers spiritual încă nebănuit în complexitatea artei contemporane. Ca și Rimbaud în poezie, Brâncuși în sculptură, trecînd peste toate formulele convenționale ale creației artistice, a dărîmat zidurile ce încătușau imaginația și elanul creator, și spărgînd legile ce determinau vechea optică artistică, a impus, prin legi țîșnite din puternica sa personalitate, o viziune nouă în artă, și totodată, cu o îndrăzneală extraordinară, a deschis calea eliberării lăuntrice a omului de sub tirania problematicii factice a spiritualității moderne. În acest sens, Brâncuși, el însuși un exponent marcant al modernismului, în înțelesul elevat al cuvîntului, înainte de a fi un inovator, este un aventurier. Unul din acei mari aventurieri ai spiritului care, din dorința de a pătrunde tainele adînci ale existenței prin aprofundarea fenomenului artistic și de a „forța secretul“ condiției umane, cum spunea Rimbaud, ajunge pînă la explorarea zonelor absurdului și incognoscibilului pentru a redescoperi ceea ce e logic și cognoscibil, inversînd în acest fel procesul ontologic și realizînd o nouă cosmogonie. Brâncuși

este autorul unei asemenea cosmogonii, pe care i-a dictat-o intuiția lui demiurgică și căreia el i-a dat formă printr-o activitate creatoare desfășurată în lumina datelor sugerate de noi aici.

Fiul unor țărani români de la poalele Carpaților, în al căror sânge pulsează încă prezența unor strămoși milenari, cu toate credințele și obiceiurile lor magice, Brâncuși poate fi considerat, și de fapt și este, produsul experienței spirituale acumulate de-a lungul timpurilor în sufletul înaintașilor săi, experiență ce a erupt acum ca un vulcan în mijlocul culturii și civilizației moderne. Aspectul artificial al acestei civilizații și culturii nu-l putea satisface pe omul care venea dintr-o lume de purități și potențialități spirituale nemărginite, caracteristice poporului din rîndurile căruia s-a ridicat. De aceea, urcînd întreaga scară a vieții moderne, de la stadiul formelor primare și autentice pînă la acela al celor mai rafinate structuri, Brâncuși în loc să devină apologetul vieții moderne, îmbrățișînd-o cu ardoare, dimpotrivă o recuză, prin modul său de a trăi, modest și patriarhal, în inima unui Paris supracivilizat, și singura lui ambiție pare a fi aceea de a oferi pilda unui stil de viață, sincer și nealterat, în care omul să fie susținut de impulsurile lui lăuntrice, în opoziție cu normele sterile și amăgitoare ale civilizației din jurul lui. În aceasta constă semnificația spirituală a revoluției înfăptuită în artă de Brâncuși, prin tenaceea lui voință de reîntoarcere la „izvoare“.

Vicisitudinile și tribulațiile prin care a trecut, pînă a reușit să se impună, definesc vocația și destinul său de artist. În copilărie, părinții îi rezervaseră o ocupație idilică : să păzească oile. Dar ciobănașul și-a părăsit turma și a fugit la oraș, la Craiova, luînd cu el doar un briceag, cu ajutorul căruia făcea creștături în lemn, una din plăcerile lui copilărești. La Craiova, unde se angajase ca băiat de serviciu într-un restaurant, un client frecvent al localului observă îndeletnicirea din momentele de răgaz ale

fostului păstor, remarcă aptitudinea lui în a cresta lemnul și întrevăzînd în el talentul înnăscut ce se exprima prin micile lui delectări, îl ajută să intre la Școala de Arte și Meserii, unde se dovedește un elev sîrguincios și isteț, absolvind cursurile după cîteva ani, cu premiul întîi. Conștient acum de valoarea și vocația lui, tînărul merge mai departe, se înscrie la Academia de Belle Arte din București, unde își afirmă talentul și dă la iveală primele sale lucrări. Nu mult după aceea, atras de prestigiul Parisului, unde erau consacrați și își spuneau cuvîntul toți artiștii vremii, Brîncuși, sărac și nesuștinut de nimeni, își ia inima în dinți și pleacă pe jos de la București la Paris, împins de puternica chemare către marele miraj al artei. Mai întîi paraclisier la biserica română din Paris, apoi chelner în restaurantul unui anume Chartier, Brîncuși lucrează cu rîvnă în timpul său liber, face sculpturi după sculpturi și într-o zi încarcă într-o roabă portretul lui Chartier, pe care îl cară singur pînă la Salonul Oficial, trecînd prin peripeții nu lipsite de comic în timp ce străbătea străzile Parisului.

