

Élie Faure

ISTORIA ARTEI

ARTA ANTICĂ



ARTA ANTICĂ

...l vezi pe Prometeu, cel care le-a dat oamenilor focul...
ESCHIL

Elie Faure
HISTOIRE DE L'ART
L'Art antique

© Editions Jean-Jacques Pauvert, Paris

ÉLIE FAURE

ISTORIA ARTEI ARTA ANTICĂ

În românește de
IRINA MAVRODIN

Cuvînt înainte de
DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE
București, 1970

Pe copertă :
Regina Nefertari (detaliu)
pictură murală, prima jumătate a
sec. XIII î.e.n.
Luxor, Valea Reginelor.

Élie Faure a făcut parte dintr-o familie de spirite care — prin Albert Schweitzer sau Teilhard de Chardin, de pildă — a restituit, în veacul nostru, cuvîntului *umanism* vechiul lui înțeles. Profesia de medic l-a ținut în preajma suferinței omenești; se deprinsese, astfel, a judeca lumea și istoria ei în funcție de o singură unitate de măsură: *omul*. „Istoria — a scris el cîndva — nu este și nici nu poate fi altceva decît povestea conflictelor dintre pasiunile sau interesele oamenilor... La rîndul ei, arta reflectă năzuințele omului de a se afirma pe sine în mijlocul lumii care l-a produs. Formele artistice se organizează sub presiunea tendințelor majore ale lumii contemporane“.

Consecințele unei asemenea concepții sînt mai complexe decît s-ar părea la prima vedere. S-a spus — și nu fără dreptate — că viziunea istorică a lui Élie Faure e de obîrșie saint-simoniană: potrivit acestei viziuni, „ciclurile integrării colective“ alternau cu acelea ale „dezintegrării individualiste“ („precum sistolele și diastolele“, spunea un comentător). Deși socotea că acest fenomen ondulatoriu s-ar desfășura fără vreo explicație obiectivă, singura forță capabilă să-l declanșeze fiind energia umană, Faure recurgea, în analiza concretă a perioadelor istoriei culturii, la argumente de ordin social. Dezvoltarea uneia dintre cele trei arte pe care le observa cu precădere (arhitectura, sculptura, pictura) mărturisește, după părerea sa, un moment diferit al evoluției sociale și, implicit, al psihologiei

sociale. Perioadele de echilibru în care se realizează „consensul aspirațiilor majorității indivizilor”, coincid cu înflorirea arhitecturii, pictura și sculptura devenind atunci subordonate. Pe măsură ce arhitectura se complică, își pierde vigoarea și decade, în vreme ce sculptura și, mai apoi,



Élie Faure
(fotografie)

pictura devin independente ; și, în cele din urmă, „când disoluția socială este completă”, pictura de șevalet triumfă, demonstrând „supremația individualismului”.

Firește, asemenea periodizări sînt riscante ca, de altminteri, orice sistem excesiv de rigid care omite multiplele influențe ce se interferează, prelungind existența unor forme de cultură mult după ce s-au risipit forțele generatoare; sau,

dimpotrivă, făcînd să se ivească elemente ale unei epoci ulterioare, înainte de a se desăvîrși structura socială aptă să le protejeze. În aceeași ordine de idei, filozofia culturii adoptată de Élie Faure nu explică de ce perioadele de elan, precum secolul de aur al Atenei sau Renașterea italiană, secolul al XVII-lea francez sau întreaga epocă romantică, au fost în stare să producă deopotrivă capodopere ale tuturor artelor, fără a se putea stabili o ordine strictă de ierarhie.

Dar, ceea ce mi se pare mai vrednic de relevat aci este că Faure era departe de a considera (așa cum s-a spus cîteodată) că domeniul artei și cel al faptelor sociale ar fi întru totul separate, că esteticul s-ar constitui autonom de ceea ce se petrece în existența umană. Poate că, tocmai dimpotrivă, el imagina un sistem prea riguros articulat, a cărui explicație trebuie căutată, cred, în rolul pe care îl atribuia omului.

Élie Faure nu a fost un sceptic și, cu atît mai puțin un indiferent. Imaginea cărturarului auto-didact, sihăstrit între rafturi de bibliotecă, în lumea tăcută a muzeelor sau între pereții clinicii nu este adevărată. El a căutat în permanență să descopere sensul datoriei umane, raportîndu-l mereu la destinul omului, privit ca individ și în raportul lui cu semenii. Cu puțină vreme înainte de a-și fi publicat primele cronici plastice, se alăturase intelectualilor care cereau revizuirea procesului Dreyfus și instaurarea unor norme firești ale dreptății; avea pe atunci 25 de ani. În 1937, cînd împlinea 64 de ani, va publica o ediție comentată a *Dezastrelor războiului* ale lui Goya; pe atunci (era anul morții lui Faure) o amenințare surdă plutea din nou deasupra Europei. În felul acesta, cea din urmă operă a sa dobîndea înțelesul tragic al unui simbol și al unui avertisment.

Élie Faure nu a fost, deci, un erudit obișnuit cu jocul de iele al ideilor, obosit — cum s-a afirmat — „de priveliștea pasiunilor, de-a pururi înnoite, neîmplinindu-se nicicând în înfăptuiri durabile“. De la unchiul său, geograful Elisée Reclus și — mai ales — Elie Reclus, cel care i-a fost profesor de etno-sociologie, a deprins ideea că orice creație umană aparține deopotrivă și lumii obiective, că „armonia internă a lumii“ se crează în acțiunea complexă a unei dialectici a naturii. Mai târziu, când va studia sistematic filozofia, va recunoaște în gândirea celor doi unchi ai lui tradiția lui Heraclit și, mai ales, a lui Spinoza. „Toate ideile generale ale lui Élie Faure — observă unul dintre comentatorii săi — s-au format pe temeiul unor fapte concrete“. Ceea ce-i explică în bună măsură însuși sistemul estetic. Pictura confirmă, după părerea lui, realitatea lumii sensibile: imaginea vizuală cuprinde un element obiectiv care nu poate fi regăsit nici în poezie, nici în muzică“. „Sculptura, pictura, arhitectura — scria el — îngăduie stabilirea existenței unei lumi sensibile.“ Tratatetele de medicină, opera lui Lamarck și a lui Haeckel i-au consolidat convingerea că „lumea exterioară modelează conștiințele tuturor oamenilor, inclusiv pe cele ale artiștilor“. Ideea din care s-a constituit *Istoria artei*, ampla lucrare a cărei elaborare a durat aproape două decenii, încheindu-se în 1927, când apărea *Spiritul formelor*, conceput ca o concluzie a primelor patru volume: *Arta antică* (1909), *Arta medievală* (1911), *Arta Renașterii* (1914), *Arta modernă* (1921).

Élie Faure se plîngea cîndva că, în conștiința cititorilor săi, el rămîne doar autorul *Istoriei artei*: „O port ca pe o ghiulea legată de picior!“ Adevărul e că opera sa, masivă și diversă, construită meticulos de-a lungul anilor, e ignorată, *Istoria artei*, reprezentînd — pentru cei mai mulți —

cartea unică a lui Faure. Și, totuși, ori de câte ori parcurgi paginile unor studii particulare despre Napoleon sau Montaigne, despre Soutine sau Velázquez, despre Lamarck sau Michelet, despre Nietzsche sau Dostoievski, întâlnești numele lui Élie Faure citat adesea : și judecățile pertinente ale acestui „diletant“ (cum continuă să-l considere unii, și nu puțini), organizându-se într-un sistem coerent, mărturisind o viziune filozofică unitară, sînt adesea invocate în sprijinul ideilor celor mai de seamă specialiști în diferitele domenii ale cercetării monografice. De curînd, cînd însemnările sale despre cinematograf au fost reunite în volum, comentatorii acestei arte a secolului nostru au rămas surprinși, nu atît de viziunea sa tinzînd să integreze într-o sinteză vastă lumea imaginilor dinamice, a picturii, a arhitecturii, a dansului și a muzicii; cît de precizia definițiilor care vizează contribuția fiecăruia dintre realizatorii acestei „arte colective“ și relația ei cu publicul epocii unei civilizații mașiniste. Istoriile literare care tratează literatura de război menționează, negreșit, *Roata*, romanul patetic, mărturie a unei conștiințe îndurerate de înfățișarea mizeriei umane, și *Sfîntul Chip*, eseu plin de paradoxuri, dar de o admirabilă consecvență a „umanismului în activitate“, cum îl numea un comentator de prestigiu al lui Faure, Pierre Abraham, într-un număr al revistei *Europe* dedicat memoriei „doctorului renașcentist“.

Și totuși...

Istoria artei continuă a fi opera cea mai frecvent citită, aceea în care se caută cel mai adesea rădăcinile unei filozofii, e adevărat, eclectică, dar orientată în permanență spre judecarea omului și a relațiilor lui cu lumea vizibilului. Există, fără îndoială, opere de istorie ale artei a căror contribuție în explicarea în parte a fiecărei perioade este mai decisivă decît *Istoria* lui Faure. Dar nu cred că

vreun cercetător al artei preistorice să nu recurgă, după ce l-a citit pe Breuil, la părerile lui Élie Faure ; nu îmi pot imagina o cercetare a artei grecești din bibliografia căreia să lipsească Charbonneaux, dar și Faure ; tratatele de artă bizantină fără Charles Diehl sau Grabar, dar și fără Faure ; ale artei medievale, fără Focillon, dar și fără Faure, și — în sfârșit, pentru a nu prelungi înșiruirea — ale artei veacului nostru, fără Herbert Read, dar și fără Élie Faure.

Firește, *Istoria artei* nu-și putea propune să rivalizeze cu eruditele analize ale unor savanți recunoscuți. Este, poate, doar un eseu, așa cum s-a spus, uneori admirativ, alteori cu o nuanță vădit pejorativă. Dar un eseu compus pe un temei solid de gândire, îmbrățișînd necontenita succesiune a epocilor de cultură într-o viziune pasionată. Élie Faure îl recunoștea pe Michelet ca pe adevăratul său maestru în această operă de reconstituire a destinului umanității de-a lungul epocilor. „O epopee lirică a omenirii privită în creațiile ei estetice“. Cînd *Istoria artei* era doar un proiect, încă nedefinit Élie Faure le spunea alor săi : „Voi scrie o epopee a gloriei artei și a omului“.

„Gloria artei și a omului“, iată cuvinte care se asociază firesc ori de cîte ori parcurgi cartea lui Élie Faure. Autorul ei a ezitat chiar să-i dea titlul de *Istorie a artei*, temîndu-se ca nu cumva cititorii ei să aștepte „un catalog de opere comentate în ordine cronologică“. Încercînd să reconstituie mișcarea spirituală în diverse epoci, Faure a respins și tentația pitorescului, *Istoria* sa neînfățișîndu-se ca o colecție de anecdote mai mult sau mai puțin semnificative despre artiști și despre operele lor. Peisajul istoric și social se reconstituie în jurul evenimentelor culturale, se răsfrînge în creațiile artistice, le explică și, în același timp, este explicat de ele. A vrut ca *Istoria* lui să fie

„construită pe roca faptelor“ ; și, de aceea, documentarea e scrupuloasă, asociind informații directe, date de arhivă, mărturii indirecte, fragmente de opere literare, referințe istorice, pasaje din operele de știință exactă. Totul se transformă într-un poem a cărui expresie lirică, intensă, glorifică arta și omul.

Pentru Élie Faure, arta nu e un fenomen inexplicabil, „o producție a omului creată independent de opera altor oameni“, ci „un produs firesc al omului în societate, inseparabil de toate activitățile umane“. Medicul Élie Faure, deprins să observe și să-și explice natura, credea că originile sentimentului estetic trebuie căutate în contemplarea uimită cu care primii oameni și, apoi, toți urmașii lor, au privit miracolul florii ce-și desface corola, dansurile ciudate ale păsărilor în jurul soațelor lor, elitrele insectelor. Nimic nu este lipsit de sens și de finalitate, spunea el adesea. Și dacă *Istoria artei* cuprinde, câteodată, tendința de a asimila sentimentul estetic cu reacția biologică a primilor indivizi umani, nu e mai puțin adevărat că ea exprimă ideea unei atitudini conștiente a omului, chiar dacă, odinoară, el nu era în stare să-și tălmăcească strania emoție pe care o încerca în fața spectacolului naturii. Artă este însă un mijloc de exprimare a unei personalități omenești, spune Élie Faure ; „e un limbaj prin intermediul căruia putem exprima tot ceea ce pot exprima cuvintele și, mai ales, ceea ce ele nu pot să exprime“. Semnificațiile ei fundamentale trebuie să fie, de aceea, identice, pentru ca limbajul să fie inteligibil ; ele ne relevă „omul, omul lăuntric în ceea ce are el mai candid și mai esențial“. Artă este, în felul acesta, „un moment al umanității, al existenței ei spirituale, prin care omul își afirmă, așa cum își afirmă și prin știință, trecerea prin istorie“.

Arta este concepută ca un raport sensibil cu universul, pe care artistul îl reflectă nu imitând înfățișările concrete ale lumii, ci transformându-le într-o expresie specifică. În opera de artă se deslușește o încercare nu numai de a reprezenta lumea, ci și de a o transforma. „Își dă oare seama poetul — se întreba Élie Faure în *Spiritul formelor* — că fiecare strofă, fiecare acord introduce în lume o dramă nouă? De sensibilitățile pe care le atinge, de inteligențele pe care le pune în cumpănă, de entuziasmele pe care le stîrnește, de comuniunile pe care le creează?... Largi curente de idei sînt puse în circulație, mișcîndu-se din planul estetic în cel sentimental, din planul sentimental, în cel social și politic“.

Unul dintre exegeții operei lui Élie Faure, Paul Désanges, constată, recitînd asemenea pasaje, cît de actuale sînt, astăzi, preocupările acestea ale integrării esteticului în social, explicîndu-și în felul acesta, de ce *Istoria artei*, sau *Spiritul formelor* au fost primite cu rezerve (aș spune, uneori cu aversiune) într-o epocă în care arta mai era socotită, cîteodată, ca o modalitate de evaziune din cotidian. Opera de artă nu putea fi, în concepția lui Élie Faure, nici măcar o oglindă impasibilă a lumii realului: ea era o formă a atitudinii active a omului, aspirînd să modeleze lumea, civilizația ei, pe potrivea necesităților individului și ale colectivității. „Arta care nu e însuflețită de dorința de a crea ceva în afara ei însăși, care nu-și propune să comunice, să aibă ecou în conștiințe și în existențe, nu este artă. Ea este asemenea dragostei“. Între artă (înțeleasă ca „forță creatoare“) și dragoste există, scria Élie Faure tot în *Spiritul formelor*, „o identitate de substanță pe care artiștii, poeții o simt, pentru că, pe rînd, aceste forțe se anihilează sau se exaltă reciproc“.

