

792

Maria Antonescu

ION SÂN-GIORGIU

CERCETĂRI CRITICE

TEORIA DRAMATICĂ A LUI SCHILLER—
: : FRIEDERICH HÖLDERLIN.— : :
: : EXPRESIONISMUL DRAMATIC. : :

BUCUREȘTI

EDITURA „CULTURA NEAMULUI ROMÂNESC”

1923

ION SÂN-GIORGIU

CERCETĂRI CRITICE

Vol. I

TEORIA DRAMATICĂ A LUI SCHILLER.—
FRIEDRICH HÖLDERLIN.—EXPRESIONIS-
MUL DRAMATIC

BUCUREȘTI

EDITURA „CULTURA NEAMULUI ROMÂNESC“

1923

Biblioteca Centrală Universitară
BUCUREȘTI
Cota 49792
Inventar 702404

49792
Dub

EC 24/10

BIBLIOTECA CENTRALA UNIVERSITARA

B.C.U. Bucuresti



C702404

Teoria dramatică a lui Schiller

68/61
PMA 1989

Schiller e considerat de obicei ca un poet al libertății și al artei cu tendință. Mai ales pentru țările romanice el e poetul deopotrivă de revoluționar și moralist al „Hoților“ și al lui „Wilhelm Tell“. Atât în „Hoții“, care e opera unui adolescent genial, cât și în „Wilhelm Tell“, care e lucrarea de maturitate a estetului ce învinge oportunitatea morală, lumea nu vede decât pe adeptul lui Rousseau și pe scriitorul cu tendință. Deosebirea între cele două atitudini literare ale lui Schiller o fac de-abia criticii și oamenii de specialitate. Dar și aceștia prea puțin. Un studiu asupra evoluției ideilor dramatice ale lui Schiller nu există. S'a studiat de către mulți și pe larg filosoful și estetul, nu însă în de-ajuns teoreticianul dramatic. Fără îndoială că estetica lui Schiller e mai cu seamă interesantă când e aplicată la opera sa dramatică. Schiller a fost un scriitor conștient. Opera sa nu e o izbucnire spontană a unui talent naiv, ci e rezultatul în mare parte și al unei estetice. Evoluția sa literară care merge crescând de la „Hoții“ până la „Wilhelm Tell“ e paralelă cu aceia a concepției sale despre dramă și despre artă în general. O înțelegere a teatrului lui Schiller nu e cu puțință fără o adâncire

a teoriilor sale dramatice. Critica germană s'a oprit la estetica generală, la teoria frumosului pe care Schiller întâlnind-o la Kant a dezvoltat-o și întregit-o, nimeni însă nu a analizat destul de amănunțit teoria dramatică a dramaturgului. E o lacună care trebuia umplută, căci în cazul de față nu se poate despărți poetul de critic.

* * *

Cazul lui Schiller e aproape unic în literatura universală. Un poet de frunte care să fie și un critic strălucit e aproape un accident literar. În Schiller, încă de pe vremea când era pe băncile Academiei militare, s'a luptat totdeauna poetul cu criticul, artistul cu filosoful. Cea ce crea poetul, era valorificat și explicat de critic, care cu o rară putere de analiză și discernământ știa să impună poetului hotare și legi, pe care acesta le urma.

În evoluția ideilor estetice ale lui Schiller critica a constatat două perioade. Cea d'întâiu e aceea a esteticii raționaliste și oportuniste, care începe odată cu primele sale articole și disertații filosofice și ține până când Schiller e pătruns de filosofia lui Kant; cea de-a doua e aceea a esteticii pure și idealiste, care ține până la încheierea operei sale poetice. Unii critici văd însă hotarul între cele două perioade încă înainte ca poetul să facă cunoștința lui Kant și anume în poezia „Die Künstler“ scrisă în anul 1789 (1).

O asemenea diferențiere mi se pare arbitrară. În evoluția sufletească și intelectuală a unui om granițe fixe nu există. Omul nu evoluează prin salturi. A împărți deci opera unui poet în perioade precis caracterizate e o naivitate. Și când totuși o asemenea ierar-

¹) Karl Berger — Die Entwicklung von Schillers Aesthetik — p. 69, Hermann Böhlau, Weimar 1894.

hizare e necesară, nu se va putea proceda cu prea multă ușurință. Intre felul cum gândia tânărul Schiller și între felul cum cugeta autorul lui „Wallenstein“ e o deosebire foarte mare. Nu se poate însă trage un hotar precis între cele două concepții de artă ale poetului. De sigur că atingerea cu filosofia lui Kant a fost pentru Schiller de o însemnătate prea mare, pentru ca să nu fie considerată ca un nou început de orientare în estetica sa. Dar schimbarea nu s'a produs de-odată, ci încetul și pe cale evolutivă. Schiller a trebuit să-și distrugă mai întâiu singur prejudecățile pentru a ajunge la idealismul curat din epoca sa de maturitate. Și la această transformare nu a contribuit numai cetirea lui Kant și contactul prietenesc cu Goethe, dar și necesitatea ce o simția Schiller singur după ce terminase pe Don Carlos, de a-și lămuri și ie însuși legile tragicului și frumosului, fără de care el nu putea continua opera poetică începută. Din clipa când îndoiala pătrunse în sufletul său, Schiller nu mai putu urma vechiul drum al artei cu tendință și cu scop moralizator, ci se îndreptă în chip firesc spre o nouă concepție pe care zece ani de studiu și cugetare aveau să i-o dea.

Cum a evoluat Schiller de la „Hoții“ la „Wilhelm Tell“, de la articolele dramaturgice din prima sa tinerețe la considerațiile teoretice adânci și speculative din epoca sa de maturitate, ne arată opera sa întreagă, atât cea poetică, cât și cea teoretică. Intâlnim la Schiller o epocă a tinereții care ține cam de la 1781-1788 și în timpul căreia produce cele d'întâiu patru drame de apoteoză a libertății, prefetele și articolele sale despre teatru; o epocă de prefacere lăuntrică și lămurire a frumosului și de aprofundare a artei și teatrului ajutat fiind și de „Critica puterii de judecată“ a lui Kant, perioadă care ține cam până la

1794; și epoca de maturitate când covârșitoarea personalitate a lui Goethe și influența acestuia desăvârșesc concepția sa artistică și ideile sale despre teatru.

Incepând cu ideile revoluționarilor din Sturm und Drang, primind apoi botezul ideilor lui Kant, Schiller isprăvește prin a fi clasic în înțelesul că armonizează în el naivul cu sentimentalul, materialul cu spiritualul și concepe arta dramatică numai ca un scop de artă curată și nu ca un mijloc de moralizare și educație cetățenească.

I.

Schiller își începe activitatea sa poetică în clipa când se încheie epoca numită „Sturm und Drang“. El este cel din urmă adept înflăcărat al acelei estetice naturaliste și tendențioase, care considera drama ca un mijloc de educație publică și cetățenească. Schiller își face deci prima sa educație literară sub influența ideilor din „Sturm und Drang“. Filosoful său favorit e Rousseau, același Rousseau care cucerise pe Klinger, Lenz și pe ceilalți poeți din Sturm und Drang. Iar poeții cari îi slujesc ca pildă sunt alături de marele Shakespeare, Klinger, Lenz și Goethe.

„Goetz von Berlichingen“ și „Gemenii“ lui Klinger sunt dramele cari au inspirat pe tânărul autor al „Hoșilor“.

Dar Schiller caută din capul locului să priceapă legile dramei și ale teatrului.

Din clipa nî care începe a scrie „Hoșii“, el își are părerile sale asupra teatrului bine precisate. Teoreticianul nu rămâne mai prejos ca poetul și ca și acesta el își culege ideile din estetica atât de bogată în elemente noi a lui „Sturm und Drang“. „Insemnările despre teatru“ ale lui Lenz, Fragmentele lui Herder,

essaiurile lui Goethe, în sfârșit tot ce a produs generația de la 1770 mai îndrăzneț și mai nou constituie hrana sufletească a poetului care crede în chemarea sa poetică. Încă din anul 1781, când își isprăvește abia studiile, Schiller e hotărît să părăsească medicina pentru a se ocupa numai „pe câmpul poeziei și al tragediei (1).

Alături de scriitorii dramatici și teoreticianii din „Sturm und Drang“, Schiller cetește pe Lessing și fără îndoială că scrierile teoretice ale lui Diderot nu erau necunoscute (2). Dar scriitorul care prin teoriile sale îndrăznețe l'a influențat în special pe Schiller, este Louis Sebastien Mercier, al cărui „Du Théâtre“ fusese tradus în limba germană încă din anul 1776 de către Heinrich Leopold Wagner (3). Schiller cetise de bună seamă această bizară carte, care era recomandată publicului german de însuși tânărul Goethe. Pentru epoca întâia a operei lui Schiller, ideile cuprinse în această carte au foarte mare însemnătate și atât prefețele scrise pentru „Hoții“, cât și cele două studii, cel „**Despre teatrul german contimporan**“ și cel „**Despre teatru ca instituție morală**“, sunt pline de ideile pe care le întâlnim mai întâiu la Mercier. Cât de mult apreciază Schiller pe autorul francez se poate lesne vedea și în Don Carlos care are puternice asemănări cu piesa lui Mercier, „Philippe“ II, în care este dramatizat acelaș conflict.

La publicarea „Hoților“ în volum Schiller scrise două prefețe din care numai cea de a 2-a fu tipărită. Ceiace caracterizează cele două prefețe scrise pentru „Hoții“

¹⁾ Schillers Briefe, ediția lui Ionnas. I p. 35. (Scrisoare către Petersen din primăvara anului 1781).

²⁾ Scrisoare către Reinwald din 9 Dec. 1782, Briefe I p. 85.

³⁾ Ion Sân-Giorgiu. — Sebastien Merciers dramaturgisch Ideen im „Sturm und Drang“, Basel 1921 p. 48.

e tendința lor moralizatoare, explicația care o dă Schiller publicului, că „Hoții“ nu sunt scriși pentru scenă și atacul violent împotriva teatrului francez. Întâlnim deci aci cele trei însușiri principale ale dramaturgilor din „Sturm und Drang“. La acestea se mai adaugă disprețul pentru public. Schiller spune cu mândrie în prima prefață a „Hoților“ că „aplauzele spectatorilor nu sunt totdeauna o măsură pentru valoarea dramei“ (1). Ceiace ne izbește îndată aici e o preocupare etică atât de proprie raționaliștilor și una formală. În prefața rămasă nepublicată, această preocupare formală predomină. Schiller crede că indiferent de efecte scenice, poezia dramatică este superioară tuturor genurilor, fiindcă ne face actuală pasiunea și ne poate astfel mișca mai mult. Drama e superioară romanului și epopoeiei fiindcă pătrunde mai adânc în suflet. O pildă de ce poate face un poet în teatru este Shakespeare, acel „Eschil englez“, cum îl numește Schiller (2). Iar comparând pe Francezi cu acesta și cu tinerii poeți revoluționari, găsește ca și Lenz și Mercier, că „eroii Francezilor sunt spectatorii reci ai mâniei lor sau profesori bătrâni și înțelepți ai pasiunii lor“. Schiller urăște la Francezi acelaș lucru ca și Diderot și Mercier: „marionetele costumate în haine de regi și de prinți, care declamă fără să simtă și plâng fără să sufere“.

În prefața a doua, publicată la prima ediție, ironizează pe Batteux și Aristotel—pe acesta din urmă îl cunoaște doar din comentariile lui Lessing — și recunoaște că Hoții sunt un „poem dramatic“, iar nu o lucrare de teatru. Grija însă care și-o exprimă aici Schiller, e de a nu fi jignită morala. Cu toate că în

¹⁾ Schiller-Werke, Säkular-Ausgabe Cotta Stuttgart-Berlin, XVI p. 14.

²⁾ Schiller-Werke, XVI p. 14

drama sa sunt situații imorale și caractere vicioase, Schiller se folosește de fapt de acestea tot numai pentru a combate viciul și a indica drumul virtuții. El crede că pentru a sprijini „religia, morala și legile burgheze, viciul trebuie arătat în toată grozăvia lui“ (1). Și odată ce viciul e pedepsit, drama și-a ajuns scopul, aparența ei de imoralitate dispare. Schiller deci e un raționalist și moralist, cum era firesc să fie elevul profesorului Abel (acesta din urmă dușmanul de mai târziu al lui Kant) și adeptul lui Diderot. Scopul dramei e dar de a moraliza, de a biciui viciul, de a curăți societatea. Această credință a lui Schiller merge de acum crescând. Când îi scrie lui Dalberg, directorul de teatru din Mannheim, mărturisește cu puține zile înainte de reprezentarea „Hoților“ aceeași credință că „spectatorul va trebui să învețe de la scena noastră cum se încovoie patimele sub legea religiei și a rațiunii.“ (2). Schiller urăște teatrul francez clasic, care e o colecție de „păpuși delicate“ și care a influențat atât de mult drama germană. Atunci când în articolul său **Ueber das gegenwärtige deutsche Theater** (1782) se ocupă cu starea în care se găsește teatrul german, Schiller atacă pe clasicii francezi cu toată energia. Atacul nu e original. Il mai întâlnisem înaintea lui la Lenz și Goethe și mai cu seamă la modelele acestora Mercier și Herder. Schiller e atât de influențat aci de Sturm und Drang, încât împrumută de la acesta și stilul de pamflet figurat și prețios. Și el ca și îndrăzneții săi predecesori face o paralelă între literatura franceză și cea engleză și germană, susținând că în Anglia și Germania se dă poezilor toată libertatea ca să lase slobodă fantazia, pe când la Paris

1) Schiller-Werke XVI p. 15.

2) Scrioarea lui Schiller către Dalberg din 12 Dec. 1781 Briefe I 51.

se pregătește o hrană a spiritului pentru stomacuri delicate (1). Schiller nu uită însă că biblia dramaturgului german de pe acea vreme e Lessing și împrumută de la acesta nu numai ideile lui principale despre arta dramatică, dar chiar și câteva citate mai lungi.

Astfel înarmat cu Mercier, Lessing, Lenz, Goethe și Du Bos, Schiller dă în anul 1782 la iveală o publicație „**Das württembergische Repertorium**“ în care publică o convorbire despre „Hoții“, pe care îi apără de acuzația de imoralitate ce li se adusese. Schiller e convins că rolul teatrului e de a moraliza și de a preamări virtutea și crede că nu poate fi nimic mai interesant în natură, decât lupta între virtute și viciu (2). Pentru Schiller se confunda atunci scopul etic cu cel estetic. Unul fără altul nu putea exista. Cât de mare importanță dădea tânărul Schiller teatrului considerat ca instituție de educație civică și morală ne-o arată în cuvântarea sa: „**Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet**“, pe care a ținut-o la 26 Iunie 1784, în care interesul poetului pentru teatru e în plină creștere și când e numit poet al teatrului din Mannheim. Cuvântarea aceasta mai avea misiunea să apere teatrul împotriva atacurilor pe care le primise din partea lui Rousseau, care în vestita sa scrisoare către d'Alembert din anul 1758 acuza teatrul de imoralitate.

Discipolul lui Diderot și Mercier nu putea decât să iea apărarea instituției căreia avea să-și închine toate forțele. Cuvântarea despre teatrul considerat ca instituție morală e caracteristică pentru autorul celor două drame revoluționare, îndreptate împotriva tiraniei. Teatrul e pentru Schiller ca și pentru Mercier, Diderot și Lenz un fel de tribunal care judecă atunci

¹⁾ Schiller-Werke XI p. 83 și urm.

²⁾ „ „ XVI p. 24.

când judecata legilor lumești încetează. El aduce viciile în fața judecății supreme a publicului (1). Influența teatrului e mai mare chiar decât aceea a legii și moralei, căci numai teatrul singur ne poate arăta toate slăbiciunile și viciile în întreaga lor goliciune. Ca și Mercier, Schiller crede că teatrul este o școală a înțelepciunii practice și un tribunal unde se smulge masca de pe fața farsorului (2). Teatrul mai e o școală a suferinței pentru cei mici și umili și o școală a adevărului pentru cei mari (3). De pe scenă vor fi combătute eresiile și viciile educației, de pe scenă poporul va primi lumină și sfaturi folositoare (4). Cât de influențat e Schiller aici de Mercier nu ne arată numai stilul umflat și bombastic, dar chiar unele împrumuturi verbale din „Du Théâtre“. Teatrul nu diferențiază o națiune în clase, ci le unește și le armonizează pe acestea la lumina magică a rampei. Teatrul trebuie să fie locul unde toate elementele unei națiuni se întâlnesc și numai atunci când „vom avea un teatru național — spune Schiller — vom fi o națiune“ (5). Teatrul e pentru Schiller o instituție de cultură, o școală, un tribunal, însă nu un templu de artă. Frumosul ca scop unic nu interesează pe poet. El e mai curând un mijloc.

„Teatrul — spune Schiller — este instituția unde se unește plăcerea cu instrucțiunea, liniștea cu truda, distracția cu învățătura, unde nicio putere a sufletului nu e încordată în detrimentul celeilalte și nicio plăcere nu e gustată pe socoteala întregului“ (6).

¹⁾ Schiller-Werke, XI p. 91.

²⁾ „ „ „ „ 94.

³⁾ „ „ „ „ 96.

⁴⁾ „ „ „ „ 97.

⁵⁾ „ „ „ „ 98.

⁶⁾ „ „ „ „ 99.

Schiller e aici copleșit de estetica raționalistă care nu vede decât scopul etic al artei și de naturalismul sălbatec al poezilor din „Sturm und Drang“ și al lui Rousseau, cari fac din literatură și mai cu seamă din teatru o fotografie cu tendință moralizatoare a vieții. Cât e de covârșit Schiller de această estetică se vede și din felul cum concepe teatrul grecesc, slăvind în el, ca și Mercier, Lenz și Herder, numai caracterul lui național și patriotic și uitând să accentueze acea sobră și simplă formă literară care l'a înflăcărat mai târziu. Schiller, autorul dramatic burghez și teoreticianul moralist de la 1784 nu prevestea pe poetul clasic de la 1800. Forma nu-l preocupă, psihologia tragicului nu-l interesează încă și nici măcar rigidele legi dramatice, pe care le învățase de la Lessing, nu-l chinuesc prea mult. Dacă ocupația lui principală era în acei ani teatrul, Schiller nu se ocupa atât cu teoria dramei, pe cât cu tot ce poate alcătui un teatru bun național. El propune chiar intendentului Dalberg să scoată o revistă lunară dramaturgică în care, în afară de repertoriul și istoria teatrului local, să se publice și piesele premiate de revistă. Ideia unei dramaturgii pentru Mannheim îl urmăria mai de mult, iar cuvântarea de la 26 Iunie 1784 a fost tot cu acest scop ținută. „Das württembergische Repertorium“ nu a fost decât o încercare neizbutită în această direcție. Schiller mai revine la ideia aceasta în 1797, când propune editorului Unger scoaterea unui calendar teatral cu mai multe rubrici. Almanahuri teatrale mai propune în 1798 lui Göschen și în 1805 lui Cotta.

Dar tocmai în anul 1784, când ține cuvântarea sa despre însemnătatea etică a teatrului și când pare a nu vedea în teatru decât drama burgheză moralizatoare, Schiller plănuiește pe Don Carlos și e deci silit să lărgească puțin concepția sa dramatică. De la drama

burgheză el evoluează la drama istorică și politică. E simptomatic cazul lui Don Carlos care e plănuțit toț ca dramă de familie, pentru a deveni pe urmă o tragedie politică. Continuând a fi influențat de Mercier, Schiller vrea să ne dea în Don Carlos un „tableau politique“ (1). De unde cu doi ani înainte își mărturisia sila sa pentru teatrul francez, el începe acum să-l cerceteze și să-l adâncească. Don Carlos nu mai e un subiect de „Sturm und Drang“ în care se desbate tragedia unei familii, ci e dramatizarea unui conflict politic, cu dimensiuni cu mult mai mari decât cel din „Fiesco“. E aproape o „Staatsaktion“. De aceia înainte de a-i da forma definitivă, Schiller vrea să cunoască mai de aproape ceia ce s'a produs în teatrul francez, unde tragediile politice și cu caracter istoric sunt foarte numeroase. El crede că o cunoaștere amănunțită a literaturii franceze „ii va lărgi cunoștințele sale dramatice, îi va îmbogăți fantezia“ și va produce un „echilibru între gustul englez și cel francez“ (2). Făcând cunoștința literaturii franceze clasice, Schiller nu mai e așa de sever cu ea, ci intenționează chiar „să cucerească pentru scena germană bucațile clasice ale lui Corneille, Racine, Crebillon și Voltaire“. Schiller e atunci aproape influențat de aceste lecturi, încât se căește chiar că și-a lăsat îngrădită fantezia de stavilele coturnului burghez“ și nu a pornit de-a dreptul pe „câmpul atât de rodnic al tragediei înalte în care va putea deveni cu timpul un maestru“ (3).

În Don Carlos se disolvă naturalismul lui Schiller, drama burgheză este înfrântă și nu mai rămâne de învins decât oportunismul moral care domina prima

¹⁾ Scrisoare către Dalberg, 7 Iunie, 178. (Briefe I p. 193).

²⁾ Scrisoare către Dalberg din 24 August 1784 (Briefe I p. 207).

³⁾ Ibidem.

epocă. Cu Don Carlos se încheie activitatea dramatică a epocii „Sturm und Drang“, nu însă și activitatea teoretică. Raționalistul nu este învins și estetul se confundă mai departe cu moralistul. Odată însă cu lucrul la Don Carlos și cu studiul clasicilor francezi, Schiller nu e preocupat numai de teatru ca de o instituție unde se propagă morala, nu mai urmărește numai scopul etic al dramei, ci e silit de covârșitoarea muncă ce o depune pentru desăvârșirea lui Don Carlos să cugete asupra dramei și legilor ei. El crede acum că o dramă desăvârșită va trebui să fie scrisă în versuri și mai crede că regulile teatrale au izvorit din cele d'întâi încercări dramatice. Mai târziu când criticele împotriva lui „Don Carlos“ se înmulțesc, Schiller publică în „Teutscher Merkur“ (1788) câteva scrisori asupra lui Don Carlos în care face el însuși o foarte amănunțită analiză a dramei sale. Aci Schiller e preocupat să răspundă la invinuirile ce i le-au adus criticii. Două lucruri interesante întâlnim în acest răspuns: întâiu Schiller e silit să se justifice față de cei cari îl acuzau de o lipsă de unitate de acțiune și acestora li răspunde, că iubirea, prietenia și jertfa lui Carlos pentru dezrobirea omenirii, formează unitatea piesei; apoi Schiller a rămas acelaș moralist, care nu știe sau nu vrea să despartă estetica de morală(1). Aici începe să-l preocupe deci și problema celor trei unități. Odată cu scrisorile explicative asupra lui Don Carlos el publică două recenzii: una despre **Egmont** și alta despre **Iphigenie auf Tauris**, de Goethe. Dacă în recensia asupra Ifigeniei, Schiller recunoaște că Goethe își însușise întru câtva stilul și felul de scris al Grecilor, în recensia despre Egmont, influențat de Lessing și de Aristotel,

1) Schiller-Werke, XVI, p 79 și urm.

caută să explice care e materialul de viață ce servește poetului tragic pentru construirea dramei. Cum vedem orizontul preocupărilor teoretice al lui Schiller se lărgeste. Teatrul celor vechi e pentru Schiller un teatru de **situații și pasiuni**, pe când teatrul celor moderni și al lui Shakespeare e un teatru de **oameni întregi**. Unitatea unei astfel de drame nu va trebui căutată în situații și pasiuni, ci în **om**. Dar aceasta e estetica lui Lenz, pe care Schiller vrea s'o aplice și la Egmont, Ea îl ajută doar să explice drama lui Goethe. Nu mai e însă estetica lui veche. Schiller însuși e preocupat acuma de probleme generale de artă și la sfârșitul anului 1788 încetează de a fi numai criticul raționalist și oportunist din cuvântarea de la Mannheim, ci cearcă să despartă estetica de etică. La 25 Decembrie 1788 Schiller scrie lui Körner: „In scurt sunt convins că orice operă de artă poate să dea socoteală numai ei înseși, adică numai propriei sale reguli de frumusețe și nu trebuie supusă altei condițiuni“ (1).

În aceste rânduri întâlnim de pe acum în nuce toată concepția lui Schiller de mai târziu despre scopul artei, care nu mai moralizează și nu mai instruește, ci desfășează și farmecă prin forma ei, nu prin conținut și tendință.

Schiller realizează în „Die Künstler“ toate ideile care îl preocupau în acea vreme.

Poezia aceasta e unul din semnele preocupărilor estetice pure ale lui Schiller. De la această dată și până la studiile sale despre tragic, Schiller nu se mai ocupă cu drama și teatrul, și înflăcăratul dramaturg din Mannheim devine cercetătorul istoric și filosoful speculativ care părăsește câmpul poeziei, pentru a deslega taina frumosului. Renunțând la o estetică,

1) Schiller-Briefe, II, 133.

Schiller nu-și continuă opera sa dramatică până ce nu va găsi o alta. Părăsind raționalismul și oportunismul etic, Schiller e acum în căutarea formulei de artă pură pe care o va găsi cu ajutorul lui Kant.

II.

Dacă până acum virtutea și frumusețea se armonizau pe deplin în concepția estetică a lui Schiller, de aci încolo drumurile lor se vor despărți. Artă continuă să fie un mijloc de educație civică, dar nu prin fondul și tendința ei etică ca până acum, ci prin desăvârșirea formei, prin educarea gustului artistic al omului.

Scrisorile de mai târziu despre educația estetică a omului nu fac decât să desvolte această idee, pe care o întâlnim mai întâi în poezia „Die Künstler“.

Schiller, care caută în cugetarea sa câteva puncte de sprijin, le găsi pe acestea pe de-o parte în filosofia eudemonistă a lui Shaftesbury, pe de alta în criticismul și idealismul lui Kant (1). Acum abia începe lupta pentru lămurirea sa proprie, pentru găsirea unui sistem estetic independent de influențele de până atunci.

Epoca aceasta nouă de dibuire și de încăpățânată cercetare începe cu activitatea sa profesorală la Iena, unde pe lângă cercetările istorice, se mai ocupă și cu explicarea tragicului. Cum spune foarte optimist într'o scrisoare, Schiller crede că va găsi „principiul științific al tragediei și crede că pentru acest lucru nu are nevoie de ajutorul nimănui“ (2). Poetul nu bănuia că până la cunoștința sa cu estetica lui Kant nu era nici măcar un an de zile.

Schiller era acum hotărât să nu scrie nimic pe tărâ-

¹⁾ Oskar Walzel, *Einleitung zu Schiller-Werke*, XI, p. X.

²⁾ *Briefe*, III, p. 79. (Scrisoare din 16 Mai 179) către Korner).

mul dramatic până ce nu-și va fi descurcat definitiv ideile despre artă și regulile artistice și nu va fi stăpân pe teatrul grecesc (1). Desigur că interesul acesta pentru teatrul antic nu-i fu provocat numai de lecturile sale grecești, dar și de evoluția în această direcție ce o putea observa la marele său exemplu Goethe. Am văzut că recensia făcută Ifigeniei lui Goethe constată tocmai această binefăcătoare influență ce o avea teatrul clasic asupra lui Goethe. Schiller e atât de preocupat de ideea aceasta încât plănuiește chiar o traducere a celor mai însemnați tragici greci și lucrează cu spor la traducerea lui Agamemnon de Eschile. El singur mărturisește că scopul acestui studiu intens al teatrului grecesc îi va folosi ca să-și însușiască stilul marilor tragici (2). Asupra acestui plan de a traduce clasicii greci mai revine și în anul 1794 (3).

Schiller părăsind „coturnul burghez“ și oportunizmul etic, e în căutarea unui nou drum care nu putea să nu treacă și pe la Sophocle și Euripide. În calea sa întâlnește însă pe Kant care cucerea tocmai sufletele cu „Critica puterii de judecată“. Schiller primi influența lui Kant pe când lucra la cele două studii asupra tragicului. În amândouă studiile întâlnim expresii din estetica lui Kant și o sumedenie din ideile acestuia. Cunoștința mai apropiată a lui Kant o face în iarna anului 1791/92. Studiul său „**Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen**“ e scris pe la sfârșitul anului 1791. La ultima redactare Schiller a introdus aceste reminiscențe kantiane de care pome-niam mai sus. Ceia ce caracterizează această lucrare

¹) Briefe, III, p. 117. (Scrisoare din 28 Noembrie 1790 către Korner).

²) Briefe, III, p. 163 (Scrisoare către Korner).

³) „ „ „ 428 „ „ „ din 29 Martie 1794).



este că ea combate tocmai ceea ce slăvise poetul în primele sale încercări dramaturgice: **Identitatea dintre morală și frumos**. Studiul acesta dovedește mai întâiu că Schiller avea și adâncimea de cugetare și voința pentru a-și duce cel puțin în parte la îndeplinire planul său de a lămuri și explica tragicul. Pe de-o parte ajutat de dramaturgia lui Lessing, pe de alta de estetica idealistă a lui Kant, el caută să explice sublimul și tragicul ca elemente esențiale ale tragediei, care e cea mai superioară formă de literatură dramatică. Idealul său moral nu l'a părăsit niciodată și nu-l părăsește nici acum, ci el crede numai că arta e ceva de sine stătător (1). De aceea chiar la începutul acestui studiu el atacă pe esteticianii cari caută un alt scop artei decât acela de a produce plăcere. Ca și natura, artele trebuie să desfăteze și să farmece. A vedea în tendința morală **scopul cel mai înalt al artei, înseamnă acum pentru Schiller a alunga arta din domeniul ei**. Moralitatea artei concepută astfel nu poate fi pusă la îndoială, căci orice plăcere estetică conține în sine elemente morale (2). „Pentru desăvârșirea artei este cu totul indiferent dacă scopul sau mijloacele ei sunt morale“ (3). Numai întru cât își împlinește efectul ei estetic ea poate să aibă influență binefăcătoare asupra moralității. Nu prin conținutul și nici prin tendința ei etică arta moralizează, ci prin desăvârșirea ei formală care produce plăcere. Această plăcere e liberă, căci la nașterea ei contribuie forțe spirituale, spre deosebire de plăcerea fizică, la care sufletul e rob al simțurilor. Schiller înșiră un număr de izvoare ale

¹⁾ Karl Berger — Die Entwicklung von Schillers Aesthetik, p. 91.

²⁾ Schiller-Werke, XI, p. 39 și urm.

³⁾ „ „ „ „ 141.

plăcerii care servesc tuturor artelor. Analog cu Kant el le împarte pe acestea în arte frumoase, adică arte ale gustului și rațiunii și arte afective sau emotive, adică arte ale inimei și simțirii. Emoția are încă puncte comune cu sublimul, căci ca și acesta, ea produce plăcere prin neplăcere (1). La baza plăcerii este durerea. Ideia aceasta nu e a lui Schiller, ci o întâlnim mai înainte în „Insemnările“ lui Lenz și o întrebuințează și Goethe în Wilhelm Meister. Dar de unde aceștia din urmă vedeau în durere numai unul din motivele care fac ca tragedia nu numai să sguđuie dar să și placă, Schiller face din ea elementul principal al plăcerii tragice. El zice: „Genul poetic care ne oferă plăcerea morală în cel mai înalt grad, trebuie tocmai de aceia să se folosească de simțirile amestecate și să ne desfăteze prin durere. Aceasta e tragedia al cărei domeniu cuprinde toate cazurile în care o oportunitate (Zweckmässigkeit) naturală se supune uneia morale, sau una morală alteia la fel mai mare“ (2). În această privință Schiller crede că s'ar putea alcătui o scară a tuturor conflictelor tragice. El ca un adevărat kantian crede chiar că de la această ierarhizare s'ar putea ajunge a priori la anumite legi tragice și fiecare tragedie ar putea fi plasată într'un compartiment etichetat. Ideia e destul de naivă așa că Schiller însuși a renunțat s'o realizeze. Dar Schiller nu e nici aici încă cu totul desbrăcat de raționalismul din epoca sa de tinerețe. El crede mai întâi că oportunitatea morală este preferată de obicei de către sufletul omenesc celei naturale. Exemplul lui Coriolan este în această privință pentru Schiller de mare folos. Jertfa vieții din motive morale este logică, cum logică și înălțătoare este jertfa unui ideal moral

¹⁾ Schiller-Werke, XI, p. 143.