Lucrarea îi este primită la Salon și asta îi deschide calea succesului. În cîteva zile numele lui Brîncuși intră în atenția cercurilor artistice pariziene. Dar tînărul sculptor nu se lasă îmbătat de acest prim succes și, departe de a se culca pe lauri, dispare cîteva ani din lumea artistică și trăiește în cel mai deplin anonim în mijlocul Parisului, dar continuînd să-și dezvolte și precizeze concepția sa artistică.

Cînd reapare, la Salonul Independenților, cu „Pasărea de aur“, lucrarea aducea atîta noutate și îndrăzneală, încît publicul a reacționat împotriva acestei cutezante, impunînd ca opera să fie înlăturată din incinta expoziției. Artiștii francezi i-au luat apărarea, văzînd în persoana lui Brîncuși un continuator al lui Rodin pe drumul nou deschis de acesta sculpturii. Fără a ține seama de

protestele publicului, nici de atacurile dezlănțuite, contra lui în presa ce se erija în apărătoarea tradiției, artistul răspundea criticilor cu noi opere ce-i conturau tot mai mult personalitatea.

La început, publicul nu-l înțelegea, fiindcă Brâncuși nu se mulțumea să meargă pe drumuri bătute și recurgea la formele pe care mulți artiști nu aveau curajul să le abordeze. Brâncuși nu și-a părăsit însă nici o clipă drumul, călăuzit de noua lui viziune artistică ce întrunea deopotrivă elogiul fanatic și proteste furibunde. După „Sărutul“, operă ce se află în cimitirul Montparnasse, și „Cumințenia pământului“, aflată într-un cimitir din România, a creat „Portretul Prințesei X“, care a provocat perplexitatea publicului. Artistul fu învinuit că „asasinează“ sculptura și că nu face altceva decât să imite arta neagră, foarte în vogă în cercurile artiștilor moderniști parizieni din perioada aceea. Brâncuși, ascultând doar glasul geniului său, lucra imperturbabil ca și cum nu s-ar adresa contemporaneității, făurind noi opere, revenind puțin la forme mai umane, dar continuând zborul spre abstract, atât de propriu artei sale. Prin 1918 creează „Pasărea măiastră“, operă care prin linia ei fuziformă, sugerând zborul către cer, simbolizează triumful, care poate fi considerat triumful artistului însuși, deoarece această lucrare marchează momentul consacrării sale.

Totuși, disputele în jurul artei lui Brâncuși n-au încetat. În 1922, arheologii francezi au descoperit în grotă Lespugne, din Gironde, o statuie de fildeș, într-un strat paleolitic, de o frumusețe seducătoare, care a și fost numită „Venus din Lespugne“. Asemănarea dintre arta lui Brâncuși și arta omului primitiv fu un nou prilej de a ataca opera sculptorului. Din fericire, acest episod nu are urmări grave, căci confruntările făcute nu au contribuit decât să reliefeze sensul profund al artei lui Brâncuși.

Intr-adevăr, arta lui este o întoarcere la grația și simplitatea artei primitive. Pentru el sculptura nu este numai tehnică, me-

nită să glorifice conținutul scientismului contemporan, cum e pentru alte școli artistice (cubism, futurism, suprarealism); ci o căutare a esențialului, care ajunge uneori pînă la exprimarea inefabilului. Este o vrajă mai presus de forme și linii, o magie care depășește logicul și cognoscibilul. Luîndu-și motivele și caracterele din vechea artă populară românească, Brâncuși nu a făcut decît să ducă mai departe, pe calea unui efort conștient și rafinat de creație, tendința de a înfrăți, prin intermediul artei, omul, cu elementele cosmice din jurul lui. Diferențiindu-se de alte modalități — de pildă aceea a unor suprarealiști de a trata folclorul într-o manieră ultramodernistă — Brâncuși e absolut original, fiindcă el nu folosește niciodată un material „cules“, ci pornește de la senzația sau impresia proprie, avînd la bază o concepție artistică riguroasă, obținută după multe eforturi și meditații, și care doar prin intermediul voinței conștiente a artistului de a exprima esențialul se întîlnește cu vechea mentalitate populară și chiar primitivă. La fel ca și în aceasta, și fără să reacționeze împotriva ei, arta brâncușiană este imnul țîșnit dinlăuntru omului, ca un extaz profund în fața existenței, prin care ființa umană tinde să se contopească cu marile mistere ale naturii înconjurătoare. Dînd, aparent, impresia de sterilitate, arta lui Brâncuși este, în realitate, o creație sintetică, însă plină de avînt și în ea vibrează bucuria și euforia specifice sensibilității românești inalterabilă și nedegradată de tehnicismul vieții moderne.