Arta este un fruct al civilizațiilor succesive cu care se simte solidară. Și medicul Élie Faure continuă : „Făcînd abstracție de accidentele normale, arta evoluează în ritmul societăților omenești care asemenea tuturor formelor din această lume, se nasc, se dezvoltă, îmbătrînesc și mor“. Pentru autorul *Istoriei artei*, aceasta este legea generală a naturii și arta nu face excepție. Bineînțeles, concluzia nu poate fi însușită fără rezerve. Concepția organicistă a lui Élie Faure nu poate explica permanența unor valori întîmpinate cu nealterată emoție de-a lungul zecilor de generații ; formele artistice pot să piară o dată cu civilizația care le-a creat, dar sentimentul estetic prilejuit de ele rezistă. E ceea ce gîndirea lui Faure nu a urmărit într-un sistem îndeajuns de convingător. Legea alternanței nu funcționează la fel de ritmic în crearea formelor sintetice și analitice în artă cum funcționează în trupul omenesc unde „sistolele și diastolele ritmează mișcările inimii“.

Tema „Marelui Ritm“ revine adesea în opera lui Élie Faure. El o regăsește pretutindeni, în existența societății în care „arta și omul se amestecă într-atît, încît pare că aceeași pulsație bate în amîndoi ritmul istoriei“. Și, așa cum s-a observat, cuvîntarea lui Saint-John Perse, cîteva decenii mai tîrziu în sala în care i s-a decernat premiul Nobel, suna ca un ecou al cuvintelor lui Élie Faure : „Ascultă bătaia ritmică pe care mîna mea ridicată o imprimă frazei umane veșnic creatoare“.

Preocuparea constantă de a descoperi legăturile dintre artă și lumea socială l-a adus pe Faure pe teritoriul faptelor concrete. Dreyfusardul din tinerețe va adera, la începutul agresiunii fasciste împotriva Republicii spaniole, la Comitetul pentru apărarea minerilor din Asturia ; cu puțină vreme înaintea morții, își va proclama, fără echivoc, adeziunea la cauza republicanilor spanioli, primind președinția

Asociației Prietenilor Spaniei și vizitînd tranșeele de pe frontul Madridului. „Oamenii nu se nasc liberi, dar sînt egali — spunea el — ceea ce trebuie să obțină umanitatea este tocmai această libertate a tuturor membrilor ei“.

În timpul primului război mondial, cînd ceruse să fie transferat la o ambulanță din prima linie, îi scrie prietenului său Francis Jourdain: „Războaiele de cucerire nu vor lua sfîrșit cu adevărat decît atunci cînd toate popoarele lumii își vor dobîndi libertatea... Cînd nu se vor mai comite crime sociale, cînd malthusianismul economic va înceta să fie considerat de marile puteri drept o lege a acumulării bogăției“.

Patetic amestec de teorii filozofice, gîndirea lui Élie Faure a ordonat faptele într-o perspectivă uneori, evident, discutabilă. Dar ceea ce nu i se poate contesta astăzi, cînd o privim îmbogățită cu sensurile pe care i le dăruiește epoca noastră, este tocmai ceea ce i s-a pus mai frecvent la îndoială, în timpul vieții, celui care a scris *Istoria artei*: simțul acut al participării la viața întregii umanități care suferă și se bucură și pentru care arta este o formă de manifestare a suferinței și a bucuriei. Unii dintre comentatorii operei lui au crezut că pot să-i pună întreaga creație sub semnul suprem al credinței creștine. E foarte adevărat că Élie Faure a socotit biserica drept unul dintre elementele decisive ale evoluției culturii de totdeauna; că, pentru el Inchiziția însăși era o instituție istoricește explicabilă. Dar nici un moment el nu a fost ispitit să creadă că arta, cultura în general, ar fi produse numai de sentimentul credinței.

Mai mult decît atît: el a contestat tezele lui Toma din Aquino (chiar și așa cum au fost revizuite de Jacques Maritain), posibilitatea de a explica lumea modernă; bise-

rica se supunea, în concepția lui, aceleiași atotbiruitoare legi a „marelui ritm“, cunoscînd, fatalmente, momentul declinului o dată cu lumea în care s-a născut. „Credea mai mult în părinții gândirii științifice moderne, în Lamarck și în Einstein — afirma Paul Désanges — decît în părinții bisericii, în matematicieni, în fizicieni, în biologi, mai mult decît în teologi“.

Și, astfel, se conturează portretul acestui paradoxal istoric al culturii și al artei umane. Celebrîndu-l pe artist și pe omul puternic, în numele filozofiei lui Nietzsche, el vedea actul de creație justificîndu-se în măsura în care se transformă în element util întregii societăți. Opuînd științei arta („creație a dragostei universale“), va reclama, spre sfîrșitul vieții, necesitatea împlinirii unei sinteze capabilă să se adreseze deopotrivă minții și sensibilității, proclamînd „o religie nouă, aceea a adevărului și frumuseții“.

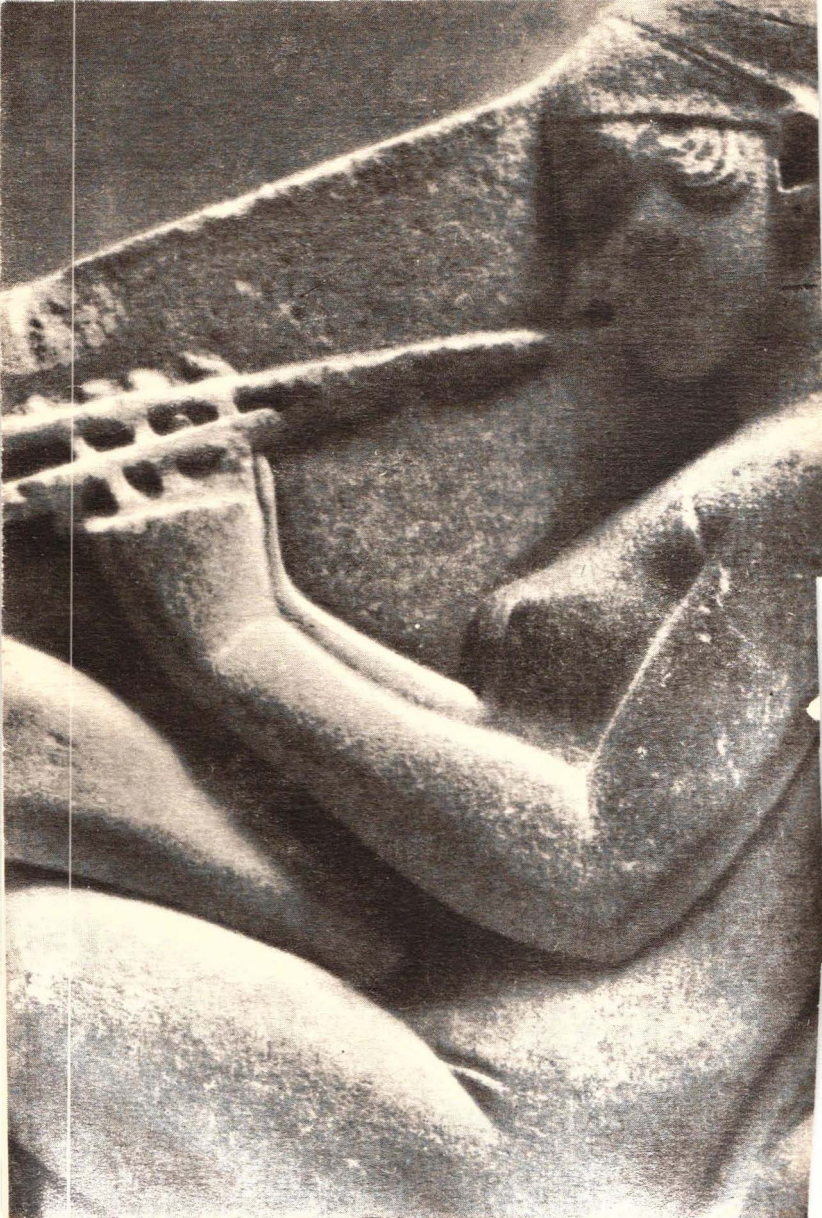
Istoria artei este, într-adevăr, un poem liric dedicat dramatismului vieții, omului superb în desăvîrșirea lui. Apariția sa în românește, în admirabila tălmăcire a Irinei Mavrodin, este — cu siguranță — un act de cultură. Ea pune la îndemîna cititorilor români nu numai una dintre cele mai frumoase sinteze a acestui fenomen complex care este evoluția artei; ci și un exemplu de umanism, exemplul celui care exclama: „La urma urmelor și chiar înainte de orice, sînt om.“

DAN GRIGORESCU

1. Artă greacă. Motiv central din triptichul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma.



Soției mele



INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE 1909

Arta, care exprimă viața, este misterioasă ca și ea. Ea scapă, ca și ea, oricărei formule. Dar nevoia de a o defini ne urmărește, pentru că ea intervine în toate momentele existenței noastre cotidiene, spre a-i slăvi aspectele prin formele sale cele mai nobile, sau spre a-i le pîngări prin formele sale cele mai decăzute. Oricît de greu ne-ar fi să facem efortul de a asculta și de a privi, ne este cu neputință să nu auzim și să nu vedem, ne este cu neputință să renunțăm cu totul la a ne face o părere asupra lumii aparențelor, al căror sens tocmai arta are misiunea de a ni-l revela. Istoricii, moraliștii, biologii, metafizicienii, toți cei ce vor să smulgă vieții secretul originilor și finalității sale ajung, mai devreme sau mai târziu, să se întrebe de ce ne regăsim în operele care o exprimă. Dar cu toții ne obligă să ne îngustăm viziunea cînd pătrundem în imensitatea schimbătoare a poemului pe care omul îl cîntă, îl uită, îl cîntă din nou, și iar îl uită, de cînd există ca om — pe măsura cadrului prea strîmt al biologiei, metafizicii, moralei, istoriei. Or sentimentul frumosului este solidar cu toate aceste lucruri laolaltă, și, de asemeni, fără îndoială, le domină și le duce cu sine spre unitatea posibilă și dorită a întregii noastre acțiuni omenești, pe care numai el o poate realiza.

2. Artă greacă. Motivul din stînga din tripticeul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma.

Și numai ascultându-ți inima poți vorbi despre artă fără să o micșorezi. Purtăm cu toții în noi partea noastră de adevăr, dar nu-l vom cunoaște nici măcar noi înșine dacă nu vom avea dorința pasionată de a-l căuta și dacă nu vom resimți nici un entuziasm exprimându-l. Numai cel care lasă să cînte în el vocile divine știe să respecte misterul operei care l-a făcut să simtă nevoia de a împărtăși și celorlalți oameni emoția sa. Michelet nu i-a trădat pe meșterii gotici și nici pe Michelangelo, pentru că era mistuit de pasiunea care face să se cutremure zidurile catedralelor sau își dezlănțuie furtuna sub bolțile capelei Sixtine. Baudelaire a pătruns pînă în miezul de lumină, acolo unde strălucește puternic spiritul eroilor, pentru că este un mare poet. Iar ideile lui Taine n-au murit o dată cu el, pentru că firea sa de artist îi depășește voința, și pentru că, dincolo de rigiditatea sa dogmatică, există valul mereu nou de senzații și de imagini.

A venit în ceasul în care învățam că propriul nostru destin este legat de faptele celor ce ne preced și de însăși structura pămîntului pe care ne-am născut. Avea dreptul să vadă forma gândirii noastre ieșind din tiparul istoriei. „Arta rezumă viața“. Ea intră în noi cu puterea pămîntului nostru, cu nuanța cerului nostru, prin pregătirile atavice care o determină, prin pasiunile și voința oamenilor pe care îi definește. Folosim, pentru a ne exprima ideile, materialul pe care îl adună privirea și pe care mîinile noastre îl pot pipăi. Este cu neputință ca Fidias și Rembrandt, ca sculptorul care trăiește în lumina Sudului, în mijlocul unei lumi cu contururi acuzate, ca pictorul care trăiește în ceața

Nordului, în mijlocul unei lumi cu contururi șterse, ca acești doi oameni pe care îi despart douăzeci de secole de-a lungul cărora umanitatea a trăit, a suferit, a îmbătrânit, să se slujească de aceleași cuvinte... Numai că e necesar să ne recunoaștem atât în Rembrandt cât și în Fidias.

Limbajul nostru, și numai limbajul nostru este acela care ia și păstrează aparența acelor lucruri din jur care ne izbesc nemijlocit simțurile. Nu am cere artei altceva decît să ne învețe istoria, dacă ea n-ar fi decît o reflectare a societăților care trec ca umbra norilor pe pămînt. Dar arta ne înfățișează omul și, prin el, universul. Artă depășește clipa, ea lărgeste locul cu întreaga durată, cu întreaga înțelegere a omului, cu întreaga durată și întindere a universului. Ea fixează eternitatea în mișcare în forma sa momentană.

Vorbindu-ne despre om, ne vorbește despre noi. Ciudat este că trebuie să ne-o spună. Cartea lui Tolstoi¹ nu spune altceva. Ea a apărut în ceasul dureros cînd, puternic înarmați de căutarea noastră, dar dezorientați în fața orizonturilor pe care ea le deschide și dîndu-ne seama că efortul nostru s-a dispersat, căutăm să confruntăm rezultatele dobîndite pentru a ne uni într-o credință comună și a merge înainte. Gîndim și credem ceea ce avem nevoie să gîndim și să credem; e ceea ce dă gîndurilor și credințelor noastre, în decursul istoriei, acel fond indestructibil de umanitate pe care toate îl au. Tolstoi a spus ceea ce era necesar să fie spus în momentul în care a spus-o.

¹ *Ce e arta?* (n.a.)

Arta este apelul la comuniunea oamenilor. Ne recunoaștem unii pe ceilalți după ecourile pe care le trezește în noi, ecouri pe care le transmitem și altora din entuziasm, și care izbucnesc în acțiune vie pe toată durata generațiilor, adesea fără ca ele să bănuie aceasta. Dacă, în clipele de lipsă de înțelegere și de prăbușire generală, doar unii dintre noi ascultă acest apel, e pentru că ei reprezintă în acele clipe efortul idealist care va reînvia în mulțimi eroismul adormit. S-a spus că artistul își ajunge sie însuși. Nu-i adevărat. Artistul care o spune este stăpînit de un jalnic orgoliu. Artistul care o crede nu este artist. Dacă nu ar fi avut nevoie de cel mai universal dintre limbajele noastre, artistul nu l-ar fi creat. Pe o insulă pustie, el ar săpa pămîntul pentru a-și dobîndi pîinea. Nimeni nu are mai multă nevoie decît el de prezența și de aprobarea oamenilor. Vorbește pentru că îi simte în jurul lui, și în speranța adesea înșelată și niciodată spulberată că pînă la urmă îl vor înțelege. Menirea sa este de a-și răspîndi ființa, de a da cît mai mult din viața sa tuturor vieților, de a cere tuturor vieților să-i dea cît mai mult din ele, de a realiza cu ele, dintr-o colaborare obscură și magnifică, o armonie cu atît mai emoționantă cu cît participă la ea un număr mai mare de alte vieți. Artistul, căruia oamenii îi dau totul, le dă înapoi tot ce le-a luat. Nimic nu ne emoționează în afară de ceea ce ni se întîmplă sau ni se poate întîmpla. Artistul este noi-însine. El are în spatele lui aceleași adîncuri de umanitate entuziastă sau mizerabilă, el are în jurul lui aceeași natură secretă care se dezvăluie o dată cu fiecare pas al său. Artistul este mulțimea

căreia îi aparținem cu toții, care ne definește pe toți, cu consimțământul nostru sau în ciuda revoltei noastre. Artistul nu are puterea să adune pietrele casei pe care ne-o clădește cu riscul de a-și sfărâma pieptul și de a-și răni mâinile, pe un alt drum decît acela pe care îl urmăm alături de el. Trebuie să sufere din pricinile care ne fac să suferim, trebuie să-l facem să sufere. Trebuie să ne simtă bucuriile, să-și găsească bucuriile în noi. El trebuie să trăiască durerile și biruințele noastre lăuntrice, chiar și atunci cînd noi nu le simțim.