²⁾ „ „ „ „ 146.

pentru altul mai mare și mai general. Dar Schiller nu uită că odinioară pledase în interesul criminalilor cari sunt aduși pe scenă, și explică plăcerea ce se va naște atunci, prin sentimentele ce derivă din jignirea virtuții, ca remușcarea, desnădejdea și sfârșitul tragic al criminalului. Legea morală nu e jignită dacă criminalul sub porunca remușcării își curmă singur viața(1). Călcarea unei legi morale mai e admisă când e impusă de respectarea alteia superioare, cum e de pildă cazul lui Coriolan, care se opune la voința mamei sale pentru a asculta de voința poporului și armatei(2).

M'am oprit mai mult la această argumentare a lui Schiller pentru a vădi și mai bine conflictul care mai există aici între cele două concepții estetice, cea idealistă care începe abia și cea raționalistă din „Sturm und Drang“ care a lăsat urme adânci în sufletul lui Schiller. Și mai târziu când Schiller se ceartă definitiv cu oportunismul etic al esteticianilor raționaliști, el rămâne în realitate cu o puternică înclinare pentru bine și virtute. Ura împotriva tiranilor și dragostea de libertate pe care le-a învățat în Academia militară nu l'au părăsit niciodată. Schiller a știut însă după o trudă îndelungată, care abia începe în studiul comentat mai sus, să despartă oportunismul moral de cel estetic. Astfel crede el să rezolve deocamdată problema, stabilind că poetul care are ca scop să realizeze „simțirea oportunității morale și care știe să aleagă cu chibzuială mijloacele care pot realiza acest scop“ va putea să desfete prin „oportunitatea morală inima, prin cea naturală rațiunea“ (1). Schiller recunoaște apoi că e foarte greu să ții o dreaptă măsură între două tendințe și dă ca pildă pe Francezi,

¹⁾ Schiller-Werke, XI, p. 149.

²⁾ „ „ „ „ 110.

³⁾ „ „ „ „ 154.

ale căror tragedii se adresează numai rațiunii și la care oportunismul etic mulțumește rațiunea în loc să mulțumească inima.

Al doilea studiu, „**Despre arta tragică**“ e scris aproape în acelaș timp ca cel anterior, și izvorește din aceleași idei și din aceleași constatări. E o continuare și o complectare. El reia și desvoltă aci ideia pomenită mai sus despre plăcerea pe care ne-o produc stările afective. Ideia aceasta pe care o întâlnim mai întâiu la abatele Dubos (1), și mai apoi, cum am văzut, la Lenz, e o idee asupra căreia se oprește destul de mult Schiller, pentru explicarea plăcerii tragice. „Ne plac poveșile superioare — zice Schiller — cu cât ne înspăimântă mai mult“ (2).

O luptă sufletească care ne este nouă nesuferită, place mai totdeauna când e văzută la alții. Dar noi mai putem rezista față de neplăceri și dacă prin ajutorul rațiunii le raportăm la legile morale generale. Cu cât vom fi mai stăpâni pe simțurile noastre, cu atât vom putea discerne mai lesne răul de bine. „Numai aceia — zice Schiller — care sunt în stare să se despartă de ei înșiși, se bucură de dreptul de a lua parte la viața lor proprie și să simță suferința proprie în blânda oglindire a simpatiei“ (3). Plăcerea pe care ne-o produc afectele e deci mai mare la sufletele morale, adică la acele care își liberează viața lor interioară de simțuri și iarăși mult mai mare la afectele triste, prin care iubirea de sine e jignită. Ea crește acolo unde e jignit instinctul de conservare (egoist) și scade acolo unde acest instinct este măgulit. Izvoarele plăcerii sunt deci de două feluri: materiale, a-

(¹) Dubos — *Reflexions critiques sur le Poésie et la Peinture* — Kopenhaga 1760, I, p. 12.

(²) Schiller-Werke, XI p. 155.

(³) „ „ „ „ 159.

tunci când sunt satisfăcute instinctele materiale și morale, atunci când sunt mulțumite instinctele morale. Plăcerea tragică izvoarește din instinctele noastre morale. Simțirea pe care înainte de toate o produce un obiect tragic în noi este **mila**. Schiller e deci aci de acord cu Aristotel și cu interpretul acestuia Lessing.

El caută însă să lămurească plăcerea care ne-o produce mila. Intre cele două explicații, cea egoistă și cea intelectualistă, Schiller alege o alta mijlocie inspirată de Lessing și Dubos (1). **Plăcerea milei constă din satisfacerea instinctului nostru de activitate.** „Afectul transmis are deci în genere ceva desfătător pentru noi, pentru că satisface instinctul de activitate; afectul trist produce într'un grad mult mai mare efectul acesta, fiindcă mulțumește instinctul de activitate într'un grad mai înalt“ (2). Dacă pentru natură plăcerea e numai un scop indirect, pentru artă este scopul principal. Rolul artei în general este de a desfăta. „Iar arta care are ca scop mai cu seamă plăcerea produsă de milă se cheamă artă tragică“. Deosebirea între concepția sa din tinerețe și cea de acum e deci limpede. Arta tragică nu mai moralizează, ci desfătă și produce plăcere prin mila pe care ne-o produce o situație tragică. Aci Schiller e alături de Aristotel și de dramaturgia lui Lessing. **Poezia tragică va imita natura și acele elemente ale ei care provoacă în noi mila.**

Aceasta este definiția la care se oprește Schiller. Aici voia să ajungă el fără ajutorul nimănu și ajunse cu ajutorul lui Lessing. Dar acesta e numai scopul tragediei. Pentru a-l atinge, tragedia se va sluji de

¹⁾ Schiller-Werke — Anmerkungen v. Oskar Walzel, XI, 323.

²⁾ „ „ „ XI, p. 161.

o formă care va consta din unirea tuturor mijloacelor care pot duce la acest scop (1).

Poetul tragic va **trebui deci să știe toate împrejurările care slăbesc sau distrug plăcerea tragică**. Un sentiment de milă prea slab sau prea puternic împiedică plăcerea produsă de emoție. Emoția tragică se naște dintr'un conflict a două oportunități, a două tendințe morale, și după cum scopul jignit e mai însemnat decât cel satisfăcut se naște o stare de nemulțumire. Când această nemulțumire e prea mare mila noastră slăbește. Așa e cazul cu tragedia Olinț și Sophronia a lui Cronegk. De asemenea scade mila când autorul unei nenorociri ne umple sufletul de scârbă. Ca și Lessing (2). Schiller susține cu drept cuvânt că poetul va produce nenorocirea nu prin intermediul unui criminal, ci prin forța împrejurărilor. Mai puternic e efectul milei atunci, când atât obiectul, cât și autorul suferinței sunt sclavii acesteia, cum e de pildă cazul cu tragedia lui Corneille „Cidul“.

Cea mai înaltă treaptă pe care se poate urca arta tragică este aceia când nemulțumirea de soartă încețază, pierzându-se în conștiința clară a unei înlănțuirii teologice a lucrurilor (3). Ceiace mai contribuie la plăcerea noastră este convingerea pe care o avem că nu poate exista decât o jignire aparentă a naturei care e desăvârșită și nesfârșită. Arta greacă nu s'a putut niciodată ridica atât de sus. Modernii pot mai lesne atinge această culme, fiindcă ei au o concepție mai largă și mai independentă despre lume și au și un ideal etic. Arta tragică este cum vedem bazată pe etică. Schiller rămâne deci în ce privește geneza tragicului consequent oportunizmului său etic. Plăcerea tra-

¹⁾ Kuno Fischer — Schiller als Philosoph, p. 216.

²⁾ Lessing-Hamb. Dramaturgie Sc. 83 și 84.

³⁾ Schiller-Werke XI 165.

gică se naște din triumful unei concepții etice mai generale asupra alteia particulare, sau din triumful spiritului asupra materiei. Mila e produsul acestui conflict tragic și poetul tragic trebuie să împiedice tot ce ar distruge această milă.

Schiller voind să completeze cercetarea sa asupra tragicului, se întreabă **care sunt împrejurările în care se desvoltă mila**. Urmând și aici „Dramaturgia hamburgică, el găsește că sunt mai multe condițiuni esențiale pentru ca suferința să ne miște puternic. Întâiu **suferințele trebuiesc produse înaintea ochilor noștri** și nu povestite, cum se întâmplă în teatrul francez. Apoi **suferința trebuie să fie asemănătoare cu ceiace ni s'a întâmplat sau ni s'ar putea întâmpla**. Asemănarea aceasta se poate raporta la condițiuni și cazuri proprii nouă sau la cazuri generale. Ea poate fi deci subiectivă și obiectivă.

Arta tragică va putea ține seamă de adevărurile particulare, nu va putea neglija pe cele generale. Dar mai e nevoie de un lucru pentru ca să se poată desăvârși suferința. Vor trebui înșirate condițiunile și evenimentele care au produs-o. Ea va trebui **motivată**. O descriere tragică e necomplectă dacă acțiunea nu e o sinteză a mai multor acțiuni cari converg spre acelaș scop. Efectul acestei acțiuni trebuie să se producă **continuu** și pentru acest scop, poetul nu va desfășura dintr'odată pasiunile acțiunii sale. ci treptat. Folosindu-se de o metaforă, Schiller spune că artistul împletește o mulțime de raze pentru a crea fulgerul care aprinde inimile (1).

Rezumând toate aceste constatări într'o singură frază, Schiller stabilește următoarea definiție a trage-

¹⁾ Schiller-Werke, XI, 169 și urm.

diei: „Tragedia este imitația poetică a unui lanț de întâmplări (ale unei acțiuni desăvârșite), care ne arată oamenii într'o stare de suferință, și are ca scop provocarea milei.“ (1). Tragedia deci nu povestește, ci ea ne redă o acțiune când se petrece. Poezia epică, prin faptul că îndepărtează acțiunea și o pune în trecut, o slăbește. Marele dar al poeziei dramatice este că reînvie și actualizează trecutul. Ea se deosebește apoi de poezia lirică prin aceea că redă împrejurările care au dat naștere sentimentelor tragice. Ea reconstituie gradat și din elementele ei principale o acțiune tragică. Schiller, conștient de greutățile pe care trebuie să le învingă un dramaturg, știe că acțiunea trebuie să fie redată întreagă și treptat, pentru a ține atenția noastră încordată.

Ceiace e însă deosebit de interesant e că Schiller, care nutria desigur planul unor tragedii istorice și care e autorul lui Don Carlos, își lămurește sie însuși un lucru pe care mulți poeți nu l'au cunoscut și anume acela că numai adevărul poetic trebuie să intereseze pe poet, nu și cel istoric.

Poetul trebuie să supuie adevărul istoric legilor poetice. Respectarea adevărului istoric nu e încă artă. O dovadă sunt tragediile neisbutite ca, Moartea lui Hermann, Minona și Fürst von Stromberg. Tragedia nu trebuie să ne arate decât oameni întregi și nu oameni amoralii sau cari sunt pradă sensualității lor. Nici oameni desăvârșiți și nici oameni cu totul stricați nu vor fi aduși în tragedie.

Toate aceste condițiuni le va întruni tragedia pentru a stârni mila. Acesta e scopul poetului, restul constituie

1) Schiller-Werke, XI, 173.

numai mijloacele cu care se ajunge la atingerea acestui scop.

Care e însă forma tragediei, se întreabă cu drept cuvânt Schiller? Răspunsul său e necomplet. Dacă pentru explicarea milei care e temelia tragicului Schiller găsește atâtea amănunte, în ce privește forma el se oprește la o generalitate. Dacă scopul tragediei e emoția, mila și plăcerea care o produce aceasta din urmă, forma ei este imitarea unei acțiuni care duce la suferință.

O tragedie e atunci desăvârșită — spune Schiller — când forma tragică, adică imitarea unei acțiuni emoțive e cel mai bine îndestulată pentru provocarea milei (1). Aici Schiller știe iarăși să despartă cele două domenii, pe cel al fondului de cel al formei, căci completează definiția sa spunând că „acea tragedie va fi cea mai bună în care mila provocată va fi mai puțin efectul conținutului (obiectului), decât al celei mai bune forme tragice. O tragedie bună nu trebuie să miște atâta prin fondul ei tragic cât prin forma ei. Schiller nu lămurește în deajuns toate condițiunile unei bune forme tragice. Deși influențat de Kant și înstrăinat de estetica raționalistă, Schiller nu indică toate legile nu lămurește în de-ajuns toate condițiunile unei bune forme tragice. Deci influențat de Kant și înstrăinat de estetica raționalistă, Schiller nu indica toate legile tehnicei dramatice.

Studiul acesta are însă marea importanță de a arăta eroica sfortare ce o făcuse Schiller pentru a-și lămurii sie însuși legile tragice. Dacă în partea întâia Schiller nu e încă liberat cu totul de prejudecățile tinereții și nici destul de original, căci urmează fie pe Lessing când e vorba de tragedie ca gen literar, fie pe Kant când deosebește forma artistică de fondul

1) Schiller-Werke, XI, 179.

material al elementelor de poezie, Schiller stabilește în partea a doua a studiului elementele care compun o tragedie. De unde până la 1788, teatrul avea pentru el doar scopul de a moraliza și predica, el are acum misiunea de a desfăta prin plăcerea ce ne-o produce mila pricinuită de suferința închegată într'o acțiune întreagă și închisă într'o formă desăvârșită. Drumul pentru Wallenstein începe să se zăriască în depărtare.

III.

După terminarea acestor două studii asupra tragi-cului, Schiller cade cu totul sub influența lui Kant Teatrul și problemele în legătură cu el trec iar pe al doilea plan. Pe planul întâiu se găsește acum problema frumosului. „Critica puterii de judecată“ pe care o adâncește zilnic îi clarifică treptat ideile sale estetice. În scrisorile lui Kallias Schiller face încercarea de a da o explicație obiectivă frumosului, dar abia în scrisorile ce le scrie pe urmă lui Körner și în studiile sale estetice următoare el găsește piatra filosofală pe care o căuta de mult. El descopere atunci că între **frumos și morală există aproape o incompatibilitate** (1). Aceiași independență o are frumosul la Kant.

Nu voiu putea desvolta aici tot sistemul estetic al lui Schiller. Mai întâiu fiindcă e prea vast și apoi fiindcă prea ne-ar îndepărta de la obiectul principal al acestei analize. Pentru a pricepe evoluția ideiei despre teatru la Schiller e necesar să se știe în câteva trăsături legile fundamentale ale noiei sale estetice. Schiller găsisse la Kant o explicare subiectivă a frumosului. Nemulțumit cu ea, el caută să descopere una obiectivă.

După un schimb de scrisori cu Körner, el ajunge

¹) Briefe III 255. (Scrisoare către Körner din 18 Febr. 1793).

la o formulă care va rămânea pentru totdeauna. „Baza frumuseții este pretutindeni libertate în apariție. (Erscheinung). Baza reprezentărilor noastre este tehnică în libertate.“

În ce privește frumosul artei, el provine dintr'un frumos al materiei și unul al formei. Acesta din urmă trebuie să învingă pe cel d'întăiu.

Această independență a formei de fond va călăuzi pe Schiller de aici înainte. Cu teatrul în special Schiller nu se mai ocupă, dar în studiile sale asupra sublimului și pateticului, el stabilește unele norme estetice care sunt de aproape legate de arta tragică. Mai cu seamă în studiul său „**Despre patetic**“ Schiller revine în primele pagini la ideea milei și a suferinței. El se completează aici. Suferința, spune el, nu a fost niciodată scopul artei, ci numai un mijloc. Eroul tragic trebuie cu orice preț să-și păstreze libertatea morală. Atitudinea aceasta, pe care Schiller o confundă mai încolo cu demnitatea, redă pateticul. Nu ajunge atitudinea morală, ci mai e nevoie și de natura care suferă (1). Cum vedem, Schiller lărgeste aici ideile lui Lessing și pe cele aristotelice (2). Revenind la clasicii francezi, atitudinea sa față de ei nu se poate schimba mult în comparație cu aceia din tinerețe, tocmai fiindcă Schiller cerea aducerea pe scenă a unei suferințe reale, pe când în tragedia franceză nu întâlnea decât pe poetul care declamă.

„**Regii, prințesele și eroii lui Corneille și Voltaire nu-și uită rangul nici chiar în cea mai puternică suferință și își leapădă mai degrabă ceia ce au omnesc în ei, decât demnitatea.**“ (3) Aceiași critică o aduce el tragediei franceze în însemnările sale „Zers-

¹⁾ Schiller-Werke, III, 246.

²⁾ Karl Berger, Die Entwicklung von Schillers Aesthetik, 205.

³⁾ Schiller-Werke, XI, 247.

treute Betrachtungen“ care urmează studiului despre patetic. Aici mai revine încă în mod surprinzător asemănarea aproape verbală cu un pasaj din Mercier (1).

Amândoi dramaturgii compară teatrul francez cu o grădină regulată în care domnește tirania regulei, pe când lipsa de regularitate în parcurile englezești e analoagă cu aceia din tragediile lui Shakespeare. Omul e ilocuit cu o păpușă de ceară, cu o marionetă. De aceia e cu mult superior teatrul grecesc unde întâlnim numai omul gol și suferind. Eroii lui trăiesc și sunt vii fiindcă sunt în stare să simtă toate suferințele omenești. Grecul știe să sufere iar zeii lui se apropie și ei de natură. „Marte rănit țipă ca zece mii de oameni“. Schiller e deci pe drumul cel bun care-l apropie de Goethe din ce în ce mai mult. Ceia ce învață el deocamdată de la Greci nu e forma nici unitățile aristotelice, ci **numai sensibilitatea Grecilor pentru suferință**. El ajunge acum consequent la o a doua definiție a artei tragice. „**Prima lege a artei tragice era expunerea naturei care suferă. A doua este expunerea rezistenței morale contra suferinței**“ (2). Numai lupta împotriva suferinței poate fi patetică. Ar părea o clipă că Schiller confundă iarăși legile etice cu cele estetice. Dar el repetă și aci că judecata estetică și cea morală își stau una altelea în drum. **Pe poet nu-l va interesa niciodată direcția unei sforțări morale ci numai sforțarea însăși și gradul de intensitate însăși**.

De aceia un motiv național nu poate fi prin sine obiect de artă, ci numai prin forma în care este redat. Nici arta grecească nu trebuie privită din acest punct de vedere. Poezia nu se mai adresează acum cetățea-

¹⁾ Schillers-Werke, XI (292 și urm.) și L. S. Mercier, Du Théâtre.

²⁾ Schiller-Werke, XI, 249.

nului, cum credea Schiller la Stuttgart, ci omului și inimei care se ascunde în dosul cetățeanului. Sulzer, din care s'a inspirat odinioară, e condamnat aici cu toată asprimea, ca unul care ar fi putut să distrugă poezia germană. El termină această ultimă analiză metodică a tragicului ca cel mai bun kantian. Scopul etic e deosebit de cel estetic. A le urmări pe amândouă înseamnă a nu atinge pe nici unul.

Schiller ajunge deci să diferențieze fondul de forma artistică, interesul estetic de cel etic. Concepția sa era acum destul de apropiată de a lui Goethe, pentru că acesta să admită o apropiere de Schiller.

Kant îl ajutase pe Schiller să-și lămuriască legile estetice și tragice. Goethe îl va ajuta să le aplice. După ce studiul despre poezia naivă și sentimentală nivelase cu totul drumul spre Weimar, toată activitatea teoretică și dramatică a lui Schiller e în funcție de Goethe. La prietenia, sfatul și îndemnul acestuia se adaugă acum o cercetare nouă a teatrului grecesc (1). Corespondența lui Schiller cu Goethe care începe în anul 1795 e cea mai bună dovadă cât de însemnat a fost pentru autorul lui Wallenstein schimbul de păreri zilnice cu patriarhul din Weimar. Din acest schimb de păreri care se raportă mai cu seamă la deosebirea ce există între poezia epică și cea dramatică se naște părerea sa definitivă asupra poeziei dramatice în comparație cu cea epică. Schiller lucra tocmai la Wallenstein, care era prin întinderea materialului poetic mai curând un subiect epic decât tragic și era deci silit să diferențieze bine cele două genuri. El ajunge la concluzia „că poetul tragic va merge mai repede decât cel epic și că în dramă unele lucruri pot fi cauza altora,

¹⁾ Briefe, IV, 437. (Scrisoare către Hölderlin).

pe când în poezia epică ele au toate valoare egală (1)“. Din acest schimb de vederi, care privește numai forma și tehnica dramei, cei doi poeți stabiliră deosebiri definitive între poezia epică și cea dramatică și le redactară într'o schiță pe care o trimite Goethe lui Schiller la 23 Dec. 1797. Deși redactată de Goethe, ea e de fapt, cum s'a văzut, rezultatul unei cercetări comune.

Ceia ce e interesant în această schiță este sinteza pe care cei doi poeți o fac din toate regulile și legile tehnice care privesc poezia dramatică spre deosebire de cea epică. Amândoi poeții, cel dramatic și cel epic, sunt supuși celor două legi esențiale, aceia a unității și aceia a dezvoltării, însă fiecare se deosebește de celalt prin două lucruri iarăși esențiale: poetul epic povestește o întâmplare cu desăvârșire trecută, iar cel dramatic o expune sub formă de acțiune vie ca fiind cu totul prezentă (2). Epopeia descrie o activitate personală, pe când drama expune o suferință personală. Cu alte cuvinte epicul va descrie pe omul a cărei activitate e îndreptată în afară, iar tragicul pe omul a cărei activitate este lăuntrică (3).

Cei doi prieteni mai stabilesc apoi o sumă de motive, care privesc fie pe un gen, fie pe celalt, fie pe amândouă. Ei mai amintesc și pe vechii rapzoci și mimi, cari se deosebiau unii de alții prin aceia că cei d'întâi povesteau liniștit, fără să ia parte personal la cele povestite, pe când cei din urmă se prezentau ca indivizi cari întrupează prin gesturi și mimică suferința sau bucuria din cele expuse.

Aceste idei cuprinse în schița analizată mai sus constituie de acum înainte programul lui Schiller. Ele re-

¹) Briefe, V, 181. (Scrisoare către Goethe din 25 April. 1797).

²) Schiller-Werke, XII, p. 321.

³) „ „ „ „ 322.

vin mereu în scrisorile sale, iar în munca depusă pentru a dramatiza imensul material epic al lui Wallenstein Schiller s'a lăsat călăuzit de ele. Tot după îndemnul lui Goethe cetește poetica lui Aristotel, pe care o cunoscuse numai din dramaturgia lui Lessing. Abia acum înțelege el prin ce au greșit tragicii francezi cari erau mai departe de Aristotel decât Shakespeare (1). Acum când cunoaște alături de tragicii greci și pe teoreticianul lor, o cetire nouă a lui Corneille îi arată mai limpede greșelile acestuia. Acțiunea, organizația dramatică, caracterele, moravurile, limba, chiar și versurile poetului francez îi par cu totul greșite și inferioare (2). În ce privește judecata asupra poeziei clasice franceze, nu există o deosebire între cea de acum și cea din tinerețe. Nici părerea bună despre Lessing, a cărui dramaturgie o recitește acum, nu și-o părăsește. Schiller e înarmat cu toate cunoștințele necesare și se crede destul de lămurit pentru a-și închina toate puterile sale teatrului. Succesul lui Wallenstein îl îndeamnă și el ca să-și ducă planul la bun sfârșit. Dar tocmai această îndeletnicire a lui Schiller cu teatrul îl făcu pe Goethe, care luase direcțiunea teatrului din Weimar, să cheme pe autorul lui Wallenstein la Weimar. Schiller devine dramaturgul teatrului din Weimar. Aci are prilejul să realizeze o parte din teoriile sale aplicându-le fie la alcătuirea repertoriului, fie la prelucrarea pieselor pentru scenă, fie la reforma jocului artiștilor. El începe prin a pune în scenă pe Mahomed al lui Voltaire nu fiindcă și-ar fi schimbat iar părerea despre tragedia clasică franceză, ci fiindcă dintre piesele lui Voltaire aceasta era cea mai bună pentru a fi adaptată scenei germane. El singur traduce și adap-

1) Schiller-Werke, V, p. 187 și urm.

2) Briefe, VI, 35, (Scrisoare către G. din 31 Mai 1799.

tează Phedra de Racine, care i se pare mai bună din teatrul acestuia. Activitatea lui ca dramaturg și regisor la Weimar e din cele mai rodnice pentru mica scenă ducală. Dar activitatea aceasta îi mai dădu prilejul să-și completeze cunoștința în o altă latură a teatrului. Schiller pătrunde acum din nou în tainele scenei. El care lucrează cu spor la marile lui tragedii, știe să deosebiască o lucrare literară de una teatrală. El știe că scena are legile ei care nu se împacă totdeauna cu poezia și că poetul e uneori în conflict cu dramaturgul cunosător al teatrului. Așa când scrie „Die Yungfrau von Orleans“, Schiller știe că drama aceasta va trebui să sufere la reprezentare oareșicare schimbări. Teoreticianul și dramaturgul Schiller știa deci uneori să se impuie poetului.

Alături de activitatea aceasta dramaturgică, care îl pune pe Schiller în contact direct cu toate mijloacele ce contribuiesc la realizarea scenică a dramei scrise, întâlnim la el în acea epocă iarăși preocuparea cu teatrul grecesc. Pătrunderea și înțelegerea acestui teatru îi erau necesare pentru a-și relua indeletnicirea de poet dramatic. Dar o imitație servilă a tragicilor greci e după el o imposibilitate pentru un poet modern. Tragedia modernă va trebui să lupte cu spiritul disolvant al timpului. Schiller vrea numai să se apropie de forma antică, de stilul vechei tragedii. Într'o scrisoare mai veche își exprima dorința de a introduce în teatru simbolul în locul copiei naturaliste, iar în recenzia asupra poeziilor lui Mathison el cerea ca poetul să redea numai ceea ce e tipic în viață și în om. Influența esteticeii lui Goethe e deci vădită și aci. Schiller scrie tragedia „Die Braut von Messina“ numai ca să se apropie în formă și stil de tragedia gre-

cească (1). Cea d'întâiu și mai însemnată inovație e aci introducerea corului. Dându-și seama cât de mare e schimbarea care o aduce tehnicei teatrale obișnuite, Schiller scrie în 1803 o prefață pentru prima ediție a acestei tragedii. Aci îl găsim mai întâiu preocupat de importanța pe care o are reprezentarea scenică pentru drama scrisă. Corul întovărășit de muzică vă completează tabloul și iluzia poetică. Tragedia e prea mult legată de realitate, e prea mult sclava naturii și prea puțin a idealului și fanteziei. Realitatea goală e dușmană poeziei. Schiller acuză pe Francezi că au înțeles rău spiritul celor vechi, introducând unitatea de loc și timp pe scenă în cel mai comun sens posibil, „ca și cum ar fi în teatru nevoie de alt loc decât de spațiul ideal și de alt timp decât de neîntrerupta continuitate a acțiunii“. Il vedem deci pe Schiller dând o interpretare goetheană celor trei unități și precisându-și astfel definitiv concepția sa despre unitatea de timp și cea de loc. Interpretarea unității de loc e destul de vagă, cea însă care o dă unității de timp, confundând-o cu unitatea de acțiune, care singură interesează, e aceea a lui Goethe și a romanticilor. În ce privește corul, el trebuie introdus pentru ca să rupă legătura cu realitatea. Tragedia grecească, care s'a născut din cor și care se ocupa la început cu conflictele dintre zei, eroi și regi, avea nevoie de el căci îl găsea în natură. Corul face legătura între natură și ideal. El are în tragedia modernă rolul de *raisonneur*. El e acela care ne redă libertatea rațiunii ce o pierdem în furtuna afectelor (2).

Din această teorie asupra corului trebuie să reți-

¹⁾ Schiller-Briefe, VI, 415.

²⁾ Schiller-Werke, p. 125 și urm.

nem un lucru care caracterizează epoca de maturitate a lui Schiller și anume că poetul ajunsese abia după ani de cercetări să dea toată atenția formei dramatice și să lase pe planul al doilea fondul ei și mai cu seamă interesul etic al conflictului dramatic. După ce printr'o încordare îndelungată și cu ajutorul lui Kant Schiller reușise să stabilească origina și scopul tragicului, acum sub influența lui Goethe și a teatrului grecesc reușește să-și lămuriască legile tehnicii teatrale, fără de care, după însăși afirmația sa, stăpânirea unei forme artistice nu e posibilă. De sigur că autorul lui „Wilhelm Tell“ a scris tragedia eroului național elvețian pentru moralitatea superioară a conflictului; el a tins tot odată la realizarea cea mai consequent teatrală și literară a unei desăvârșite forme dramatice.

În „Hoții“ Schiller era preocupat numai de acțiune, numai de scopul educativ și etic al conflictului dramatic; în „Wilhelm Tell“ conflictul etic e numai mijlocul pentru a stârni mila tragică, iar scopul final este realizarea estetică și formală a dramei. Căci Schiller singur ne spune într'o scrisoare a sa către Körner din acea vreme că „eroul unei tragedii trebuie să aibă numai atât fond moral, cât e nevoie ca să stârnească frică și milă“. Tragedia clasică e deci armonizarea acestui tragic, care constă din intensitatea și nu din direcția unei sforțări morale, cu forma dramatică cea mai conștientă de legile tehnice.

1) Briefe, VI, 173.

Friedrich Hölderlin

Intr'o vreme când Goethe isbândia în viață și literatura lui pătrundea pretutindeni și când Schiller, încheindu-și prima sa activitate dramatică cu acel Don Carlos care însemna o punte de trecere spre clasicismul lui Wallenstein și al lui „Wilhelm Tell“, își căuta prin cercetări estetice noul său drum în literatura germană, debuta un tânăr care aparținea aceleași provincii ca și Schiller și care își îmbogăția sufletul cu toate ideile umanitariste și filosofice ale vremii. Friedrich Hölderlin apăru pe neașteptate și isolat și se dezvoltă fără vre-un contact apropiat cu Weimarul clasic, sau cu cei d'întăiu scriitori romantici, cari în afară de Novalis și de Tieck, căutau să cucerească Parnasul mai curând prin critică decât prin poezie. Hölderlin stă la mijloc între aceste două lumi literare, reprezentate pe de-o parte prin poezia obiectivă a lui Goethe, pe de altă parte prin subiectivismul romantic.

Umanitarismul entuziast din „Sturm und Drang“ se disolvase încetul cu încetul în acel cult al artei care devenise pentru Goethe și pentru Schiller o adevărată concepție de viață. Renunțând la tendenționismul estetic din întâia sa tinerețe, Schiller vede în fru-

mos singura cale de desăvârșire a umanității. Primii romantici și Goethe vedeau în vechea Eladă cea mai curată formă a dezvoltării umane. Renașterea germană, care căuta să armonizeze idealul frumuseții grecești cu acela al unei noi și nobile umanități, își găsea acum expresia cea mai limpede în opera clară și liniștită a clasicismului german și în aceia mai inegală a romanticilor. Goethe obiectivează, pe când romanticii subiectivează această concepție. La mijloc, între amândouă atitudinile și între două stiluri care se deosebesc prin calitate și prin elementele lor verbale, se așează senin și nevinovat blondul poet de pe malul Neckarului, isbândind să armonizeze în opera sa idealul umanitarist și al frumuseții grecești, jertfindu-și însă viața în lupta pentru această armonie. Hölderlin e cea d'întâiu jertfă pe rugul poeziei moderne. Umanismul clasic și romantic se întâlnesc în Hölderlin. El a fost o jertfă pentru poezie, căci a trăit atât de adânc poezia fanteziei și idealului său, încât trupul prea fraged s'a frânt înainte de vreme, iar mintea biciuită de gânduri și de idealuri s'a întunecat. Din această suferință pentru poezie și umanitate s'a născut opera sa, care e un strigăt după ideal și un imn al omului-dumnezeu și al naturii.

Când generația mai nouă de poeți a căutat o pildă de martir al poeziei și de preot al sufletului creator, ea a găsit-o în Hölderlin. Nu s'a oprit nici la Goethe care a stăpânit viața cu gesturi de tiran, nici la Schiller al cărui cântec nu e totdeauna destul de limpede, ci s'a oprit la cântărețul Diotimei, care înțelege că a-ți îndeplini slujba sfântă de poet înseamnă „a trăi ca zeii“ și a crea eternitate. De la el purcede un Ștefan George cu tendința sa de a crea o mitologie modernă, de la el misticismul unui Rilke și de la el cultul supra-omului a lui Nietzsche. Umbra uriașă a lui Goethe îi

întunecase însă un timp gloria. Hölderlin fu aproape uitat. L'au desgropat treptat-treptat învățații și filologii. Pentru întâia oară filologia a creat poezie și din comentariile și polemicile învățaților s'a desprins de-odată opera nouă a lui Hölderlin.