În ultimă instanță, în ultramodernismul brâncușian gravitează nostalgia funciară a artistului, moștenită de la strămoșii lui și purtată cu el permanent și pretutindeni, nostalgie echivalentă cu dorul de o lume autentică și pură, împletită din vrajă și inocență, aidoma paradisiului lui Adam dinaintea blestemului cunoașterii. În opoziție cu supraomul lui Nietzsche, de pildă, complicat, orgolios, lucid și avid să cunoască tot mai mult, omul brâncușian este

sugerat de o singură linie, dar o linie mare — *Coloana infinită* — a cărei putere de vibrație scrucează toate profunzimile spirituale și trezește din abisurile tenebroase ale trecutului omul nou, adică omul etern.

Şolidaridad Nacional, Barcelona, 31 august 1943

Post-Scriptum 1971. Acest articol despre Brâncuși face parte dintr-o scriere de „Scrisori din București“, pe care Aron Cotruș, atașat cultural pe lângă ambasada română de la Madrid, și C. Miciora, în aceeași calitate la ambasada din Sofia, mi le-au solicitat spre a le publica în presa din țările respective. Colaborarea aceasta s-a desfășurat — bilunar la ziarul de limbă franceză *La Bulgarie nouvelle*, din Sofia, și lunar la cotidianul *Solidaridad Nacional* din Barcelona — în cursul anilor 1942 și 1943. Articolele abordau numai probleme din domeniul culturii (literatură, muzică, plastică, teatru) și aveau un caracter de strictă actualitate, căutînd să prezinte peste hotare aspecte ale fenomenului spiritual românesc. În prezenta culegere, n-am reținut decît articolul de față, cu titlul informativ despre o activitate ocazională, sortită să rămînă necunoscută, dar care mi-a dat prilejul (și satisfacția) de a transmite în cele două țări cîteva noțiuni elementare asupra valorilor curente din patrimoniul culturii noastre naționale.

Textul reprodus aici este retraducerea celui apărut în ziarul spaniol *Solidaridad Nacional*.

CUPRINS

Cuvînt înainte	5
--------------------------	---

I. *Permanențe autohtone*

Portretele lui Eminescu	11
Dimensiunile culturii lui Eminescu	29
Poezia de dragoste la Eminescu	33
Titu Maiorescu și posteritatea lui critică	42
Între Alain și Xenopol	46
E. Lovinescu memorialist	50
Anton Holban — sau riscurile și excesele introspecției „Sfîrșit de veac în București“	54
Panait Istrati	62
Inima lui Panait Istrati	66
Gib. I. Mihăescu	70
Pomenirea lui Mihail Săulescu	74
De disparitione angelorum	77

II. *Meditații și impresii*

Orgoliu și cultură	83
Opium...	90
Conspect — 1936	94

Dispute în jurul romanului	102
Divagație despre roman	110
Improvizații pe tema „crizei“ romanului	114
Literatura de 1 Mai	119
Literatura adolescenței	122
Referenții lui Haret	126
Transilvania în poezia românească	130
Scrisori de dragoste	134

III. *Orizonturi și simptome*

Despre sentimentalismul românesc	141
Spania — țara visului, a voluptății și a violenței	147
Spania în artă : El Greco—Goya	157
Grecia clasică văzută de câțiva călători moderni	162
Rinduri despre Franța	175
Permanența și avaturile romantismului	181

IV. *Efigii și profiluri*

Camoëns — erou luzitanian și prinț al Poeziei	197
Amiel — sau ravagiile tristeții metafizice	218
Edgar Poë — romanticul american	234
Două aniversări : Byron—Schopenhauer	246
Bicentenarul lui Chamfort	253
Geneza unei cărți : „Les Fleurs du Mal“	257
Odiseea lui Rimbaud în Abisinia	262
Drama hamletiană a lui Rimbaud	275
D. H. Lawrence și fantaziile sale cosmogonice	280
André Malraux — omul nou	290
„La Condition humaine“	295
De la Byron la Malraux	302
Drieu La Rochelle — sau drama oscilațiilor ideologice	309
„Sanctuarul“ lui Faulkner	315

În căutarea euforiei : Henry de Montherlant	319
„Cazul“ Montherlant, sau poziția artistului față de femeie	332
James Joyce	347
Hermann von Keyserling	359
Un mare sculptor român : C. Brâncuși	365

Lei 17,50

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

www.ziuaconstanta.ro