Artistul nu poate să simtă și să-și domine mediul decît cu condiția de a-l socoti mijloc de creație. Numai atunci ne poate arăta acele realități permanente pe care fiecare faptă și fiecare clipă le dezvăluie acelora care știu să le vadă și să le trăiască. Ele supraviețuiesc societăților omenesti întocmai ca adîncurile mării valurilor de la suprafață. Arta este întotdeauna „un sistem de relații“, și un sistem sintetic. Chiar arta primitivă, care mărturisește, în acumularea neobosită a detaliului, urmărirea pasionată a unui sentiment esențial. Orice imagine, în fond, este un rezumat simbolic al ideii pe care și-o face artistul despre lumea nelimitată a senzațiilor și a formelor, o expresie a dorinței sale de a face să domnească într-însa ordinea descoperită de el. Arta a fost, încă de la cele mai umile începuturi ale sale, realizarea presentimentelor unora, răspunzînd nevoilor tuturor. Ea a forțat universul să-i dezvăluie legile care ne-au îngăduit să instaurăm treptat în univers domnia spiritului. Emanată din umanitate, ea i-a dezvăluit umanității înțelegerea de sine înșăși. A definit rasele, purtînd singură mărturia

efortului lor dramatic. Dacă vrem să știm cine sîntem, trebuie să înțelegem ce este ea.

Arta ne inițiază în cîteva realități adînci, a căror stăpînire definitivă, dacă n-ar curma mișcarea și prin ea speranța, ar îngădui umanității să introducă în sine și în jur, suprema armonie care constituie scopul de neatins al efortului său. Arta este, desigur, un lucru infinit mai mare decît își închipuie cei ce nu o înțeleg, mai practic poate decît își închipuie mulți dintre cei ce îi simt puterea acțiunii. Născută din unirea sensibilității și experienței noastre, pentru cucerirea ființei noastre, ea nu este, în nici un caz, un divertisment dezinteresat, rol la care Kant, Spencer și chiar Guyau au vrut să o reducă. Toate imaginile lumii sînt pentru noi instrumente utile, și opera de artă nu ne atrage decît pentru că recunoaștem în ea propria noastră dorință formulată.

Recunoaștem ușor că obiectele de primă utilitate, veșmintele noastre, mobilele, vehiculele, drumurile, casele noastre ne par frumoase de îndată ce-și îndeplinesc bine funcția. Dar ne încapățînăm să situăm deasupra, adică în afara naturii, organisme superioare, în care ea ni se dezvăluie căpătînd cel mai mare interes pentru noi înșine, trupul, fața, gîndirea noastră, lumea infinită a ideilor, a pasiunilor și a peisajelor în mijlocul cărora trăiesc, pe care le definesc și care le definesc fără ca noi să le putem separa. Guyau nu mergea îndeajuns de departe cînd se întreba dacă gestul cel mai util nu este și cel mai frumos; dăm înapoi, împreună cu el, în fața cuvîntului decisiv, ca și cum ne-ar înăbuși visul pe care îl știm totuși nepieritor, de vreme ce nu vom ajunge

niciodată la acea desăvîrşire a fiinţei noastre pe care o urmărim fără oprire. Or, acest cuvînt a fost rostit, şi încă de către omul a cărui inteligenţă a fost, poate, mai liberă decît oricare alta de orice oprelişte materială : „Oare nu funcţia unui corp frumos, zicea Platon, oare nu utilitatea lui ne demonstrează că este frumos ? Şi tot ceea ce socotim a fi frumos, feţele, culorile, sunetele, meseriile, toate acestea nu sînt oare cu atît mai frumoase cu cît le simţim mai folositoare ?“

Idealismul nostru poate fi liniştit ! Numai printr-o lungă acumulare de emoţii şi de vreri omul ajunge să recunoască în drumul său formele care îi sînt utile. Numai această selecţie, făcută de cîteva spirite mari, va determina pe viitor, în instinctul mulţimilor, ceea ce este destinat să treacă din domeniul speculaţiei în domeniul practicii. Evoluţia noastră generală, epurarea greoaie şi progresivă a inteligenţei şi a dorinţelor noastre sînt acelea care creează şi fac necesare formele de civilizaţie care se traduc, pentru spiritele pozitive, în satisfacerea directă şi uşoară a tuturor nevoilor lor materiale. Lucrul cel mai util omului este ideea.

Forma frumoasă, fie că este vorba de un copac sau de un fluviu, de sînii sau de şoldurile unei femei, de umerii sau de braţele unui bărbat sau de craniul unui zeu, este forma care se adaptează funcţiei sale. Ideea nu are alt rol decît acela de a ne-o defini. Ideea este aspectul superior şi desfăşurarea infinită în lume şi în viitor a celui mai imperios dintre instinctele noastre, pe care ea îl rezumă şi îl pune în lumină întocmai cum floarea şi fructul rezumă planta, o prelungesc şi o per-

petuează. Orice ființă, chiar și cea mai josnică, închide în sine, cel puțin o dată în aventura sa terestră, atunci când iubește, întreaga poezie a lumii. Și cel pe care-l numim artist este acea ființă care păstrează necurmat în inimă, în fața vieții universale, starea de dragoste. Vocea puternică și ascunsă care dezvăluie bărbatului și femeii frumusețea femeii și a bărbatului, și care îi mîină spre o alegere decisivă în scopul de a-și eterniza și perfecționa specia, nu încetează să răsune în el, sporită și întărită de toate vocile și murmurele și zvonurile și tresăririle care o însoțesc. El aude această voce neîncetat, ori de cîte ori se mișcă ierburile, ori de cîte ori o formă violentă sau grațioasă afirmă viața în drumul său, ori de cîte ori urmărește, de la rădăcini spre frunze, cum urcă seva subterană în trunchiul și ramurile arborilor, ori de cîte ori privește marea cum se ridică și coboară ca pentru a răspunde mareelor miliardelor de germenii pe care îi rostogolește, ori de cîte ori îl inundă puterea de fecundație a căldurii sau a ploii, ori de cîte ori vîntul dătător de viață îi repetă că imnurile umane se nasc din chemările de voluptate și de speranță de care lumea e plină. Caută formele pe care le presimte, întocmai cum le caută omul, animalul aflat pradă dragostei. Dorința sa merge de la una la alta, stabilește între ele comparații necruțătoare, din care țîșnește într-o zi forma superioară, ideea a cărei amintire îi va apăsa sufletul atîta timp cît nu-i va fi dat viață. El suferă pînă la moarte, pentru că, de fiecare dată după ce a fecundat o formă sau a dat avînt unei idei, se naște în el, pentru a-l chinui, imaginea unei alteia, și pentru că speranța sa

nicicînd descurajată de a nu fi ajuns la ceea ce dorește nu se poate naște decît din disperarea de a nu se fi realizat. El suferă, iar neliniștea sa tiranică îi face adesea să sufere pe cei ce trăiesc în preajma lui. Dar tot el îi și mîngîie pe cei din jur și, cincizeci de secole mai tîrziu, milioane de oameni. Imaginile pe care le va lăsa vor da puteri sporite celor care vor ști să le înțeleagă logica și certitudinea. Ei vor gusta, ascultîndu-l, iluzia pe care a gustat-o el o clipă, iluzia adesea redutabilă, dar întotdeauna înălțătoare, a adaptării absolute.

E singura iluzie dumnezeiască ! Numim Dumnezeu forma care ne traduce cel mai bine dorința, senzuală, morală, individuală, socială, sau oricare alta, dorința noastră nedeslușită de a înțelege, de a folosi viața, de a împinge neîncetat cît mai departe limitele minții și ale simțirii. Invadăm cu această dorință liniile, proeminențele, volumele care pun în evidență această formă, și în întîlnirea cu puterile adînci care circulă înlăuntrul ei ni se dezvăluie dumnezeirea. Din ciocnirea spiritului care o animă și a spiritului care ne animă țîșnește viața. Nu vom ști să o folosim decît dacă ea răspunde în întregime pornirilor obscure care ne dictează propriile noastre acțiuni. Cînd Rodin vede fremătînd în grosimea marmorei un bărbat și o femeie cu brațele și coapsele înlănțuite, oricît de strînsă ar fi îmbrățișarea, niciodată nu-i vom înțelege tragica necesitate dacă nu simțim că o putere interioară, dorința, contopește sufletele și carnea trupurilor sudate laolaltă. Cînd Carrière smulge materiei universale o mamă care își alăptează copilul,

nu vom înțelege valoarea acestei îmbrățișări dacă nu simțim că o forță interioară, dragostea, comandă înclinarea torsului și curba brațului matern, și că o altă forță interioară, foamea, îl ghemuiește pe copil la pieptul mamei. Imaginea care nu exprimă nimic nu este frumoasă, și cel mai frumos sentiment ne scapă dacă nu determină direct imaginea care îl va traduce. Frontoanele, frescele, epopeele, simfoniile, cele mai nobile construcții arhitectonice, întreaga libertate cuceritoare, gloria și irezistibila putere a templului infinit și viu pe care ni-l ridicăm nouă înșine sînt în acest misterios acord.

El definește în toate cazurile toate formele superioare ale mărturiilor de încredere și de credință pe care le-am lăsat în lungul nostru drum, întregul nostru efort idealist pe care nu l-a cîrmuit nici o finalitate — în sensul „radical”¹ pe care îl dau acestui cuvînt filozofii. Idealismul nostru nu este altceva decît realitatea spiritului nostru. Necesitatea de adaptare îl creează și îl menține în noi pentru a-l spori și a-l transmite copiilor noștri. El există latent în străfundurile vieții noastre morale originare întocmai cum omul fizic este conținut în îndepărtatul protozoar. Căutarea absolutului este dorința neobosită de acel repaos, pe care ni l-ar da triumful definitiv asupra tuturor forțelor oarbe care se împotrivesc înaintării noastre. Dar, spre mîntuirea noastră, pe măsură ce înaintăm, scopul se îndepărtează. Scopul vieții este de a trăi, și idealul nostru ne conduce spre viața mereu schimbătoare și mereu reînnoită.

1 Bergson, *Evoluția creatoare*. (n.a.)

Dacă urmărim scurgerea timpului, dacă trecem de la un popor la altul, formele acestui ideal par să se schimbe. Dar ceea ce se schimbă, de fapt, sînt nevoile acelui timp, sînt nevoile acelor popoare, al căror viitor doar poate să demonstreze, de-a lungul variațiilor aparente, identitatea de natură și caracterul de utilitate. Abia ieșiți din lumea egipto-elenică, vedem întinzîndu-se în suprafață regatul spiritului. Templele hinduse, catedralele îi sparg hotarele, estropiații spanioli, săracii din Olanda îl invadează fără să introducă în el nici unul din acele tipuri de umanitate generală prin care primii artiști ne definiseră necesitățile. Dar marele vis uman poate să recunoască și aici efortul de adaptare care l-a călăuzit întotdeauna. Au apărut alte condiții de viață, forme de artă diferite ne-au trezit nevoia de a le înțelege pentru a ne orienta acțiunea în sensul interesului nostru. Peisajul real, viața populară, viața burgheză încep să pună cu putere în lumină aspectele cotidiene, în fața cărora sufletul nostru obosit de visare poate să se reculeagă și să se refacă. Însăși chemarea mizeriei și a desperării tinde să ne exalte dorința de a ne uni, de a ne recunoaște și de a ne face mai puternici.

Ne îndreptăm rînd pe rînd spre egipteni, spre asirieni, spre greci, spre hinduși, spre francezii Evului Mediu, spre italieni, spre olandezi, pentru că aparținem cînd unui mediu, cînd unei epoci, cînd chiar unui ceas al epocii sau vieții noastre care are mai mare nevoie de unii decît de ceilalți. Cînd ne e frig, căutăm soarele, cînd ne e cald, umbra. Marile civilizații care ne-au format merită fiecare în egală

măsură recunoștința noastră, pentru că noi am cerut pe rînd, fiecareia dintre ele, ceea ce ne lipsea. Am trăit conform tradiției cînd am avut interesul să o facem, am acceptat revoluția cînd ea ne salva. Am fost idealişti cînd lumea se lăsa pradă descurajării sau presimțea noi destine, realiști cînd se părea că și-a găsit stabilitatea provizorie. Nu am cerut mai multă putere de reculere raselor pasionate și nici mai mult elan raselor pozitive, pentru că am înțeles necesitatea pasiunii și necesitatea spiritului pozitiv. Noi sîntem cei care am scris neasemuita carte în care Cervantes a arătat cît sîntem de generoși și cît sîntem de practici. Am urmat unul sau altul din marile curente ale spiritului și am putut invoca argumente de valoare aproape egală pentru a ne justifica înclinările. Ceea ce numim artă idealistă, ceea ce numim artă realistă sînt forme momentane ale acțiunii noastre eterne. Noi sîntem cei ce trebuie să prindem clipa nemuritoare cînd puterile conservatoare și puterile revoluționare ale vieții se unesc pentru a realiza echilibrul sufletului omenesc.

Astfel oricare ar fi forma sub care el ni se oferă, fie că este adevărat în clipa de față sau că este adevărat doar în dorința noastră, fie că este adevărat în același timp în aparența sa imediată și în destinele sale posibile, obiectul în sine însuși, faptele în sine înseși nu sînt nimic. Ele nu au valoare decît prin legăturile lor infinit numeroase cu o ambianță infinit complexă și niciodată asemănătoare alteia, care traduc sentimente universale de o nesfîrșită simplitate. Fiecare fragment al

operei, fiind el însuși adaptat scopului său, oricât de umil ar fi acest scop, trebuie să răsunе de ecouri tăcute în întreaga sa profunzime și pe întreaga sa întindere. Tendințele sale sentimentale sînt, în fond, de un ordin secundar: „Pictura bună, spunea Michelangelo, este sfîntă prin ea însăși, căci sufletul se înalță prin efortul pe care trebuie să-l facă pentru a atinge perfecțiunea și a se contopi cu Dumnezeu; pictura bună este o reflectare a perfecțiunii divine, o umbră a penelului lui Dumnezeu...!” Idealistă sau realistă, actuală sau generală, opera trebuie să trăiască, și pentru ca să trăiască, trebuie, în primul rînd, să fie *unică*. Opera care nu e unică moare întocmai ca ființele rău alcătuite pe care specia, evoluînd spre destinele sale superioare, trebuie treptat să le elimine. Opera unică, dimpotrivă, trăiește pînă și în cele mai mici fragmente ale sale. Pieptul unei statui antice, un picior, un braț, chiar pe jumătate roase de umezeala adîncurilor, freamătă și par calde la atingerea mîinii, ca și cum forțele vitale le-ar modela încă pe dinlăuntru. Bucata dezgropată este vie. Sîngerează ca o rană. Peste prăpastia secolelor, spiritul își regăsește legăturile cu cioburile pulverizate, însuflețind întregul organism cu o existență imaginară, dar prezentă în emoția noastră. Este mărturia magnifică a importanței umane a artei, gravînd efortul inteligenței noastre în temeliiile pămîntului, întocmai cum osemintele depun aici urma evoluției organelor noastre materiale. A realiza unitatea spiritului și a o transpune în operă înseamnă a asculta de acea necesitate durabilă și de ordin general pe care universul

nostru ne-o impune și pe care savantul o exprimă prin legea continuității, artistul prin legea armoniei, înțeleptul prin legea solidarității.