*

Suflet foarte sensibil și impresionabil, Hölderlin și-a trăit copilăria pe frumoasa vale a Necarului, de unde a cules și închis în el atâtea imagini de aur. Deși rămas curând fără tată, copilăria sa i-a fost totuși liniștită și plină de vis, căci ea revine cu toate amănunțele ei idilice în toată opera sa. Copilul-dumnezeu devine mai târziu un simbol pentru armonia dintre umanitate și dumnezeire. Crescut într'o atmosferă de blândețe și bunătate, nu a simțit nimic care să-i turbure visul și acea liniște olimpică în care își învăluia sufletul, iar tatăl său vitreg, primarul din Nürtingen, l'a înconjurat cu o dragoste pe care ar fi dăruit-o și propriilor săi copii. Dar curând zidurile mănăstirei Maulbron, unde fusese trimis la învățătură, încep să-l înăbușe. Dogmatismul religios îi paralizaseră aripile sufletului. Teologia îl îngrozește și sufletul său iubitor de oameni și încrezător în viață găsește sprijin în prietenia pentru Immanuel Nast și într'o dragoste înfrigurată de adolescent către Luise Nast, dragoste care începe cu o logodnă și se isprăvește cu o recăpătare a libertății, pentru a-și putea urma un drum în căutarea unui ideal.

Ochii i se deschid asupra umanității printr'un cult al prieteniei. Cu o încredere fără margini și cu un optimism nețărmurit își pune el sufletul în mâinile prietenilor săi. Intâi în ale lui Nast, apoi pe rând în ale lui Magenau și Neuffer la Tübingen, în ale lui Stäudlin și Hegel, în ale doamnei von Kalb și ale Diotimei și în cele din urmă în ale lui Sinclair, care știu să

mângâie nebunia nenorocitului său prieten. Prietenii lui Hölderlin, ca și multe altele ale romanticilor, nu vor putea fi pricepute de moderni, căci ele erau întovărite de un entusiasm și de o revărsare de simțire atât de puternice, încât puteau apărea la întâia vedere ca ceva bolnăvicios. Dar cultul prieteniei era ceva obișnuit în veacul al optsprezecelea, mai ales în rândurile poezilor cari se închinau unui ideal. Ajunge dacă amintim pe Klopstock, care în odele sale apoteozează prietenia, pe tinerii din Sturm und Drang, și acea ligă a barzilor din Göttingen cu care Hölderlin are atâtea afinități. La Hölderlin prietenii acestea au avut la început ceva simbolic, ele simbolizau în dragostea pentru unul sau doi oameni dragostea sa largă pentru omenire și entusiasmul său pentru viață. Prietenia îi înlocuește toate lipsurile și-i mângâie toate durerile. Lui Nast îi scrie din Maulbron: „Și te am doar pe tine, pe tine, și mă mai plâng? Da, când nu te voi mai avea pe tine, atunci am să plâng.“ Inceputurile sale poetice vor oglindi acest cult al prieteniei care, oricât ar părea înrâurit de poezia cu accente și cu simțimânte asemănătoare a lui Klopstock și a tinerilor din Göttingen, este isvorit din cele mai adânci cute ale sufletului său. Primele sale poezii sunt expresia iubirii de oameni oglindită în prietenie și în iubirea lui pentru Luise, iubire care nu e și ea decât o mare prietenie. Imitând ditirambii lui Klopstock, molipsindu-se de la el poate și de entusiasmul pentru virtuțile umane, Hölderlin aduce totuși în aceste ode în metru antic și în primele sale elegii în hexametri, care se aseamănă și ca vocabular și ca formă cu odele lui Klopstock, un rar și sincer entusiasm pentru poezie și un adânc simț al naturii care, deși lipsit de originale posibilități de expresie, prevestește pe poetul mistic și panteist de mai târziu.

Aceste prietenii devotate oglindesc iubirea de oameni a timidului poet și constituie unul dintre principalele leit-motive ale poeziei sale. Hölderlin vede lumea prin ochii prietenilor săi. Nu e de mirare deci, că atunci când intră în lumea universitară din Tübingen, legăturile sale de prietenie cu Neuffer și cu Magenau devin o adevărată ligă umanitaristă și dezvoltarea sa sufletească este mult condiționată de aceste prietenii. Prietenul este pentru Hölderlin mai mult decât un simplu confident, el este un censor sufleteș, un învățător înțelept și plin de rodnice sfaturi. Așa este Adamas în *Hyperion*, tot așa e și Alabanda, care reprezintă însă pe omul de acțiune, pe luptătorul-erou, și așa e și Pausania care reprezintă pe prietenul mai tânăr, pe discipolul care continuă opera apostolului. Și astfel toate formele prieteniei, de la camaraderia entusiastă a primei tinereți și până la legătura a-dâncă și creatoare a apostolatului cu discipolul său, se găsească redată în poezia lui Hölderlin.

La Tübingen, în așezământul în care locuia ca bur-sier, Hölderlin se găsește încă sub influența atmosferei teologice care domnia acolo. Aici însă prietenia cu Hegel și studiul literaturii și al artei grecești îi deschid un nou orizont, drumul spre o nouă lume în care va recunoaște el o viață întreagă forma de-săvârșită a unei umanități ideale. Este Grecia antică. E Grecia zeilor și a eroilor, e Grecia filosofilor și a poezilor, e țara unei umanități al cărei suflet se apropie de zei și al cărei trup are ceva din armonia și de-săvârșirea naturei. În schița unei prefețe pentru romanul *Hyperion* publicată abia acum câțiva timp, Hölderlin spune că Grecia a fost întâia sa iubire și că nu știe dacă nu va fi și cea din urmă (1). Cât de mult

¹⁾ Karl Vietor — *Die Lyrik Hölderlins* — p. 231, Frank a Main Moritz Diesterweg 1921.

il preocupă atunci studiul antichității și cu câtă seriozitate caută el să pătrundă în tainele artei grecești, ne-o arată însăși disertația pe care o scrie pentru a-și incheia studiile universitare și care poartă destul de îndrăznețul și suficientul titlu: „Istoria Artelor frumoase în Grecia“. Diltey pune cu drept cuvânt acest entusiasm pentru studiul antichității pe seama repetitorului lui Hölderlin, Philipp Contz, un elev al lui Winkelmann de la care poetul putea primi nu numai o serioasă învățătură a lumii clasice, dar și o entusiastă pătrundere a acesteia (1). Prin această pătrundere a antichității se desvoltă la el cultul frumosului intrupat într'o umanitate ideală. El care urmăria încă de pe atunci o lume ideală, în care frumusețea spirituală să se armonizeze cu cea trupească, găsește în antichitate această armonie.

Umanitarismul său evoluează acum la umanismul antic care e contopirea umanității cu frumosul artistic.

Acest umanism care se naște acum e la temelia concepției sale filosofice și estetice. În Platon găsește el întrunite toate elementele până atunci dispartate ale idealului său și aprofundarea acestui filosof, în buna tovărășie a lui Hegel, care era firește un cap mult mai limpede și mai pătrunzător ca al lui Hölderlin, este preocuparea sa de căpetenie. De la Platon vine desigur și forma ideală aproape divină pe care o dă el prieteniei și care aici la Tübingen e realizată, cum spuneam mai sus, în legătura sa cu Neuffer și cu Magenau. Grecitatea de mai târziu a lui Hölderlin este numai o formă mai matură și mai încheată a umanismului său din Tübingen. Aici însă această grecitate nu închide încă și nu armonizează în forma tipică a

¹⁾ Wilhelm Diltey — Das Erlebnis und die Dichtung — Hölderlin p. 360 — Siebente Auflage — B. G. Teubner, Leipzig u Berlin 1921.

unui simbol toate tendințele lui Hölderlin. Preocuparea cu filosofia și mai ales entuziasmul său pentru o umanitate ideală, entuziasm cuprins mai întâiu în prietenii sale și apoi deslănțuit asupra întregii omeniri prin revelația pe care i-o dăruia revoluția franceză care produse la Tübingen în mijlocul tinerilor studenți o adevărată epidemie de umanitarism, covârșese acum interesul său. Grecitatea sa ca armonie între umanitate și limpedea formă a gândirii și artei grecești va fi sinteza operei lui Hölderlin. La ea duce iubirea ideală pentru Diotima și în cele din urmă fuga sa de lume și de oameni în brațele naturii mame și în lumea idilică a Greciei vechi.

În poeziile sale scrise la Tubingen se resimte încă influența lui Klopstock, mai ales în ritmică și în limbă, dar începe să se adauge o nouă influență, aceea a lui Schiller (1). Concetățeanul său ca și poetul nenorocit și urgisit Schubart, pe care Hölderlin merge să-l vadă în locul său de retragere și de reculegere, aduceau în poezia lor pasionată și plină de tendințe umanitariste acel suflu puternic de iubire de oameni și de revoltă împotriva tuturor suferințelor umane, încât Hölderlin, care descoperia acum în tovărășia ideilor revoluționare ce veneau din Franța o lume nouă, e cuprins de vârtejul acestor idei și vede în revoluția franceză zorile renașterii umane. Lumea lui Hölderlin își lărgește orizonturile. De unde până acum iubirea sa de oameni se reducea la prietenii sale, de acum înainte interesul său pentru omul ca individualitate scade și crește acela pentru colectivitatea umană. Ieșind încetul cu încetul din sfera prietenilor în care își închisese tot entuziasmul și optimismul său, el se îndreaptă acum pe calea largă și plină de lupte și jertfe a umani-

¹⁾ Karl Viëtor, op. cit. p. 28, ș. u.

tății. Iată ce scrie fratelui său despre această prefacere a sufletului său: „Eu nu mai atârn cu atâta căldură de omul individual. Iubirea mea este neamul omenesc, firește nu cel stricat, sclăvit, leneș, cum îl întâlnim prea adeseori chiar și în cea mai redusă experiență. Iubesc marea, frumoasa aptitudine chiar și în omul stricat. Iubesc seminția veacurilor viitoare. Căci aceasta este nădejdea cea mai fericită, credința care mă ține tare și activ, că libertatea trebuie să vie odată“ (1).

Hölderlin visa atunci o armonie universală în care aveau să se întrunească o umanitate desăvârșită cu o natură idilică, unite amândouă printr'o forță divină împrăștiată în întregul univers. Hölderlin vede în natură o armonie universală datorită unei iubiri cosmice. Această iubire cosmică e acum la temelia scrisului său, care începe să devie un apostolat pentru umanitate și pentru frumos. Noua sa concepție de viață va pătrunde în poezia sa care va căpăta aripi nouă și va sparge forma încă neasimilată a odei antice.

În atmosfera aceasta de entuziasm pentru umanitate vor isvorî în această epocă imnurile sale umanitariste. Chiar titlul lor, „Imnurile către idealurile omenirii“ explică și fondul și tendința lor umanitaristă. Hölderlin a avut cum spuneam un model foarte viu înaintea ochilor. Admirația sa pentru Schiller l'a dus aproape de o desăvârșită asimilare cu felul de a simți și gândi al acestuia. Nu poate fi însă vorba numai de influența voită a acestuia, ci în mare parte și de o afinitate între două temperamente și între două naturi speculative. Lucrul acesta l'a descoperit Goethe cu ochiul său ager, îndată ce a cetit primele poezii ale

¹⁾ Hölderlins Leben in seinen Briefen u. Gedichten, ausgewählt und hsg. v. Will Vesper, p. 32. Deutsche Bibliotek in Berlin.

lui Hölderlin pe care Schiller i le trimesese spre cercetare. De aceea influența lui Don Carlos este aici mai mult aparentă decât reală și afirmațiunile unor critici în această privință sunt desigur puțințel exagerate (1). E drept că Hölderlin singur mărturisește mai târziu într'o scrisoare către Schiller că Don Carlos a fost pentru el un fel de „nour fermecat“, dar de acolo și până a vedea ca Rudolf Haym că romanul „Hyperion“ este o transpunere în lirism și în roman a lui Don Carlos, e o distanță apreciabilă (2). Ideile umanitariste pluteau de mult în aer și scriitorii francezi ai veacului al optsprezecelea le-au trimes în Germania care, prin literatura și mai ales prin drama din „Sturm und Drang“, le-a asimilat repede. Schiller ca autor al lui Don Carlos este încă reprezentantul acestei omeniri înfrățite, iar Hölderlin găsisse în Don Carlos, ca și în poemele lui Schiller, expresia unei concepții pe care el o îmbrățișase cu toată căldura. Iubirea lui Hölderlin pentru oameni e mult mai largă și are o formă mult mai universală și mai filosofică decât aceea a lui Schiller. Vom găsi în această iubire cosmică a lui Hölderlin reminiscențe din Leibniz și urme din ideile lui Shaftesbury, care prin Herder și „Sturm und Drang“ deveniseră bunul tuturor. Ideologia din innurile lui Hölderlin este ideologia vremii. Ceia ce însă se găsește izolat la fiecare poet se sintetizează la Hölderlin în acea concepție a unei armonii cosmice care stăpânește lumea, concepție care constituie unul din motivele și din formele marei simfonii lirice care este în-

¹⁾ *Franz Zinkernagel* — Die Entwicklungsgesichte von Hölderlins Hyperion p. 6, Strassburg — Karl Trubner 1907.

²⁾ *Rudolf Haim* — Die Romantische Schule — Drittes Buch 1 Kapitel s. 350, Dritte Ausgabe, besorgt von Oskar Walzel — Weidmansche Buchhandlung, Berlin 1914.

treaga operă a lui Hölderlin (1). Ceia ce însă netăgăduit vine de la Schiller, este în parte noua sa formă lirică, cu versul sonor și retoric de unsprezece silabe, cu largile perioade, cu anumite forme sintactice și cu anumite elemente de vocabular. Tendința sa spre abstract, și lirismul său filosofic nu au găsit în Schiller decât o pildă pentru o predispoziție foarte pronunțată în această direcție.

„Imnurile către idealurile omenirii“ sunt un fel de cântare a cântărilor închinată umanității ideale. Dar umanitatea aceasta ideală este personificată în eroii cari luptă pentru armonia ei. Hölderlin închină un imn armoniei acesteia divine pe care o creiază „magia divină a iubirei“. El e fericit să poată smulge de pe struna lirei sale cântecul serbătoresc al iubirei universale. El nu cerc muzei decât puterea de a preamări această iubire, care îl face să se ridice de-asupra patimilor mărunte. Muza îl va duce pe înflăcăratul poet în lumea idealurilor umane. Ea-l va face să închine un imn libertății pe care poetul, ca un bun și sânghinos cetitor al lui Rousseau, o crede trăind mai în voie la popoarele idilice și primitive, de unde au alungat-o sclavia legilor și o chiamă acum când ora izbăvirii a sosit înapoi. Și ca și Schiller strigă acum înflăcăratului student de la Tübingen, al cărui crez politic în viitorul de aur al noii umanități îl făcea să vadă lumea ca o mare familie de frați, că „iubirea leagă milioane de oameni și că noii frați stau și rabdă mândri și arzători pentru patrie“. Ca și autorul „Hoților“, Hölderlin crede „că ziua mare a secerișului va sosi, când vor fi pustiite tronurile tiranilor și vor putrezii sclavii acestora“.

Ideile din acest imn ca și acele din imnul către ome-

1) Vezi și Diltey, op. cit. p. 365.

nire sunt imbibate de optimistele și ferbințile idei ale revoluției, dar mai cu seamă de ale lui Rousseau, în admirația căruia se întâlnește în chip firesc cu Schiller și cu predecesorii săi din „Sturm und Drang“. Hölderlin e un „Stürmer und Dränger“ clasic, ceia ce nu e desigur un paradox. El care s'a născut în anul 1770, când această mișcare izbucnea, și începe a scrie în clipa când clasicismul se înfiripa, lucru ce este semnificativ pentru spiritul în care se desvoltă, primia în acelaș timp în sufletul său tânăr tot entuziasmul pentru libertate al lui „Sturm und Drang“ — în care îl cuprind și pe Schiller — și echilibra acest avânt tineresc prin disciplina rece a clasicismului. În imnul către omenire care poartă în frunte un motto din Rousseau, poetul cântă idealul unei omeniri fericite, care locuște într'un fel de câmpii elisee și care trăește într'o armonie de frați ca aceia a tindarizilor. Imnul acesta patetic și ditirambic e acela în care idealul lui Rousseau — și poetul mărturisește singur într'o scrioare că Rousseau i-a împrumutat câteva principii de drept — e transpus în lumea ideală a Eladei. Cele două motive cari îi vor caracteriza opera se găsesc de pe acum armonizate în acest imn, în care e slăvită noua omenire ce pășește învingătoare spre perfecțiune. Dar și motivul prieteniei revine, ridicat de la un sentiment individual cum era în odele copilăriei sale poetice la entuziasmul care însuflețește și leagă oamenii străbătuți de acelaș avânt și alergând în căutarea aceluiași ideal.

Hölderlin și cu prietenii săi Neuffer și Magenau se legaseră atunci într'un fel de frăție. Biografiile lui Hölderlin povestesc că prietenii preamăriau prin serbări câmpenești revoluția franceză și slăviau liga lor umanitaristă care trebuia să lupte pentru aceasta nouă umanitate. Din această frăție a izbucnit ea un strigăt

de triumf imnul pentru zeița prieteniei, care a prefăcut oamenii în tindarizi și a coborât Arcadia pe pământ. Obiectivându-și simțirea, Hölderlin a prefăcut-o în atitudine de viață, iar prietenia devine și ea astfel pentru oameni ceiace este armonia cosmică pentru întregul univers. Din ciclul virtuților omenești nu putea lipsi cultul tinereții, precum nu putea lipsi nici o nouă slăvire a libertății care trece isbânditoare, cucerind toate orizonturile și deschizând pretutindeni drumuri nouă, pe care vor cădea eroii umanității și răsbunătorii patriei. Cântecul său slăvește eroismul acesta al unui tineret care aruncă lanțurile robiei și mînat de geniul îndrăzelii va întrona în locul tiraniei „maiestatea adevărului“, până când va veni pacea veșnică pe care o vîsează poetul. Toate aceste virtuți, pe cari le slăvește Hölderlin, se confundă în acea iubire universală de esență divină care creiază armonia dintre pământ și cer, dintre oameni și zei. Concepția aceasta a lui Hölderlin avea nevoie în lorică de o nouă formă. Imnurile se leagă și se întregesc de fapt într'un ciclu armonic. Poetul se gîndise poate chiar ca imnurile acestea să formeze un singur mare imn pentru umanitate (1). Ceiace se întrevedea numai în primele sale bucăți lirice, adică tendința de a armoniza diferitele motive lirice într'un ciclu, se concentrează aici pentru întâia oară. El este cel d'întâiu poet german care își clădește poeziile în cicluri, e cel d'întâiu la care forma ciclică închide tendințele asemănătoare și armonizează pe cele dispartate. Aceasta formă îi va sluji și mai târziu, așa că întreaga sa operă lorică poate fi socotită ca un tot ciclic (2). Astfel creiază Hölderlin chiar aici noua sa formă poetică, simfonia lorică, în

¹⁾ W. Diltey, op. cit. p. 364.

²⁾ E. Lehmann — Hölderlins Lyrik als Zyklisches Gesamtweik. (Enphonon, Bd. 24. Heft. I 1922, p. 230 și următoarele).

care toate motivele se întregesc și converg spre acea armonie universală, spre acel panteism care deocamdată se întâlnește în puterile divine, care sub formă de virtuți ideale apropie umanitatea, prefăcută într'o lume de eroi, de Dumnezeu. Aici descopere el în om pe Dumnezeu. Aici panteismul sau, care merge încă di- buind, caută totuși simbolul unei întrupări. Căci misticis- mul lui Hölderlin, care se pierde în contemplarea și pătrunderea unei dumnezeiri împrăștiată pretutin- deni, e în căutarea formelor mistice cari ar putea fi simboluri ale desăvârșirii divine. Zeițele frumuseții și libertății, cărora le închină Hölderlin imnurile, nu sunt decât simboluri pe care le creiază poetul în drumul său spre mit. De pe acum el e în căutarea mitului care va face din omul-erou omul-zeitate. Il va căuta mai târziu în Hyperion, care nu va fi decât un dureros simbol al luptei umane pentru ideal, și-l va găsi în cele din urmă în Empedocle.

Dar lirica aceasta, pe lângă unitatea concepției care e ca și a lui Hegel armonia cosmică, pe lângă unitatea formei care e ciclul și construcția simfonică a imnurilor, mai cuprinde și o unitate de ritm pe care a găsit-o firește la Schiller (1), dar pe care Höl- derlin și-a asimiliat-o cu o ușurință uimitoare. Ritmu- rile sale răsună patetice, când înăbușite și grave, când stridente și strigătoare ca o orchestra. Versurile nu îngrădesc și nu înăbușă muzica aceasta care ră- sună ca un cor de surle, nu împiedecă fuga impe- tuoasă a ritmului care trece de-alungul strofelor, în- călecând frazele și perioadele ca o cascadă de ape spumegânde. Versurile lui Hölderlin, în cari întilnim cum am mai spus atâtea expresii de ale lui Schiller, pateticului acestuia și chiar vocabularul său, închid to-

1) W. Dilthey, op. cit. 3.8 și urm.

tuși acel ritm interior care se simte alergând de-alungul imnurilor și care constituie unul din caracterele originale ale poeziei sale. Deși sub influența lui Schiller, Hölderlin e original prin maturitatea simțirei și a neobositei sale verve care întrece cu mult declamația uneori silită a liricului Schiller. Dar el e original și prin felul cum își obiectivează simțirea și cum își preface stările sale afective personale în stări afective generale și tipice. Astfel imnurile sale, cu toată lipsa lor de imagini și cu toată abundența lor de exclamații, cu toți ditirambii răsunători și cu toate abrastracțiunile pe cari nu reușește să le concretizeze, rămân nu numai în lirica lui Hölderlin, dar și în lirica germană cea d'întâiu simfonie lirică în care deosebitele motive se întretaie într'o minunată orchestrație și se concentrează într'o singură atitudine și aproape într'un singur stil.

Cam pe acea vreme îi vine și ideia unui roman și primele schițe Hölderlin le-a scris probabil în toamna anului 1792, schițe la care a renunțat apoi mai târziu când a scris fragmentul publicat în „Thalia“ în 1793(1). Ideia unei înfrățiri generale a omenirii, ca și iubirea universală se găsesc de pe atunci la baza romanului său, a cărui formă lirică avea s'o descopere abia mult mai târziu. Dar ideia fundamentală a romanului își trage rădăcinile din aceeași atmosferă în care au fost scrise imnurile. În această epocă se largesc și cunoștințele sale asupra Greciei, iar lectura tragicilor se resimte până și în imnuri. Intors în 1793 la Nürtingen entuziasmul său revoluționar se potolește. Din lumea universitară, unde numai severitatea teologică a așezământului îl supăraseră, se întoarce plin de speranțe în idilicul orașel de pe Necar. Și starea sa sufletească se

¹⁾ Ziaker-Ragel, op. cit. p. 26 și ur .

schimbă odată cu schimbarea decorului și cu părăsirea vieții de student. Hölderlin revine la o viață mai personală, la preocupări mai subiective, lucru ce se va vedea și în lirica sa de atunci. De la formă imnică Hölderlin trece la forma elegiacă, de la avântul înflăcărat la contemplarea melancolică a naturii și a vieții și la aprofundarea mai temeinică a filosofiei. Optimismul său etic, cum îl numește Viător, se preface într'o tristă contemplare elegică și imaginea Eladei revine ca o insulă a frumosului. Acolo îl cheamă el pe prietenul Stäudlin în lumea umbrelor ateniene, acolo unde „Platon a creat paradise“ și unde „crește veșnic tinerețea ca rodul Hesperidelor“. Ce surprinzătoare e această trecere a lui Hölderlin de la chemarea pe care o îndrepta în imnuri umanității izbânditoare la resemnarea din poezia „Grecia“, în care mărturisește că sufletul său aparține de-acum morților și umbrelor de la Marathon. În sufletul poetului nu s'a petrecut încă nicio sguđuire puternică. Dar singurătatea de la Nürtingen și poate și lumea mărunță în care trăia acolo l'au făcut să cheme din nou icoana Greciei moarte, dar totuși vie prin toate rămășițele ei artistice. Armonia dintre noua omenire și idealul clasic care caracterizează imnurile face loc unei disonanțe care va dispărea numai uneori în anii fericiți ai iubirei pentru Diotima și în rarele clipe de fericire și liniște petrecute la Iena și la Nürtingen. Grecitatea va fi ținta de neatins spre care anii nebuniei sale îl vor duce tot mai aproape în tovărășia lui Sofocle și a lui Pindar. Va căuta o lume eroică și poate că ceva din eroismul lui Hyperion, al lui Alabanda și al lui Empedocle a isvorit din eroismul înăbușit al lui Hölderlin, poate că aripile sale s'au desfășurat îndrăznețe spre viață și numai soarta a fost de vină că acela care avea o inimă de copil și un suflet de zeu, nu a putut deveni un erou, ca vechii semizei ai

antichității și a rămas până la sfârșitul vieții sale un copil neputincios față de viață, dar genial și creator în cântecul său neîntrecut. Ideea care îl stăpânește acum pe Hölderlin și care e inspirată și de studiile filosofice ale lui Schiller e aceea a unei lumi fericite la origine, a unei lupte tragice cu viața și a unei fericite întoarceri la natură. Poezia „Das Schicksal“, scrisă în parte la Tübingen și în parte la Waltershausen, e tipică pentru concepția aceasta care e o schiță numai a întregii sale concepții de viață. Cele trei motive pe care le vom regăsi mereu în opera sa se întâlnesc aici în nuce: e motivul lumii idilice și armonice, pe care a părăsit-o omenirea de mult, și a cărei icoană ideală este Grecia antică, e motivul luptei cu păcatele și viciile omenirii și al tendinței de a crea o nouă umanitate asemeni celei dispărute și e motivul contopirii sufletești cu natura, întoarcerea la idilă, la viața de vis și la Nirvana a păstorilor. În epoca de tranziție de la Nürtingen ideile acestea se cristalizează în elegiile pomenite și se armonizează ca într'un fragment de simfonie în elegia „An die Natur“, în care ca și în celelalte, alături de versuri retorice întâlnim imagini mai limpezi și chemări mai resemnate ale lumii idilice la care vrea să se întoarcă. Nürtingen a fost un popas. Dar viața i se deschide de-odată bogată în ispite și nădejdi, întâiu ca o grădină arcadică, apoi ca o lungă rătăcire plină de înfrângerii și de năruiri.

* * *

Prima atingere pe care o are Hölderlin cu viața și cu oamenii putea prevesti zile luminoase. În casa Charlottei von Kalb la Waltershausen, unde intră preparator în 1793, și unde îl aduse recomandarea unui început de protecție a lui Schiller, Hölderlin găsește o liniște nebănuită și toată grija stăpânei care înțelese repede că are în apropierea ei un mare suflet. De alt-

fel însuși Schiller, în recomandația către doamna von Kalb, are grija să-i spue acesteia că tânărul preparator iese din cadrul obicinuit. „Am descoperit — scrie Schiller — un tânăr care tocmai și-a terminat studiile sale teologice la Tübingen, și ale cărui cunoștințe de limbi ca și în toate specialitățile necesare unui preparator, despre care m'am interesat, îi dau o bună recomandare. Înțelege și vorbește franțuzește și este (nu știu dacă pomenesc aceasta în avantajul sau desavantajul său) un talent poetic, din care vei găsi probe în Almanahul Muzelor pentru anul 1793“. Hölderlin avea acum soarta obicinuită a multor poeți și filosofi germani cari la începutul carierei lor intrau preparatori pe la familii bogate. Mulți dintre ei erau sortiți după obiceiul timpului, ca desăvârșindu-și studiile să devie preoți, lucru care nu le surâdea deloc. Atunci singura puțință de viață era fie locul de secretar la vre-un nobil, fie locul de preparator într'o familie bogată. Hölderlin care scăpase de mediul teologic al așezământului din Tübingen alege calea din urmă. La Waltershausen mai întâiu și apoi la Iena, el găsi toată reculegerea necesară pentru a studia și pentru a se ocupa mai adânc cu poezia. În Frau v. Kalb a avut mai mult decât o prietenă, a avut aproape o colaboratoare. Doamna von Kalb a fost aceea care a recunoscut curând că Hölderlin avea nevoie de mai multă libertate pentru a se desăvârși ca poet și tot ea a fost aceea care l'a lăsat să plece la Iena spre a-și desăvârși studiile. De altfel și la Waltershausen continuă studiile filosofice, la care se adaogă acum serioase citiri din Kant. La Iena, unde e trimis de doamna Kalb împreună cu tânărul Fritz, descopere pe Fichte a cărui filosofie începe să-l influențeze și ale cărui prelegeri le urmărește, se apropie de Schiller, în a cărui casă îl cunoaște pe Goethe și despre care vorbește în cuvinte

mișcătoare, dar dureroase într'o scrisoare. Hölderlin se întreținuse aproape o oră cu Goethe, fără să știe cu cine vorbise și avusese nenorocul să vadă cu câtă nepăsare răsfoise Goethe versurile sale.

Dar timpul acesta de reculegere este pentru Hölderlin poate hotărâtor în cariera sa literară. Aici se naște conștiința sa poetică și se dezvoltă talentul său. Aici scrie unele din poeziile despre care am vorbit mai sus și în care se vede noua sa formă literară ca și dezvoltarea aceluia ideal de umanitate pe care îl crede încă nerealizabil. Aici scrie și mai departe la Hyperion, încearcă niște cercetări estetice și își formează conștiința misiunii sale poetice. Aceasta a fost și cauza pentru care a părăsit Waltershausen spre a se duce la Iena. Hölderlin voia să fie numai scriitor, numai poet. Voia să fie liber. E mișcătoare scrisoarea sa plină de naivitate prin care vestește mamei sale hotărârea de a părăsi postul său de preparator. Optimismul său provocat și de visita sa la Weimar, unde văzuse cum trăesc marii poeți devotându-se numai poeziei, îl face să creadă că va putea trăi un timp la Iena ca filosof și ca poet, și numai cu cei câțiva „karolini“ economisiți. Hölderlin crede acum din ce în ce mai mult în misiunea sa de poet. Fichte îi deschide noi orizonturi filosofice și atmosfera intelectuală din Iena îi priște de minune. Pe lângă lucrul său la Hyperion și pe lângă intensificarea studiilor sale filosofice, lucrează la formarea stilului său liric. Declamația și retorica din prima perioadă nu au fost învinse și ele vor mai apare chiar și la Frankfurt în oda inflăcărată în care salută dragostea lui pentru Diotima. Dar totuși o tendință de stilizare și de stăpânire a avântului poetic printr'o rigiditate formală se poate constata. De sigur însă că ceia ce caracterizează epoca din Iena nu e activitatea sa poetică, în care se observă ca în

poezia „Către Natură“ o revenire la natură și o vădită pătrundere a Greciei antice, lucru ce se oglindește în liniștea formei și într'o firească plasticitate a limbei, ci e preocuparea sa filosofică, e, cum spunem, nașterea acelei conștiinți poetice care îi va da puterea de a lupta împotriva tuturor greutăților.

Dar cu toată această activitate, Hölderlin nu poate rămâne multă vreme la Iena. Cu toate că trăia în contemplare și vis, mulțumindu-se cu foarte puțin, el fu silit să părăsiască viața liberă ce o ducea acolo și să se supuiască din nou vieții liniștite dar umile de preparator. La Iena studiind pe Fichte, căutase idealul noii umanități. Dar îl putea el găsi numai acolo în prafurile bibliotecilor și în lecturile obositoare și fără sfârșit? Viața îi atrăgea ca o ispită. Hölderlin părăsea totdeauna viața pentru câteva clipe de liniște și studiu spre a se întoarce iarăși la ea — cum spune foarte just și Dilthey. — Dar înainte încă să poată porni singur în viață, Hölderlin suferă o puternică sguđuire. La Iena primește vestea morții logodnicei lui Neuffer, veste care îl cutremură și-i arată nemechnicia vieții în toată goliciunea ei. El care își crea atunci un nou ideal, el care își clădia o nobilă și optimistă concepție de viață se vede de odată în fața morții și neantului. Și îngrozit de singurătatea care-l apăsa Hölderlin părăsește obosit Iena și fuge la Nürtingen unde îl aștepta o mamă bună și unde liniștea idilică avea să-i mângâie nervii cari începeau să prevestească nebunia. Cât de mare era iraționalismul lui Hölderlin și cât de surprinzător putea fi încă de pe atunci desechilibrul său sufleteș, o dovedește surescitarea care îi produse moartea unei ființe de care nu era decât indirect legat. Felul cum se dăruia printr'un simplu gest al sorții iubirea prietenului îi sguđui credința și optimismul.

La Nürtingen nu rămase decât câteva luni. A fost

iar un popas în care natura bună și darnică îl primi în lumea ei plină de uitare. Viața îl atrăgea însă din nou și astfel părăsi casa părintească, oaza sa de liniște și vis, spre a se reîntoarce la viață. De astă dată Parcele îi dăruiră din belșug vrajă și culmea celei mai nebănuite fericiri și întruparea idealului său antic în chipul unei clasice frumuseți de femeie.

În casa bogătașului Gontard din Frankfurt, unde Hölderlin fu chemat ca preparator la copii, poetul întâlni o ființă excepțională. Este Susette Gontard, soția bancherului, femeie de o rară frumusețe și cu tot atât de rare calități sufletești. Entuziasmul și optimismul său se canaliză treptat-treptat într'o cucernică iubire pentru Susetta, pe care o numi cu numele grecesc de Diotima, nume ce avea să fie curând consacrat în poezie. Un nume grecesc pentru o frumusețe grecească și în acelaș timp un simbol pentru o iubire care nu avea aproape nimic pământesc. Platonismul său din prietenie se prefăcu acum în platonismul său din iubire. Căci iubirea aceasta este pentru el un sentiment divin, iar femeia este întruparea umană a divinității. Dacă mai adăugăm la această însușire și frumusețea clasică a Diotimei, atunci înțelegem strigătul de fericire al poetului. Scrisorile sale cari ni-au rămas sunt pline de cuvintele cele mai rare pentru femeia iubită. Nu vorbește des despre iubirea sa, căci orice mărturisire prea amănunțită i se pare o profanare. Doar când descrie pe Diotima prietenului său Neuffer, transfigurând-o și apoteozând-o cu imaginația sa de poet, exclamă cu avânt și cu mândrie: „Nu-i așa, o grecoaică?” Hölderlin își găsisse în Diotima idealul. Femeia aceasta, care avea atâta înțelegere pentru gingașul poet, puse încetul cu încetul stăpânire pe viața lui. Între ei a existat o desăvârșită armonie. Și ea avea ca și Charlota von Kalb înțelegere pentru poezie și

artă, și ea îl învăluisese pe Hölderlin cu o afecțiune protectoare de mamă, dar Diotima îi mai dăruia lui Hölderlin un lucru pe care nimeni încă nu i-l dăruise până acum: iubire. Nu a fost din partea ei o iubire pătimasă și cu toate că scrisorile ei au fost distruse într'un elan de discreție de către acei cari le păstrau, se poate crede că iubirea dintre Hölderlin și Diotima a rămas sfântă și curată. Ce-a fost iubirea aceasta pentru Hölderlin ne-o arată producția sa lirică de atunci. Prima lui poezie e un imn scris cam în același stil și în aceeași formă ca și imnurile pentru idealurile omenirii. Femeia este armonia umană însăși. Ceiace spera să găsească cândva în viață, ceaice găsea în natură și ceaice era simbolizat în lumea antică: armonia dintre om divinitate și frumos. Hölderlin o găsește acum intrupată în Diotima. Frumusețea desăvârșită este pentru el de esență divină. Iar femeia care e înzestrată cu o desăvârșită frumusețe fizică și morală poate sta alături cu zeii. De aceea în ditirambii săi din poezia „Diotima“ el o numește pe iubită „ein Götterbild“. El mai spune tot acolo:

„Noi ne cunoaștem puțin

Căci în noi stăpânește un zeu“.

El care era setos de divinitate și el care o căuta pretutindeni, o recunoaște acum în Diotima și simte renăscând în el un zeu. Fericirea pe care o simte acum nu a mai cunoscut-o decât în lumea arcadică a copilăriei. Senină și naivă ca visurile copilăriei sale este această iubire, care își atinge culmea ei de fericire în călătoria pe care o face Hölderlin cu Diotima și cu copiii acesteia la Hamburg. Aici iubirea lor e slobodă de orice prejudecată și ferită de orice răutate. Nu mai e atmosfera de bănuială din Frankfurt, iar pentru Hölderlin nu mai e acea deosebire de stări sociale

pe care bancherul Gontard o accentua de câte ori putea și umplea astfel sufletul poetului cu amărăciune. Aici la Frankfurt poetului îi reînfloréște încrederea în sine și spiritul său capătă acel echilibru de care poetul avea numai decâtă nevoie pentru a putea păși înainte în viață și arta sa. Umanismul său și armonia universală pe care o ghicia în natură, el le întrupează o clipă în această iubire.

Dar idila nu putu ține multă vreme. Mâna brutală a sorții veni să smulgă pe îndrăgostiți din Arcadia fericirii lor. Nu fu o desiluzie. Nimic din încrederea și din iubirea lor nu fu știrbit. Dar vâlul de pace și vis care îi învăluisé fu destrămat de oameni, de aceiași oameni — barbari cum îi numește el — în cari cu câțiva ani înainte Hölderlin își pusese toate nădejdiile și în cari spera el să recunoască în curând prototipul umanității antice. Intrigile începură să se țese în jurul celor doi îndrăgostiți cari nu păcătuiseră cu nimic omenesc, căci iubirea lor nu avea nimic pământesc.

Gontard începu să dea a înțelege poetului că prezența sa în familie nu este dintre cele mai plăcute. Liniștea se destrămă încetul cu încetul și ultimile zile ale poetului petrecute la Frankfurt au fost dintre cele mai întunecoase. Tocmai acum, când Hölderlin reușise să găsiască și prietenului său Hegel un loc de preparator, el părăsește resemnat și timid Frankfurtul. Plecarea lui are ceva misterios. El nu se duce departe de Frankfurt, ci numai la câțiva kilometri, la Homburg de unde întreține cu Diotima un schimb de scrisori din care se vede, atât marea sa iubire, cât și iubirea stăpânită, demnă și cu o nuanță de afecțiune părintească a Diotimei.

Aici la Homburg Hölderlin trăiește din amintirea pierdutei fericiri într'o desăvârșită reculegere și izolare, bucurându-se doar de prietenia lui Sinclair. Ac-

tivitatea sa literară se intensifică și mai mult. La Frankfurt lucrase la noua formă a romanului, iar aici în Homburg îl duce la bun sfârșit. La Frankfurt lucrase la primele schițe ale „Morții lui Empedocle“, iar în retragerea de la Homburg prin cetiri harnice din Diogene Laertiu își completează materialul și scrie fragmentul din tragedia sa rămasă din nenorocire neisprăvită. Aici sufletul său, după ce băuse tot paharul amărăciunii, e copt pentru marea artă și pentru profetismul poetic. Evoluția sa sufletească se desăvârșește. Credința sa în oameni se năruie aproape cu totul. Ii mai rămâne doar iubirea, dar o iubire plină de renunțare și resemnare pentru Diotima sa nemuritoare și îi mai rămâne prietenia pentru Sinclair, care se îngrijește de el ca de un frate. Dar îi mai rămâne și poezia căreia el i se dăruiește în întregime. Se va desăvârși ca poet în inima singurătății și la sânul naturii. În lacrimi și în durere se călește sufletul poetului. Ar fi voit mai curând să se desăvârșiască „ca poet la picioarele Diotimei“, dar soarta nu i-a hărăzit acest lucru. Nici pe „Empedocle“ nu l-a putut sfârși aici, căci în prima iarnă petrecută la Homburg căzu bolnav. „Empedocle“ rămase fragment, iar Hölderlin începu să-și piardă nădejdea în puterea geniului său, cu atât mai mult cu cât mama lui, foarte îngrijită de starea sa neliniștitoare, îl sfătuia acum să caute un loc sigur, unde să-și poată organiza o viață fără greutate. O rază de lumină intră însă deodată în odăița de ucenic poetic a lui Hölderlin. Era recunoașterea, aproape consacrarea ce i-o trimetea August Wilhelm Shlegel prin recensia publicată în „*Jenaer Literaturzeitung*“, recensie privitoare la Almanahul lui Neuffer, în care Hölderlin publicase câteva dintre cele mai frumoase poezii ale sale și dintre cari Shlegel reproduce poeziile „Către Parce“ și „Către Germani“.

Conținutul acestui almanah — scrie Shlegel — am vrea să-l reducem numai la contribuțiile lui Hölderlin“. Consecrarea aceasta îi ridică moralul. Poetul se crede în sfârșit chemat a juca un rol mai însemnat în mișcarea literară germană. Minte i se umple cu planuri. El se gândește serios să scoată un jurnal și aceasta nu numai spre a se impune ca scriitor, lucru foarte firesc la un tânăr poet cu încredere în sine, dar chiar și pentru a-și crea o situație materială. El năzuia să creze o foaie periodică care să se deosebească mult de cele de până atunci și visa chiar că în foaia sa se vor armoniza știința, viața, arta și gustul. Zadarnic însă cercă poetul să obție sprijinul scriitorilor și protecția unui editor, planul rămase numai plan, nădejdiile i se spulberară repede, greutatea vieții îi năruiră ultimile puteri și iată-l pe poet iarăși gata să părăsească Nirvana în care se închisese și să primească din nou jugul unei slujbe de preparator. Intunecat, obosit, dorind liniștea binefăcătoare a locului natal, Hölderlin se întoarce la 1800 acasă. Din nou viața, care îi tăiașe aripile tuturor visurilor, îl aruncă întocmai ca un val pe malul liniștit al Necarului.

Activitatea sa poetică a fost în acest timp foarte bogată. În afară de terminarea lui „Hyperion“ și în afară de fragmentul din „Moartea lui Empedocle“, Hölderlin și-a format stilul său liric. Iubirea pentru Diotima l'a îndreptat cu totul spre lirica personală, spre intimismul liric. Poezia aceasta e mai întâiu imnică și în entuziasmul ei religios serafică. E aproape o laudă biblică de preamărire, o cântare a cântărilor. Dar odată cu nenorocul său și cu pierderea fericirii dăruită de Diotima, accentele vechi din poezia sa dispar, poetul devine din ce în ce mai independent de modele, iar lirismul său, rămânând de esență personală, evoluează de la individual la tipic și simbolic. Astfel avem tre-

cerea de la imn la elegie, formă poetică în care accentele ditirambice sunt înăbușite și în care patima se liniștește și durerea trece ca un fior de-alungul distihilor, cari se urmăresc desăvârșiți în ritm și expresie liniștiți și melancolici ca însuși sufletul poetului desemnat. Hölderlin începe acum să se pătrundă de anticitate. Poezia sa devine senină, versul său devine sculptural, muzica ritmului său calmă și fără disonante. Se accentuează acum și mai mult caracterul simfonic al liricei sale. Compoziția elegiei „Plânsul lui Memnon după Diotima“ e simfonică. Karl Vieter vede în analiza sa adâncă a liricei lui Hölderlin un schematism care se observă în toate marile lui elegii. El deosebește trei părți bine hotărâte cari se opun și se armonizează în cele din urmă. Triplicitatea thesis-antithesis-synthesis, în sensul lui Fichte și al lui Hegel, se poate descoperi în oricare poezie a lui Hölderlin și în elegia de mai sus ea constituie schema atitudinii sale sufletești și a motivelor poetice (1). Dar schematismul acesta care nu e deloc cerebral, ci e numai forma interioară a compoziției sale poetice, este tocmai baza construcției simfonice în lirica lui Hölderlin. Ca într-o simfonie găsim în elegia pentru Diotima motivul principal al pierderii iubitei la început, revenind apoi la mijlocul și la sfârșitul poemei, și găsim toate motivele împletite într-o desăvârșită orchestrație. Dar un motiv nou apare în lirica acestei epoci, e acela al misiunii profetice a poetului. În epoca anterioară, pe care am supra-numi-o epoca entuziasmului umanitarist, poetul era un luptător, un stegar al umanității. El era mai mult atlet, decât cântăreț. Acum el e pătruns de misiunea divină a artei poetice. Vede în frumos cea mai înaltă culme a spiritului uman și crede că și „înțelepții trebuie să

1) Vezi Vieter op. cit. p. 94 și urm.

se aplece asupra frumosului“. Firește că Grecia va fi patria adevăraților poeți și a cucernicilor preoți ai frumosului. „Fiți cuvioși ca Grecii“ le zice Hölderlin tinerilor poeți, „căci arta se apropie de liniștea frumuseții“. „Sfătuiți-vă numai cu marea natură“, îi îndeamnă Hölderlin pe tinerii săi tovarăși de poezie, căci numai în Arcadia naturii veți putea găsi voi frumosul“. Iar simbolul acestui frumos e numai Grecia, la care Hölderlin revine acum spre a se opri pentru totdeauna. Căci el găsea săracă și goală lumea formelor din jurul său, „fiindcă știa trăind în el o frumoasă Eladă (1)“. Hölderlin iubește Grecia, fiindcă el ca poet vede în Elada o lume întregă de simboluri. În căutarea zădarnică a mitului modern, nu se poate refugia în cele din urmă decât în lumea antică, în care fiecare zeu are trup omenesc și în care fiecare erou poate deveni un semi-zeu. Și astfel observăm acum la el tendința de a personifica toate forțele naturii și de a crea simboluri și mituri. Simbolismul lui Hölderlin e o goană după mituri, care se va dizolva în misticismul din Hyperion“, și se va opri în fața mitului în sfârșit găsit, în „Moartea lui Empedocle“. În lirica sa vom întâlni chiar în această perioadă tendințe de a simboliza, și poezii ca „Die Eichen“, „Der Ather“ și „Der Sonnengott“, nu sunt decât fragmente din această nouă mitologie a lui Hölderlin. Dar desiluzia pe care i-o produce lumea îl face să se întoarcă la sânul naturii. La Homburg schimbarea aceasta se precizează și mai mult. Il chiamă Arcadia copilăriei sale. Numai acolo trăiesc zeii. Numai acolo domnește mult visata armonie cosmică, numai acolo Dumnezeu se înfrățește cu omul. Numai Natura e în vârsta copilăriei. E naivă și bună, e nevinovată și fericită, căci în ea trăesc armonizate marile puteri cos-

1) Friedrich Gundolf, Dichter und Helden 1921, p. 17.

mice. Panteismul său este concepția sa despre însuflețirea divină a naturii. Căutarea și neaflarea unei mitologii, îl silesc și mai mult să cerceteze Dumnezeirea din natură, pe care o simte împrăștiată pretutindeni. Iubirea sa pentru oameni îl făcea să creeze o nouă mitologie, disolvarea acestei iubiri în iubirea pentru natură îl face să găsească armonia divină în armonia naturii. De sigur că în căutarea simbolului și a mitului el va personifica toate forțele naturii, dar această personificare nu va sgrudui de loc panteismul său, pe care-l vom întâlni mai cu seamă în „Hyperion“ și în poeziile sale din epoca maturității depline.

Dar această întoarcere la sânul naturii nicăieri nu se poate îndeplini mai bine decât în liniștea idilică a Ne-carului. Poetul iubește locul său natal ca pe cuibul copilăriei sale idilice. El e Arcadia sa adevărată. Poezia „Die Heimat“ e cântecul său de întoarcere la liniștea șesurilor natale. E cântecul naufragiatului care nu vine la țarm ca pescarul care aduce bogăția pescuitului norocos, ci ca luptătorul care și-a frânt armele, și-a sângerat mâinile și și-a umplut inima de durere și de amărăciune.

Astfel poezia sa lirică din timpul șederii la Frankfurt și la Homburg, chiar dacă nu se prezintă ca un ciclu, ea e totuși caracterizată prin aceleași motive cari se înlănțuiesc și se întregesc ca motivele unei simfonii muzicale. Din punct de vedere formal progresele făcute sunt mari. El se reîntoarce la oda antică și strofele alcaice și asclepiadice cu ritmurile lor schimbătoare, devin formele favorite ale poetului (1). Ritmul iambic dispăre aproape cu totul și odată cu el și rima, pe care rare ori vom mai întâlni-o de acum înainte în lirica

¹⁾ K. Victor, op. cit. p. 101.

poetului. Cuvintele și epitele neplastice nu se mai precipită ca mai înainte, metaforele nu sunt simple mijloace de comparație, ci devin simboluri, iar versul capătă o structură aproape sculpturală. Așa precum sufletește poetul începe să-și creieze o lume a sa proprie și își precizează atitudinea filosofică, tot așa și în formă Hölderlin e pe cale să-și creieze stilul, care în limpeziciunea viziunii și în plasticitatea expresiei, ca și în ritmul lui liniștit și senin, se apropie de cel antic.

Vremea armoniei umane însă nu sosise. „Fără soartă“ și deci desăvârșiți nu pot fi decât zeii, iar oamenii cari nu-și găsesc odihnă, „vor cădea ca apa din stâncă în stâncă“. Numai natura și poezia sunt armonice. Numai poezia va putea fi armonică, numai ea, care e limba divină a profeților, va mai putea face legătura între zei și umanitate. Prin „Hyperion“ și „Moartea lui Empedocle“ vorbește umanității poetul-profet.

* * *

Romanul „Hyperion“ a fost pus de către critica germană în rândul romanelor educative. Dilthey, făcând evoluția acestui gen de literatură, susține totuși cu bună dreptate că „Hyperion“ e ceva mai mult decât un „Bildungsroman“. Dar romanul lui Hölderlin fiind o largă mărturisire lirică, e în acelaș timp evoluția unei concepții de viață. Numai din acest punct de vedere poate fi el numit un roman educativ. Tot astfel s'a zis cu oareșicare grabă că „Hyperion“ e un roman filosofic. Dacă prin filosofie voim să înțelegem aici evoluția concepției de viață a lui Hölderlin și a credinței sale în armonia cosmică și în panteismul său păgân, disolvat uneori în tendința de a creia mituri, atunci desigur că „Hyperion“ este un roman filosofic. Desigur că la temelia romanului se găsește un întreg sistem de gândire și unele fragmente mai vechi dovedesc preocupări fi-

losofice mai amănunțite. Dar romanul păstrează tot farmecul unei povestiri lirice pline de simțire, de avânt și de culoare, însă continuu ca acțiune și de o desăvârșită obiectivitate în concepție. Ceiace surprinde este tocmai această unitate de concepție și de formă la un poet în veșnică luptă cu sine însuși și în neîncetată căutare a adevărului etic și estetic. Dar câtă muncă și câtă migăloasă grijă de a găsi gândul cel mai curat și forma cea mai plastică și mai muzicală a pus Hölderlin timp de aproape zece ani pentru redactarea romanului, ni-o arată deosebitele fragmente și ciorne, începând cu cea mai veche de la 1792 și terminând cu forma definitivă de la 1799. Aceiași tendință care se observă în toată opera lui Hölderlin îl călăuzește și în roman, căci și aici el pornește de la subiectiv, de la mărturisire și de la avântul liric, pentru a ajunge la obiectiv, la tipic și la simbolic.

Ceiace a ținut atâta timp pe loc elaborarea romanului a fost tocmai această trecere de la subiectiv la obiectiv. Dintr'o scrisoare a lui Hölderlin din Homburg către fratele său scrisă la 28 Decembrie 1798 se vede clar ce înțelege poetul prin subiectiv și obiectiv. „Subiectiv este individualul (das Einzelne), obiectivă este totalitatea (das Ganze)“. Dualist în concepția sa la început, alterând și luptând între cele două forme de concepție: realitatea și idealul, omenirea și divinitatea, Hölderlin ajunge abia târziu la o concepție monistă a universului. El vede în armonia cosmică mijlocul de înfrățire a tuturor disonanțelor universale. Maria Ioachimi Dege constată foarte limpede în prefața de la ediția operilor poetului, întocmită de ea, disolvarea acestui dualism, care își trage originile din criticismul lui Kant, în panteismul care preface universul într'un tot armonic. Subiectiv este deci pentru Hölderlin dualismul acesta, care separă cu asprime cele două lumi,

cea pământească și cea divină, iar obiectiv este panteismul care unește aceste lumi într'o iubire armonioasă. Romanul „Hyperion“ nu este în esență decât evoluția de la dualismul subiectiv la armonia cosmică și la panteismul care înfrățește pământescul cu divinitatea. Dacă romanul a evoluat atât de încet, dacă poetul s'a căsnit atâta vreme să-l ducă la capăt, aceasta desigur că nu se datorește unor greutăți de formă, ci desăvârșirii concepției de viață care încheie romanul. „Hyperion“ este din punct de vedere filosofic povestea evoluției de la dualismul subiectiv la monismul obiectiv. El oglindește lupta pe care a dat-o Hölderlin ca să învingă disonanțele și ca să găsească în panteism și în armonia cosmică acel echilibru pe care nu-l putuse găsi dintru început. De la lupta între realitate și ideal, drumul lui „Hyperion“ duce de-adreptul în Arcadia naturii, în care toate forțele sunt armonizate într'o largă iubire. De la iubirea de oameni și de zei, Hyperion-Hölderlin ajunge la iubirea naturii. Numai atunci când sufletul său a putut evolua până la înțelepciunea eremitului și până la armonia senină a misticului, romanul putea fi încheiat în acea minunată formă definitivă, singura care ne poate interesa în acest studiu sintetic.

„Hyperion“ e romanul luptei pentru umanitate. E povestea omului care se crede hărăzit de zei ca să creeze o nouă omenire mai bună și cade năruit de realitatea goală. Idealul umanitarist din epoca sa de tinerețe reapare aici, iar umanismul său se întrupează în apoteozarea vechei Grecii și în făptura îngerească a Diotimei. Toate motivele vechi literare se vor înlănțui aici într'o imagine desăvârșită și într'o orchestrație nebănuită. Acțiunea romanului se petrece în Grecia și e povestită printr'o serie de scrisori pe care Hyperion le scrie prietenului său Bellarmin. Inceputul romanului e

acelaş ca şi sfârşitul lui: e resemnarea, e cufundarea sufletului în tainele naturii. Acelaş leitmotiv întâlnim aici ca şi la sfârşit. „A fi una cu totul, aceasta e viaţa zei-tăţii, acesta e cerul oamenilor“ scrie Hyperion lui Bel-lamin. Eroul înfrânt şi fără nădejde nu are altă fericire decât aceia de a visa şi a trăi ca un copil în mijlocul naturii. Viaţa îl îngrozeşte şi lumea cu toate păcatele ei îl înspăimântă. Totul îi pare mort şi neînsemnat în viaţă, în afară de ruinele vechei Grecii pe care je-leşte, în afară de frumuseţea arcadică a naturii care îi aminteşte de copilărie. „Căci numai în copil găseşti libertate“, acea libertate după care zădarnic a alergat Hyperion şi pe care nu o poate regăsi decât în lumea naivă şi copilărească a visului şi în contopirea de-săvârşită cu natura.

Astfel începe povestea sa cu o copilărie trăită într'un colţ idilic al naturii şi cu un început de tinereţe în care viaţa i se oferă prin oglinda prieteniei sale cu Adamas. Prietenia aceasta este cel d'întăiu contact al lui Hyperion cu umanitatea. Cultul prieteniei este şi cultul omului. Adamas este însă înţeleptul care îi prezice lui Hyperion toate primejdiile ce-l aşteaptă şi-i deschide lumea eroilor şi a zeităţilor greceşti. Dar Adamas îl părăseşte şi Hyperion rămâne singur. Iată însă că tânărul cunoaşte o nouă prietenie, aceia a lui Alabanda. Acesta însă nu mai e înţeleptul, ci e omul de acţiune, stăpânitorul de mase, într'un cuvânt eroul. Hyperion e însă necopt pentru o faptă eroică. El nu-şi dă încă destul de bine seama ce prăpastie domneşte între lumea în care trăeşte şi între idealul său care e Grecia antică. Adamas căuta o lume nouă undeva în depărtările Asiei; Alabanda vrea s'o trezească şi s'o re-nască în sufletul Greciei moderne.

Revoluţia de la 1770 din Grecia trezise în Hölderlin speranţele unei renaşteri greceşti. Alabanda e sufletul

acelei renașteri, însă e un luptător care nu cruță mijloacele și mai cu seamă nu alege oamenii. Poetul Hyperion nu înțelege pe luptătorul Alabanda. Ziua marelui faptă încă nu a sosit pentru Hyperion. Și astfel el părăsește pe Alabanda. Dar iată că în singurătatea în care trăia acum, vădov de orișice prietenie, Hyperion întâlnește pe Diotima. Intr'un imn de fericire se prefăce acum viața lui. Ca un copil nevinovat se aruncă Hyperion în brațele iubirii. Episodul acestei iubiri, cu decoriile ei de nebanuite priveliști sălbatece, e o minunată idilă arcadică. Diotima, oricât e de neștiutoare și copilăroasă, are totuși o mai puternică intuiție a vieții decât Hyperion. Ea își dă seama repede ce visător înflăcărat e iubitul ei și cât de fraged e sufletul lui față de tot ce-i poate dărui soarta unor vremuri aspre. Iubirea i-a dat lui Hyperion liniștea lăuntrică. Diotima îi arată însă că el trebuie să împlinească încă o mare misiune. Ea îl vrea pe Hyperion erou. Tot prin Diotima ajunge Hyperion la concepția sa panteistă, căci precum vede acum în iubită întruparea unei zeități, tot așa când deschide marea carte a naturii vede pretutindeni mâna lui Dumnezeu. O scrisoare de la Alabanda îi arată drumul ce-l are de urmat. Tocmai izbucnise revoluția grecească și trupele rusești veniau în ajutorul revoluționarilor. Alabanda îl chiamă să lupte pentru izbăvirea patriei. Cu greu se desparte Hyperion de Diotima, dar aceasta are suflet mare și larg și înțelege că ceasul iubitului ei a sunat. Cu Alabanda Hyperion pornește la luptă pentru crearea noului stat grecesc. Patriotismul său se înflăcărează la vederea râurilor amintitoare de alte vremuri, pe când Diotima îl așteaptă tremurând și topindu-se de dor și teamă de la o zi la alta. Hyperion ia parte la luptele împotriva Turcilor, cunoaște câteva clipe gloria și beția eroismului, însă se năruie în fața ticăloșiei luptătorilor săi, cari parte trădează,

parte se luptă între ei,ucid,ard și jefuesc. Sfâșietoare sunt cuvintele pe care Hyperion le scrie Diotimei. „Ah, ți-am făgăduit o Grecie și capeți în locul ei un cântec de jale“. Hyperion e acum „fără glorie“ și se simte „o nimică toată“. El nu vrea să se mai folosească de iubirea ei ca de-o pomană, căci nu a știut s'o merite, nu a putut fi eroul în care ea a crezut un timp. Hyperion a fost înșelat de oamenii în care s'a încrezut. Dragostea sa pentru omenire este acum înfrântă de către inșiși aceia cărora li închinase toate puterile. Episodul acesta este oglinda celor petrecute în sufletul lui Hölderlin, când a aflat de anarhia în care a degenerat revoluția franceză. Hyperion este simbolul titanismul înfrânt. A voit să fie erou ca Grecul antic, dar s'a năruit ca un Grec modern. Prea mândru pentru a rămânea cu mulțimea, el s'a reîntors acolo de unde venia, în liniștea sfântă a naturii. Ceiace nu-i putuse da realitatea, îi putea da numai visul. El mai încercă o clipă să găsească paradisul pierdut în preajma Diotimei, cu atât mai mult cu cât și Alabanda îl părăsește de astădată pentru totdeauna. Dar Diotima, de atâta așteptare, moare. Infrângerea lui Hyperion a nimicit-o. Când s'a reîntors în țara ei, Hyperion nu i-a găsit decât mormântul. Lui nu-i mai rămânea decât să asculte sfatul ei din urmă. Înainte să moară Diotima i-a scris: „Ai trebui să te cufunzi, ar trebui să desnădăjduști, dar totuși te va izbăvi spiritul. Pe tine nu te va mângâia nicio cunună de lauri și nicio cunună de mirt; te va mângâia Olimpul cel viu și prezent, care înfloreste veșnic tânăr în jurul tuturor simțurilor tale. Lumea frumoasă este Olimpul tău; în acesta vei trăi, și cu ființele sfinte ale lumii, cu zeii naturii, vei fi fericit“. Acesta era testamentul Diotimei, pe care Hyperion îl putea împlini, fiindcă era acum copt pentru marele mister al naturii. Femeia iubită, care armoni-

zase în ea numai în chip trecător realitatea și idealul, îi arată lui Hyperion unde va găsi divinul armonizat cu pământescul: în frumusețea veșnică a naturii. Hyperion mai rătăci totuși în apusul Europei, în Germania contemporană lui Hölderlin. Dar ce desiluzie îi oferi și lumea acestor „barbari deveniți mai barbari prin hărnicie, știință și chiar prin religie“! În lumea aceasta de „meșteșugari“, „gânditori“, „preoți“, „stăpâni și slugi“ dar cari nu-s oameni, lui Hyperion îi apăru ca un miraj lumea antică, în care și „greșelile sunt calități“. Poporul german îl îngrozește cu tot prosaismul lui pretențios și pedant. „Vai de străinul—zice Hyperion—care rătăcește din iubire și vine la un astfel de popor și de trei ori vai de acela care e dus ca și mine de o mare durere la un astfel de popor“. Purificat de iubirea lui de oameni, Hyperion se dăruiește naturii și dornic de copilărie, singura care cuprinde în ea dumnezeirea, el își topește sufletul în vis și în mistică contemplare. Omul devine Dumnezeu numai când visează, când e poet și filosof; altfel el e un cerșetor.

„O, tu cu zeii tăi natură! — exclamă acum Hyperion — am visat visul bunurilor omenești și spun că numai tu trăești și ceiace cei fără de pace au siluit și gândit se topește ca mărgăritare de ceară în flăcările tale“. Titanismul a murit, dar s'a născut marea armonie divină, care leagă pe omul purificat de tot ce e pământesc și de sfintele taine ale naturii. Orice furtună se împacă și se liniștește la sânul naturii. Căci disonanțele vieții sunt ca cearta îndrăgostiților. „În mijlocul certeii există împăciuire și tot ce-a fost despărțit se regăsește“. Astfel s'a regăsit Hyperion în liniștea naturii, disolvându-și disonanțele nu numai în marea mișcare interioară a formei, dar și printr'o iscusită orchestrație de cuvinte. Iar dacă mai adăogăm la acestea visiunea limpede a poetului, plasticitatea antică a imaginilor și bo-

găția de culori, de umbre și de lumini, ca și rigiditatea de piatră a stilului, ne găsim în fața uneia dintre cele mai desăvârșite lucrări de artă literară pe care le-a produs literatura germană.

* * *

Hölderlin reușise să obiectiveze în „Hyperion“ povestea propriei sale înfrângeri. Titanismul înfrânt al lui Hyperion e de fapt eroismul neîmplinit al lui Hölderlin. Hyperion din luptător și apostol devine poet și visător. Puterea profetismului nu o avea și nici puterea de a se jertfi pe sine pentru o idee. Contopirea sa cu natura e stearpă pentru lume, e negativă, e egoistă. Hölderlin căuta acum să creeze mitul jertfei pentru umanitate și ideal. El voia mai mult decât o simplă întoarcere la natură, decât liniștea mistică și panteismul sterp al lui Hyperion. Voia mitul care să simbolizeze noua religie a umanității și a naturii ideale. Tragedia „Moartea lui Empedocle“ trebuia să fie povestea acestui mit. Deși rămasă neisprăvită, din fragmentele ce-au rămas se poate lesne vedea drumul spre mit, pe care a pornit Hölderlin și felul cum înțelegea el să-și desăvârșiască concepția, evoluând de la panteismul negativ la mitul religios și creator al unei noi credințe, al unui întreg șir de valori morale. Fatalitatea, care l'a împins pe Hyperion la o negare a vieții l'a dus pe Empedocle la învingerea ei printr'o voită renunțare la bunurile pământești, fie ele chiar culese numai din frumusețea arcadică și armonică a naturii. Hölderlin, care fusese el însuși o jertfă a epocii sale, trebuia să simbolizeze această jertfă într'un erou. L'a ales pe Empedocle, care apărea mai ales din poveștile lui Diogene Laertiu ca un mag nedreptățit și neînțeles al Greciei vechi. Și ar fi putut oare acest cântăreț al Greciei, acest îndrăgostit al Eladei și al filosofilor ei să-și caute aiure mitul, decât în acea lume în care

prin gura poezilor filosofi vorbeau zeii. El, care ar fi visat să fie un supra-om, trebuia acum, când simțea că se năruie, să-l creeze măcar în imaginația sa dornică de a reînvia Olimpul și a-l coborî pe pământ. Ii trebuia marea jertfă pentru o nouă religie a umanității, căci numai prin jertfa conștientă a supra-omului umanitatea își creiază noua ei religie. Profetismul lui își găsește expresia sa cea mai curată în fragmentele neisprăvite ale „Morții lui Empedocle“. Hyperion se mulțumește cu visul. Empedocle își rostește profeția, creiază religia și moare născând mitul.