Aceste trei instrumente esențiale ale adaptării noastre umane, știința care definește legăturile dintre fapt și fapt, arta care sugerează legăturile dintre fapt și om, morala care caută legăturile dintre om și om, stabilesc spre folosința noastră, de la un capăt la celălalt al lumii materiale și spirituale, un sistem de relații a cărei logică ne va fi demonstrată de permanența și de utilitatea lui. Ele ne învață ce ne este de folos și ce ne este vătămător. Restul nu ne interesează. Nu există nici greșeală, nici adevăr, nici urîtenie, nici frumusețe, nici rău, nici bine în afară de folosința umană pe care vrem să le-o dăm. Menirea sensibilității noastre, a inteligenței noastre particulare este de a le stabili valoarea, căutînd trecerile misterioase care ne vor permite să cuprindem continuitatea efortului nostru, pentru a putea înțelege și accepta totul de la el. Va fi cel mai bun mijloc de a folosi treptat ceea ce numim greșeală, urîtenie și rău, în vederea unei educații superioare, și pentru a realiza în noi armonia, spre a o răspîndi în jur.

Armonia este o lege de un ordin adînc care își are originea în unitatea primară și a cărei dorință ne este impusă de realitatea cea mai generală și mai imperioasă. Formele pe care le vedem nu trăiesc decît prin tranzițiile care le unesc, prin care spiritul omenesc poate reveni la sursa comună întocmai cum poate urma curentul hrănitor al sevelor pornind de la flori și frunze pentru a

ajunge înapoi la rădăcini. Priviți un peisaj ce se întinde pînă la cercul orizontului. O cîmpie acoperită de ierburi, de pîlcuri de arbori, un fluviu care curge spre mare, drumuri mărginite de case, sate, animale rătăcitoare, oameni, un cer plin de lumină sau de nori. Oamenii se hrănesc cu fructele arborilor, cu carnea, cu laptele animalelor, cu ale căror blănuri și piei se îmbracă. Animalele trăiesc cu ierburi și frunze, iar ierburile și frunzele cresc pentru că cerul ia mărilor și fluviilor apa pe care o răspîndește deasupra lor. Nici naștere, nici moarte, viață veșnică și confuză. Toate aspectele materiei se întrepătrund, energia generală înaintează și se retrage, înflorește în fiecare clipă pentru a se veșteji și a înflori din nou în metamorfoza fără de sfîrșit, simfonia culorilor și simfonia sunetelor nu sînt nimic altceva decît parfumul simfoniei interioare născută din circulația forțelor în continuitatea formelor. Artistul vine, înțelege legea universală, și ne dă un univers complet, ale cărui elemente, caracterizate prin principalele lor relații, participă, toate, la împlinirea armonioasă a totalității funcțiilor sale.

Spencer a văzut astrele pustii scăpînd din nebuloasă și solidificîndu-se treptat, apa condensîndu-se la suprafața lor, viața elementară ivindu-se din apă, diversificîndu-și înfățișările, împingîndu-și în fiecare zi, tot mai sus, ramurile și fructele și, întocmai cum o floare sferică se deschide pentru a-și împrăști polenul în spațiu, inima universului înflorind în formele sale multiple. Dar se pare că o dorință obscură de întoarcere la origini cîrmuiește universul. Plantele, ieșite

din soare, nu se pot smulge din cercul său de forță, ca și cum ar dori să se întoarcă iar în el. Atomul solicită atomul, și toate organismele vii, ieșite din aceeași celulă, caută organisme vii pentru a reface această celulă, pierzându-se în ele... Astfel înțeleptul când se mulțumește să trăiască, astfel savantul, artistul, când pătrund alături în lumea formelor și a sentimentelor, își silesc conștiința să refacă drumul pe care l-a străbătut pentru a trece de la vechea ei omogenitate la diversitatea ei actuală, și, cu un efort eroic, recrează unitatea primitivă.

Artistul trebuie să fie așadar mîndru de viața sa iluminată și dureroasă ! Printre toți acești investitori ai speranței, el are rolul cel mai înalt. El poate, întotdeauna, să și-l cucerească. Activitatea științifică, activitatea socială poartă în ele o semnificație îndeajuns de definită pentru a-și ajunge la însele. Arta se apropie de știință prin lumea de forme care este elementul operei sale, dar ea intră și în planul social, adresîndu-se facultății noastre de a iubi. Există savanți cu renume care nu știu să emoționeze, mari oameni de bine care nu știu să raționeze. Dar nu există un erou al artei care să nu fie în același timp, prin greaua și îndelunga cucerire a mijloacelor sale de expresie, atît un erou al cunoașterii, cît și, prin inima sa, un erou uman. Când simte trăind în el pămîntul și spațiul, și tot ceea ce mișcă, și tot ceea ce trăiește, ba chiar și tot ce pare mort, pînă la pietre, cum ar putea să nu simtă de asemeni trăind emoțiile, pasiunile, suferințele celor care sînt făcuți

ca el ? Fie că o știe sau nu, fie că o vrea sau nu, opera sa este solidară cu opera artiștilor de ieri și de mâine, ea le dezvăluie oamenilor de astăzi solidaritatea efortului lor. Orice acțiune a timpului, orice acțiune a spațiului sfârșesc în acțiunea sa. Numai el poate să afirme acordul dintre gândirea lui Isus, a lui Newton și a lui Lamarck. Și iată de ce e necesar ca Fidias și Rembrandt să se recunoască, și ca noi să ne recunoaștem în ei.



Am fost pe punctul de a suprima paginile care servesc drept *Introducere* la prima ediție a acestei cărți. Le consideram — și le consider încă — pline de o filozofie puerilă, sentimentală, lacrimogenă, obscură și, pe deasupra, și prost scrise. Am renunțat. La urma urmei, ele reprezintă un moment din mine însumi. Și pentru că am încercat să exprim acest moment, el nu-mi mai aparține.

Poate că lucrările care comportă mai multe volume ar trebui scrise în câteva luni, după ce documentarea a fost terminată și ideile pe care le conțin au fost pe deplin puse la punct. Opera ar câștiga în unitate. Dar ansamblul efortului celui ce a trudit la ea n-ar avea, fără îndoială, decît de pierdut. Ori de cîte ori crede că s-a înșelat, se trezește în el o dorință vie care-l mîină spre noi creații. De fapt, orice scriitor nu scrie decît o carte, orice pictor nu pictează decît un tablou. Orice operă nouă este menită, în conștiința autorului ei, să o corecteze pe cea precedentă, să desăvîrșească un gînd care nu va fi desăvîrșit. El își reface fără încetare opera, modificînd-o în punctele care, în opera anterioară, nu exprimau decît imperfect simpatiile sau gîndurile sale. Cînd omul își pune întrebări și se străduie, el nu se schimbă cu adevărat. Înlătură doar din natura sa

ceea ce este străin naturii sale, și adîncește ceea ce îi este propriu. Cei ce-și ard opera înainte de a fi fost cunoscută, pentru că nu-i mai satisface, sînt socotiți a fi înzestrați cu un mare curaj. Mă întreb dacă nu-i mai mare curajul de a consimți că n-ai fost totdeauna ceea ce ai devenit, de a deveni ceea ce nu ești încă, și de a nu ucide mărturiile materiale irefutabile ale schimbărilor propriului tău spirit.

N-am mai suprimat deci prima *Introducere* la acest volum și nici capitolele care-i urmează, unde se găsesc totuși idei pe care cu greu le recunosc astăzi.¹ Nu-mi pot schimba chipul de acum zece ani. Și chiar dacă aș putea, aș face-o oare pentru cel pe care-l am acum? Aș fi, fără îndoială, în pierdere, pentru că acum e mai puțin tînăr. Și cine știe dacă nu urîm, tocmai pentru că am îmbătrînit, semnele tinereții din propriul nostru spirit, așa cum disprețuim, mereu regretîndu-le, amintirile tinereții din propriul nostru trup? Oricum, fie că e sau nu vrednic de ură, nu putem modifica trăsăturile unui chip fără să distrugem în același timp armonia vechiului chip și să compromitem, prin aceasta, trăsăturile chipului viitor. Căci cele mai multe dintre ideile din care credem că se constituie adevărul nostru de acum le au la origine tocmai pe acelea din care socotim că se constituie eroarea noastră trecută. Cînd judecăm una din operele noastre de altădată, pasajele care

¹ Variantele pe care le-am introdus în această nouă ediție — adaosuri sau omisiuni — nu adaugă și nici nu reduc nimic din sensul general al operei. Ele privesc aproape exclusiv forma. (n.a.)

ne izbesc cel mai mult sînt acelea pe care le iubim cel mai puțin. Curînd nu le mai vedem decît pe ele, ele ne fascinează, ne ascund întreaga operă. O dată cartea închisă, ne urmăresc într-una, ne întrebăm de ce, și totul sfîrșește, dacă avem puțin curaj, prin a ne deschide drumuri pe care nici nu le bănuisem. Și astfel spiritul critic, ascuțit și rafinat prin nereușitele și suferințele dezvoltării intelectuale, devine treptat ajutorul cel mai prețios, și fără îndoială cel mai activ, al însuși spiritului creator.

Sînt un „autodidact“. O mărturisesc fără rușine și fără mîndrie. Acest prim volum, care mă apasă, m-a făcut cel puțin să-mi dau seama că deși nu eram încă, în momentul în care l-am scris, întrucîtva în afara turmei sociale, îmi plăcea puternic încă de pe atunci să intru în turma filozofilor. Nici o estetică *a priori* n-a stat la baza educației mele de artist, și emoțiile mele de artist m-au condus treptat către o filozofie a artei din ce în ce mai puțin dogmatică. Se află, în multe din paginile de atunci, urmele unui finalism care, nădăjduiesc, a dispărut aproape cu totul din spiritul meu. Și asta pentru că am evoluat o dată cu înseși formele artei și pentru că în loc să le impun idolilor pe care îi adoram o religie dinainte învățată, am cerut acestor idoli să mă învețe *religia*. Toți mi-au dezvăluit aceeași religie, cu neputință de fixat, tocmai pentru că este universală.

Aș vrea, dat fiind efortul pe care a trebuit să-l fac pentru a realiza o concepție armonioasă, dar hotărît nedemonstrabilă, intuitivă — și, dacă vrei, chiar mistică — a poemului plastic care-i unește

pe oameni, să mi se ierte solemnitatea didactică a începutului operei mele. Ea este semnul vârstei de treizeci de ani, cel puțin la acei oameni care n-au privilegiul de a fi oameni liberi la douăzeci de ani și sclavi, la patruzeci. Când analiza începe să distingă iluziile primare, protestăm, vrem să le păstrăm neatinse, ne apărăm împotriva acestora care încep să se schițeze, ținem să rămânem credincioși unor idei, unor imagini, unor mijloace de expresie care nu mai fac parte din noi. Ne acoperim cu o platoșă care ne împiedică mișcările. Și nu-i oare tocmai aceasta trecerea, în toate evoluțiile estetice și morale din trecut și din prezent, de la instinctiva ingenuitate primară la libera descoperire a unei ingenuități secunde, trecere a cărei rigiditate este tocmai semnul oricărui arhaism? Dacă nu mă înșel, mi-ar place mult ca factura încordată a începutului cărții mele să corespundă întrucîtva încordării primilor și celor mai inocenți constructori de temple, pictori de morminte și sculptori de zei.

Mi s-a reproșat că nu am scris o *Istorie a Artei*, ci mai curînd un fel de poem în legătură cu istoria artei. Acest reproș mi-a dat de gîndit. M-am întrebat ce altceva ar putea să fie, dacă nu-i numai o simplă cronologie, povestirea unor evenimente interioare a căror expresie materială este constituită în întregime din elemente afective. În sensul în care istoricii înțeleg Istoria, sînt de ajuns tablourile sinoptice. Nu există Istorie, în afară de cea pe care aceste tablouri o rezumă¹,

¹ Și încă rămîne și asta de văzut ! (n.a.)

care să nu fie în mod fatal supusă interpretării istoricului. Ceea ce-i adevărat pentru istoria faptelor omului este infinit mai adevărat pentru istoria ideilor, senzațiilor și dorințelor sale. Nu concep o Istorie a Artei care să nu reprezinte o transpunere poetică, nu atît de exactă, pe cît de vie, a poemului plastic zămislit de umanitate. Am încercat această transpunere. Și nu eu trebuie să spun dacă am reușit.

Istoria, pe de altă parte, mi se pare că trebuie înțeleasă simfonic. Descrierea faptelor oamenilor nu prezintă pentru noi nici un interes, nici o utilitate și chiar nici un sens, dacă nu încercăm să înțelegem legăturile adînci dintre ele, să arătăm felul în care se înlănțuiesc, și mai ales să redăm caracterul lor dinamic, acea germinare continuă de forțe care apar, născute din acțiunea neîntreruptă a forțelor trecutului asupra celor ale prezentului. Fiecare om, fiecare act, fiecare operă sînt asemeni unui cîntăreț sau unui instrument dintr-o orchestră. El are preț atît prin el însuși cît și prin raporturile lui cu ansamblul orchestrei. Nu putem atribui, cred, cîntărețului din cimbălu sau din triangu, importanța pe care o dăm violoncelistului sau violonistului, grupului de violoncele sau de viori. Istoricul este dirijorul simfoniei pe care mulțimile o compun cu ajutorul artiștilor, filozofilor și oamenilor de acțiune. Rolul său este acela de a-i pune în valoare trăsăturile esențiale, de a-i indica marile direcții, de a-i reliefa volumele, de a pune în contrast luminile și umbrele, de a nuanța trecerile și de a armoniza tonurile. Istoricul de artă, mai mult chiar decît istoricul

de fapte, pentru că importanța faptei reiese automat din rezultatele și urmările sale, în timp ce importanța operei de artă este o chestiune de apreciere. Istoricul trebuie să fie părtinitor. Istoricul care afirmă despre sine că e un „savant” spune o prostie. Nu cunosc, și nici el nu cunoaște, vreun instrument care să-i permită să măsoare importanța lui Leocares și a lui Fidias, a lui Bernini și a lui Michelangelo. În schimb lucrul pare a fi admis cu ușurință în istoria literară, și nimeni nu se gîndește să se supere dacă istoricul literar uită, cu voie sau fără, pe Paul de Kock pentru a se ocupa pe larg de Balzac. Nimeni nu se miră nici cînd profesorul de la Sorbona, scriind o Istorie a Franței, acordă mai multă importanță faptelor lui Napoleon decît celor ale lui Clarke sau Maret. Cei puri protestează doar atunci cînd părtinirea sentimentală intervine pentru a-l judeca pe Napoleon, pe Clarke sau pe Maret. Ei nu-și dau seama că pînă și simpla expunere a unor fapte presupune o selecție făcută de totalitatea oamenilor sau de evenimentele înseși, înainte ca istoricul să intervină.