Forma romanului, decorativă și simfonică, nu se mai potrivea concepției sale fataliste, căci avea nevoie de un simbol și cerea acțiune și lirism concentrat. Hölderlin, care se îmbibase cu teatrul grecesc, nu putea să nu-și împlinească idealul greșit al sale, creând în literatura germană marea tragedie fatalistă, în care liniile simple ale arhitecturii tragice grecești veniau să cuprindă tragicul sufletului său de artist și profet rătăcit printre oameni. E sigur apoi un lucru, că oricât l'ar fi învățat Grecii să scrie, oricât ar fi avut înaintea ochilor modelul unei tragedii clasice ca „Ifigenia“ lui Goethe, el nu ar fi reușit să creeze poezia aceasta orfică, dacă nu ar fi fost pătruns de demonia vechei Grecii și dacă nu ar fi trăit până în cele mai mici tresăriri de simțire — ceiace mi se pare că nu e cazul autorului „Ifigeniei“ — singurătatea tragică și dorul de moarte al lui Empedocle. Plănuise mai de mult o tragedie. Figura lui Socrate îi apăruse întâiu în gând, dar ea fu curând alungată de ciudata și fermecătoarea demonie a lui Empedocle. Empedocle era poet, filosof, om politic, magician și erou. Asupra lui plutește încă taina celor mai ciudate povești. Invățătura lui se apropie apoi de concepția panteistă a lui Hölderlin și de credința acestuia în armonia cosmică.

Dar altul este Empedocle din tragedia lui Hölderlin. Cum însuși Hölderlin spune în propriul său comentariu, Empedocle „e un fiu al antagonismului între natură și artă, antagonismul sub care îi apărea lumea“. Conflictul acesta trebuia să se dea totodată între el și între lumea din afară și în însuși sufletul său. Panteismul și divinitatea naturii s’au întrupat în acest om, pentru a produce apoi în el acea ruptură între divin și uman, care avea să-l ducă la peire. Rezolvirea acestui conflict e, cum însuși Hölderlin o spune în comentariu, numai aparentă. El va duce în mod firesc la catastrofă. Partea întâia a tragediei cuprinde conflictul dintre oameni și apostol, partea a doua conflictul în sufletul acestuia din urmă între divin și uman.

Empedocle a venit în mijlocul oamenilor plin de iubire și înțelepciune, ca să reveleze pe Dumnezeu. Puterea lui asupra mulțimii e adevărată magie. El stăpânește ca un profet sufletele celor umili și păcătuește doar prin atât, că în loc să se mulțumească cu rolul profetului, el îl preschimbă pe acesta pentru acela al zeului. Numai Pausania îl pricepe și-l iubește și numai Panthea, o Diotimă care se dăruiește întreagă fără a gusta totuși iubirea pământească, luptă împotriva Agrigenților și a lui Hermocrate, preotul idolilor falși și al unor învățături divine create de oameni. Hermocrate nu iartă lui Empedocle că a vorbit oamenilor ca un zeu și nu ca un preot. Omenirea n’a priceput consacrarea divină a lui Empedocle. Cuvintele de fariseu ale lui Hermocrate găsesc răsunset în sufletele necoapte ale oamenilor, cari îl alungă pe profet. Dumnezeirea dată de el e profanată acum de pământenii. Mai putea el oare trăi acum când dăruise atâta iubire și când cei pentru care el își jertfește crezul îl alungă? Empedocle se desparte de sclavi, pe Kritia și pe Pantea îi trimite într’o țară sfântă—căci el nu are dreptul la iubirea pă-

mântească—iar el merge să moară în Aetna. Dar nicăieri în drumul său nu e primit de oameni. Până și coliba unui țăran i se închide când vine să ceară adăpost. Singur numai cu tânărul Pausania, își urmează el drumul spre moarte. El știe acum că a păcătuit față de zei. Până la oameni nu se putuse cobori, iar lângă zei nu mai poate sta, căci a voit să se ridice de-asupra lor. El se simte acum singur și fără Dumnezeu. Numai jertfa vieții sale, numai zdrobind haina pământescă care l'a învrăjbit cu zeii, va putea găsi dumnezeirea în focul veșnic al naturii și va putea prin moartea sa crea oamenilor, pe cari acum îi învăluie cu toată iubirea sa plină de iertare, noua religie de care ei au nevoie. Oamenilor li trebuie un mit căruia să se închine. Pe acesta îl putea dăruii el prin jertfa vieții sale. Pentru el această jertfă este adevărata viață. Căci a fi singur și fără zei înseamnă moarte. Conflictul dintre divin și uman care se dă într'insul este cauza căderii sale. Aceasta e marca disonanță pe care el nu o poate înlătura decât prin moarte.

Dar iată că oamenii se reîntorc la el umiliți și pocăiți. Panthea, fecioară castă dar pătrunsă de geniul divin al lui Empedocle, trezește conștiința Agrigentiniilor. Poporul în frunte cu fariseul Hermocrate vine la Empedocle să-l cheme înapoi. Dar Empedocle nu poate avea decât dispreț pentru preotul „care și-a făcut din cele sfinte o meserie“. Aceiași oameni cari l'au alungat pe Empedocle îl alungă acum pe Hermocrate. Ei au venit doar să se închine profetului de ieri și să cerșească iubirea lui. Dar Empedocle e hotărât să-și ispășească păcatul și să ducă mai departe lupta cu oamenii. Dacă în partea întâia a tragediei el a trebuit să lupte cu ura oamenilor, acum are de dus o luptă și

mai grea, lupta cu iubirea celor pocăiți. El nu li poate zice decât atât:

Mi-ați dat, voi oameni, o coroană
 Luați-mi însă tot ce am mai sfânt.

El li cere doar atât, să distrugă tot ce-au clădit vechile generații, să surpe legile și instituțiile și să-și ridice ochii spre natura divină. Pe noi colonade să se ridice noi așezăminte. Iar zeii lor să fie tinerii. Pausania va rămânea în mijlocul lor ca să realizeze ceiace lui, profetului, care a profanat zeii, nu i-a fost îngăduit să creeze: noua religie. El va trăi prin jertfa sa, iar amintirea lui va pluti asupra lor atunci când mitul va fi realitate (1). El știe acum că trebuie să plece la timp acela prin care a vorbit spiritul și de aceia el li spune oamenilor că împlinidu-și misiunea divină, se duce.

Dumnezeirea se arată'n oameni
 Pentru ca ei să o cunoască adesea
 Dar dacă muritorul a vestit-o,
 Lăsați atunci ca să se spargă vasul
 Spre-a nu sluji la altă folosință
 Și să nu schimbe 'n lucru omenesc
 Divinitatea.

Lor, Agregentinilor, li va rămânea amintirea profetului. Abia acum când se smulge de lângă acei cari îi dăruiesc iubirea și pocăința lor, abia acum sufletul său se limpezește și începe fericirea sa. Iar când cade seara și clipa jertfei supreme se apropie, Empedocle se desparte de Pausania, spre a rămânea singur în fața vulcanului care avea să-l primească. El cheamă liniștit și senin moartea care îl va dărui naturii divine.

¹⁾ D. Itey, op. cit. p. 427.

La moarte viața ni s'aprinde iar,
 Și tu natură-mi dai pocalul groaznic
 Ca să bea preotul tău încăodată
 Pe cea din urmă din inflăcărări.
 Sunt mulțumit și nu mai cat nimica
 Decât doar locul sfânt al jertfei mele.

Ca un leitmotiv mai apare la urmă Panthea, fecioara fără noroc, spre a pleca fruntea în fața morții divine a iubitului ei. Ea singură în afară de Pansania înțelege taina acestei jertfe. Ea știe că jertfa aceasta trebuia să se săvârșească, căci știe că lumea de orbi în care trăia avea nevoie de o minune. Poemul a rămas neisprăvit. Diltey crede a descoperi din cercetarea unor ciorne și fragmente mai mici, că tragedia avea să mai aibă o parte, în care sub influența lui Hegel religiositatea antică trebuia să se armonizeze cu credința religioasă creștină. Nu cred că o continuare a tragediei mai era necesară. Mitul a fost realizat, iar conflictul între cele două voinți, cea divină și cea umană, a fost dizolvat prin moartea lui Empedocle, care devine simbol al iubirii și jertfei supreme și care încheie de fapt și concepția filosofică și religioasă a lui Hölderlin, ce tindea spre armonia cosmică și spre mitul religios. O continuare a tragediei, cu o domnie nevăzută a mitului și a noii religii, era de prisos. Mitul supra-omului jertfit de zei și de oameni, pentru că nu s'a putut nici supune celor d'întăiu și nici ridica la cei din urmă, s'a născut și împlinit în clipa când Empedocle s'a dăruit de bună voie focului mistuitor al Aetnei.

* * *

„Moartea lui Empedocle“ e și ca formă, ca vers și ca limbă o lucrare de maturitate a poetului. Așa fragmentară cum ni se prezintă ea, surprinde prin liniștea măreață a stilului, prin limpeziciunea imaginilor, prin

musica ritmului, care nu mai e tumultuos ca al lui Schiller, ci se apropie mai curând de al lui Goethe. Odată cu maturitatea sa sufletească, poezia sa va fi matură și ca formă. Grecitatea lui Hölderlin se va observa și mai bine în poeziile sale din acea vreme. Grecia îi revine acum în minte și-i trăește în suflet nu atât ca o nouă umanitate, cât ca o minunată arcadie. Nici una din priveliștile pământului său natal nu poate trăi de sine stătătoare în lirica nouă a lui Hölderlin. Pretutindeni ele atrag imaginea de aur a vechii Grecii. Astfel toate râurile, cari personificate duc ca niște fâpturi prietene visurile și dorurile poetului departe până în Arhipelag, nu sunt decât motive de evocare ale aceleiași Grecii nevăzute. Ce minunată plăsmuire este în această privință elegia „Arhipelagul“, care nu e o serie de priveliști, nu e o simplă descriere, sau o simplă colecție de imagini, ci e în toată liniștea ei idilică și prin mișcarea lină care o însuflețește, o contopire a nostalgiei poetului cu frumusețea încă vie și mărită prin amintiri a insulelor grecești. Dar grecitatea lui Hölderlin se observă mai ales în odele sale patriotice. Și aceasta nu atât în forma desăvârșită a metrului antic, care atinge acum culmea tehnicei în lirica lui Hölderlin, cât în spiritul acestor ode, în exaltarea eroică a Germanului care, dacă se va ridica din inerția sa, va putea fi eroic ca vechii Greci. Hölderlin caută, cum spune un critic, mitologia lucrurilor, simbolul lor, expresia ultimă. Acesta este clasicismul său, aceasta e grecitatea sa: e căutarea mitului în lucrurile din jurul său, e adâncirea lumii privită ca un armonios cosmos în care forțele divine disolvă toate disonanțele. Din această concepție derivă și liniștea arcaică a poetului și dorul său după icoana Greciei antice, care a devenit pentru el ea însăși un mit al frumuseții și al noii religii umanitariste. Hölderlin este, cum spune Ernst Mi-

chel, tipul poetului orfic. Cultura grecească nu s'a așezat ca un strat de piatră de-asupra fondului germanic al poetului, ci a fost atât de adânc asimilată, încât a putut deveni originală și creatoare. De aceia metrica sa grecească nu e o imitație, ci e isvorită din sufletul său (1). Ea este expresia acestui fond cosmic și puternic religios al poeziei lui Hölderlin. Firește că cine e obișnuit cu cântecele simple în ritm popular și cu sprințenii trohei și leneșii iambi ai lecturilor romantice, nu va putea gusta chiar de la început hexametria lungi și serpuitori, sau versul asclepiadic care poate fermeca numai cele mai gingașe urechi. Dar musicalitatea lui Hölderlin constă tocmai în acest ritm intern care, indiferent de vers și indiferent de metrică, se mișcă larg și sonor, ducând cu el întreaga varietate de simțiri și de gânduri a poetului.

Caracterul simfonic al poeziei lui Hölderlin se manifestă și aici, precum s'a manifestat în cele d'întâi poezii, în „Hyperion“ și în „Moartea lui Empedocle“. El nu trebuie căutat numai în ritmurile sale libere, care vor apărea abia mai târziu și mai cu seamă sub influența liriceii lui Pindar. Ci el trebuie căutat chiar acum în acea orchestrație de motive cari apar și dispar, cari se 'ntretaie și se țes într'o minunată horbotă de simțiri și de gânduri. Monotonia și repetiția aceluiași motive, de care se plânge Rodolf Haym, e numai aparentă (2). Revenirea mereu a aceluiași motive constituie tocmai acest caracter simfonic al poeziei lui Hölderlin, poezie în care câteva motive de bază produc o serie întreagă de noi elemente poetice, ce nu fac decât să dea o nouă valorificare motivului inițial. Un astfel de motiv este pentru poezia lui Natura, în care se intru-

¹⁾ Ernst Michel — Der Weg zum Mythos, p. 3 — Eugen Diederich, Iena 1919.

²⁾ Rudolf Haym, op. cit. p. 369.

pează crezul său panteist și din care fantezia sa creatoare smulge miturile artei sale. Construcția simfonică se observă mai ales în marile sale elegii, „Herbstfeier“, „Brot und Wein“ și „Heimkunft“. Cultul naturii este pentru Hölderlin religie. Intors din lupta cu disonanțele vieții, el găsește armonie și unire numai în natură, pe care, privind-o în totalitatea ei, o vede ca pe un nesfârșit cosmos armonic, dar din care puterea sa de plâsmuire orfică crează zeități și simboluri. Astfel se închină el Naturei-mame, Aterului-tată, Zeului-soare, Zeului Vinului și așa mai departe. Aceiași putere de plâsmuire și acelaș cult al Naturii îl fac de asemeni să iubească patria sa germană, de care ne amintim că spunea că e „barbară“ și lipsită de oameni, dar în care găsește acum ceva din armonia arcadică a vechii Grecii.

Poezia lui Hölderlin este dionysiacă. Oricât răsună în elegiile sale dorul unei lumi nouă, oricât arta sa vrea să fie plâsmuitoare de simboluri și plastică, poezia lui e muzicală, și serbătorească. E o consacrare divină a frumuseților naturii. Unirea aceasta a sufletului său entuziast și dornic de frumusețe cu natură este și ea dionysiacă. Poezia „Herbstfeier“ e în această privință tipică. Ca un cântec de triumf răsună imnul său închinat toamnei. E beția toamnei bogate în culori și lumini, e serbătoarea vinului care „topește spiritul ca mărgăritarele“. Cu ritm larg, cu imagini colorate, cu expresii plastice, răsună cântecul de slavă al poetului pentru frumusețile toamnei îmbelșugate. Și din umbra serii, care cade peste serbătoarea aceasta, se desprinde ca o icoană zeul Dionysios, „tităniș“ și „barbar“, așa cum ni-l evoacă Nietzsche. Dar și simbolul lui Hölderlin este dionysiac, căci magia miturilor și simbolurilor sale isvorăște de-adreptul din acest cult serbătorec al naturii și al contopirii sale cu ne-

sfârșita armonie a universului. Iată poezia „Brot und Wein“, care începe cu o evocare a vechei Grecii, unde la poalele Olimpului se poate serbători natura și la urmă se isprăvește cu o simbolizare a pâinei și vinului, în sens cu totul creștin, personificând în pâine fecunditatea pământească, iar în vin bucuria divină. În pâine și vin se înfrățesc cele două genii, cel al pământului și cel al spiritului; și simbolul acestor două elemente culminează minunat imnul dyonisiac al poetului.

Dar o asemenea poezie nu poate să fie decât dinamică, nu se poate sprijini decât pe mișcare. Fiind musicală și creindu-și musicalitatea din ritmul puternic care străbate și disolvă versurile, poetul se va sluji de verb, imaginile se vor alunga unele pe altele și priveștiștile se vor succeda pierzându-se în freamătul acestui ritm atotstăpânitor. Aici trebuie căutat farmecul liricei lui Hölderlin, care e muzică fără să fie cântec și care e ritm fără să fie simplă cadență. Acest dinamism nu împiedecă deloc plasticitatea imaginilor și a visiunilor sale. Cu o intuiție rară Hölderlin vede până în miezul lucrurilor, prinde ceiace este tipic la ele și le redă în culorile cele mai calde și mai clare. Aici trebuie căutată o altă cauză a farmecului liricei sale: e armonia dintre ritmul său în veșnică învoire și dintre plastica imaginilor sale. Poezia tinereții sale era lipsită de această armonie, căci era lipsită de plastică. Ea era mult prea subiectivă pentru a putea concretiza și plasticiza impresiile și simțirile. Abia acum când își înfrânge subiectivismul, de care știm că se plânsese cu bună dreptate Goethe, abia acum când de la sentimentul personal, de la atitudinea individuală trece la o atitudine tipică și generalomenească, el poate armoniza clocotul său sufletesc cu liniștita contemplare a artistului desăvârșit și el poate găsi expresia plastică, simbolul acestei atitudini tipice în care și-a obiectivat simțirea. El ajunge acum să-și

obiectiveze eul și să-l reflecteze pe fondul nesfârșit al cosmosului.

Dar așa precum în formă Hölderlin ajunge la maturitate și la o armonie deplină a plasticei cu musicalitatea, tot așa în fond și în atitudinea sa religioasă întâlnim acum tendința de a armoniza grecoitatea, mitul antic, cu creștinismul, cu misterul religios creștin. Atât Wilhelm Dilthey cât și Rudolf Haym au atins această chestiune în treacăt și mai ales Haym a arătat cum în însăși marea jertfă a lui Empedocle se oglindește ceva din jertfa lui Iisus. Pomenisem mai sus de intenția, ce pare că ar fi avut-o Hölderlin de a contopi cele două concepții, pe cea greacă păgână cu cea creștină, în tr'o continuare a tragediei sale „Moartea lui Empedocle“. Contopirea aceasta există de fapt chiar în figura lui Empedocle, care e un Christos de rasă grecească. Totuși tendința aceasta de a uni mitul antic cu misterul creștin se observă și în lirica sa din epoca de maturitate. E destul să cităm poezia sa, „Brot und Wein, în care sinteza aceasta între creștinism și religiozitatea greacă este vădită. Karl Viëtor, care a analizat cu scrupulositate germanică lirica lui Hölderlin și care a relevat acest lucru, numește această sinteză chiliasm panteistic (1).

Această formă a panteismului său, care căuta expresie în mitul antic și în misterul creștin, culminează opera lui Hölderlin.

Dar nebunia veni prea de vreme și noaptea începu să coboare asupra spiritului său, care pierdu atât puterea largilor visiuni cosmice, cât și disciplina de a se concentra. De unde în retragerea de la Homburg, în popasurile de la Nürtingen și în scurta ședere la Hauptwyl Hölderlin reușise să-și concentreze panteismul

¹⁾ Karl Viëtor. Op. cit. p. 145.

său într'o mitologie din care nu lipsia personificarea aproape a niciuneia dintre forțele naturii, acum miturile sale se dărâ, simplitatea imaginii dispare și ritmurile din ce în ce mai capricioase ale lirice sale renunță atât la hexametria elegiei, cât și la forma antică a odelor. Versul liber și formele neregulate primesc în mersul lor neliniștit tot neastâmpărul sufletesc al poetului. Germeii nebuniei care începuse să se arate îi desorganizează cu totul viața. Acelaș Hölderlin, care puțin înainte scrisese cu un minunat curaj și cu o rară mândrie de poet, că poetul trebuie să se dăruiască întreg operei sale, e acum iarăși un călător în căutarea unei situații burgheze și a unui liman de liniște. În 1801 îl întâlnim câteva luni ca preparator la o familie din Hauptwyl în Elveția, unde frumusețile naturii și măreția peisajilor îl încântă la început, dar de unde dispare curând, luând drumul patriei. Reîntors acasă, ca rândunica fugară ce se reîntoarce la cuib, Hölderlin își vede de-odată toate drumurile închise. O singură nădejde mai are, este ajutorul vechiului său protector Schiller. Într'o scrisoare pe care i-o scrie Hölderlin din Nürtingen roagă pe Schiller să-l ajute să poată ținea o serie de prelegeri la Universitatea din Iena, amintindu-i că mai tot timpul și-l petrece studiind literatura grecească. Schiller a lăsat scrisoarea fără răspuns, așa că lui Hölderlin nu-i rămase altceva decât să ia iarăși drumul pribegiei. În mijlocul unei ierni grele Hölderlin pleacă în Franța, intră preparator la un consul din Bordeaux, dar pe neașteptate părăsește și acest ultim post spre a se întoarce în țară. Se crede că plecarea sa pripită din Bordeaux se datorește neînțelegerilor ce le-a avut cu consulul, care îi cerea să facă și predici religioase, ceea ce poetul refuză cu încăpățănare. În tot cazul fuga aceasta fu pentru

poet fatală. Unii biografi susțin că poetul ar fi fost atins de insolajie și astfel sistemul său nervos, destul de încercat și altfel, a trebuit să cedeze. Intr'o stare desnădăjduită ajunge în Iunie 1802 acasă. Intre timp Diotima murise de o boală molipsitoare, dar vestea pe care i-o trimisese Sinclair la Bordeaux nu l'a mai găsit pe poet acolo, așa că el nu află acest lucru decât după ce se întoarce acasă. Dar ce putea să-i mai strice poetului această dureroasă veste, când noaptea începuse să-i întunece mintea. Prietenul Sinclair a fost singurul om care și-a luat greaua misiune de a îngriji de bolnav. După întâia criză a bolii, poetul se liniștise puțin și se putea crede că încetul cu încetul își va reveni. Sinclair se îngriji chiar să-i caute un loc de bibliotecar, dar în cele din urmă îl luă la dânsul la Homburg, unde Hölderlin se cufundă din nou în lumea antică, traducând pe Sofocle și pe Pindar și scriind acele „Nachtgesänge“, în care luminoase imagini, înveșmântate într'o minunată limbă, se strecoară printre versurile libere, cu ritmuri întretăiate și prăvălite, din care se desprinde însă acelaș cult al naturii și aceeași tendință de a găsi simbolul și de a creia mitul.

Nici când nebunia sa se înrăutăți, nici când poetul începu să-și piardă cu totul puterea de stăpânire a facultăților sale, el nu încetă să cânte. Poeziile sale scrise în timpul când boala îl copleșise cu totul, deși reduse la câteva strofe și la formă până atunci neutilizată de el a sonetului, cuprind alături de versuri nebuloase altele de o rară frumuseță și imagini limpezi și plastice, cari dovedesc că poetul nici în luptă cu nebunia nu și-a desmințit neîntrecutul său dar poetic. Sonete ca „Der Kirchhof“ și „Der Winter“ sunt desăvârșite tablouri în care puterea de plăsmuire se oglindește încă întregă. Ceiace mai atrage aici atenția e reparația rimei, pe care el o părăsise încă din prima

tinerețe și care acum e cultivată cu o grijă de colecționar.

În 1806 nebunia sa luă o formă violentă și primejdioasă. Sinclair fu nevoit să-l transporte într'un sanatoriu. Apoi treptat-treptat veni liniștea mult visată de poet, dar liniștea unei demențe blânde și nesupărătoare. Era Nirvana lui Hölderlin, era amurgul în care intrase spiritul său, amurg care avea să dăinuiască aproape patruzeci de ani. În casa modestă a unui tâmplar, care înconjura pe poet de dragoste și grijă, Hölderlin își petrecu uitat și nesupărat de nimeni ultimii ani ai vieții sale. El care visase cândva la trecuta sa copilărie o trăia acum din nou. El care spusese că fericirea e numai în vis și într'o contopire desăvârșită cu natura, ducea acum o viață de vis și de uitare de sine. Sfârșitul său are vagi asemănări cu sfârșitul lui „Hyperion“. Ca și acesta el se pierde în lumea darnică a naturii, orb față de realitate și cu sufletul învăluit în acea mistică poezie, ce l'a mângâiat până în clipa când l'a sărutat moartea.

Hölderlin a murit ca un poet. S'a stâns într'o seară cu lună după ce ascultase la fereastră freamătul naturii și după ce se închinase mult timp, liniștit și împăcat cu Dumnezeu. A murit ca un sfânt cu mâinile încrucișate pentru rugăciune. Neștiut și neplâns de nimeni a fost dus la groapă, unde doar mâni pioase de tineri au pus pe coșciugul sărăcăcios de lemn cunună de laur, pe care aproape un veac mai târziu avea s'o dăruiască poetului poporul său întreg.

Opera lui Hölderlin, așa redusă cum este, îi caracterizează personalitatea. Ea îl pune alături de cei mai mari lirici ai Germaniei. E un mănunchiu neperitor de floarea reginei. Poate că nici poetul n'a voit să creeze mai mult. Căci atunci când conștiința sa poetică se

trezește, iată care e ruga pe care o ridică el Parcelor:

Numai o vară dați-mi, o zei puternici,
 Numai o toamnă dați-i voi cântului meu,
 Pentru ca inima mea împăcată
 Să moară sătulă de dulcele joc.
 Sufletul, care în viață nu-și împlinește
 Dreptul lui sfânt, nu are odihnă în Orcus.
 Inșă dacă voiu împlini vre-odată
 Ceiace am eu mai sfânt: poezia,
 Poți să vii tăcere a lumii de umbre!
 Sunt mulțumit chiar dacă nu iau cu mine
 Cântecul meu!.. Odată trăit-am măcar
 Ca zeii, și-atât îmi ajunge.

Hölderlin putea desigur avea odihnă în Orcus. Câteva zile de vară bogate și îmbelșugate, pe care le ceruse Parcelor, le avuse. Și chiar dacă toamna i-a fost scurtă și furtunoasă, chiar dacă nu murise sătul de a fi dat întregul său cântec, putea totuși dormi liniștit, căci măcar o clipă trăise ca zeii și își cântase cântecul său nemuritor.

Expresionismul Dramatic

Ce este expresionismul?

Expresionismul există în pictură ca școală recunoscută de esteticieni încă din a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea și ai cărei maestri sunt Hodler și Cezanne. În literatură el a apărut ca curent conștient abia în producția de după războiu și mai cu seamă în aceia a ultimei generații de scriitori germani. În Franța îl întâlnim prea puțin și îl ghicim doar în atitudinea sufletească a unui Paul Claudel.

Expresionismul literar e pentru unii un semnal de luptă spre cucerirea unei noi lumi sufletești, un elan vital care va curăți poezia de locuri comune și còpii naturaliste, o manifestare de revoltă împotriva tuturor formelor usate; pentru alții e o formulă bizară estetică, o teorie îndrăznească, care însă nu și-a definit încă normele.

Termenul pentru literatură e de origină germană. Francezii încă nu-l cunosc. Gustav Lanson, pomenind toate bisericuțele și curente literare din Franța, vorbește de cubiști și futuriști, nu spune însă nici un cuvânt despre expresioniști (1). Termen de împrumut, adoptat din altă ramură artistică, aplicat la litera-

¹⁾ Revue des deux mondes. 1 Dec. 1921.

tură, el devine mai puțin precis și clar decât naturalismul și impresionismul, formule care pot fi aplicate cu aceeași îndreptățire la artă și literatură. Expresionismul în literatură nu se poate defini cu ușurință. El e încă un program și-i lipsește opera matură în care să se fi realizat. El e prea mult o estetică și o serie de considerații și teorii literare și prea puțin o realizare concretă al acestor tendințe, pentru a putea fi lesne caracterizat.

Un sistem estetic e mai totdeauna rezultatul unor realizări artistice, iar în cazul nostru avem de a face mai mult cu un postulat și o formulă care așteaptă realizarea. Literatura expresionistă nu cunoaște încă poeți cu autoritatea pe care o au Hodler și Cezanne în pictură. Pe când aceștia din urmă au sprijinit teoria prin opera lor trainică și ajunsă la desăvârșire, în literatură producția expresionistă e încă în plină formație și nu numai că nu corespunde termenului, dar uneori nu-l justifică cîtusi de puțin. În Germania e mai mult o preocupare pur formală, e o modă; iar în Franța unde curentul nu există sub această denumire, el e în drama lui Paul Claudel — cum spuneam — o atitudine nouă de viață. Dar tocmai de aceea se fac în jurul acestui termen aceleași confuzii ciudate, cari s'au făcut odată în jurul curentului literar german numit „Sturm und Drang“. Precum s'a căutat multă vreme a se vedea în acea epocă a literaturii germane de la 1770 un simptom de boală și anarhie, pe care-l aduceau în literatură tinerii poeți grupați în jurul junelui Goethe, fără a înțelege că toată această fierbere literară ascundea de fapt în ea germenii de azi; tot așa majoritatea criticilor recunoaște azi în expresionism numai ceia ce aduce el negativ în dezvoltarea literaturii contemporane, nu însă și sămânța din care va crește mai târziu o nouă

artă literară, pe care acum abia o putem întrevedea. Ca și acel „Sturm und Drang“ premergător romantismului german, expresionismul s'a născut din cerința de a primeni literatura, din dorința de a părăsi drumurile vechi și bătute de mulți, pentru a tăia alte cărări cari aveau să ducă în alte lumi.

Câteva încercări pentru explicarea expresionismului s'au făcut tot de către Germani. Ele sunt de două feluri. Sunt unele foarte interesante studii de critică literară făcute de oameni cari nu aparțin mișcării, și care constată numai procesul de evoluție literară ce se petrece azi; sunt altele care constituie programe și profeții și aparțin principalilor poeți expresioniști. Printre cei care caută în chip obiectiv să lămurească noul curent întâlnim mai întâi pe dramaturgul teatrului din Stuttgart, Manfred Schneider (1), care s'a ocupat într'o conferință în mod sumar și general, cu drama expresionistă, fără a pătrunde în miezul chestiunii. Ceva mai pe larg a procedat Bernhard Diebold (2) în cartea sa „Anarhia în dramă“, în a cărei prefață a discutat expresionismul literar în general numindu-l o modă care tinde să distrugă toate celelalte clișee literare și un nou fel de a simți și de a vedea viața, care este fondul sufletesc al viitoareii literaturi. Cu mult mai multă metodă procedează H. Heiss (3) într'un articol intitulat „De la naturalism la expresionism“ în care vorbește de evoluția literaturii franceze moderne, de la naturalismul lui Zola la misticismul religios și estetic al lui Claudel. Pentru literatura germană nu există un asemenea studiu, care să urmărească științificește evoluția de la naturalismul lui Hauptmann și

¹⁾ Manfred Schneider — Der Expressionismus im Drama —

²⁾ Bernhard Diebold — Anarchie im Drama — Frankfurt an. 1921.

³⁾ H. Heiss — Vom Naturalismus zum Expressionismus — Die Neueren Sprachen 29 Bd. Heft. 3/4.

Sudermann, la poezia bizară, extatică și pamfletară a celor tineri. Singur Ernst Michel (1) a înțeles tendința aceasta pe care o au expresioniștii de a găsi un nou mit și de a-și îndruma sufletul spre misterul medieval, fapt care caracterizează de altfel atît pe expresioniștii germani, cît și școala nouă franceză. O foarte reușită lucrare asupra dramei moderne germane a scris M. Freyhan, arătând că principalele caractere ale acestei drame sunt dinamismul, extasul și sinteza tuturor elementelor de poezie (2).

Purtătorul de cuvânt și de steag al expresioniștilor este Kasimir Edschmid, prozator de mare talent el însuși, care a știut să dea noi valori cuvântului, să descopere rare mlădieri și musicalități de formă, și să fâlfâie stindardul revoltei literare punându-se în fruntea tinerilor distrugători ai Parnasului (3).

Greșala a fost că nimeni nu a înțeles formula devenită strigăt de războiu ca pe un termen de împrumut și nu a căutat explicarea expresionismului acolo unde el s'a născut și a fost consacrat, în pictură. Numai prin analogie cu pictura manifestările haotice de azi pot fi înțelese și se poate lămuri un termen care mai are încă nevoie să fie consacrat și veșnicit de un geniu literar.

Expresionismul în pictură este astăzi o modă, o manieră și o școală consacrată. Moda va dispărea ca orice manifestare superficială supusă timpului, maniera va compromite multe talente, școala însă va rămâne prin talentele reprezentative și geniale care au creat-o: Hodler și Cezanne. Ca termen tehnic pentru

1) Ernst Michel — Der Weg zum Mythos — Eugen Diederich, Jena 1919.

2) Max Freyhan — Das deutsche Drama der Gegenwart.

3) Kasimir Edschmid — Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung Erich Reiss, Berlin 1921.

pictură, el a apărut întâia oară în 1901 la expoziția de pictură a pictorilor independenți ai salonului din Paris. În pictură expresionismul e un compromis eșit din dizolvarea naturalismului. Așa îl caracterizează Max Deri în vasta și foarte inteligenta sa lucrare asupra picturii în veacul al nouăsprezecelea.

Aceasta ar fi după Deri geneza expresionismului. Trecerea de la naturalism la expresionism s'a făcut pe cale lentă și evolutivă. Și s'a făcut pe două căi: pe aceea a culorii numită pleinarism și cubism și pe aceea a formei, ramificată în impresionism, futurism și pictură absolută.

Aceste două ramuri s'au contopit, au evoluat și au dat expresionismul din opera de maturitate a lui Cezanne, Gauguin și Van Gogh. Expresionismul în pictură e deci un dușman neîmpăcat al naturalismului subiectiv. Pictorul nu mai imită natura. Prima parte a teoriei aristotelice atât de respectată până acum cade cu totul. Pictorul nu mai redă măcar impresia ce i-o lasă un obiect, ci creiază „simboluri“, în care închide simțirea obiectului, simboluri de simțire deci, tâlmăcite pe pânză prin mijloacele cele mai intensive de expresie... Obiectele văzute de pictor sunt puse pe pânză într'o anumită atitudine, ele au suflet și închid într'un gest tipic o idee. Nu obiectul în sine al naturaliștilor e motivul artei, nici simțirea generalizată a obiectului așa cum îl văd toți, ci ideea obiectului așa cum o vede artistul creator, care îi mărește expresia și puterea de impresiona, creind astfel în obiectul însuși simboluri de simțire purtătoare ale unor expresii extrem de intensive. Acesta este expresionismul în pictură. El prinde dintr'un tablou de viață elementul principal, atitudinea cea mai caracteristică, expresia cea mai puternică și caută să le introducă în forma unui gest. Sufletul artistului se coboară în sufletul obiectului pictat. Tot ce

e secundar — spune Edschmid — dispăre și rămâne numai ideia (1). Astfel privit, expresionismul e o artă intuitivă, o artă a sufletului. Motivul artei, nu e numai sufletul artistului infiltrat în obiectivul contemplat dar e însuși sufletul obiectului, simbolizat într'un gest expresiv. În expresionism triumfează spiritul asupra materiei, expresia asupra desenului, contrastul asupra culorilor convenționale. Ceiace preocupă deci pe pictor în realizarea sa artistică nu e desenul, nici culoarea, ci e sufletul obiectului, e simbolul simțirei, e în sfârșit gestul și expresia care vor reda acest simbol. De aici termenul de expresionism.

Arta ca expresie a existat totdeauna, nu însă ca expresie a unui simbol de simțire, a ideii lucrurilor. Din aceasta constă noutatea acestei arte care caută să redea în locul lucrului, ideia lucrului, cum a cerut-o întâi Schopenhauer. Kasimir Edschmid este acela care a formulat cel d'întăiu și cu multă precisiune sensul și scopul noii arte. După Edschmid, „întreg spațiul artistului expresionist devine viziune. El nu vede, ci are o viziune. El nu zugrăvește, ci trăește. El nu reproduce ci plămuește. El nu ia, ci caută. De acum nu mai există lanțul realităților: fabrici, case, boală, curve, țipet și foame. Acum nu mai există decât viziunea lor“ (2).

* * *

Între evoluția literară a ultimilor decenii și între aceea a picturii există o foarte mare analogie. Atât în Franța cât și în Germania naturalismul nu s'a putut menține mult timp la locul de frunte ce și-l cucerise. El fu repede detronat de școala neoromantică, în Germania, și de simbolști, în Franța. Se produse aceiași disolvare a naturalismului în impresionism și simbo-

¹⁾ Kasimir Edschmid — Op. cit. p. 65.

²⁾ „ „ „ „ „ 54.

lism ca și în pictură. De sigur că o cercetare a acestui „fin de siècle“ e mai grea în literatură decât în pictură. Sunt mai multe școli, mode, maniere și bisericuțe ca în oricare altă artă. În lumea artelor literatura e cea mai capricioasă republică. E aproape un soviet. Apoi literatura fiind purtătoare de cuvânt care circulă în toate păturile sociale, devine în mijlocul transformărilor din Europa ultimilor decenii un steag de luptă. Orice ar zice estetul cel mai subțire, nu va putea totuși nega calitatea de pamflet pe care o are literatura modernă și mai cu seamă literatura de după războiu, chiar și atunci când preocupările ei pur formale sunt evidente. Chiar și un delicat estet de calitatea lui Anatole France e în literatură și un mare judecător de conștiințe și cu tot scepticismul și dilentantismul său senin, un ironic și blajin acuzator al societății. De aceia procesul între formă și fond a fost în literatură totdeauna mai puternic ca în oricare altă ramură de artă, până a lua dimensiuni tragice. Cuvântul fiind în gura tuturor se uzează prin circulație și devine banal. Poetul are marele merit de a-l înobilă, de a-i da puterea de expresie, de a-i deschide veșnicia. Expresionismul de azi se luptă să dea cuvântului uzat de vreme o nouă tinerețe și o nouă autoritate. Expresionismul e deci în același timp o primenire a limbei literare și o înprospătare a sufletului. El vrea să împace pe cei doi mari dușmani: fondul și forma, fără să reușească însă totdeauna, cum e cazul cu dramele haotice ale lui Hasenclever și Kaiser.

Expresionismul s'a născut din disolvarea naturalismului. Toate curente, romantismul, simbolismul, impresionismul, au contribuit cu ceva la nașterea lui. De la Zola la Claudel e de pildă o epocă de mare luptă și frământări literare. Anatole France, cizelator de cuvinte și filosof sceptic, a dat în Franța naturalis-

mului lovitura de grație, iar mișcarea simbolistă a pregătit calea grupului nou de poeți care încep să scrie la sfârșitul veacului. Ei sunt Rolland, Claudel, Gide și Peguy (1). Aceștia sunt la început singuri și nici nu caută să facă școală, căci ei consideră scrisul ca un act sacerdotal. Prin ei și mai cu seamă prin Claudel literatura ieă înapoi drumul spre Dumnezeu și spre creștinism. Un puternic elan vital și o adâncă cuvioșie, aproape mistică, îi caracterizează. Ei consideră literatura ca un fel de *tabula rasa* și Rivière susține că literatura adevărată abia începe a se naște (2). Întoarcerea la catolicism, la misterul medieval și la mit, o întâlnim la Claudel, a cărei personalitate covârșitoare se impune din ce în ce mai mult. „Elanul vital“ și puterea „intuiției“ ale filosofului Bergson au contribuit în bună parte și ele pentru ca să ieă naștere expresionismul ca artă intuitivă a sufletului.

Dacă în Franța tatăl sufletesc al scriitorilor moderni este Bergson, în Germania el e Nietzsche. El a fost acela care s'a întrebat: „Cum salvăm noi misterul?“ (3). Pe el l'au urmat expresioniștii întorcându-se și ei spre misterul medieval. De mare importanță pentru dezvoltarea expresionismului a fost și teoria psihoanalitică a lui Freud, care dădu o mare importanță subconștientului și ridică afectele cu mult de-asupra rațiunii. Tot Freud dădu o nouă interpretare visurilor, care pentru el nu mai sunt „o simplă împlinire de dorinți ci împlinirea falș tăinuită a unor porniri ascunse“ (4). Freud

1) Ernst Robert Curtius — Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich — Gustav Kiepenhauer — Verlag Potsdam, p. 18 și urm.

2) Ernst Robert Curtius, p. 26.

3) Ernst Michel — Der Weg zum Mythos, p. 3. Eugen Diederich Iena 1919.

4) Robert Riemann — Von Goethe zum Expressionismus — p. 412. 3 Auflage, Leipzig-Dieterich 1922.

dădu lovitura psihologiei obișnuite și poezii expresionisti, înainte de a fi desprețuitori de forme uzate, sunt desprețuitorii locului comun psihologic. Freud le-a dat oareșicum expresioniștilor justificarea științifică a poeziei lor haotice. Expresioniștii germani mai au însă un cult și acela este Hölderlin care e grec ca formă și mistic și spiritual ca fond. Hölderlin este puntea pentru înțelegerea artei și poeziei gotice (1), a acelei poezii care a produs misterele religioase ale evului mediu. Generația de azi vede în acest romantic atins de nebunie și nerecunoscut de contemporanii săi, pe tatăl ei sufletesc.

În Germania expresionismul purcede însă de la naturalism. Insuși Hauptmann, care e tatăl naturalismului, ne arată în opera sa disolvarea naturalismului în neoromantism și ne indică primele simptome ale expresionismului: tendința spre misterul creștin și extazul religios. El nu mai e acum numai autorul „Țesătorilor“ și al lui „Rose Bernd“, ci și cel al „Sermanului Heinrich“ și al „Clopotului scufundat“.

În 1892 revista cercului estetic al lui Ștefan George, „Die Blätter für die Kunst“ vestise în articolele ei teoretice ruptura cu naturalismul, care făcea „imposibilă orice operă de dimensiuni largi“. Dar lupta aceasta se dă mai mult împotriva stilului și a formei naturaliste și mai puțin împotriva fondului, a concepției sale de viață. Neoromanticii germani zic: „arta naturalistă e mai cu seamă în Germania o artă a lipsei de stil“. De aceea acești delicați estetici cer reînțoarcerea înapoi la vis și îndepărtarea de viață. Hofmannsthal de pildă ridică arta de-asupra vieții, „fiindcă viața trebuie disolvată în vis“ și într'un essay mai vechiu al său afirmă chiar că „de la poezie nu duce nici

¹⁾ Ibid p. 7.

un drum direct la viață și nici de la viață la poezie". Această afirmație se învecinează mult cu strigătele de luptă ale expresioniștilor de azi.

Însă expresionismul literar este ceva mai mult decât o revoluție a formei, decât o școală literară, el mai e și o concepție de viață și de simțire. Expresionismul nu merge pe drumul visului și fanteziei romantice, ci el caută să pătrundă în sufletul naturii, el vrea să descopere simboluri de viață, gesturi, idei, expresii de simțire, cărora le dă apoi haină nouă de cuvinte. Dacă Rousseau și poeții germani din „Sturm und Drang“ cereau întoarcerea la natură, dacă naturaliștii de mai târziu au devenit fotografii ei, expresioniștii de azi cer îndepărtarea de la natură, pentru ca ochiul și sufletul liberat de ea să-i poată descoperi mai ușor tainele. Natura nu mai e deci pentru poetul expresionist motivul de artă. E chiar întrucâtva dușmanul ei.

Din partea expresioniștilor cel d'întâiu mare atac împotriva naturalismului l'a întreprins Kasimir Edschmid. După el, arta nu mai trebuie să dea învelișul operei de artă, ci însuși sufletul ei. Spiritul trebuie liberat din ghiarele materiei, o simțire universală să iea naștere, iar arta să fie visiunea și simbolul acestei simțiri. Individul și soarta lui, societatea ca largă colectivitate a rasei umane, nu mai interesează pe poet. Numai ideea lucrului, numai tot ce e tipic, numai ceiace se ridică la înălțimea unei idei și la puterea de expresie a unui simbol poate fi motiv de artă.

Ceiace covârșește în viața sufletească a poetului expresionist este simțirea, care izbucnește nestăpânită și vulcanică. „Realitatea — spune Edschmid — are însemnătate numai întru cât, trecând prin ea, artistul

poate prinde ceiace se găsește în dosul ei" (1). Realitatea este deci un fel de mască care ascunde sufletul și înăbușă spiritul și care trebuie dată în lături. Din lumea formelor usate și de subț haina unei obosite civilizații, renaște o nouă umanitate, în care oamenii nu sunt decât oameni, cari trăesc și simt fără obicinuita psihologie.

La baza noii arte este intuiția. Ea este forța creatoare a poetului, ea este descoperitoarea minunilor lumii, ea pătrunde și vede acolo unde ochiul muritorului obicinuit nu poate ajunge niciodată. Arta aceasta nu e decât un strigăt spre Dumnezeu. De aceia nu burghezul, nici omul de toată ziua interesează pe poet, ci omul-spirit, omul în afară de formele sociale, în afară de legi și în afară de psihologia obicinuită. „Natura și lucrul — spune Richard Blunk — există, atâta timp cât nu sunt spirit" (2). Natura este dușmanul spiritului. Ea îl gătuie și îl ucide, ea îi taie aripile. Religia expresionistului este legătura sa spirituală cu întregul, cu cosmosul. Misticismul expresionistului e alături de orice prejudecată religioasă, el e veșnica căutare a divinității în dosul lumii și a realității. Arta sa va fi ea însăși un mister religios, o taină, o intuiție divină, o viziune a supranaturalului și a supraumanului.

Analogia cu estetica lui Schopenhauer e izbitoare. Ceiace ceruse odinioară Goethe, ca literatura să nu redea decât elemente tipice și general-omenești și să fie expresia unui simbol și forma plastică a ideii lucrurilor, a fost formulat în sistem de către filosoful pesimist. După Schopenhauer numai arta singură poate cunoaște și transmite **ideile**, cari nu sunt decât „expresia obiectivă și adecuată a lucrului în sine și a voinței“.

¹⁾ Casimir Edschmid — op. cit. 54.

²⁾ Richard Blunk — *Der Impuls des Expressionismus* — p. 35, Adolf Harms, Hamburg 1921.

Și numai geniul poate desbrăca obiectele de toate relațiunile, numai el recunoaște ideile și tot el prin creația sa artistică ne face și nouă posibilă pătrunderea și înțelegerea acestui mister. Artistul vede și redă numai ceiace e veșnic și esențial în lucruri, sau, pentru a întrebuința chiar cuvintele lui Schopenhauer, numai „ideia lucrului și nu lucrul individual“. Cea mai superioară dintre arte e pentru el muzica, fiindcă ea este o „nemijlocită obiectivare a întregii voințe“. Ea nu este în nici un caz imaginea ideilor, ci imaginea „voinței însăși“. Numai muzica vorbește „despre esența lumii“ pe când celelalte arte despre „umbrele ei“.

Și expresioniștii spun prin condeii lui Edschmid, că ar fi un nonsens să repeți în artă lumea, odată ce ea există. Și ei cer desrobirea omului și a lucrurilor de toate legăturile și relațiile ce le au între ele. Ei sunt dușmanii cei mai neîmpăcați și declarați ai psihologiei convenționale. Sufletul — după cum spune Bernhard Diebold — a fost uitat de marele public, din cauza corpului delict al psihologiei. Și el e tocmai acela care își cere mai mult dreptul în literatură, el o va întineri, el îi va da prilejuri noi pentru rare realizări artistice. Apoi expresioniștii recunosc și ei o singură artă: muzica. Muzica e o vastă armonie a sufletului și a vieții și nu poate fi decât expresionistă. Ca și pictura, expresionismul literar este deci arta sufletului, arta simbolurilor de simțire și a expresiilor tipice, iar în stil e linia mare și caracteristică, cum e la tragedia grecească. În expresionism sufletul triumfează asupra materiei, ale cărei legi nu le recunoaște. Sufletul omenesc, liberat de psihologia burgheză, de decoruri și de gesturi exterioare, este obiectul artei. Expresionistul fiind un creator de simboluri, un muzicant al sufletului și al tuturor transformărilor sociale, pe care le pătrunde și le trăiește, pe care uneori le distruge, iar alteori le exage-

rează, arta sa va fi strigăt liric, satiră, pamflet și caricatură. În atitudinea lui față de viață el va face în poezia sa caricatură și grotesc al formei, sau extaz liric și misticism divin. Expresionistul disolvând naturalismul, atât ca atitudine estetică, cât și ca o concepție de viață care apoteoza și cânta realitatea, a căutat să-i înlocuiască valorile cu altele. Nu mai e viața obiectul artei, nu mai e omul și natura, ci sufletul nostru în legătura lui intimă cu Dumnezeu. Suntem deci, cum am mai spus, pe drumul ce duce înapoi spre religie, spre Dumnezeu, iar ca formă literară în spre misterul medieval, cu extazul lui liric și divin. Ceiace caracterizează deci în Franța pe Claudel, caracterizează în Germania pe unii expresioniști. Omul tipic, așa cum îl concepe Goethe nu e omul genial, ci omul al cărui eu se înrădăcinează în credință (1). Expresioniștii au ceva din atitudinea misticilor medievali cari se credeau înrudiți cu Dumnezeu. E în Germania și în Elveția o întreagă mișcare antropofisică, ai cărei membri au viziunea lui Dumnezeu și cred într'o fel de intuiție divină. Mișcarea aceasta are în frunte pe Dr. Rudolph Steiner, care are și sistemul său estetic intuitiv și a cărui operă este templul gotic de lângă Basel „Goetheanum“.

Dar expresionistul în lupta lui cu burghezia și cu natura va fi firește și un pamfletar. El va lua ca Strindberg, Wedekind, Kaiser și Sternheim atitudine față de viață, o va vedea prin prisma unei simțiri universale, îi va ghici sufletul necunoscut muritorului și o va exterioriza într'o formă a sa tipică și simbolică. Ceiace este portretul-fotografie față de pictura expresionistă, este jurnalismul, romanul-foileton și drama-copie față de arta adâncă și mistică a expresionismului

¹⁾ Ernst Michel. Op. cit. p. 43.

literar. Expresionismul are ceva profetic în fraza sa, cuvântul său nu mai e declamație goală sau metaforă vulgară, ci e strigăt, e furtună, și e expresie pură. Literatura expresionistă, care ca fond e expresia sufletului și a lucrului tipic, e ca formă ultima plasticizare și economie a limbei, până a o reduce la strigăte și apostrofe. Ea are marea și greaua misiune de a realiza armonia între fond și formă, între expresia-suflet și expresia-cuvânt, între simbol și imaginea lui plastică. Ea va trebui să fie expresia unei religii ce ne întoarce spre transcendent. Aceasta e teoria. Practica a răspuns numai în parte postulatelor făcute de teoreticieni. În lirică avem totuși poezia adâncă une ori nebulosă dar plină de chemări desnădăjduite către un Dumnezeu ce nu coboară de nicăieri, a lui Franz Werfel, și poezia cosmică, poezia abstractă a simțirei din opera lui Alfred Mombert.

Nu e locul aici să ne ocupăm pe larg de expresionistii lirici, ci de cei care a realizat expresionismul în dramă, unde el a reușit să-și cucerească un nou drum.

Expresionismul dramatic

La nici unul din autorii dramatici moderni nu se poate observa mai bine disolvarea naturalismului în expresionism, ca la Strindberg și nici unul dintre cuceriții scenei nu a avut o mai covârșitoare influență asupra generației de poeți dramatici expresionisti, ca sensualul și totuși misoghinul de la Nord. Strindberg a continuat naturalismul lui Ibsen, a introdus însă sufletul scăpat de orice tiranie cum îl întâlnim adesea în teatrul lui Ibsen. Chiar dacă vom împărți talentul său în două — cum se face de obicei în critică — în teatrul naturalist și teatrul misterelor și al extasului expresionist, nu vom putea nega că Strind-

berg atât în „Julia“ cât și în „Tatăl“ și mai apoi în al său „Joc al morții“, caută să dea un caracter cât mai adânc sufletesc luptei dintre eroii săi și să disece cu scalpel de chirurg sufletul lor desbrăcat de convenționalism psihologic.

La 1897 Stindberg pune în piesa sa „Spre Damasc“ bazele expresionismului dramatic. Lucrul acesta îl recunoaște și Bernhard Diebold. El greșește însă când trece cu prea multă ușurință asupra acestui fapt. Tot teatrul modern e în funcție de Strindberg și în Germania reprezentarea pieselor sale a ajuns o adevărată manie. Încă înainte de piesa „Spre Damasc“, Strindberg e preocupat de găsirea unei noi atitudini de viață. În comedia sa „Beția“ el pare a găsi un compromis etic. Eroul principal, poetul, după ce gustă din beția succesului și a gloriei, se întoarce înapoi la biserică spre a se împăca cu Dumnezeu.

Naturalismul din dramele d'întâiu se disolvă în atmosfera de vis și halucinație din „Spre Damasc“, „Sonata Strigoilor“ și „Jocul Morții“. Strindberg însuși mărturisește într'o scrisoare către traducătorul său Schering că nu-l mai interesează realitatea: „Întâmplările banale ale existenței nu sunt viața adevărată. Viața mea întregă e un vis“.

Dacă însă Hoffmansthal zicea că nici un drum nu duce de la viață la vis, Strindberg învăluiește realitatea într'o atmosferă de vis, uneori chiar de coșmar. El caută să înfrățiască fantasticul cu realitatea. Incepând cu drama sa „Spre Damasc“ Strindberg rupe cu vechile sale procedee poetice. Acțiunea puternică cum se găsește în „Julia“, „Tatăl“ și „Beția“, este neglijată, „caracterul psihologic este disolvat“, se introduc simbolurile în personajele cari ieau parte la dramă, iar dialogul devine un schimb de monologuri în care se spovedesc eroii. Unii critici au desigur dreptate când reproșează lui

Strindberg lipsa de acțiune și lipsa conflictului a două voințe. Eu cred însă că în însuși acest defect constă marea inovație a lui Strindberg, aceea de a nu căuta conflicte tragice în situațiile cele mai convenționale ale vieții. Strindberg a fost în teatrul său cel d'întăiu mare satiric și polemist al așezămintelor burgheze de azi. Drama lui Strindberg nu e decât lupta ce se dă între sufletul liber și prejudecățile pe cari suntem siliți să le respectăm.

Aproape în acelaș timp Frank Wedekind încearcă să revoluționeze teatrul german. Actor el însuși și cunoscător al tuturor subtilităților dramatice, Wedekind nu are de luptat cu forma dramatică și de aceea el poate cu ușurință să o renoveze. El e însă prea mult om de teatru spre a renunța la acțiune și conflict dramatic, cum face Strindberg în piesele sale din urmă. Wedekind deși nu împarte piesele sale în acte și compune drama dintr'o serie de tablouri, deși părăsește dialogul obișnuit, spre a-l înlocui cu o serie de monologuri obsedante, rămâne totuși om de teatru și drama lui se ridică până la cele mai puternice accente tragice. „Trezirea primăverii“ (Frühling Erwachen) e drama de debut a lui Wedekind, dar e și cea mai caracteristică și mai revoluționară. Nu numai că în ce privește forma e cea mai modernă și mai aproape de tehnica expresionistă (persoana mascată care apare în ultimul tablou și declamă principiile etice ale lui Wedekind nu e decât eroul anonim al expresioniștilor de mai târziu) dar și ca fond e aceea care luptă mai fățiș împotriva Germaniei burgheze și formaliste d'inainte de războiu. Această dramă e tragedia tinereții în conflict cu rigidele legi pedagogice, e o satiră a filistinilor, e o biciuitoare campanie împotriva moralității concepute de regulamente școlare. Wedekind neagă toate principiile și așezămintele burgheze. El e în opera sa mai mult un

reformator negativ, decât pozitiv. Admite numai o singură putere: pe aceea a femeiei, a cărnei și a sexului. Lulu-, „Erdgeist“ nu e decât un simbol al acestui demon sexual care stăpânește lumea, în funcție de care Wedekind concepe arta. Un prieten intim al lui Wedekind îmi povestea odată că poetul explica lipsa de genii literare la Elvețieni, prin aceea că ei sunt nu numai cei mai desăvârșiți burghezi ai Europei, dar mai sunt și cu desăvârșire **aerotici**. În funcție de erotism e după Wedekind arta ca și viața, și artistul adevărat nu e decât un creator de extasuri erotice.

De la Strindberg și Wedekind porced poezii dramatice de azi. Ei împrumută însă uneori și atmosfera de vis și misticism și accentele de lirism ale lui Maeterlinck, care în arta sa pur sufletească ne arată o altă latură a evoluției literare, aceea de la neoromantism la expresionism. El înseamnă cărarea firească de la fantasmagoria romanticilor la extazul expresioniștilor. Pe acelaș drum, dar călăuziți de fantasmagoriile din dramele din urmă ale lui Strindberg și de grotescul lui Wedekind, pășesc cei d'întăiu expresioniști lirici germani. Reinhard Sorge, Paul Kornfeld și Walter Hasenclever. Drama „Cerșetorul“ a lui Sorge poate fi considerată ca cea d'întăiu dramă expresionistă. Ea nu e numai un lung strigăt liric plin de desnădejde, nu e numai amvonul de pe care predică preotul prin gura eroului anonim, dar mai e și un program și o proclamație estetică. Căci atunci când poetul vine în scenă și, sub pretext că își citește un manuscris, face un curs de estetică expresionistă, susținând că adevărata acțiune dramatică „nu are expresie, ci e tăcere“ și că „drama e însăși strigătul liric al eroului, e însăși spovedania lui“, el devine propagandistul crezului său de artă. Monologul liric, misticismul și extazul religios și erotic sunt caracterele principale ale acestor

lirici, cari la lumina magică a rampei își spovedesc drama ce se petrece în ei și crezul lor poetic. În dramă extazul liric e motivul principal al dramatiștilor, iar în comedie caricatura, grotescul și pamfletul.

Moștenirea dramatică a lui Stindberg și Wedekind au dezvoltat-o cu un deosebit talent cinci poeți dramatici germani. Ei sunt Carl Sternheim, Fritz von Unruh, Franz Werfel, Walter Hasenclever și Georg Kaiser.

Unii sunt creatori de etică și opera lor e un strigăt spre Dumnezeu, alții sunt numai distrugători de idoli și ucigători de păpuși burgheze. La unii drama e distrusă de fantezie, dinamismul și goana după priveliști spectaculoase, halucinațiile grotesce și caricaturile prefac opera dramatică într'un amestec de umbre și de viziuni haotice.

Tendința expresionismului e, cum spune Freyhan, să prefacă haosul în cosmos. Puțini însă au fost aceia cari nu și-au pierdut ei înșiși sufletul în haosul de idei și de simboluri, în care au prefăcut drama. Puțini au fost aceia cari au creat cosmos și au întrezărit armonia noii etice.

Literatura de după războiu e pamflet și satiră, e șarjă și caricatură. Germanii au trăit amurgul zeilor lor. Lumea veche, în care sufletul convențional trăise împăcat și suficient, mulțumit cu idolii pe care singur și i-a creat, s'a năruiat odată cu războiul, care era sfârșitul ultimă a Germaniei fără suflet de a învinge sufletul nou care se naștea în Europa. Când s'au dărâmat idolii și când un suflet nou s'a născut din ruinile unui imperiu de forme goale, generația de jertfă a războiului a simțit nevoia unei noi lumi, a unei noi etice. De atunci tinerii poeți au pornit revoluția literară, care e înainte de toate o reacțiune a sufletului împotriva materialismului. Sufletul și-a aruncat lanțurile. Ca 'ntr'o beție, el își strigă dreptul lui la viață și caută pe noul

său Dumnezeu. În viziuni haotice poetul-profet își strigă, desnădejdea de a nu avea nici o religie. Dionysiacă și titanică e lupta aceasta pentru liberarea omului de formele rigide ale unei societăți care l-a uitat pe Dumnezeu și l-a ucis pe om. Generația nouă serbătorește acum reînvierea omului din jertfele și deșertăciunile războiului. Păpușa a fost sfărâmată, masca a fost smulsă și omul nou a eșit la lumină.

De sigur că toată această poezie profetică este încă foarte haotică și anarhică, și de sigur că distrugerea formelor societății ca și a psihologiei a contribuit și la disolvarea dramei în strigăt liric, extaz și pantomimă. Dar în toată această fantasmagorie extatică și caricaturală se poate întrevădea drumul care duce de la beția dionysiacă la visul și liniștea apolinică.

Nu trebuie de aceia de loc să ne mire că și această mișcare sufletească și literară va fi ca orice revoluție mai întâiu anarhică și disolvantă și că în lupta pe care noii poeți o duc cu vechile forme, pamfletul și caricatura, grotesca și satira, vor juca rolul de frunte. La Strindberg și Wedekind întâlnisem această disolvare a realității în caricatură și extaz. Drumul lui Wedekind fu armat și de alții și încă înainte de războiu și în anii războiului, Carl Sternheim începea lupta împotriva burghezului și creia grotesca și satira, în care expresionismul de azi își poate recunoaște unele modele.

Carl Sternheim

L'am pus în fruntea tuturor pe Sternheim pentru că expresionismul său e mai mult de atitudine, decât de formă. Apoi chiar în atitudinea sa etică, el nu e un revoluționar ca Ernst Toller, Fritz von Unruh, Ivan Goll și Hasenclever, ci e un aristocrat, un desprețuitor al formelor convenționale. De aceia și comedia sa va fi

un zâmbet de dispreț pentru tot ce ascund în dosul lor conveniența socială și morala burgheză. Sternheim a fost printre cei d'întâi care a văzut ce se găsește subț masca burghezului german, umil cu cei mari și tiran cu cei mici, lacom de situații și bani, mic la suflet și fără nici un ideal decât acela de a parveni la situații tot mai mari în mașinaria statului german.

Freyhan remarcă foarte drept că Sternheim nu a văzut demonia care mână vertiginos marionetele germane, ci a descoperit pe burghez (1) așa cum l'a educat civilizația mecanizată a Germaniei biurocratice. Burghezul, care se ascunde în micul funcționar și în nobilul parvenit, burghezul care e sclavul unei etice create anume de o societate care e numai formă și convențional, este eroul comediei lui Sternheim. Parvenitismul modern este ținta disprețului său. Idolul Germaniei moderne este răsturnat de pe soclu. Și Sternheim nu atacă, nu sugerează, nu ridiculizează, nu face caricatura ca Hasenclever, Kaiser și Ivon Goll. El îl lasă pe burghez să se miște în toată libertatea lui, fără mască, fără paravan și astfel satira lui e mai grozavă decât a lui Georg Kaiser.

Burghezul lui Sternheim nu mai e deci burghezul din „Sturm und Drang“, nici burghezul din Schiller, care din personaj cosmic cum fusese pe vremea lui Gottsched, devenise personajul tragic din *Kabale und Liebe*, ci e burghezul parvenit și prețios, mecanizat de civilizația capitalismului modern (2). Se putea oare atunci ca critica academică, presa naționalistă și burghezia îngâmfată să nu privească cu groază la demascatorul Sternheim și să-i nege până și talentul?

¹⁾ Max Freyhan—Op. cit. p. 44.

²⁾ Vezi și Kuno Brombacher—*Der deutsche Bürger im Literaturspiegel von Lessing bis Sternheim*—p. 34 și urm., *Musarion-Verlag-München*, 1920.

Germanul resistă la orice, numai la ironie nu. Heine nu a fost iertat nici până astăzi, fiindcă s'a atins de burghezul și filistinul german, și nici ironia romantizilor nu e pe placul moștenitorilor lui Goethe. Puțini sunt deci aceia cari recunosc în Sternheim pe un scriitor de valoare iar consacrară unui Brombacher sau a lui Franz Blei este un caz izolat (1). Răzbunarea burghezului german pentru judecătorul sau necruțător a fost făcerea.

Nici unul din aspectele vieții burgheze germane nu i-a scăpat lui Sternheim. De la micul funcționar și până la parvenitul conducător al unei societăți pe acțiuni, toți au fost chemați la judecata aristocraticului Sternheim. Fără nici o milă el a smuls măscile și a mers chiar mai departe, a preumblat acelaș suflet mic și târător de cameleon prin mai multe măști. Toate formele burgheze au fost pe rând demascate, nu în ceiace au ele ridicul, ci în ceiace ele au prefăcut și meschin. Cetiți de pildă „Pantalonul“, delicioasa farsă în jurul unei cosmice întâmplări petrecute doamnei Luisa Marke, care și-a pierdut în stradă.... pantalonii. Cetiți această farsă în care tot ce e falș și grotesc în căsnicie e zugrăvit fără pudoare. Numai figura lui Theobald Marke apare aici stăpânitoare îngâmfată și mândră de propria ei insuficiență, pe când Luisa ca o marionetă se sbate între cei doi îndrăgostiți, Mandelstamm și Searron, scriitorul și consumatorul literar de senzații și sentimente.

Vreți să cunoașteți toată goana meschină după banul creator de situații, după banul strâns centimă cu centimă și depositat la bătrâna înconjurată de lacomi moștenitori, cetiți „Caseta“. Profesorul Krull vede în moș-

¹⁾ Franz Blei — Ueber Wedekind, Sternheim und das Theater — Kurt Wolf, Leipzig 1915.

ținerea mătușei Elsbeth Tren, salvatoarea vieții sale meschine. Caseta e simbolul parvenitismului în miniatură.