Cînd e vorba de istoria contemporană, rolul dirijorului este mult mai greu de îndeplinit. Viziunea îndepărtată a faptelor, influența mai mult sau mai puțin puternică, mai mult sau mai puțin persistentă a evenimentelor asupra spiritelor, amintirea pe care au lăsat-o impun privirii celui care comentează trecutul unele culmi, unele depresiuni vizibile pentru toți, și pe care nu-i mai rămîne, pentru a reface un organism viu, decît să le unească printr-o curbă.

Pentru timpurile mai apropiate, doar intuiția hotărăște, și curajul de a te sluji de ea. Cu atât mai rău pentru cel care nu știe să îndrăznească, lăsând pe seama viitorului grija de a spune dacă a făcut bine sau rău când a procedat cu operele și cu oamenii timpului său așa cum artistul procedează cu umbrele și cu luminile pe care le distribuie pe pânză. Este posibil ca, din punctul de vedere ortodox al Istoriei, să fie o erezie să afirmi, de exemplu, că cel mai neînsemnat studiu al lui Renoir, cea mai neînsemnată acuarelă a lui Cézanne aparțin efectiv cu mult mai mult istoriei artei decât cele o sută de mii de pânze expuse, timp de zece ani, în toate saloanele de pictură. Și totuși, trebuie să riști această erezie. Poetul prezentului *făurește* istoria timpurilor viitoare.

Să mergem mai departe. Gestul flămîndului care întinde mîna, cuvintele pe care o femeie le șoptește la urechea trecătorului într-o seară apăsătoare, cel mai neînsemnat gest omenesc ocupă în însăși istoria artei un loc cu mult mai mare decât cele o sută de mii de pânze despre care vorbeam, și decât asociațiile de interese care încearcă să le impună publicului. Varietatea orchestrală care pune în valoare factura unor artiști ca Cézanne sau Renoir, pe care această factură îi pune în valoare în proprii noștri ochi, nu este constituită decât într-o măsură neînsemnată de cantitatea de opere mediocre în mijlocul cărora ea apare întocmai ca un strigăt într-o liniște plină de grimase indiscrete și de gesturi excesive. Ea rezidă în totalitatea difuză a obiceiurilor, a acțiunii lor asupra evoluției și schimbului de idei, în descoperirile, nevoile, conflictele

sociale ale momentului, în răsturnările obscure și uriașe pe care dragostea și foamea le provoacă în străfundurile vieții colective și în mobilurile ascunse ale conștiinței individuale. Sînt de acord că mișcarea numită „artistică“, ce plutește la suprafața Istoriei prin mijlocirea Institutelor, Școlilor, doctrinelor oficiale, ca un fard prost aplicat pe obrazul unei femei, își spune și ea cuvîntul în marea simfonie plastică în care Renoir și Cézanne joacă, în epoca noastră, de pildă, rolul cel mai de seamă, așa cum Rubens și Rembrandt îl jucaseră într-o altă epocă. Dar spiritul căruia îi dă naștere în mulțimi reacționează numai pe cale indirectă în fiecare nouă afirmație făcută de un mare artist, care îi ignoră aproape toate manifestările. Cred că dacă riscul este mai mare, pentru istoricul modern, cînd dă preferință în scrierile sale lui Cézanne și lui Renoir, tentativa sa este tot atît de legitimă, din punct de vedere „științific“, ca, pentru istoricul trecutului, obiceiul de a acorda mai multă importanță, cu o candoare, într-un tot firească, lui Fidias decît lui Leocares.

De fapt, am fost, de mai bine de un secol — cam cu începuturi de la Winckelmann —, mult prea înclinați să creem o confuzie tot mai mare între istoria artei și arheologie. E ca și cum ai confunda literatura cu gramatica. Una este să descrii monumentele pe care omul le-a lăsat în drumul său, prin caracteristicile lor exterioare, să le măsoari, să le definești funcțiile și stilul, să le situezi în spațiu și timp, și altceva să încerci să spui prin ce rădăcini ascunse aceste monumente se înfig adînc în inima raselor, în ce mod întruchipează ele

dorințele lor cele mai esențiale, în ce mod constituie ele mărturia palpabilă a suferințelor, nevoilor, iluziilor și mirajelor care au săpat în carnea tuturor celor morți și celor vii, drumul însîngerat de la senzație la spirit. Și astfel, vrînd să scriu o istorie care să nu fie un catalog sec al operelor plastice ale omului, ci povestea, pe cît se poate mai pătimasă, a întîlnirii dintre curiozitatea și educația sa cu formele care i se ivesc în cale, am putut comite — și am comis — erori arheologice. Și deși știu că există și greșeli mai grave, pe care, de asemeni, le-am făptuit, nu voi spune că nu le regret.

Arheologia a fost deosebit de utilă. Căutînd, găsind sursele primitive, stabilind înrudirile, filiațiile, raporturile dintre opere și dintre școli, ea a definit treptat, în fața diversității formale a imaginilor din care s-au inspirat atîtea estetici opuse pentru a crea în spirite exclusivisme neroade, analogia lor originară și paralelismul aproape constant al evoluției lor. Peste tot, în spatele artistului, ne-a ajutat să redescoperim omul. Aceia dintre noi care au devenit, astăzi, capabili să comunice pe dată cu formele de artă cele mai neașteptate, nu-și dau desigur seama că această comunicare este rodul unei îndelungate educații anterioare, cel mai bun autor al ei fiind, fără îndoială — deși el însuși e socotit vinovat de ea — arheologul. Cei care se ridică cu cel mai mare dispreț împotriva lipsei de sensibilitate a arheologului sînt probabil tocmai cei care îi datorează în cea mai mare măsură, dacă nu sensibilitatea lor, cel puțin mijloacele care le-au permis să și-o rafineze. Astăzi rîdem de acei oameni de treabă care abia de acordă o privire

de milă înaltei spiritualități a statuilor egiptene sau care dau înapoi, cu dezgust, în fața bestialității grandioase a basoreliefurilor indiene. Și totuși, au existat artiști care *au simțit* întocmai ca acești oameni de treabă. Nu aș putea să afirm că Michelangelo n-ar fi ridicat din umeri în fața unui colos egiptean, și sînt sigur că Fidias ar fi aruncat în foc pînzele lui Rembrandt. Arheologia, în plastică, este ca și clasificarea în zoologie. Ea a recreat, de la temelie, fără știrea ei, marea unitate interioară a formelor universale, și a permis omului universal să se afirme în domeniul spiritului. Mă voi feri să susțin că acest om universal se va realiza într-o zi în domeniul social, cu toate că acest lucru este posibil. Dar cînd cîțiva oameni pot să-și găsească, din imensa diversitate a idolilor, unicul dumnezeu care îi animă, mi se va îngădui, nădăjduiesc, să mă bucur dimpreună cu ei. Curînd voi încerca, fără îndoială, să descopăr la acei idoli cîteva din trăsăturile acestui dumnezeu ¹.

Dar nu aici. Cadrul nu e destul de larg. Și apoi doresc prea mult ca cititorul meu să fie cît mai nerăbdător să parcurgă povestirea întîmplărilor pe care am încercat să i le istorisesc, ca să consimt să culegem floarea înainte de a fi avut bucuria de a-i respira parfumul împreună. Totuși, n-aș vrea să las să dăinuie între el și mine, încă de la primele pagini ale acestei cărți, nici cea mai mică neînțelegere. L-am prevenit că m-am recunoscut cu greu în prefața la o lucrare acum veche. Ea constituie o pledoarie, de altfel obscură și adeseori vulgară,

¹ A se vedea *Spiritul formelor* (Nota editorului)

în favoarea *utilității* artei. Vreau să înlătur echi-vocul. Consider și acum că arta este utilă. Mi-am întărit chiar această părere. Nu numai că arta este utilă, dar ea este, fără îndoială, după hrană, singurul lucru care ne este cu adevărat util nouă tuturor. Poate chiar înaintea hranei, căci, la urma urmei, dacă ne hrănim, o facem pentru a întreține flacăra care ne permite să absorbim, pentru a-i da o nouă formă și a o răspîndi, lumea iluziilor binefăcătoare care se dezvăluie și se modifică fără încetare în jurul nostru. De la colierul de oase al omului cavelnelor și al lacurilor și pînă la stampele de Épinal atîrnate pe peretele vreunei cîrciumi de țară, de la silueta de zimbru săpată în peretele grotei din Périgord și pînă la icoana din iatac în fața căreia mușicul ține candela aprinsă, de la dansul de război al indianului *sionx* la *Simfonia eroică* și de la gravura colorată cu chinovar și smaragd care se ascunde în noaptea hipogeelelor și pînă la fresca gigantă care strălucește în sala de sărbătoare a palatelor venețiene, se manifestă, cu o constanță și o continuitate care n-au încetat niciodată, dorința de a fixa într-o formă definită aparențele trecătoare în care credem că am găsit legea universului nostru și a noastră înșine, și prin care întreținem în noi energia, dragostea, efortul. Dans sau cînt, pictură sau poveste rostită în mijlocul unui cerc de auditori, toate reprezintă aceeași goană după un idol interior pe care îl socotim de fiecare dată definitiv, și pe care nu-l desăvîrșim niciodată. Acest „joc dezinteresat“, cum califică toți filozofii irezistibila necesitate care ne împinge, din totdeauna, să exteriorizăm cadențele secrete

ale ritmului nostru spiritual în sunet sau în cuvînt, în culoare sau în formă, în gest sau în pas, se afirmă, din acest punct de vedere, dimpotrivă, ca fiind cea mai universal interesată dintre funcțiile profunde ale spiritului. De altfel, toate jocurile, în esența lor, chiar și cele mai puerile, sînt o căutare a ordinii în haosul senzațiilor și al sentimentelor laolaltă amestecate. Omul în mișcare socotește că se adaptează fără încetare lumii în mișcare care-l înconjoară prin certitudinea trecătoare pe care o are, de îndată ce își închipuie că a înțeles un fenomen în totalitatea lui, de a-l descrie pentru totdeauna în beția expresiei. Astfel, lucrul cel mai util pentru om este jocul.

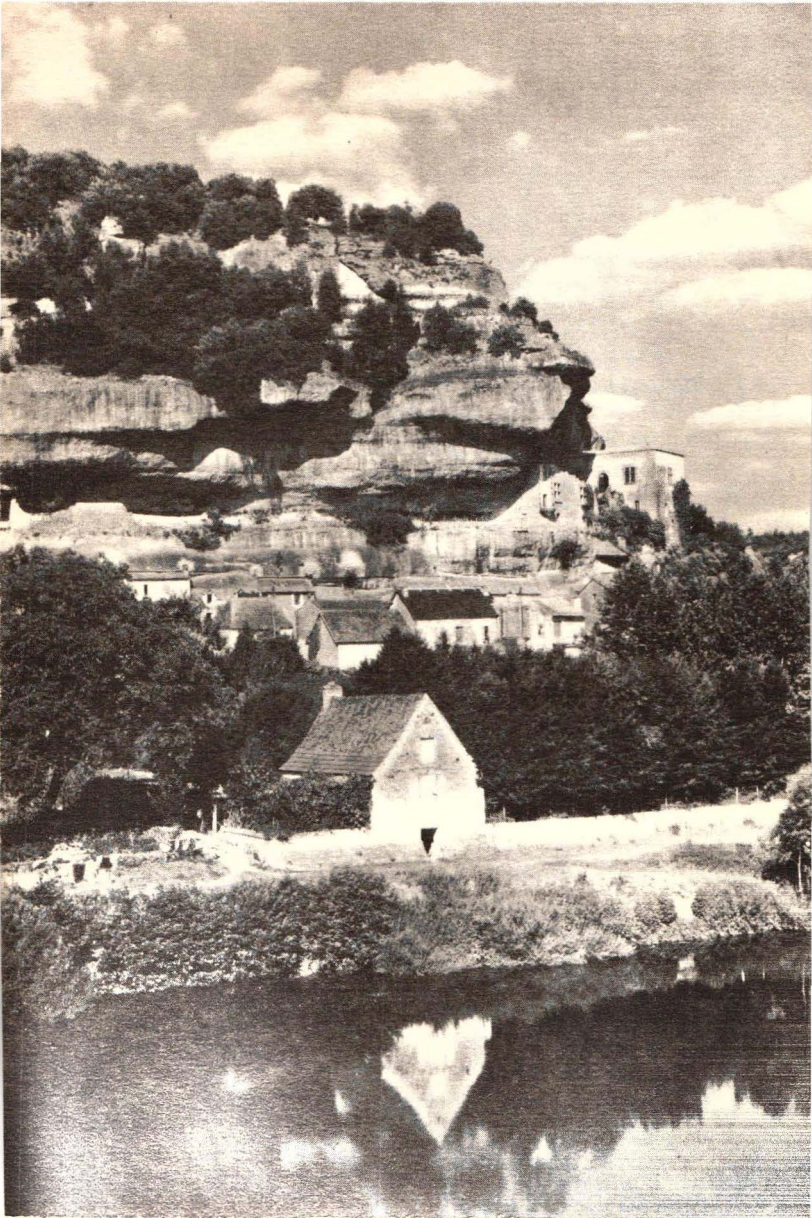
Plăcerea jocului, și căutarea lui, și curiozitatea arzătoare pe care o condiționează practicarea lui creează civilizația. *Civilizațiile*, ar trebui să spun, aceste oaze semănate de-a lungul timpului sau împrăștiate în spațiu, ici izolate, colo întrepătrunzîndu-se, dincolo contopindu-se, încercînd schițe succesive ale unei înțelegeri spirituale unanime între oameni, înțelegerea posibilă, probabilă dar menită fără îndoială, dacă se realizează, să apună, să moară, să caute în ea și în jurul ei materiale înnoi-toare. O civilizație este un fenomen liric, și îi apreciem calitatea și măreția prin monumentele pe care le ridică și le lasă în urma ei. Ea se definește cu atît mai bine cu cît ni se impune printr-un stil mai impresionant, mai viu, mai coerent și mai durabil. Ceea ce aproape toți oamenii înțeleg în momentul de față prin „civilizație“ nu are nimic de a face cu ea. Unealta industrială — drum de fier, mașină, electricitate, telegraf — nu-i decît o unealtă, o

unealtă pe care popoare întregi pot s-o folosească în scopuri imediate și interesate materialicește, fără ca această folosire să deschidă în ele izvoarele adânci ale atenției, ale emoției, ale pasiunii de a înțelege și ale darului de a exprima, care singure duc la marele stil estetic prin care se unește, pentru o clipă, o rasă cu spiritul universal. Din acest punct de vedere, de exemplu, Egiptul de acum cinci mii de ani, China de acum cinci secole sînt mai civilizate decît America de azi, al cărei stil abia urmează a se naște. Iar Japonia de acum cincizeci de ani este mai civilizată decît Japonia de astăzi. E chiar cu putință ca Egiptul să constituie, prin solidaritatea, unitatea, varietatea disciplinată a producției sale artistice, prin uriașa durată și puterea susținută a efortului său, cea mai mare civilizație care a apărut pînă acum pe pămînt, și ca toate manifestările așa-zis civilizate de după ea să nu fie decît forme de dizolvare și de disociere ale stilului său. Pentru a o ști ar trebui să mai trăim încă zece mii de ani. În toate cazurile, stilul, această curbă armonioasă și netă care definește pentru noi, pe drumul pe care îl urmăm, etapele lirice statornicite de către cei care ne-au precedat — nu este decît o stare momentană de echilibru. El nu poate fi depășit. Nu poate fi decît înlocuit. El este însăși negarea „progresului“, posibil numai în domeniul ustensilelor și măbind astfel, o dată cu numărul și puterea mijloacelor inventate de om, complexitatea vieții și totodată elementele unui nou echilibru. Ordinea morală, ordinea estetică pot, datorită acestor unelte, constitui simfonii mai vaste, mai amestecate și mai încărcate de influențe și de ecouri, și de-