Dar nici viața politică plină de mici ambiții și de meschine trucuri, nu scapă satirei lui Sternheim. Candidatul e o comedie electorală în care cele trei lumi convenționale, aristocrația, burghezia și social-democrația se iau la luptă și în care ambiția deșeartă și hipertrofia eului ridică pe om până la culmea ridicolului.

E foarte interesant cum evoluează eroii lui Sternheim și cum parvenitul crează măști din ce în ce mai desăvârșite. Din masca marionetelor cari tremură pentru o situație socială și pentru un ban, se va desvolta cu timpul masca parvenitului desăvârșit și al capitalistului modern. Theobald Maske fusese numai pretenția burghezimei îngâmfate, pe când Christian Maske este snobul, este președintele societății Christian Maske A. G. Dar snobul, care face carieră, care devine stăpânitor prin puterea întreprinderilor pe cari le conduce, uită ce-a fost pentru ca și el ca un desăvârșitameleon să se adapteze lumii de nobili în care îl introduce aristocratica lui soție. Amanta care i-a fost și educatoare e concediată cu un surâs plin de suficiență. Părinții sunt și ei inutili, iar Theobald Maske, nu are măcar fericirea să-și vadă încununată opera sa de parvenire, în cea mai desăvârșită a ei expresie: snobul. Toate piedicile care i se ivesc în cale, Sternheim le învinge și el reușește să se ridice prin poză și prin obrăznicie până la nivelul nobleței de sânge. Aceasta e nobleța lui Christian Maske.

Dar Christian Maske merge și mai departe. Snobul devenit baron și tată a trei copii cari și-au uitat origina, stăpânește mica sa lume de măști cu autentice gesturi princiare. Cel care știuse să vorbească în limba parvenitului ce luptă cu tirania resturilor atavice, și-a

insușit cea mai prețioasă limbă aristocratică. În „1913“ Christian Maske a ajuns la apogeul său. Mai mult decât a-și adapta forma cea mai superioară de parvenire și de a uita aproape cu desăvârșire origina, nu se putea. Burghezul desăvârșit devenise ca prin minune nobilul capitalist, „excelența“ Christian Maske von Buchow. „1913“ este un simbol. El reprezintă epoca de saturație a burgheziei industriale și atotstăpânitoare. Grotesca aceasta, cu sfârșit tragic și cu oareșicare idealism romantic, întrupat în Friedrich Stadler, socialistul gata de jertfă, asemenea celui din „Înainte de răsăritul soarelui“ a lui Hauptmann, este desigur poate cea mai reușită comedie a lui Sternheim, pentru că în ea egoismul selbateg al burghezimei se găsește de-odată în luptă cu idealul și moare în clipa triumfului său. Dar în aceasta tragicomedie nu întâlnim numai o acțiune gradată și condusă până la un desnodământ precipitat, dar și tipuri foarte aspru caracterizate, pentru a nu zice caricaturizate. Aici Christian Maske e burghezul ajuns miliardar și baron. Dar Christian Maske nu-și poate gusta în liniște victoria. Două lupte pe care le duce cu încăpățănare îl duc la năruire deplină. E conflictul cu fiica sa, care a moștenit de la tată aceeași patimă neînfrânată pentru loviturile de bursă și conflictul cu arivistul în formație, secretarul Krey care a reușit să tulbure mintea Otiliei, cealaltă fiică a baronului, tânără sentimentală și vanitoasă, care cetește pe Mörrike și-l cântă pe Schumann. Dealungul grotescui trece suspinând romanța unei iubiri de duzină. Wilhelm Krey e un arivist care își urmărește prin orice mijloace scopul. Idealismul său e și el numai o mască, un mijloc de parvenire. Zădarnic înflăcăratul său prieten Friedrich Stadler vrea să facă din el un conducător al lumii noi, Krey rămâne până la sfârșit arivistul care calcă pe cadavre. Peste cadavrul lui

Christian Maske trebuie să treacă triumful lui Wilhelm Krey, pentru a surpa cu arivismul său tânăr parvenitismul împlinit al marelui industriaș păcălit de propria sa fiică. Comedia burghezului se isprăvește aici cu o tragicomedie. „Cetățeanul Schippel“ e numai încercarea caricaturală a proletarului de a lupta împotriva convențiilor burgheze. Printr'un duel la care numai întâmplarea l'a împins, Schippel devine „burghez“, căci dintr'un desrădăcinat se naște printr'o grotescă eșire pe teren, eroul și omul cu respectul și simțui onoarei.

Sternheim a mai scris mai de mult un „Don Juan“, în care vagi reminiscențe romantice ies la iveală, iar mai târziu o „Marchisă de Arcis“, care ni-l arată îndepărtându-se din lumea grotescă a burghezilor săi chinuiți de ridicolul pasiunilor lor. Opera lui adevărată o constituie comediile sale burgheze. Aici el e revoluționar, căci tendința sa e să distrugă burghezul și să libereze omul. Nouă umanitate nu apare nicăiri apoteozată în opera lui Sternheim. Cum am spus mai sus, Sternheim se mulțumește să smulgă măștile. Oamenii lui sunt tipuri sistematice, dominate de acțiunea și de situațiile deosebite prin cari trec. Comedia lui Sternheim e de caracter numai întrucât eroii ei sunt foarte precis caracterizați, căci de obicei acțiunea nu e condiționată de caracterul lor, ci aceasta se reliefează sub imperiul unor situații neprevăzute. Ceiace joacă la el rolul de frunte e fabula. Subiectul este totdeauna o anecdotă desvoltată și speculată până la cele mai neprevăzute efecte. El respectă arhitectura dramatică, dar renunță cu totul la desvoltarea caracterelor. Subiectul-fabulă stăpânește marionetele sale burgheze. Sternheim nu se vede în nici unul din personagele sale. El nu moralizează. Nici o tendință nu însuflețește opera sa. Din culise își conduce surâzător păpușele, cari a-

proape toate vorbesc la fel, fiindcă toate sunt aceleași ființe artificiale lacome de situații deșarte și ușor de dobândit. Nepăsător, ca și cum lumea pe care o creiază nu ar fi a lui, Sternheim își demască fără milă eroii

De aceia nici limba sa literară nu e cea obișnuită. Frazeologia dispare acolo unde ea nu caracterizează un personaj și unde nu produce caricatură. Limba se subțiază din ce în ce mai mult, gramatica este uneori desprețuită iar frazele scurte și violente iau locul celor normale. Limba e aproape la schelet. Ea devine expresia acestei goane de ambiții și instinct în timpul căreia sufletul nu are timp să se reculegă și spiritul să cugete. Diebold recunoaște foarte just că Sternheim fugind de sforăiturile romantice și căutând expresia cea mai precisă a unei idei sau a unei atitudini își reduce limba și sintaxa la un stil telegrafic. Dinamismul lui Sternheim, e dinamismul estetului îngrozit de banal și pretenție. Sternheim merge atât de departe cu economia stilului său încât devine prețios.

Expresionismul său îl vom căuta deci în acea tendință a lui Sternheim de a vedea și de a reda numai ideia lucrurilor uitându-se cu desăvârșire pe sine. Vișiunea sa e cu desăvârșire impersonală. Sternheim e un intelectual în sensul că el sparge forma exterioară a vieții și cu spiritul său de cugetător rece și senin pătrunde înapoia lucrurilor. Și de oarece viața burgheză e caricatură și grotescă, Sternheim o descopere în toată goliciunea ei și o distruge punându-i în față oglinda operei sale.

În această oglindă și-a văzut burghezul german spasmurile și strâmbăturile sale. Sternheim a smuls numai masca de pe fața realității. Imaginația unui Hasenclever și a unui Kaiser va disolva realitatea în halucinație și fantasmagorie.

Fritz von Unruh spre deosebire de Sternheim e un liric. Drama sa, mai ales aceea în care se revelează toate însușirile curentului expresionist, este un strigăt liric. Pusă în fața comediei obiective și impersonale a lui Sternheim, ea surprinde de la început prin pasiunea cu care își strigă o desnădejde și rostește un crez. Sternheim e un distrugător de valori existente, pe când Unruh pe lângă că e un revoltat, un dărâmat de falși idoli și de statui de carton, mai e și creatorul unei noi etice. De aceea el nu e un satiric. Căci scriitorul satiric râde și batjocurește, dar nu creiază o nouă etică. El se oprește la caricatură și din lumea de marionete, pe care o stăpânește cu priceperea unui imblânzitor de fiare selbatece, nu știe să smulgă crezul nou dătător de viață.

Fritz von Unruh e însă un creator. Dacă ne oprim la cele d'întâi drame militare ale sale, care ca factură respectă încă marele stil al dramaturgilor clasici, vom întâlni la el lupta pentru triumful libertății individuale. Eșit din mediul clasei militare germane, Fritz von Unruh a trăit un timp atmosfera de falsă disciplină și de forme deșerte a militarismului german. Sufletul său de revoluționar a izbucnit ca o flacără din lumea ordinilor și formelor rigide a căsărmii și a casinourilor ofițerești. Atât „Ofițerii“ cât și „Prințul Louis Ferdinand“ nu sunt decât revolta împotriva convențiilor sociale. Pretutindeni libertatea e în luptă cu datoria, sufletul cu convenționalul. Este pretutindeni aici o sete de putere și de libertate. Dar nu libertatea politică e urmărită de Unruh, ci tocmai aceea pe care politica și toate formele uzate ale societății nu o putea da.

Lumea de marionete în care se învârtea poetul se nărui de-odată prin războiul, care după ce fusese un timp jucăria filistinilor și a uniformelor, deveni marele purificator de conștiințe și marele distrugător de

paiate. Astfel tragedia „Un neam“ e o satiră a războiului, dar și o apoteoză a maternității, o reducere a umanității la cele câteva valori etice care o înalță și la cele câteva vicii esențiale care o distrug. Din același neam, din aceeași mamă, martiră în bunătatea ei, se trag fiul laș care fuge de războiu și cel cinic care a covârșit cu animalul din el tot ce putea fi virtute și creator de etică. Cu o rară viziune, Unruh pune față în față pe mama în luptă cu demonii copiilor ei. Ea, care a pierdut un copil în războiu și se găsește tocmai lângă groapa lui proaspătă, se luptă acum cu cei ce trebuie să moară pentru păcatele lor, cu fiul cel rău, cu fiul cel laș și cu fiica cea desfrânată. Lașul și cu păcătosul trebuie să fie executați. Mama și-ar da viața pentru izbăvirea lor. Dar în loc de iubire, ea întâlnește ura și cinismul unor brute. Fiul cel mare nu are nimic sfânt. Așa precum se ridică împotriva „idolului-patrie“, tot așa o batjocurește și pe mamă. Demonul cărnii îl stăpânește și-i înpăinjenește sufletul. El și cu fiica fără suflet vor s'o sugrume pe mama. Dar mama iartă. Ea primește profanarea fără revoltă, ei numai cu desgustul firesc pentru sacrilegiul copiilor ei. Soldații cari vin în grabă scapă răsbunători pe tragica mamă și îngenunchie în fața ei în semn de prosternare. E cultul eroilor pentru veșnica fecunditate. Transfigurată, mama profetizează o nouă lume, căci „trupul, care a fost mai întâiu blestemat și a fost prilejul celor mai josnice grozăvenii va naște din bucuria lui un nou neam“. Dar în clipa când ceata de soldați vrea să-i răpiască fiul mezin, mama se ridică de-odată înfiorătoare împotriva siluitorilor, până ce aceștia oucid și duc cu ei în câmpie pe eroul de mâine.

Fiul mai mare și cu fiica s'au năruit. El se prăbușește în cimitir, iar ea își distruge orice posibilitate de fecunditate și fuge d'inaintea soldaților. Dar de-asupra

tuturor, de-asupra acestei libertăți pe care în cele din urmă chiar și fiul cel laș o obține, plutește duhul de blândețe și de jertfă al maternității. (Fritz von Unruh nu ne-a dat aici o tragedie a războiului, ci a creat cum spune Diebold, un mit. E mitul veșnicei înnoiri a lumii, e mitul luptei răului cu binele și al demonului omenesc cu marile forțe dominatoare ale vieții.

Această ciocnire de contraste și de voințe nu putea fi înfățișată decât într'o limbă puternică și plastică. Ritmul iambic al lui Unruh are masivitate și iuțeală. El se precipită și cade ca o cascadă. E ceva din Kleist și din Schiller în versul totuși atât de plastic și de realist al lui Unruh. Căci acesta este mai întâiu expresionismul lui Unruh: un realism liric. E disolvarea naturalismului în lirism. Acest lirism, care pătrunde ca un suflu puternic toată opera tânărului dramaturg, constituie partea esențială a poeziei sale dramatice. Ditirambic și retoric la început, el va deveni în jocul fantastic și în grotesca tragică „Piața“ un strigăt sfâșietor după libertate, o chemare a unei noi lumi, sprijinită pe altă etică.

„Piața“ nu mai e o tragedie, ci e o grotescă tragică, sau un „joc“ (ein Spiel) cum îi spune autorul. Deșertăciunea vieții este aici șarjată până la cosmar. De la tragedia din „Un neam“, Unruh trece la grotescă și la caricatură. „Un neam“ era un strigăt, „Piața“ e un rânjel. Dietrich, care e în această fantasmagorie fiul mai mic dintr'„Un neam“, întors învingător în piața unde locul comun și cu convenționalul își dau mâna, spune el însuși că viața e o caricatură. „Primăvara moare în hasna, curajul lui Iohanaan s'a calcarizat în frase, iar Christos a sfârșit în Papa. Astfel devine orice faptă caricatură“.

Întreaga piesă e o caricatură a titanismului și a iubirei.

„Piața“ e locul unde civilizația își varsă prisosul ei de forme și prejudecăți, e locul unde se plămădește banalitatea în fiecare clipă, e, cum ar spune Freyhan, „civilizația devenită spațiu“ (1). De aceia nu trebuie aici căutat un subiect, o fabulă bine precisată, ci trebuie urmărită această goană de umbre în mijlocul căreia apare ca un simbol al noii lumi și al noii etice Dietrich învingătorul. La începutul grotescei lume de marionete și de manechine. Comandantul suprem, el însuși reprezentantul tipic al păpușeriei moderne și al eticei de hârtie, își mărită pe cele două fete ale sale, pe Hyacinta și pe Irena, cu contele Gutundblat, purtător de uniformă și cu Schleich omul oficialității și al fracului. Totul e numai convenție și formă goală. Dar iată că apare Dietrich, erou și cuceritor. Hyacinte și Irena sunt fermecate pe loc. Eroul urmează drumul triumfului său, dar încetul cu încetul cade și el victima „pieței“. El care venia să clădiască o lume nouă, devine sclavul celei vechi. Femeile îl cuceresc și-l strică. Spiritul e învins de carne. Și așa precum se disolvă oamenii într'o goană de umbre caricaturale, tot astfel și sufletul lui Dietrich se pierde în lumea aceia de mici patimi și meschine slăbiciuni. Ca o cascadă se precipită ritmul violent și brutal al versurilor, de-alungul cărora răsună din când în când țipetul lașului, ca un vârtej trec umbrele eroilor deveniți fantasme de visuri și totul se destramă în alegorie pantomimă și gest. Spectacolul covârșește o clipă poezia, teatrul învinge drama. Eroii grotescei își schimbă pe rând măștile între ei. Pe când Dietrich — cum constată foarte just Diebold — capătă ceva din secăturismul lui Schleich, acesta la

¹⁾ Max Freyhan — Das Drama der Gegenwart p 67 — E. S. Mittler et Sohn, Berlin 1922.

rândul său își însușește gesturi de erou și de revoluționar modern. Avem astfel alături două caricaturi, una a titanismului în Schleich și alta a secăturii moderne în Dietrich.

Dar Irena, purtătoarea crinului roșu, aprinde în sufletul lui Dietrich iubirea curată, singura care poate da izbăvire și care poate crea acea etică pe care nici titanismul eroului și nici calapodul zilnic nu o poate afla.

Unruh a găsit astfel în iubire, dar într'o iubire care se ridică de-asupra sensualității, un alt sens al vieții, așa precum găsisse în maternitate începutul și nădejdea oricărei prefaceri. Fritz von Unruh e poate tocmai prin acest optimism, care se desprinde din lumea fantomelor sale, un creator de valori noi sufletești, nu numai un distrugător de clișee.

Alături de el trebuie pus poetul viguros, de profundă concepție faustiană, austriacul **Frantz Werfel**. Liricul cu largă viziune cosmică și cu puternic umanitarism din „Ziua judecății“ ni apare și în dramele sale frământate de același ideal și de aceeași nestăpânită căutare a noului Dumnezeu.

Expresionismul lui Werfel este extatic și mistic. El nu caracterizează formele obicinuite ale vieții, ci smulge masca de pe fața omenirii. Jocul său magic „Spiegelmensch“ e tragedia celor două euri care se luptă între ele în sufletul omenesc. Omul-oglinză este la Werfel ceiace e la Goethe Mefisto: un geniu al răului și al deșertăciunii. E oglinda în care se uită omul, este obsesia sa. Eroul principal din piesă Thamal e un om desgustat de viață. El vrea să părăsească armura de cavaler pentru rasa monacală. Dar călugărul schitului unde vine Thamal îi spune că îl primește, dar că abia după o noapte de purificare va putea îmbrăca rasa de călugăr și se va putea încinge cu cingătoarea

de aur. Căci trei sunt visiunile muritorului și trei sunt formele în care se poate îmbrăca sufletul său. Intâia formă e aceea a omului care trăește fără să vadă lumea, căci e pururi urmărit de către propriul său eu. În a doua formă omul recunoaște în eul său, de care este urmărit și chinuit, pe dușmanul său cel mare, cu care el trebuie să ducă lupta până la purificarea desăvârșită. Purgatoriul său e lupta sa cu sine însuși. El se va izbăvi abia după ce-și va distruge propria sa oglindă. Atunci îl va vedea pe Dumnezeu. Numai când se naște în a treia formă omul este desăvârșit și nu are nevoie să fie izbăvit. „El rătăcește singur ca izbăvitor pe pământ“. Acesta e supraomul, geniul și creatorul de religie.

Thamal se găsește în categoria a doua. El va trebui să treacă prin purgatoriul luptei cu sine însuși, el va trebui să spargă oglinda eului său, pentru ca astfel izbăvit să poată deveni la rândul său izbăvitor.

Intr'o serie de tablouri, Thamal e întovărășit de Omul-oglină care îl îndeamnă pe rând la toate păcatele și la toate crimele. Astfel la îndemnul gestului mefistofelic al Omului-oglină, Thamal îl ucide, și-l fură pe tatăl său, cucerește pe Ampeh, soția lui Dschali-far, pentru a o părăsi în urmă tot sub influența Omului-oglină. Dar Thamal trebuie să se ridice pe o treaptă și mai înaltă a deșertăciunii. În țara șerpilor, unde zeul-idol este dărâmat de către poporul zăpăcit, Thamal devine stăpânul, apostolul, zeul. Purtat în triumf de către mulțime, el se crede o clipă zeu. Aici Werfel ne oferă o minunată apoteoză a demagogiei. Culmea deșertăciunii umane este stăpânirea prostiei populare prin gestul ridicol al unei imaginare zeități. Dar din mijlocul triumfului, Thamal e smuls de către aceia cari recunosc în el pe ucigașul tatălui său și pe profanatorul tuturor crezurilor omenești. Iar poporul

care cu câteva clipe mai înainte îl ridicase în slavă, îl alungă. Nemaî putând suferi protecția Omului-oglină, nemaî voind să primească îndemnurile înșelătoare ale demonului său, Thamal se dă singur pe mâna judecătorilor. Acum începe distrugerea celui de al doilea eu. De unde până acum Omul-oglină îi apărea ca un prieten, pe care căuta prin toate mijloacele să-l ție lângă dânsul, de acum înainte Omul-oglină va fi pentru Thamal dușmanul de toate zilele, de care zădarnic va căuta să scape. De aceia Thamal, ca să se libereze de magia eului său, nu găsește altă scăpare decât în moarte. Ucizându-se, el crede că va ucide și pe Omul-oglină. Intr'adevăr, în clipa când Thamal bea otravă, Omul-oglină dispăre, Thamal se deșteaptă, iar în locul oglinzii se află o fereastră prin care Thamal poate în sfârșit privi realitatea luminoasă și adevărată a lumii. Thamal și-a distrus în sfârșit oglinda, în care se vedea numai pe el și poate în sfârșit privi dincolo de lumea sa îngustă. Abia acum este el convertit și izbăvit pentru a privi ca izbăvitor în adâncul mării taine a vieții.

Fantezia aceasta dramatică, cu goana ei de tablouri și cu amestecul ei de umbre și caricaturi, este totuși o mare tragedie. Este tragedia omului modern, tragedie care se naște din lupta ce se dă între ceiace e pământesc și ceiace ce e ceresc în om. Lupta între Dumnezeu și demon, întrupată în același suflet, este ridicată aici până la tragic. Întâlnim aici antiteza grotescă între caricatura idealului și idealul însuși.

De sigur că opera lui Werfel suferă printr'un exces de simbolism, printr'un abuz de extazuri lirice și prin aceeași bogăție de decor și de priveliști, care caracterizează tot teatrul expresionist. Ea are însă un mare merit și anume acela de a preciza și de a fixa noua etică umanitaristă a epocii noastre, care ridică omul,

iberat de convențiuni și de magia propriei sale oglinzi, la înălțimea divinității. Dar Werfel mai precizează încă un lucru de foarte mare însemnătate pentru estetica expresionistă. El creiază un nou tragic, care se sprijină pe altceva decât pe fatalitate, pe altceva decât pe lupta dintre om și societate, sau pe antagonismul dintre virtute și viciu ca în teatrul clasic. E tragicul care se naște în sufletul omului când se încinge lupta între visiunea cosmică și magia simțurilor. E tragicul omului în luptă cu pământescul din sufletul său, e tragedia deșertăciunii și a nimieniciei umane. De sigur că psihologia obicinuită nu mai ajunge pentru creierea și lămurirea acestui tragic. Avem deci de a face cu dualismul sufletesc al modernului, care face să se deschidă din ce în ce mai larg prăpastia între lumea nelămurită a subconștientului și între lumea atât de convențională a simțurilor și a imperativelor etice și burgheze. Tragedia aceasta nu va putea fi decât lirică. Ea va fi jalbă, plângere și strigăt. Ea va fi extaz și apoteoză. Ea va fi visiune cosmică, magie și miraj apocaliptic. După cum însuși Werfel afirmă, tragedia nu are alt scop decât de a preface haosul în cosmos.

El a reușit acest lucru în „Omul-oglinză“. De la haosul prefacerilor și ispășirilor omenești s'a ridicat la armonia cosmică a visiunii divine. Puțini au fost până acum aceia cari au reușit ca și el să creeze această tragedie. Poate Fritz von Unruh, de la care se mai poate încă aștepta opera de maturitate. La cea mai mare parte dintre poeții expresioniști, haosul nu s'a prefăcut încă în cosmos. Au mai încercat-o unii, ca Georg Kaiser de pildă, dar nu au reușit. Le-a lipsit crezul și le-a lipsit puterea de a creia marea sinteză. Toți sunt niște revoltați și toți sunt distrugători de zei, dar nu și creatori de religii și de mituri. Doar la Ru-

dolf Pannwitz întâlnim sforțarea de a creia mitul noului Dumnezeu, sau la Alfred Mombert a cărei largă viziune cosmică se intrupează în mitul său poetic Aeon. Drama celorlalți mai tineri e un strigăt de revoltă împotriva omenirii și a războiului distrugător de măști etice. Aceasta e drama haotică a unui Ernst Toller, care în „Omul-masă” ne dă halucinația proletarului infometat, aceasta e și drama lui Hans Gohst, care ca și Hasenclever apoteozează tinerețea și lupta dintre generația nouă și generația care apune.

Revoltă, strigăt, pamflet și caricatură e drama celor mai tineri, la care se mai adaugă apoi reclamă, poză și snobism, care înăbușă și cel din urmă fior de credință și întunecă viziunea limpede a unui ideal.

Walter Hasenclever

Doi autori dramatici germani au fost de la început în fruntea mișcării dramatice expresioniste: Walter Hasenclever și Georg Kaiser.

Hasenclever și Kaiser caracterizează noua mișcare și opera lor, oricât de îndrăzneată și inegală ar fi, trebuie privită cu deosebită atenție. Ei reprezintă satira și pamfletul social și ei sunt aceia cari disolvând vechea etică, disolvă și forma dramei.

Scriitorul de după războiu e inclinat spre dramă. Războiul, răsturnând vechile criterii etice, a făcut ca poetul să se afle în fața vieții mai desarmat ca niciodată. El neagă toate normele de conducere ale societății burgheze și o puternică dorință îl îndreaptă spre o nouă Nirvana. El se simte profetul unor vremi cari au să vie și, ca un nou Prometeu, vrea să smulgă focul unei noi credințe din cerul de unde a alungat pe vechii zei. Nu numai că poetul nou nu e un contemplativ, nu numai că nu e un observator obiectiv al

realității, pe care a cunoscut-o în tot ce are ea mai tragic, dar el se ridică de-asupra formelor sociale și e un desamăgit în căutarea unei credințe, e purtătorul de cuvânt al desnădejzii care-i cuprinde sufletul. Această atitudine sufletească a lui Hasenclever și Kaiser. Ca și poezii din „Sturm und Drang“ și ca și romanticii, ei sunt solii unei noi vieți și al sufletului devenit imperativ categoric. De aceea ei se adresează maselor în calitate de profeți. Cu toată atitudinea lor aristocratică, ei fac din teatru o tribună. „Die Tribune“ se numește teatrul berlinez în care sunt reprezentate operele lor prin care își rostesc critica făcută societății. La ultra expresioniști, de pildă la Hasenclever, eroul principal e de fapt interpretul poetului. Lupta între două voințe e aproape exclusă din dramă. Ultimele lucrări dramatice ale lui Georg Kaiser justifică și ele această afirmație.

Drama se petrece aici în sufletul poetului. Și fie că el a trecut-o întreagă în eroul anonim, fie că a împărțit-o printre fantomele care se perindă ca 'ntr'o revistă pe fondul de halucinație al scenei moderne, ea nu este astfel decât monolog liric și pantomimă, sau film cinematografic comentat în fraze stâlcite de actori. Dramaturgul expresionist nu desprețuește numai acțiunea puternică ce duce la catastrofă, dar distruge odată cu scheletul actelor și chiar al scenelor, acțiunea unitară necesară oricărei opere dramatice și dezvoltarea psihică a caracterelor.

Hasenclever el cel mai tipic reprezentant al acestei disolvări a dramei literare în pantomimă și film cinematografic. De la puternica dramă „Fiul“, cu care debutează în teatru și până la tragedia mistică și extatică, redusă numai la scheletul unor atitudini și extaze erotice, „Dincolo“, sau până la filmul „Ciuma“, e o nă-

ruire, o degenerare a dramei normale în fantasmagorie și halucinație scenică.

„Fiul“ e încă o dramă, la care există încă un conflict și o acțiune. E reluarea vechei antagonii între părinți și copii, e o nouă satiră a educației. Motivul e vechiu și-l întâlnim în „Sturm und Drang“. Il întrebuițează Iakob Michel Lenz în „Der Hofmeister“ (Preparatorul). Maximilian Klinger în „Gemenii“ și-l reia Schiller în „Hoții“. Mai târziu Wedekind dramatizează acelaș conflict în „Tragedia copiilor“ — cum o numește el — „Frühlingserwachen“. Spre deosebire de poeții veacului al optsprezecelea, cari discutau aceste probleme în calitate de buni burghezi și respectau formele sociale și legătura sacră între tată și fiu, Hasenclever apoteozează în drama sa revolta fiului împotriva tatălui, conducând-o până la crimă. La Hasenclever nu mai întâlnim numai antagonismul dintre tată și fiu, ci dușmănia dintre aceștia. Fiul urăște pe tată ca pe un dușman, ca pe un demon care-i violează libertatea și-i închide viața. Căzut la examene, el e cuprins de dorinți rebele și o jupâneasă tânără și sentimentală îi deschide poște necunoscute până atunci. El vede de-odată viața astfel și sufletul său extatic se înabușă în odăița de studii. Atunci apare un Mephisto modern. E prietenul. El stinge ultima rază de dragoste filială în sufletul tânărului. El îl scoate afară în lumea de fantasme și de figuri grotești a unui sabat modern, pentru a striga revolta fiilor împotriva părinților. „Noi vrem să predicăm împotriva poruncii a patra“, zice prietenul. Acolo cunoaște tânărul pe cea mai puternică dintre plăceri: afățarea și satisfacerea simțurilor. El e numai o clipă rob de această nouă viață ce i se deschide. Mefisto nu-l lasă să cadă, ci îl îndeamnă la desăvârșirea operei de revoltă împotriva tatălui și îi sugerează ideia crimei, care singură îi poate da libertatea. După o ple-

doarie plină de cinism, prietenul îi oferă revolverul său. Arestat de poliție din ordinul tatălui său, fiul e prin această ultimă siluire a libertății sale împins fără șovăire la crimă. El cere tatălui „să rupă legăturile dintre tată și fiu — să devină prietenul său“. În scena finală, când vrea să-și constrângă fiul cu forța, acesta întinde revolverul și provoacă criza de inimă care curmă viața tatălui. El rostește atunci cuvinte revoluționare cari îngrozesc pe burghezi: „Eu nu sunt aici, pentru ca în sunetele zilei de ieri să-ți implor ceva, pentru care eu te-am găsit prea mic și prea josnic. Eu sunt aici ca să-ți cer socoteală și pocăință: ochiu pentru ochiu. Nu vei auzi niciun cuvânt de prisos de la mine. Azi voi juca rolul treaz, în care tu te-ai nenorocit ieri. Lasă toate sentimentele la o parte“.

Desigur că pentru familistul care se respectă sfârșitul dramei ca și întreaga ei tendință e un sacrilegiu.

Nu cred însă că intenția autorului a fost să lovească cu tot dinadinsul în dragostea și respectul filial. Toată drama e un simbol. E simbolul luptei între vechea și noua generație, între lumea veche și lumea nouă. Deși scrisă înainte de războiu, drama aceasta cuprinde tragedia tineretului care se luptă cu prejudecățile generației anterioare. De sigur că Hasenclever caută în chip vădit efecte tari. El urăște banalul și locul comun. În lupta lui cu aceste valori consacrate el devine cinic și grotesc. Cinic e fiul când vorbește cu tatăl, cinic e prietenul care urăște cu patimă totul și cinică e Adriana, iubita de-o noapte.

Intr'o limbă foarte plastică, în care proza puternică și violentă alternează cu monologuri lirice versificate, Hasenclever își crează stilul său expresiv și puternic, în care nu e nimic de prisos.

După „Fiul“, drama lui Hasenclever începe să degeneze. După ce adaptează în versuri libere și într'o

profuziune de ritmuri Antigona lui Sofocle, el se îndreaptă spre drama cu tendințe politice și revoluționare. Antigona e scrisă în România și constituie pentru autor un act de revoltă împotriva vechei Germanii. În tragedia aceasta poetul atacă războiul, iar regele Creon nu e decât o caricatură a lui Wilhelm al II-lea. Și ca poet liric se ridică Hasenclever împotriva războiului și în această privință volumul său de versuri intitulat „Poetul politic“ e caracteristic. În aceeași atmosferă scrie el drama sa politică „Mântuitorul“ și comedia „Hotărârea“.

„Mântuitorul“ e o satiră a războiului. Un rege se consultă cu ministrul său și cu șeful armatei sale despre felul cum s'ar putea isprăvi cu cinste un războiu care merge prost. Un poet e chemat și el la sfat, dar el vorbește despre dragostea de oameni, dorind sfârșitul războiului. Însă cei cari duc oamenii la moarte nu văd altă scăpare, decât în jertfirea idealismului care se opune luptei supreme. Poetul moare și prin moartea sa devine mântuitorul țerii. Drama aceasta e o crudă ironie și satiră a imperialismului german, iar unele aluzii la anumite personalități politice și militare din lumea germană sunt mai mult decât vădite. În societatea aceasta de negustori și războinici, umanitarismul e întrupat de visătorul și poetul, care e misionarul lui Dumnezeu pe pământ, care se jertfește fără a plânge și fără a refuza îmbrățișarea de rămas bun a regelui. Ironia, paradoxul, grotescul și extazul sunt și aici mijloacele literare ale lui Hasenclever.

Comedia „Hotărârea“ e pamfletul revoluției. Aici revine ca și în „Mântuitorul“ motivul jertfei nevinovatului pentru colectivitate. Aici ca și în acolo tot idealul este jertfit pentru a se da satisfacere plebei. Cinismul mulțimei și al exploatatorilor ei, cari triumfă asupra vizionarului, e mai aprig ca în „Mântuitorul“. În lupta

care se dă între cele două lumi, trei sunt învingătorii zilei: demagogul, misitul și industriașul care cumpără. Iar poetul moare de glonte trimis de pe baricade. Și aici întâlnim aceleași tipuri anonime, cari sunt expresia unei clase sau a unui fel de oameni. Eroii sunt, ca pretutindeni în tearul lui Hasenclever, sinteza unui întreg șir de indivizi luați din toate clasele sociale. Limba literară deși subțiată, precipitată și uneori lipșită de anumite forme gramaticale nu degenerază în apostrofe, strigăte și alăturări de cuvinte nearticulate. Abia în piesa „Oamenii“ Hasenclever nu mai are dialog normal și drama devine o simplă pantomimă, în care oameni ciudați seucid fără sens. Decorurile, oamenii și loviturile de teatru se succed în chip vertiginos. Drama se disolvă în spectacol fantasmagoric. Poetul nu mai scrie, nu mai compune. El sugestionează. Drama e aproape o redare a actelor reflexe. Verbe substantivizate și substantive nearticulate taie tăcerea. E parcă o goană de umbre într'o casă de nebuni.

O mică mostră va putea da cetitorului o idee limpede despre degenerarea dramei expresioniste în film cinematografic, cu pretenție de misticism filosofic.

ACTUL V. Scena 3-a.

Stradă

În fața cafenelei chelnerul cel beat

Vânzătorul de ziare

Condamnare!

Alexandru

(este dus la o parte)

Chelnerul cel bătrân.

(se spânzură).

Hasenclever duce mai departe preferința sa pentru

pantomimă, atunci când publică într'o ediție foarte costisitoare textul filmului său cinematografic „Ciurma“, în care tipărește cu litere uriașe cuvântul acțiunii într'o înșiruire de cuvinte nelegate între ele, printre cari abundă verbele la infinitiv și substantivele nearticulate. Această lucrare, care este una dintre cele din urmă ale lui Hasenclever, constituie cel mai bun exemplu al desorientării și degenerescenței sale dramatice.

Mergând mai departe pe acest drum, Hasenclever nu ar reuși decât să distrugă drama, după ce crease în „Fiul“ o tragedie zguduitoare și puternică.

În drama „Dincolo“, Hasenclever se întoarce iarăși la literatură, la o literatură foarte obscură, bolnăvicioasă și cu puternice extazuri erotice. E o dramă care se sprijină pe conflictul între două persoane, fără intervenții exterioare. Sunt cinci acte scurte, cu repezi schimbări de scenă, în care un bărbat și o femeie se luptă până ce el o ucide, urmărit de remușcarea de a fi luat soția prietenului în noaptea când acesta murise. E o halucinație de o mare putere de sugestie. Raul și Jeana se chinuesc timp de cinci acte fără să se știe precis de ce. Dialogurile lor sunt tot atât de bizare ca și gesturile și faptele lor, ca și extazul erotic în care se pierd din când în când.

Hasenclever are o deosebită predilecție pentru lucrurile vagi și situațiile bizare și misterioase. Iată cum vorbesc cei doi îndrăgostiți:

ACTUL IV. Scena 2-a.

Poartă

În dreapta și stânga o scară. Jos stâlpi. Trei scaune în jurul unei mese.

Raul (sus în dreapta).

Ce faci la miezul nopții pe scară?

Jeana (sus în stânga).

M'ai chemat?

Raul

M'ai auzit?

Jeana

Te-am auzit strigându-mă.

Raul

Ai putut să dormi?

Jeana

Mi se pare că dormiam.

Raul

Ai văzut ceva?

Jeana

Te-am văzut căzând.

Raul

Noi nu ne putem despărți.

Cum se vede înrudirea lui Hasenclever cu Mataerlink, e foarte puternică. Nu întâlnim aci numai fondul de mister și misticism și acea legătură ocultă între oameni, dar și manieră, stilul și dialogul. Ușe care se lovesc, ferești, care se deschid, furtuni cari urlă, toate aceste efecte străine și materiale se împletesc în chip bizar în atmosfera de groază a celor doi amanți, cari se chinuesc din cauza păcatului lor. Strigătul liric frânt și scurt, fraza sacadată, neaccentuarea și nearticularea cuvintelor fac ca această piesă să fie de o foarte puternică sugestie. „Dincolo“ e alături de „Fiul“ una din dramele adânci ale lui Hasenclever în cari conflictul între cele două persoane cari compun drama merge crescând până la extazul mistic. plin de groază

și de teroare de la sfârșitul actului al cincelea. Hasenclever, care pornise pe drum bun și renovator în „Fiul“ a degenerat, cum se vede, în majoritatea operilor sale în pantomimă și film. El pare a uita că teatrul își are legile lui, care trebuiesc respectate totdeauna. Chiar nemai admitând psihologia de burghez sentimental a lui Bataille și a lui Sudermann, nu se va putea trece peste ceiace este condițiunea esențială a oricărei drame: lupta și conflictul dramatic. Definiția lui Hebbel, că tragedia este „lupta între voința individuală și voința universală“ a suferit desigur o schimbare. Scriitorul modern nu mai dramatizează acest conflict, ci mai degrabă lupta ce se petrece în sufletul său. Și când această luptă, care ar trebui să fie fondul poeziei expresioniste, va fi adusă pe scenă, ea nu va putea să nu se supui legilor dramatice, cari nu cer numai o fabulă și o acțiune, nu numai caractere și dialog, dar va avea ca bază a oricărei drame o expunere, un conflict și un desnodământ. În acest caz îndepărtarea completă de la realitate nu e posibilă. Nu se pot aduce pe scenă simboluri îmbrăcate în costumuri medievale, nici oameni a căror acțiune dementă nu este justificată prin nicio trăsătură a caracterului lor și nici stafii sau elemente de ospiciu. Mergând cu negarea la extrem, drama va deveni în chip fatal pantomimă și film cinematografic, cum s'a întâmplat cu drama prea talentatului Hasenclever și cum se întâmplă cu spectacolul mixt dramatico-cinematografic al celui mai recent și mai disolvant dintre expresioniști Ivan Goll.

Georg Kaiser

Opera dramatică a lui Hasenclever este lirism și fan-tezie, iar în tendința ei satiră a războiului și apoteoză a umanității. Dar talentul său, robit unei fantazii fără

zăgazuri, se pierde, cum am văzut, într'un teatralism care îl duce la pantomimă și la filmul cinematografic.

Asemănătoare cu a lui Hasenclever e într'ou privință și evoluția dramei lui Georg Kaiser. Și el începe cu piese sociale tendențioase, pentru a trece treptat la alegorie, la drama cu eroi anonimi și simboluri și se oprește în cele din urmă la revista dramatică „Iad, drum, pământ“, în care pantomima și schimbul de priveliști covârșesc ideea dramatică și acțiunea propriu zisă. Georg Kaiser este însă ca nimeni altul om de teatru. Obiectiv și rece, inzestrat cu o puternică fantasmă, Kaiser are un instinct scenic atât de pronunțat, încât numai un Wedekind, din generația mai nouă, îi poate întrece. De altfel cu Wedekind are multe afinități și de la Wedekind pornește atunci când debutează în 1905, cu o comedie de moravuri „Rectorul Kleist“. Ca și Wedekind îl preocupă și pe Kaiser problema sexualității. Nu iubirea romantică sau sentimental-burghez îl interesează pe dramaturg, ci sexualitatea, care disolvă sufletul, viciază caracterul și stârnește între oameni acea luptă, pe care o întâlnim zilnic în drumul nostru. În „Văduva evreică“, de pildă, Kaiser caracterizează pe Juditha, fecioara-răsunătoare a poporului ales, făcând din ea o mică perversă, fără noroc în dragoste. În „Regele Coarnelor“ ne dă o caricatură a lui Tristan și a Isoldei. Aici întâlnim iarăși în locul iubirii ideale și gata de jertfă a poetului medieval, sensualitatea senilă și biciuită de gelosie a regelui Marke, care se sbuciumă în cele mai mari chinuri, privind la idila tânără și firească a lui Tristan și a Isoldei.

Dar Georg Kaiser, care e evreu, e născut pamfletar și distrugător de valori burgheze. Din lumea legendelor și a istoriei va trece, cu o și mai mare lipsă de pietate pentru acțiunile omenești, în lumea burgheză. Căutând

cu orice preț satira care ucide, Kaiser va deveni în comedia sa grotesc și exagerat. În comedia „Centaur“, pe de altă parte centaurul ar fi o corcitură de brută și de om al datoriei. În această formă vede Kaiser întruchipată Germania înainte de războiu. De-o parte Bruta, animalul și mecanismul unei discipline de fier și al unei etice cu deosebire burgheze. E firesc ca într-o asemenea comedie, acțiunea dramatică să fie forțată și grotescă. Aici, în „Centaur“, funcționarul Strobel, ca s'o poată lua în căsătorie pe juna Juditha, trebuie să garanteze familiei că va deveni repede tată. Garanția aceasta este cerută de testamentul prin care Juditha devine moștenitoarea unei averi însemnate. Și cum Strobel nu e sigur de fecunditatea sa, e nevoit să facă o mică experiență, pentru care alege pe servitoarea Alma. Proba reușește, dar aduce după sine și nenorocirea lui Strobel, care pierde atât funcția, cât și logodnica. Dar unde problema sexualității este pusă cu mai multă îndrăzneală și unde dragostea fizică este apoteozată, e în baletul pantomimă „Europa“. Kaiser duce aici grotesca atât de departe și disolvă drama cu atâta ușurință în pantomimă, balet și caricatură, încât reușește să întrunească într-o lucrare dramatică toate însușirile deosebitelor genuri de spectacol. Ceiace în cele d'întâi lucrări ale sale abia se întrevădea, dinamismul și ritmul grăbit care îi vor caracteriza opera sa de maturitate, apare aici pentru întâia oară. E atâta mișcare și culoare, atâta beție de spirite și sensualitate în această fantazie dramatică, încât te miri cum autorul grotescei burgheze „Centaur“, a putut trece cu atâta ușurință la lumea de vis a „Europei“. Întâlnim însă și aici același procedeu ca în toate piesele sale mitologice și istorice: triumful fantaziei asupra legendei și a adevărului istoric. Astfel legenda Europei a devenit în mâinile lui Kaiser un motiv de batjocură, de caricatură a estetismu-

lui și de apotēozare a sexualității. Prințesa Europa, fiica regelui Agenor, este foarte capricioasă. Nici unul dintre pețitorii cari vin s'o ceară, nu o poate cuceri. Ea nu poate fi cucerită decât prin danț. Printre pețitorii cari vin s'o ceară regelui Agenor se află și Zeus. El apare întâiu sub forma unui tânăr efeb și dănțuște ușor și stilizat, dar Europa îl respinge. Atunci el se preface în taur — un fel de Satyros al tânărului Goethe — și o cucerește prin puterea de brută și frumusețea fizicului său. În această comedie, în care naturalismul se disolvă pe alocuri în lirism, în care caricatura stă alături de extaz, în care pantomima și danțul, decorațiunile fantastice și efectele de lumină își au rolul de frunte, în care alegoria este elementul poetic predominant, iar cuvântul își capătă, liberat de tirania frazei, toată puterea lui de expresie — Georg Kaiser începe a fi expresionist. Simboluri vorbesc prin Zeus și Europa, pantomima și gesturile înlocuiesc dialogurile inutile, iar limba devine ea însăși gest și strigăt.

Dar drumul lui Kaiser e plin de zigzaguri. Parcă într'adins, pentru a-și exercita tehnica teatrală, el scormonește cronici și descopere anecdote, pe cari le dramatizează cu o rară putere de intuiție. El este un adaptor de anecdote istorice, cari mai toate sunt luate din istoria Franței, lucru care a surprins chiar și pe Francezi. Două din aceste drame „Jertfă de femeie“ și „Focul de la Operă“ au la bază aceeași problemă sexuală, care îl preocupă cu atâta încăpățănare pe Kaiser. În „Jertfă de femeie“ o nobilă din veacul al optsprezecelea își lasă prostituat trupul, pentru a-și salva bărbatul, iar când acesta, contele Lavalette e din nou amenințat, ea, îmbrăcată în uniforma lui, moare pentru a-l scăpa a doua oară. În „Focul de la Operă“ un nobil, căsătorit cu o orfană, află că ea îl înșeală cu

tenorul de la Operă, abia după ce un incendiu distruge Opera și ea scapă ca prin minune din focul, care o surprinse în lojă cu amantul ei. De aici prilej pentru Kaiser de a crea grotescă și caricatură și a isprăvi drama printr'o imaginară purificare a soției necinstite. Contele crede că înmormântând un cadavru scos din flăcări, va înmormânta și trecutul soției sale. Sfârșitul piesei este extaz expresionist și visiunea unei noi fericiri.

Cu totul altfel este constituită și concepută drama sa „Cetățenii din Calais“. Și aici întâlnim mișcare și ritm puternic, și aici acțiunea începe încet și măsurat și se precipită apoi cu năruire de cascadă spre desnodământ, dar de astădată prin întreaga dramă trece un suflu tragic și Kaiser face în mod vădit încercarea să se apropie de linia simplă a teatrului grecesc. Poate că acest lucru nu este tocmai un merit și el vedește într'o privință și puterea de adaptare și varietatea de concepție a poetului. In orice caz „Cetățenii din Calais“ sunt mai mult decât o grotescă erotică și decât un joc al tehnicei dramatice, care în producția lui Georg Kaiser joacă un rol nediscutat. „Cetățenii din Calais“ este cea mai cerebrală dintre lucrările dramatice ale lui Georg Kaiser. Aici poetul dispăre cu totul în dosul personajelor sale, aici chiar și ironia sa tăioasă și goana sa după caricatură sunt înfrânte. Kaiser ne-a dat o tragedie fatalistă și eroică, dar de un eroism fără fraze și fără gesturi teatrale, ci de faptă și tăcere. Subiectul e luat din cronică lui Froissart, dar anecdota istorică este cu totul schimbată de poet. Cronică ne povestește cum șase cetățeni din Calais s'au oferit, în haine de condamnați spre a fi spânzurați, regelui Angliei, spre a salva orașul Calais de nimicire, și cum regele i-a grațiat. Georg Kaiser nu s'a mulțumit numai cu atât. In drama lui Kaiser în loc de șase se oferă

șapte cetățeni pentru jertfa supremă, printre cari și bogatul nobil Eustache de Saint-Pierre. Unul dintre ei trebuia în ultima clipă să rămâie, ceiace strica dintr'odată toată armonia acestei jertfe. Cine va scăpa? Eustache de Saint-Pierre dădu el răspunsul, un răspuns grozav și neașteptat. E 'n dimineața zilei când cei sortiți jertfei trebuie să se adune. Se așteaptă cu încordare și în tăcere. Numai din când în când mulțimea pronunța numele celor ce vin la chemarea clopotului. Eustache de Saint-Pierre întârzie, iar mulțimea îl cheamă. Eustache de Saint-Pierre nu vine. Iar când cetățenii pleacă să-l aducă, ei nu mai găsesc decât corpul neînsuflețit al nobilului. Eustache de Saint-Pierre își făcuse singur seamă, pentru ca ceilalți șase să se ducă liniștiți la jertfa lor. Dar iată că un trimis al regelui Angliei aduce vestea grațierei pe care o acordă acesta, astfel că Eustache de Saint-Pierre rămâne singura jertfă al acestui început de tragedie. Lucrarea aceasta a lui Kaiser ni-l arată, pe poet subț acest nou aspect de desăvârșit om de teatru, care știe nu numai să creeze tipuri vii, dar să conducă cu o repeziciune uimitoare o acțiune. De sigur însă că această lucrare a fost pentru Kaiser mai mult un exercițiu. Poate că toate piesele sale mitice și istorice nu au fost decât niște simple motive pentru a-și exercita tehnica dramatică. Căci ceiace caracterizează de acum teatrul lui Kaiser, este că el vine de-a dreptul din viață și că e cu desăvârșire lipsit de lirism. Expresionismul lui Kaiser nu e liric ca al lui Unruh și Werfel ci el constă din pamflet și grotescă, din reducerea personajelor la tipurile cele mai expresive și generale și în grăbirea acțiunii până la prefacerea ei într'o goană nestăpânită de situații tragice și grotești. Poetul nu vorbește prin gura niciunui erou, ci clădește în jurul unei anecdote, sau al unui fapt divers o acțiune, în care se ciocnesc caractere și tipuri. De aceia

poate drama lui Kaiser nu se poate atât de ușor încheie într'o formulă. Opera lui Kaiser nu e un fruct al literaturii și al boemei müncheneze sau berlineze, ci vine în literatură din comerț și dintr'o serie de călătorii pe diferite continente. A fost poate comisvoiajor, căci gustul de anecdotă și senzație trădează pe speculantul de mărunțișuri. De aceia pe adevăratul Georg Kaiser, pe pamfletarul și expresionistul, trebuie să-l căutăm în dramele sale cu caracter social și în grotescele sale din anii războiului. Aici vom întâlni acea lume, care e la Kaiser un vârtej de instincte, de patimi și de voințe. „Caruselul“, de care unul dintre eroii săi pomenește, se învârteste mereu ca împins de o mână nevăzută. E caruselul vieții de care nu poți cu nici un chip scăpa. E goana după putere și după libertate. Viața ține înlănțuite voința și sufletul oamenilor. Un singur lucru pare că poate rupe acest lanț. Este banul, care dă putere și stăpânire peste toate, dar care în cele din urmă devine el însuși cel mai mare tiran al omului. Iar alături de ban și în înțelegere cu acesta domnește sexualitatea, care duce la minciună, crimă și năruire deplină a omului. Lumea aleargă după amândouă aceste puteri, e atrasă de un minunat miraj, dar pe amândouă le desprețuește și le urăște în clipa când le are. Acesta e caruselul lui Georg Kaiser.

Sexualitatea și banul sunt cei doi poli ai operei sale dramatice din timpul din urmă. Unele drame, cum e trilogia „Coralul“, „Gas“ și „Iad, drum, pământ“ pornesc de la puterea banului pentru a isprăvi cu triumful sufletului. Altele însă, cum e grotesca „De dimineață până la miezul nopții“, sunt clădite în jurul celor două puteri demonice, aliate pentru distrugerea omului: sexul și banul. Ca într'un vârtej demonul sexului provoacă pe cel al banului și pornesc fără să răsuflă la goană după libertate și după fericire. În grotesca aceasta eroii

sunt anonimi. Cum îi chiamă și cine sunt ei în registrele stării civile, nu-l interesează pe autor. Purtători de mască, ei sunt definiți de masca condițiunei lor sociale sau de ocupația lor. Casierul e robul aurului și sclavul ghișeului, directorul de bancă, e omul care cumpără tot, iar soția și fiicele casierului, sunt burghezii cari trag la jugul vieții de toate zilele, cu resemnare și înăbușită suferință. Dar casierului îi apare într'o bună zi în față o femeie. Nu e altcineva decât sexualitatea provocătoare și consumatoare.

Demonul cărnei îi trezește toate instinctele. Parfumul micii mâini catifelate, care se întinde pentru a-și încasa cecul, învăluie și îmbată pe casier. Cu un singur gest el smulge aurul din casă spre a-l aduce în dar sexualității isbânditoare. Dar aurul este acum refuzat. Puterea banului stă doară în circulație. El stăpânește alunecând de la unul la altul. Și astfel, scăpat din ghiarele sexualității, pornește goana după senzație, după viață, după libertate. De la cursele de cai, unde plătește premii, la un bal mascat și de acolo într'un azil de misionari creștini, casierul devenit la rândul său om de lume și stăpânitor de păpuși, isprăvește goana sa după fericire și după viață cu un glonț în tâmplă.

În „Coralul“ un miliardar, ca să fugă de viață și de umilințele ei, își clădește, cu o furie selbatecă împărăția sa de aur și putere. Din umilul copil al unor părinți chinuiți, fugind nebun de mizeria, care răpește orișice libertate, miliardarul devine el însuși asupritorul miilor de muncitori, cari prin sclavia lor îi clădesc puterea sa nemărginită. Dar miliardarul, ca să poată trăi nestingherit și ca să poată fi totuși pretutindeni, caută și găsește un alter ego, pe care și-l iea ca secretar și care se deosebește de el doar printr'un coral ce-i atârnă la lanțul ceasornicului. El vrea, ca fugind de

sclavie, să dea măcar copiilor săi puuțința de a nu cunoaște nimic din sbuciumul care i-a amărât tinerețea. Miliardarul reprezintă generația materialismului. El crede că balsamul tuturor relelor e puterea tiranică a banului. La tirania mizeriei el răspunde cu tirania aurului. Fiul miliardarului reprezintă generația noului idealism. Așa precum tatăl fugea de promiscuitate și își căuta scăparea în aur, fiul fuge de această povară, urăște asupra capitalismului și inima sa bate caldă alături de proletariat. Antagonismul tată-fiu, atât de propriu scriitorilor expresioniști, reapare și aici. Două generații se dușmănesc și se urăsc, fiindcă ele reprezintă două lumi. Secretarul spune cu glas profetic nenorocitului miliardar, care nu înțelege de ce copiii, pentru cari el a muncit o viață întreagă, îi refuză câștigul, că „tată și fiu tind să se îndepărteze tot mai mult“. Miliardarul îl trimite pe fiu într'o călătorie regească în jurul lumii, iar acesta se duce ca un simplu fochist pe un vapor de transport. Fiul vrea să apere oamenii de tirania banului, pe când tatăl caută să fugă din ghiarele lumii prin puterea aurului. Aici găsim de sigur o parte din conflict. Miliardarul își dă seama de prăpastia în care se pierde. Trădat de fiu, fuga sa este numai aparentă. Are putere, are decor, însă un singur lucru nu a putut dobândi: alt suflet. Umbra copilăriei se ridică tot mai mare în urma lui. Ea crește treptat ca o amenințare. Căci precum trecutul nu-i putea apărea lăptos și fericit, tot astfel întunecat și posomorât îi apare și viitorul. În întreprinderile sale sunt semne de revoltă. Omul în cenușiu, care venise să-i turbure conștiința, o prevestise. Secretarul fu trimis s'o potoliască, nu însă prin blândețe, ci prin amenințări. În clipa aceea un glas răsună răsunător de undeva; „Uciagașule“. Era glasul

fiului. El singur i-o mărturisește tatălui în scenă grozavă când vine cu revolverul în mână să-l ucidă. Rup-tura între tată și fiu este definitivă. Tatăl rămâne singur, fără nicio nădejde și fără nicio scăpare. Fiul nu a lăsat decât un singur lucru în urma sa: revolverul. Ideia sinuciderei trece fulgerătoare prin mintea miliardarului. Dar de-odată apare secretarul. Coralul strălucește la pieptul aceluia fericit **alter ego**. Coralul înseamnă, cum spune Diebold, poate noul suflet dă-tător de fericire, limanul la care se va opri barca ră-tăcitoare. Un foc de revolver și coralul trece în stă-pânirea miliardarului, care devine secretarul ucigaș al stăpânului său. Dar viața aceasta nouă începe cu o lungă ispășire. Zile întregi judecătorii caută să des-copere taina, să știe dacă ucigașul e miliardarul sau secretarul. Sunt aduși copiii miliardarului, cari nu re-cunosc în ucigaș pe tatăl lor, coralul este arătat ace-luia care vedea în el simbolul libertății sale, dar totul este zadarnic. Acuzatul nu se trădează. Judecătorii mai fac încă o încercare pentru a descoperi adevărul. Povestesc miliardarului copilăria secretarului, copilă-rie senină și liniștită, pe care acesta în cele din urmă o recunoaște aproape ca pe a sa, repetând în extaz și ca'n vis cuvintele evocatoare ale judecătorului. Cop-ilăria pacinică a aceluia pe care l'a ucis îi dă puterea să moară. Ultima șovăire îi e înfrântă de către Omul în cenușiu care vine să-i spuie, că fapta lui este unică și că prin ea el își deschide drumul spre o viață pe care mulți ar râvni-o, dacă ar putea găsi și ei un alter ego. Cuvintele preotului, „de ce nu putem noi oamenii să rămânem copii“, sunt poate și cel din urmă gând al miliardarului, care a râvnit copilăria senină a secre-tarului său.

În „Coralul“ alegoria și simbolul, grotescul și tragi-cul se îmbracă în cea mai îndrăzneță haină de para-

doxe, iar oamenii, așa anonimi cum sunt, par totuși smulși din mijlocul vieții sbuciumate de azi, plină de contraste și de conflicte. Secolul acesta al banului și al tehnicei, distrugătoare de suflet și de natură e prinsă în forma ei cea mai tragică. Lupta între idealul omului nou și între robia voită a tehnicei moderne e redată în toată goliciunea ei.

Georg Kaiser, care e desigur un mare dărâmător de forme burgheze și un liberator al sufletului din lanțurile psihologiei, a voit să fie ca Franz Werfel un creator de etică. În urmarea de la „Coralul“ în cele două părți din „Gas“ el e în căutarea acestei noi lumi. Gasul nou pe care l'a descoperit fiul miliardarului, care la rândul său nu e decât un simplu muncitor de fabrică, va trebui să revoluționeze lumea. Uzinele țipă, aparatele electrice funcționează, luminile fulgeră și lupta pentru stăpânirea pământului continuă cu înverșunare. Aici totul e numai mișcare, goană telegrafică, răsuflare scurtă și întreruptă, cuvânt abia șuerat. Dar Gasul explodează și toată opera se năruie. Toți vor să reia lucrul, numai fiul miliardarului nu vede noua viață decât în întoarcerea la natură, la lucrul pământului. În ultima piesă din acest ciclu, în „Iad, drum, pământ“, poetul e în căutarea noului om și a unei noi vieți.

Aceasta e opera lui Georg Kaiser, care de la erotismul lui Wedekind se oprește în lumea de umbre și foc bengal a expresioniștilor. Totuși, cum am mai spus, Kaiser nu e liric ca ceilalți expresioniști, fiindcă e înainte de toate un spirit pătrunzător și obiectiv de om de teatru. Dar drama lui e simbolică și alegorică, e grotescă și pamflet și încearcă uneori să fie chiar profetică. Kaiser strălucește prin jocuri de idei și paradoxe. El e expresionist mai cu seamă prin aceia că redă ideea lucrurilor, căutând expresia cea mai tipă, gestul cel mai ascuțit al vieții. E un acrobat al spiritului și al fan-

taziei. De aceea drama lui, deși construită gradat și urcând de cele mai multe ori fără șovăire scara unei acțiuni precise, este o goană amețitoare de situații și de oameni. Totul are la el atmosferă și culoare, simetrie și ritm. Ii lipsește însă un lucru, pe care îl întâlnisem la Unruh și la Werfel: un crez.

Spirit cu desăvârșire disolvant va avea o formă dramatică care va fi cu toată tehnica ei anarhică și capricioasă, desprețuind calapodul obicinuit al lucrărilor dramatice și se va apropia, mai ales în piesele sale cele mai noi, de revistă, grotescă, caricatură și pantomimă.

Din lupta omului cu cele două forțe demonice, banul și sexualitatea, Kaiser nu a putut găsi încă crezul care să dea libertate și putere noului om. E desigur un mare creator în tehnica teatrală și în limbă, dar nu și unul în concepție. Limba sa literară e plastică și puternică, e concisă și sacadată, iar fraza e scurtă și strigătoare. Kaiser reduce uneori limba la un simplu schelet.

În „Cetățenii din Calais“ răsună o frază profetică: „L'am găsit pe noul om“! Kaiser, e mai ales în tetralogia sa în căutarea unei noi forme de viață, e în goană după noul om. El a întrezărit noua formă dramatică, care e mișcare, strigăt și goană de situații. Pe omul cel nou nu l'a găsit, și ar fi fost și greu. Căci sufletul care a îndrăznit să ascuze un furt obicinuit, sprijinindu-se pe libertatea geniului, e un farsor, ori un degenerat genial. Kaiser e acesta din urmă.

* * *

Se cuvine oare o concluzie la cercetarea noastră?

Un verdict asupra unei mișcări literare în plină dezvoltare este de sigur greu de dat. Cu atât mai greu, cu cât noua școală expresionistă a fost foarte puternic atacată. S'a mers până a se spune că expresionismul

a murit. Nu știu dacă se poate face cu ușurință actul de deces al unui proces literar. Critica de actualitate nu poate condamna fără apel. Și judecata posterității e uneori foarte crudă cu critica contemporană. Un lucru este sigur, că ceiace a compromis mișcarea aceasta de liberare a spiritului din lanțurile vechilor forme convenționale, a fost tocmai tehnica nouă dramatică, cu acea disolvare a disciplinei dramatice, în revistă și pantomimă, în grotescă și caricatură. Nu e nevoie să pomenesc aici de toți aceia cari au venit să întăriască rândurile celor d'întâi expresioniști. Pentru studiul nostru cercetarea operelor de căpetenie ajunge. Dar nu putem trece totuși cu vederea, măcar amintind în treacăt, fanteziile caricaturale, plină de o crudă satiră ale lui Ivan Goll, în care lipsa de disciplină și bunul plac al imaginației stăpânesc fără nicio piedecă. Avem aici teatru și cinematograful, literatură și plastică, cum nu întâlnim poate nicăiri în teatrul expresionist. Ivan Goll, ca și Ernst Toller constituie partea cea mai haotică din drama expresionistă.

Nu putem iarăși uita să amintim aici că la această disolvare a dramei în grotesc de circ, în pantomimă și film, au contribuit foarte mult și regisorii expresioniști, cari stăpânesc astăzi cu o tiranie fără seamăn teatrul și drama germană.

Expresionismul dramatic a creiat totuși un nou stil, o nouă formă, dinamică și expresivă de teatru, a distrus păpușele convenționale ale vechei drame și a dat întâietate spiritului asupra naturei.

Nici viața, nici natura nu stau la temelia noii drame, ci sufletul slobod de psihologia obicinuită și spiritul smuls din ghiarele realității. Lipsește încă o nouă concepție de viață, pe care doar la Unruh am întâlnit-o în umanitarismul său înalt și la Werfel în misticismul său sincer. Dar din ararhia aceasta sufletească, căreia cu sigu-

ranță i se datorește și cea formală, se va naște poate o nouă armonie, care se va oglindi și în forma poetică. Din haos se va face cândva cosmos.

Expresionismul în forma lui de azi e o revoluție, poate chiar o boală, din care însă, ca din scoica bolnavă, se va naște mărgăritarul poeziei viitoare.

Eu sunt dintre aceia cari cred în această înnoire a literaturii, prin dărâmarea mai întâiu a vechiului suflet și a vechilor calapoade și prin creiarea mai târziu a unei noi credințe în forțele sufletești ale omului, care nu vor putea să nu fie și creatoare de cuvânt.

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITĂȚII
BUCHARESTI

VERIFICAT
2017

191
ION SÂN-GIORGIU

RUGURI

Poeme din Război — Editură proprie

1918

M A S C A

Grotescă dram. într'un act

Intăia mie

— Editura „Poes s“ —

1923

RODUL SUFLETULUI

Poeme

Intăia până la a patra mie

Editura „Ramuri“

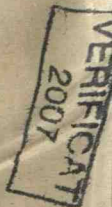
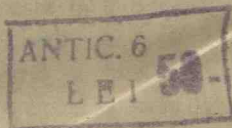
1923

In curând

LIRICA GERMANĂ CONTIMPORANĂ

Studiu critic

— Editura „Cultura Națională“ —



ERATA

Se va ceti pretutindeni *Wilhelm* în loc de *Wilchelm*.

Se va ceti :

Pg. 10 R. 18 *cuvântarea* în loc de *cuvânarea* ;

„ 21 „ 13 *sperioase* „ „ „ *superioare* ;

„ 21 „ 13 *Critica Judecâții* în loc de *Critica Puterii de judecată* ;

Pg. 31 R. 24 *fie un gen, fie celalt, fie amândouă* în loc de *fie pe un, fie pe celalt, fie pe amândouă* ;

Pg. 33 R. 11 *Jungfrau* în loc de *Yungfrau* ;

„ 47 Nota 2 R. 2 *Werk* și *Euphorion* în loc de *Weic* și *Enphoson* ;

Pg. 58 R. 31 *Schlegel* în loc de *Shlegel* ;

„ 63 „ 20 *istoricul* „ „ „ *evoluția* ;

„ 85 „ 4 *Cézanne* „ „ „ *Cesanne* ;

„ 89 „ 15 *Gauguin* „ „ „ *Caunguin* ;

„ 97 „ 19 *antroposofic* în loc de *antropofizic*.

Notă. — Redactarea studiilor din volum a fost terminată la
ianuarie 1923.