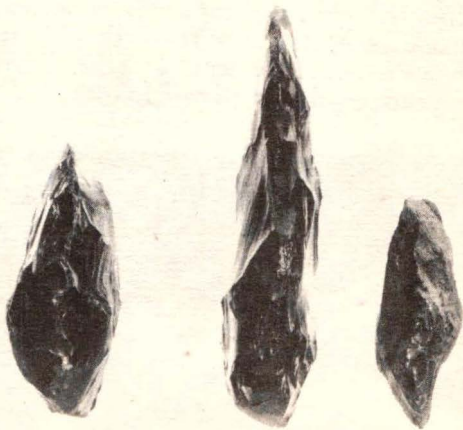
servite de un număr mult mai mare de instrumente. Dar „progresul moral“, ca și „progresul estetic“ nu sînt decît momeli întinse omului simplu de către filozoful social pentru a-i provoca strădania și a i-o spori. Răul, greșeala, urîciunea, prostia vor juca întotdeauna, în constituirea oricărui stil nou, rolul lor indispensabil ca însăși condiție a imaginației, meditației, idealismului și credinței. Artă este o scăpărare de armonie cucerită de un popor sau de un om în întunericul și haosul care îl precedă, îl urmează și îl înconjoară în mod necesar. Iar Prometeu este osîndit să nu fure focul decît pentru a lumina o clipă rana-i vie din coastă și calmul frunții sale.

I

P ulberea oaselor, armele primitive, huila, pădurile scufundate, străvechea energie umană și străvechea energie solară ne sosesc laolaltă amestecate, întocmai ca rădăcinile în fermentația umidității subterane. Pământul este matcă și tot el ucide, el este materia difuză care bea moartea pentru a hrăni cu ea viața. În el lucrurile vii se dizolvă, lucrurile moarte trăiesc. El roade piatra și îi dă paloarea aurie a fildeșului și a osului. Fildeșul și osul, înainte de a fi fost mistuite, devin, în contact cu el, zgrunțuroase ca piatra. Silaxurile lucrute seamănă cu niște mari dinți triurghiulari, dinții monștrilor înghițiți sînt ca niște tubercule cărnose care dau să încolțească. Craniile, vertebrele, carapacele au patina sumbră și gingașă a vechilor sculpturi absolute. Gravurile primitive seamănă cu acele amprente fosile care ne-au dezvăluit natura scoicilor, plantelor, insectelor dispărute — spirale, arborescențe, ferigi, elitre și frunze cu nervuri. Un muzeu preistoric este o grădină pietrificată în care acțiunea lentă a pământului și a apei asupra materiei îngropate unifică munca omului și munca elementului. Deasupra, coarnele marelui cerb, aripile spiritului deschise.



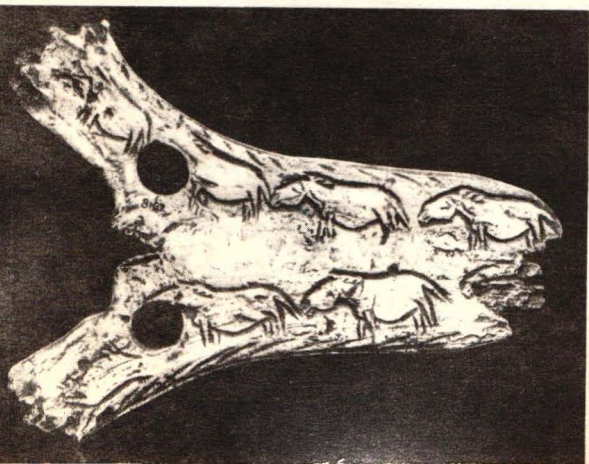
Emoția pe care o încercăm văzînd cum se amestecă în humusul plin de rădăcini și de insecte primele noastre oase și primele noastre unelte are în ea ceva sfînt. Ea ne arată că efortul nostru de a desprinde din animalitate elementele rudimentare ale unei armonii sociale depășește în putere esențială toate eforturile noastre următoare de a realiza pe planul spiritului armonia superioară la care, de altfel, nu vom ajunge niciodată. Nici un fel de invenție. Baza edificiului uman este alcătuită din descoperiri cotidiene, și cele mai înalte turnuri ale sale sînt generalizări progresive îngrămădite răbdător unele peste altele. Omul a copiat forma uneltelor sale de vînătoare și de lucru după ciocurile, dinții și ghearele animalelor iar primele sale oale au forma fructelor. Dălțile sale, acele sale au fost mai întîi spini, oase de pești. Muchiile îmbucate ale oaselor, articulațiile lor i-au dat ideea



4. La Vézère în dreptul localității Les Eyzies.
5. Silexuri cioplite. Muzeul din Saint-Germain (S.-et-O.).

scheletului construcțiilor, a îmbinării bucăților de lemn și a pîrghiilor. Aici se află unicul punct de plecare al abstracțiunii miraculoase, al formulelor celor mai purificate de orice urmă de experiență, al celui mai înalt ideal. Și tot aici trebuie să căutăm măsura umilinței și puterii noastre.

Arma, unealta, vasul și, în ținuturile cu climă aspră, un grosolan veșmînt de piele, iată primele forme străine de propria sa substanță pe care le făurește omul primitiv, înconjurat de animale de pradă, asaltat fără încetare de elementele ostile ale unei naturi încă haotice, văzînd puteri dușmănoase în foc, în furtună, în cea mai mică tresărire a frunzișului și a apei, și pînă și în anotimpuri, în zi și în noapte, înainte ca anotimpurile, și ziua și noaptea, o dată cu bătaile arterelor sale și cu zgomotul pașilor săi, să-i fi dat simțul ritmului. Arta este mai întîi o unealtă de utilitate imediată, ca primele cuvinte articulate : omul nu face decît să numească obiectele care îl înconjoară, să le imite sau să le modifice pentru a se folosi de ele. Arta nu poate fi încă un instrument de generalizare filozofică, pe care omul n-ar ști să-l folosească. Dar el își fău-



rește acest instrument, desprinzînd încă de pe acum din mediul care-l înconjoară cîteva legi rudimentare pe care le aplică în folosul său.

Bărbații, tinerii cutreieră pădurile. Arma lor este la început creanga noduroasă smulsă din stejar sau din ulm, piatra găsită pe jos. Femeile rămîn ascunse în locuință, adăpost improvizat sau peșteră, împreună cu bătrînii și copiii. Încă de la primii săi pași șovăielnici, bărbatul se confruntă cu un ideal, fiara care fuge și care reprezintă viitorul imediat al tribului, masa de seară înghițită cu lăcomie, căci datorită ei mușchii vînătorilor vor fi mai puternici și mamele vor avea lapte. Femeia, dimpotrivă, nu are înaintea ei decît realitatea prezentă și apropiată, masa care trebuie pregătită, copilul care trebuie hrănit, pieile care așteaptă să fie puse la uscat, și, mai tîrziu, focul ce se cere întreținut. Ea este, fără îndoială, cea care găsește prima unealtă, primul vas, ea este primul meșteșugar. Rolul ei realist și conservator stă la originea industriei umane. De asemenea, ea adună, poate, în șiraguri, dinți și pietricele, pentru ca să atragă atenția asupra ei și să placă. Dar destinul ei pozitiv îi în-



6. Laugerie-Basse (Dordogne) Cai, corn de ren sculptat.

7. Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Mamut, corn de ren sculptat. British Museum, Londra.

chide orizontul, și primul artist adevărat este bărbatul. Bărbatul, explorator al câmpiilor, al pădurilor, navigator pe râuri, și care iese din caverne pentru a studia constelațiile și norii, bărbatul, cu funcția sa idealistă și revoluționară, va pune stăpînire pe lucrurile pe care i le fabrică femeia, pentru a face treptat din ele instrumentul expresiv al lumii de abstracții care-i apare în mod nedeslușit. Astfel, încă de la început, cele două mari forțe omenști realizează acel echilibru care nu va fi sfărîmat niciodată : femeia, centru al vieții imediate, crește copilul și menține familia în tradiția necesară continuității sociale, bărbatul, focar al vieții imaginare, se adîncește în misterul neexplorat pentru a feri societatea de moarte îndreptînd-o pe căile unei evoluții fără oprire.

Idealismul masculin, care va fi mai tîrziu o dorință de cucerire morală, este la început o dorință de cucerire materială. Omul primitiv trebuie să omoare animale pentru ca să aibă carne, oase și piei, el trebuie să seducă o femeie ca să perpetueze specia al cărei glas îi strigă în vine, el trebuie să-i înspăimînte pe bărbații tribului vecin care vor să-i



8. Le Chaffaud (Vienne). Căprioare gravate pe os de ren. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O).

9. Detaliu, de la 8.



răpească femeia sau să-i încalce locurile de vânătoare.

Să creadă, să-și exteriorizeze ființa, să invadeze viața din jur — instinctul de reproducere este punctul de plecare al tuturor cuceririlor sale cele mai înalte, al nevoii sale viitoare de comuniune morală și al voinței sale de a imagina un instrument de adaptare intelectuală la legea universului său. El deține acum arma, așchia de silex, dar îi, trebuie și podoaba care atrage sau înspăimîntă, pene de păsări în părul strîns, coliere de gheare sau de dinți, mînere cizelate pentru unelte, tatuaje, culori strălucitoare cu care să-și vopsească pielea.

Arta s-a născut. Unul dintre bărbații tribului se pricepe să cioplească o formă în os, sau să picteze pe piept sau pe braț o pasăre cu aripile desfăcute, un mamut, un leu, o floare. Întorcîndu-se de la vânătoare, el adună de pe jos o bucată de lemn și-i dă înfățișarea unui animal, un bulgăre de argilă din care frămîntă o figurină, un os lat pe care gravează o siluetă. Se bucură văzînd douăzeci de fețe aspre și naive aplecate deasupra lucrului său. Se bucură el însuși de acest lucru, care creează o înțelegere obscură între ceilalți și el, între el însuși și lumea infinită a ființelor și a plantelor pe care o iubește, pentru că ea este viața sa. El ascultă, de asemenea, de o cerință mai pozitivă, de nevoia de a fixa cîteva cuceriri ale primei științe omenești în folosul întregului trib. Cuvîntul nu le arată îndeajuns de bine bătrînilor, femeilor adunate, mai ales copiilor, forma unui animal întîlnit

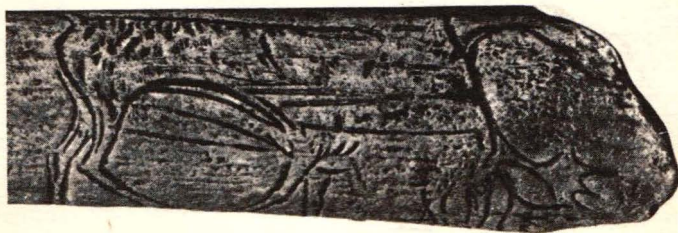
în păduri, și de care trebuie să te temi sau pe care trebuie să-l cauți. El îi fixează mersul și forma în câteva trăsături sumare. Arta s-a născut.

II

Cea mai veche umanitate cunoscută, pe care o definește în întregime, trăia în nenumăratele grote din valea Dordogne, în apropierea râurilor bogate în pește care străbat stîncile roșiatice și pădurile unei regiuni presărate cu vulcani. Aici se afla focarul central, dar coloniile roiau pretutindeni de-a lungul malurilor râurilor Lot, Garonne, Ariège și pînă pe cele două versante ale Pirineilor și Cevenilor. Forțele subterane zguduiau mai puțin pămîntul. Arbori puternici și verzi umpleau cu rădăcinile lor sănătoase turbăriile care ascundeau marile schelete ale ultimilor monștri haotici. Întărirea scoarței pămîntești, ploile și vînturile regularizate de către păduri, succesiunea mai bine ritmată a anotimpurilor introduceau în natură o armonie mai evidentă. Apăruseră treptat specii mai suple, mai logice, mai îndepărtate de materia originară. Dacă apele reci la care veneau să se adape mamutul, rinocerul, leul cavernelor, adăposteau încă hipopotami, în schimb caii, boii, bizonii, țapii sălbatici, zimbrii umpleau pădurile. Renul, prieten al ghețurilor care coborau din Alpi, din Pirinei, din Ceveni pînă la marginea cîmpiilor, trăia aici în turme numeroase. Omul se desprinsese de animal într-o înfricoșătoare tăcere. El se înfățișa aproape așa cum este astăzi, cu picioarele perpendiculare,

brațele scurte, fruntea dreaptă, maxilarul șters, craniul voluminos și rotund. Armonia care începea să domnească în jurul lui, el urma să o introducă, prin spirit, într-o lume imaginară care va deveni treptat realitatea sa adevărată și rațiunea sa de acțiune.

Evoluția primitivă a concepțiilor sale artistice ne este, bineînțeles, aproape cu totul necunoscută. La o asemenea distanță, totul pare a se afla pe același plan, și împărțirile stabilite sînt fără îndoială iluzorii. Perioada paleolitică a luat sfîrșit o dată cu era cuaternară, cu cel puțin douăsprezece mii de ani înaintea noastră, și arta troglodiților, în această epocă îndepărtată, atinsese culmea curbei sale. Dezvoltarea unei civilizații este cu atît mai înceată cu cît ea este mai primitivă. Primii pași sînt cei mai nesiguri. Milioanele de topoare sfărîmate găsite în caverne și în albia fluviilor, cele cîteva mii de desene gravate pe oase, pe coarne de ren, mînerile sculptate, frescele descoperite pe pereții grotelor reprezintă, în mod evident,



10. Laugerie-Basse (Dordogne). Ren păsînd, gravat pe os. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O).

producția unui foarte lung șir de secole. Variațiile imaginilor conservate nu se pot explica numai prin diferențe de temperament individuale. Artă trogloditilor nu este făcută din dibuiri obscure, ea se dezvoltă cu o logică și cu un spor de inteligență, pe care le ghicim și pe care le putem cuprinde în linii mari, dar pe care nu le vom putea, fără îndoială, niciodată, urmări pas cu pas.

Sigur este că artistul paleolitic aparținea unei civilizații foarte vechi, și care încerca să reflecte în spiritul ei, interpretând aspectele mediului în care era destinată să trăiască, însăși legea acestui mediu. Or, orice civilizație, oricât de superioară, nu are alt mobil și alt scop. Vânătorul de reni nu e numai cel mai puțin mărginit dintre primitivi, el este și primul om civilizat. El posedă arta și focul.

În orice caz, cu cât coborâm, o dată cu straturile geologice, în civilizația cavernelor, cu atât ea ni se relevă și mai mult ca un organism coerent în întinderea sa, din platoul central pînă în Pirinei, coerent în profunzimea sa, prin tradiții seculare, obiceiuri ritualizate și puterea sa de evoluție supusă legii comune a societăților omenești puternice. Din strat în strat, utilajul său face progrese, și arta sa, pornită din industria cea mai umilă pentru a ajunge la frescele emoționante din grotele de la Vézère și din caverna Altamira, urmează panta logică ce merge de la imitația ingenuă a obiectului la interpretarea sa convențională. Mai întîi a fost sculptura, obiectul reprezentat din toate profilurile sale, avînd ca o a doua existență reală, apoi basorelieful care se subțiază și se șterge pînă

la a deveni gravură, și, în sfârșit, marea convenție picturală, obiectul proiectat pe un perete ¹.

Asemenea constatări ajung pentru a alunga comparațiile obișnuite. Vînătorul de reni nu este un primitiv contemporan, hiperborean sau ecuatorial, și încă mai puțin un copil. Operele pe care ni le-a lăsat sînt superioare majorității producțiilor aparținînd triburilor inoîților, tuturor acelor aparținînd australienilor, și mai ales celor ale copiilor. Primitivul actual nu a atins un stadiu la fel de înaintat în evoluția sa mentală. Cît despre copil, el nu face nimic care să dăinuie, el trage primele sale linii pe nisip sau pe orice hîrtie aflată în cale, la întîmplare, între alte două jocuri. El nu are nici voința, nici răbdarea, și mai ales nici nevoia profundă de a imprima într-o materie dură, cu o altă materie dură, imaginea pe care o are în spirit. James Sully ² a arătat foarte bine, copilul se mulțumește cu o reprezentare exclusiv simbolică a naturii, cu o serie incertă de semne ideografice schimbate cu fiecare nouă încercare, el nu se preocupă nici de raporturile dintre forme, nici de proporțiile lor, nici de caracterul obiectului pe care îl schematizează în grabă, fără să-l studieze, fără măcar să arunce o privire asupra lui dacă îl are sub ochi. Probabil că el nu desenează decît din spirit de imitație, pentru că a văzut desenîndu-se sau pen-

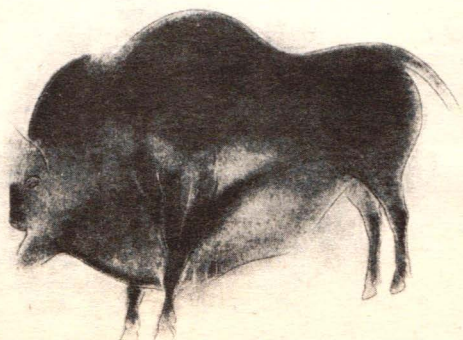
¹ Astfel, *Venus din Willendorf*, poate cea mai veche formă omenească sculptată din cîte se cunosc, este probabil anterioară cu mai multe zeci de secole, în ciuda admirabilei sale linii, operelor de la Vézère și de la Altamira.

² James Sully. *Studii despre copilărie*.

11. Font-de-Gaume (Dordogne). Bizon policrom, frescă (după un pastel al abatelui Breuil), *detaliu și ansamblu*.



11

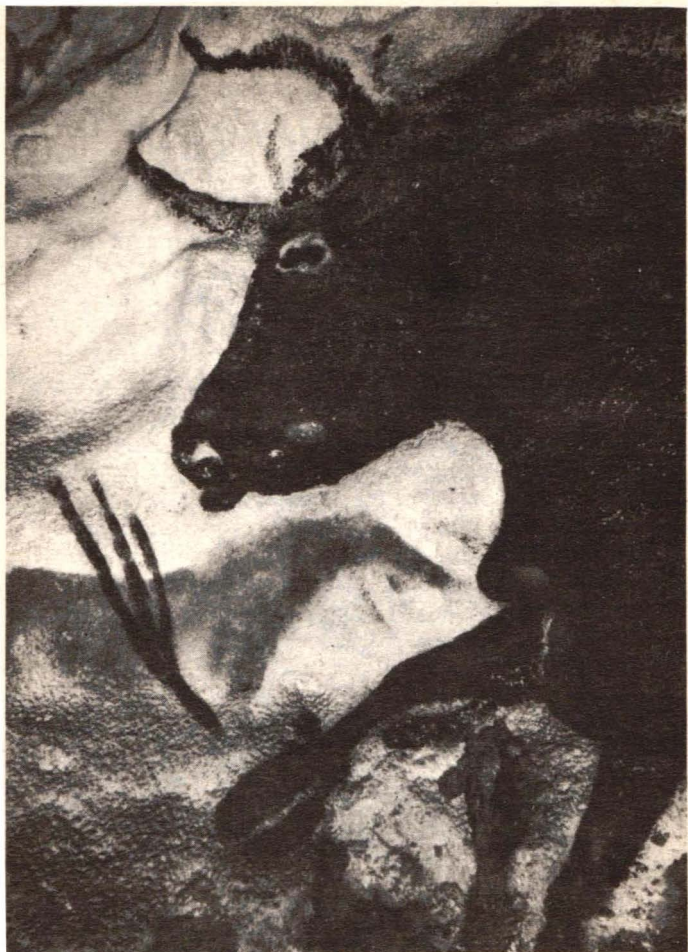


tru că a văzut imagini și pentru că știe că lucrul e cu puțință. Dacă nu ar fi fost deformat prin abuzul de limbaj convențional care se face în jurul lui, el ar modela înainte de a picta.

La vînătorul de reni găsești destul de rar o imagine cu un caracter pe deplin infantil. Și atunci ea trebuie să fie a vreunui prost imitator care l-a văzut sculptînd sau gravînd pe artistul tribului său. Sau, ca în sudul Spaniei, ea aparține vreunei școli decadente posterioară mării epoci a cărei supremă manifestare o constituie, fără îndoială, Altamira și prezintă, ca toate decadentele, un dublu caracter de puerilitate, cu totul comparabilă cu încercările șovăielnice ale negrilor din Africa de sud, și de rafinament artistic, căci schema ideografică este urmărită în mod vizibil ¹. Copilăria reală a umanității nu ne-a lăsat nimic, pentru că era incapabilă, ca și copilăria omului, de continuitate în efort. Arta troglodiților din Perigord nu este arta imposibilă a copilăriei umane, ci arta necesară a tineretii umane, prima sinteză impusă de către lumea

¹ Breuil, *Antropologia*.





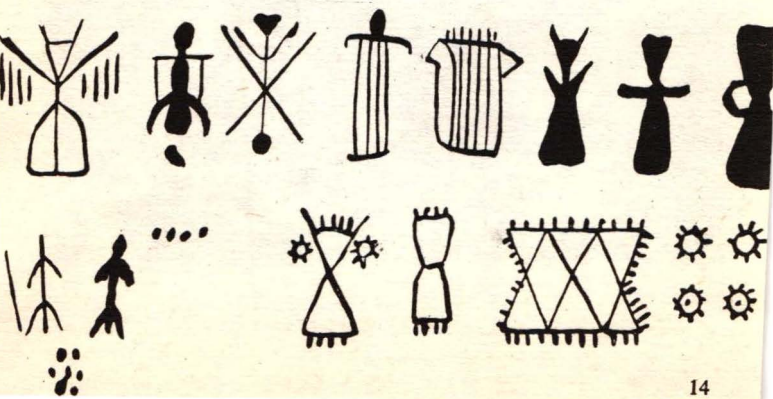
13

12. Font-de-Gaume (Dordogne). Reni pascînd, frescă după un pastel al abatelui Breuil).

13. Lascaux (Dordogne). Taur mare, frescă, *detaliu*.

exterioară naiv interogată sensibilității unui om și restituită de către el comunității oamenilor. Intuiția sintetică a începuturilor spiritului întîlnește, peste o sută de secole de analiză, generalizările geniilor celor mai eroice, din perioadele cele mai civilizate. Filozofia naturală nu confirmă oare majoritatea presentimentelor cosmogoniilor mitologice ?

De unde putea el să ia elementele acestei prime sinteze, dacă nu din propria sa viață ? Or, viața vîntătorului de reni este vînătoarea și pescuitul. El o caracterizează prin toată arta sa, sculptură, basorelief, gravură, frescă. Peste tot animale sălbatice, pești. El află în ele, regăsindu-le în toate actele existenței sale, acea dragoste adîncă pentru formele animale datorită căreia operele sale seamănă cu niște sculpturi naturale, oase răsucite prin jocul mușchilor, schelete frumoase sculptate de către puterile atavice ale adaptărilor funcționale. Ziua întreagă, el vede aceste animale vii, liniștite sau hăituite, păsînd sau fugind, el vede maxilare care se deschid și se închid, blănuri năclăite de sînge și sudoare, piei încrețite ca scoarța arborilor,



acoperite de straturi de praf ca stîncile. Seara, în peșteră, jupoaie animalele moarte, vede oasele apărînd de sub cărnurile sfîșiate, aponevrozele strălucind pe suprafețele dure, studiază frumoasele bolți netede ale cavităților și ale capetelor articulare, arcul coastelor, vertebrelor, pîrghiile rotunde ale membrelor, puternicele armuri ale bazinului și omoplaților, fălcile pe care înfloresc dinții. Mîna sa care lucrează fildeșul sau cornul este familiarizată cu atingerea scheletelor, muchii tăioase, curbe zgrunțuroase, planuri tăcute și susținute, și faptul de a simți aceleași ascuțimi și aceleași suprafețe născîndu-se din propria sa muncă constituie pentru ea o bucurie profund senzuală. Artistul, cu lovituri largi și sigure, cioplește mînerul pumnalelor, cizelează fildeșul neted închipuind animale, mamut cu cele patru picioare unite, reni, țapi sălbatici, capete jupuite sau vii. Uneori, chiar el încearcă să regăsească în materie formele femeii iubite, ale femeii troglodite, cu șoldurile late, cu pîntecele acoperit de păr și surpat de maternitate, a cărei carne caldă este primitoare, încîndu-i dorința și adormindu-i oboseala.

Mai tîrziu, o dată cu procedeul mai rapid al gravurii, cîmpul explorărilor se lărgeste. Întreaga faună glaciară invadează arta. Mamutul, ursul cavernelor, bizonul, calul, zimbrul, renul mai ales, ren în repaos sau mergînd încet, cu capul în pămînt, și pascănd iarba, ren în galop, cu nările în vînt, cu coarnele culcate pe umeri, fugind din fața vîntătorului, uneori vîntătorul însuși, gol, păros, înarmat cu un harpon și tîrîndu-se către animal. Nimic nu depășește puterea directă de expresie a

unora dintre aceste gravuri. Linia este trasată dintr-o singură mișcare și mușcă adânc din osul de corn. Artistul este adesea atît de sigur de el, încît nu-și unește liniile, indicînd numai direcțiile dominante care desenează atitudinea și marchează caracterul. Cap de cal, numai nări și fălci, picioare fine de ren, copite ascuțite, coarne desfășurate ca niște alge sau ca niște fluturi mari, piepturi ascuțite, crupe uscate, mamuți păroși pe labelle lor masive, spinări largi și rotunde, trompe lungi și cranii mici, ochi mici și vicleni, bizoni cu spatele vălurit, cu grumazul puternic, cu genunchii tari, animale de luptă, animale de cursă, mase irezistibile, fugi nebunești pe sub crengi, întreaga viață violentă a vînătorului, evocată de aceste puternice imagini în cadrul său aspru de rîuri, de mari păduri răcoaroase, de peșteri, de zile secetoase, de reci scînteieri nocturne.

Niciodată vreo societate omenească nu s-a identificat mai mult cu mediul său decît triburile de vînători de reni. Vînatul și pescuitul sînt mijlocul și totodată scopul vieții, și aspra existență se continuă chiar și seara, chiar și noaptea, în caverna care face parte din scoarța pămîntească și de unde omul a trebuit să gonească leul și ursul. Povestirile vînătorilor, întrebările celor mici, munca artiștilor, a lucrătorilor în piatră și în lemn, a femeilor, totul prelungește pădurea și apa, de la pieile și blănușile întinse pe pămînt, uneltele de os și de fildeș, fibrele vegetale, așternuturile de frunze uscate și legăturile de crengi uscate și pînă la stalactitele de pe boltă din care curg picături de apă. Serile de iarnă, serile cu focuri și legende, licăririle care se





sting sau învie înfiripă în adîncul întunericului apariții furișe. Sînt animalele moarte care se întorc, animalele care trebuiesc omorîte și care își bat joc de vînător, acelea cărora tribul le-a mîncat atîta vreme carnea, cărora le-a prelucrat atîta vreme oasele încît au devenit pentru el divinități protectoare. Imaginea lor trebuie fixată în cotloanele cele mai îndepărtate, cele mai întunecoase ale cavernei, în ungherele cele mai adînci, unde puterea lor va spori prin întuneric și mister¹. Astfel apare fresca, întinse picturi sintetice, de culoare ocru, negru, sulfuroase, de o insondabilă vechime aproape înfricoșătoare la privit în întunecimea care le învăluie, reni și bizoni, cai și mamuți, uneori monștri compoziți, oameni cu cap de animal. Uneori, ca la Altamira, toate animalele în turmă dezordonată și, în mijlocul lor, cîteva figuri pe care numai un mare artist le-a putut realiza, admirabile atît prin desenul sigur, sintetic, voluntar, cît și prin modelajul subtil și unduitor, ca o mătase cu ape, cu treceri discrete, prin viața lor violentă, prin caracterul lor prodigios.

III

Frescele cavelnelor sînt deci, probabil, prima urmă vizibilă a religiei care își va urma de acum înainte drumul său comun cu arta. Ca și ea, s-a născut din contactul dintre senzație și lume. La început, totul, pentru primitiv, este natural, și supranaturalul nu apare decît o dată cu cunoașterea. Religia, din acea

¹ Salomon Reinach, *Arta și Magia*.





clipă, este miracolul, ea este ceea ce omul nu știe, n-a atins încă, și, mai târziu, în formele epurate, ceea ce vrea să știe și să atingă idealul său. Dar, înaintea supranaturalului, totul se explică în natură, pentru că omul atribuie tuturor formelor, tuturor forțelor, propria sa voință și propriile sale dorințe. Apa murmură pentru a-l atrage, tunetul bubuie ca să-l înspăimânte, vântul face să freamăte copacii pentru a-i trezi neliniștea, iar animalul este, ca și el însuși, plin de intenții, de răutate, de dorințe. Omul trebuie să și-l facă favorabil și să-i adore imaginea în scopul de a-l face să se lase prins și mâncat. Religia nu creează arta ci, dimpotrivă, arta este cea care o dezvoltă și o așază victorios în senzualitatea omului dând o realitate concretă imaginilor fericite sau înspăimântătoare sub care îi apare acestuia universul. În fond, el adoră în imagine propria sa putere de a da un caracter concret abstracțiunii, și, prin ea, de a-și spori mijloacele de înțelegere.

Dar religia nu este întotdeauna la fel de docilă. Ea are uneori momente de revoltă și, pentru a-și stabili supremația, îi poruncește artei să dispară. Iată ce s-a întâmplat fără îndoială în epocile neolitice, șaiszeci de secole poate după prăbușirea, sub apele potopului, a civilizației renului. Din motive care nu ne sînt încă bine cunoscute, aerul devine mai cald, ghețurile se topesc, curenții marini, fără îndoială, își modifică drumul primitiv, Europa occidentală se încălzește și apa caldută a oceanelor, sorbită de soare și dusă de vânturi către munți, se năpustește în torenți peste ghețari. Apa curge și-

roaie în văi, fluviile umflate îneacă peșterile, triburile decimate fug în fața dezastrului, urmînd renul către regiunile polare sau rătăcind jalnic la întîmplare, izgonite de pretutindeni de potop și de foamă. O dată cu lupta zilnică împotriva elementelor naturale prea puternice, cu risipirea familiilor, cu pierderea tradițiilor și a uneltelor, vine și descurajarea, apoi indiferența și prăbușirea către treptele inferioare ale animalității, atît de greu urcate. Cînd mediul devine mai blind, cînd pămîntul se zbi-cește la soare, cînd cerul se luminează și cînd ghetarii, rămași pe înălțimi, lasă iarba să înverzească și să înflorească între morenele lor, totul trebuie construit de la început, uneltele, adăposturile, legăturile sociale, lenta, tainica înălțare către lumină a spiritului. Unde sînt vînătorii de reni, prima societate conștientă ? Evul mediu preistoric nu ne răspunde nimic.

Trebuie să vină alți zori, pentru a ne dezvălui noua umanitate care s-a elaborat în noaptea care îi precede. Zori mai palizi, de altfel, înghețați în preocupări mai pozitive, cu o viață mai puțin viguroasă, cu o religie abătută de la izvorul ei firesc. Armele și uneltele de piatră aflate cu milioanele în mîlul lacurilor din Elveția și din Franța orientală, deasupra cărora triburile omenești reconstituite își înălțau casele spre a le pune la adăpost de incursiunile inamice, sînt acum lustruite ca metalul cel mai pur. Cenușii, negre sau verzi, de toate culorile, de toate mărimile, topoare, răzuitoare, cuțite, lăncii și săgeți, ele au acea reală eleganță pe care o dă întotdeauna adaptarea strictă a organului la funcția care l-a creat. Societatea

lacustră, care fabrica stofe și cultiva grâul, și care știuse să inventeze sistemul ingenios al locuințelor pe stâlpi, oferă primul exemplu al unei civilizații în care predomină tendințele „științifice”. Organizarea vieții e, desigur, mai bine ordonată, mai pozitivă, decât la vechile triburi de pe valea Vézère. Dar nu apare aici nimic din entuziasmul ingenuu care-l îndemna pe vânătorul din Périgord să recreeze, spre bucuria simțurilor și în căutarea comuniunilor cu oamenii, frumoasele forme însuflețite în mijlocul cărora trăia. Există, în mîl, printre pietrele poleite, coliere, brățări, cîteva vase de lut, numeroase mărturii ale unei arte industriale foarte avansate și răspunzînd caracterului economic al acestei societăți, dar nici o figură sculptată, nici o figură gravată, nici un bibelou care să ne facă să credem că omul lacurilor presimțise comunitatea originară și vasta solidaritate a tuturor formelor sensibile care populează universul.

Fără îndoială, contactul oamenilor retrași în cetatea lacustră, contactul binefăcător cu arborele, cu animalele din păduri, se producea mult mai rar decât pe vremea pietrei sfărîmate, fără îndoială



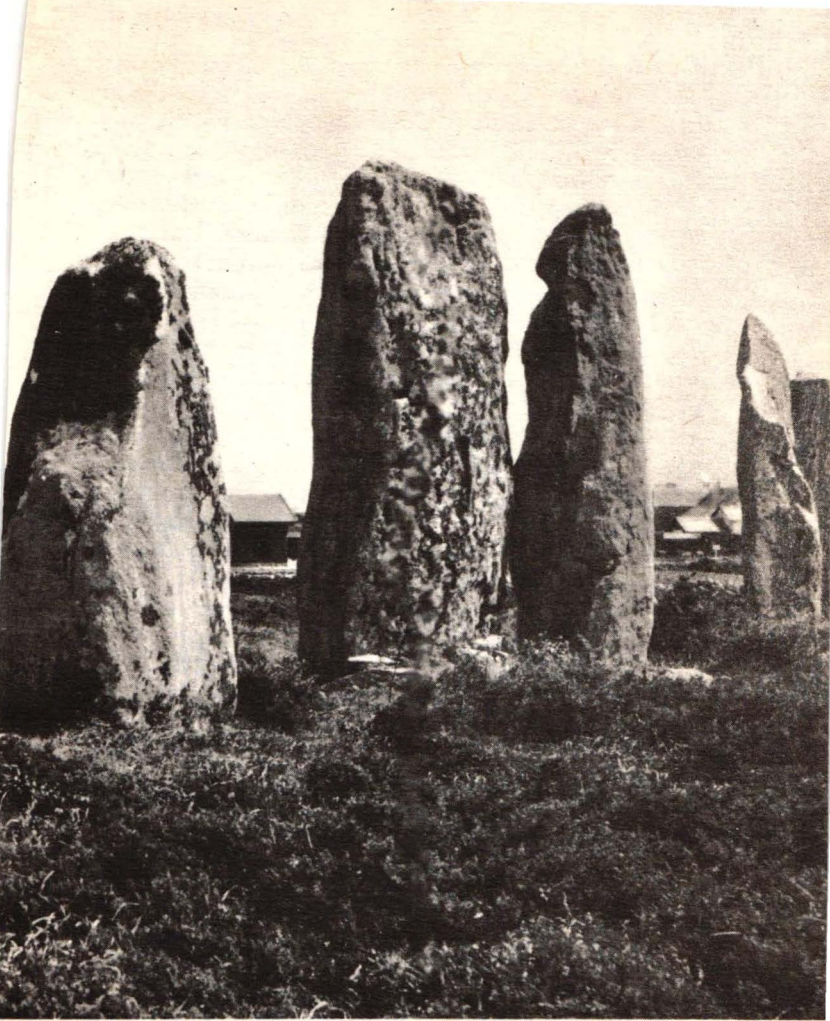
acești oameni erau mai puțin solicitați de spectacolul jocului viu al formelor animale. Dar, în această abținere absolută de a le reproduce, exista mai mult decît semnul unei indiferențe. E o dovadă de reprobare și probabil de interdicție religioasă. În aceeași epocă apar în Bretania, în Anglia, acele sumbre batalioane de piatră, menhire, dolmeni, cromlechi, care nu și-au spus încă secretul, dar care nu puteau însemna altceva decît o explozie de misticism, perfect compatibilă, de altfel, mai cu seamă într-o perioadă de existență dură, cu căutarea pozitivă pe care o necesita lupta zilnică pentru pîine și adăpost. Dublul, forma primitivă a sufletului, și-a făcut apariția îndărătul fantomei materiale a ființelor și a obiectelor. Din acea clipă spiritul e totul, forma va fi disprețuită, apoi blestemată, mai întîi pentru că ea va fi socotită lăcașul spiritului rău, apoi, și mult mai tîrziu, în zorii marilor religii etice, pentru că va fi socotită un obstacol permanent în calea eliberării morale, ceea ce, la urma urmei, înseamnă același lucru. Chiar înainte de adevăratele începuturi ale istoriei apare, la grupurile omenești, această nevoie

18. Perioada neolitică. Topoare lustruite și topor cioplit. Muzeul Omului, Paris
19. Carnac (Morbihan). Dolmen.



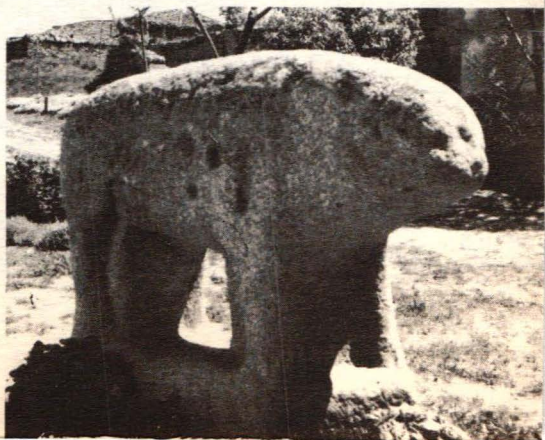
de a rupe echilibrul între știința noastră și dorințele noastre, nevoie poate necesară pentru a nimici cu totul o societate obosită și a lăsa drum liber unor rase și unor concepții mai noi.

Oricum, nimic din ceea ce s-a găsit sub dolmeni, care adăpostesc de asemeni topoare de silex, câteva bijuterii, și, încă de acum zece sau douăsprezece secole înaintea erei noastre, primele arme metalice, căști, scuturi, săbii de bronz și de fier, nimic nu amintește de forma animală, nimic nu amintește de forma umană. Există, e drept, în Aveyron, un menhir sculptat care înfățișează, nespus de pueril, o figură feminină, există, e drept, la Gavrinis, în Morbihan, pe alte menhire, arabescuri însuflețite ca niște creșuri pe suprafața unei ape scăzute, unduirii, tremur de alge, care sînt probabil semne de conjurare a spiritelor sau de magie. Dar, în afară de aceste câteva excepții, arhitectura celtă rămîne mută. Nu vom ști ce forță spirituală a ridicat aceste uriașe mese de piatră, a înălțat spre cer aceste embleme virile, toată această aspră armată a tăcerii care pare că a crescut singură din pămînt, ca pentru a dezvălui circulația lavelor care îl fac să tresară. O dată cu ultimele pietre înălțate ia sfîrșit preistoria în lumea occidentală. Tot ele îi marchează sfîrșitul în India, după cum dispariția silexurilor cioplite anunță, în Egipt, zorii timpurilor cînd omul intră cu adevărat în istorie, asupra căreia va acționa, în parte, în loc de a i se supune numai. S-ar spune că cunoașterea și chiar dezvoltarea aventurii umane sînt legate de existența operelor de artă care nu consimt să piardă din vedere formele însuflețite. O siluetă de mamut pe jumătate



20. Alinieri megalitice din Plouharnel (Morbihan).

ștearsă de pe peretele unei caverne ne spune mai mult despre spiritul omului care a gravat-o aici în câteva ore, decît o cîmpie acoperită de megaliti despre mulțimile cărora le-au trebuit secole ca să-i înalțe. Orice simbolism care nu folosește forma organizată pentru a-i integra edificiile spiritului nu ne spune nimic, și însăși matematica n-ar trezi nici un ecou în inteligență dacă corpurile solide, aștrii, mașinile, nu i-ar însufleți formulele prin profundele lor mărturii senzuale care-i dovedesc fecunditatea. Ornamentul geometric, care este una dintre manifestările primitive ale artei — și pe care îl întîlnim pe atîtea bijuterii și vase de lut preistorice — este și ultimul termen al evoluției formelor figurate care tind să se stilizeze pe măsură ce cunoașterea lor se spiritualizează. Dar virilitatea raselor nu coincide niciodată cu această tendință — trecere bolnăvicioasă de la o civilizație în descompunere la o civilizație care se naște — care va folosi din nou forma viabilă pentru a-și manifesta iubirea. Una dintre aceste imagini primitive înfățișînd un porc, anterioare probabil venirii romanilor în Spania, unul dintre aceste basoreliefuri naive



sculptate de meşterul gal, spun mai mult simţurilor noastre, inimilor noastre, minţii noastre chiar, în ciuda formei compacte a primului şi a siluetei îngroşate a celui de al doilea, decât stilizările umane ale Spaniei troglodite sau simbolurile metafizice pietrificate ale celor mai vechi locuitori ai Galiei. Este cât se poate de evident că, întrucât priveşte Galia, puţine dintre aceste opere candidе sînt anterioare operelor importate din Grecia şi influenţei cioplitorului în marmoră roman. Totuşi, numai motivul este împrumutat de la negustor sau de la cuceritor : în el circulă o sevă bogată, groasă şi înceată, dar viguroasă, şi gata, la căderea Imperiului, să dea mlădiţe verzi. Artă ingenuă, artă anonimă, preistorică încă dintr-un punct de vedere, de vreme ce poporul gal, supunîndu-se ca şi pînă acum destinului ciudat care face din ţara sa pămîntul preistoriei prin excelenţă — cea mai bogată în forme variate, fresci şi gravuri pe pereţii cavernelor, unelte şi vase din lut în locuinţele lacustre, mese şi monoliţi pe cîmpiile smălţuite cu drobiţă — are în acel moment drept istorie cea pe care i-o dezvăluie grecii sau la care consimt romanii.

Roma, într-adevăr, a venit să-i defrişeze pădurile, aducînd pe urmele ei Orientul şi Grecia, Grecia care moare, Asiria şi Egiptul moarte de mult, după ce, toate atinseseră neasemuite culmi. Acesta e ritmul istoriei. Pe acest pămînt, acum cincisprezece mii de ani, trăia o societate civilizată. Ea moare fără să lase urme vizibile, şi e nevoie de cinci, de şase mii de ani pentru ca un alt rudiment de organism social să se nască pe aceleaşi locuri.

Dar încă de pe acum, în valea Nilului, în văile Eufratului și ale Tigrului, a crescut o bogată recoltă omenească, ce înflorește în chiar acest moment, pentru a se vesteji treptat. Atena urcă pe culmile istoriei în clipa în care landele bretoane se acoperă cu posomorâte flori de piatră. Roma vine să le adune, Roma se prăbușește sub valul care se rostogolește din nord, apoi ritmul se accelerează, uriașe popoare cresc pe cadavrele altor popoare uriașe. În durată, în întindere, istoria este ca o mare fără de hotar; suprafața ei sînt oamenii, iar stratul gros de apă e făcut din țări, din climate, din revoluțiile globului, din marile izvoare primitive, din reacțiile obscure dintre popoare. E o legănare fără de început și fără de sfîrșit. Acolo unde era abisul e acum valul, și acolo unde era valul se cascadează abisul. Cînd umanitatea va începe să-și scrie Analele, abisurile vor părea pline, marea va părea mai netedă, dar poate că nu e vorba decît de o iluzie. Un popor e ca un om. Cînd a dispărut, nimic nu mai rămîne din el, dacă n-a avut grijă să lase o urmă pe pietrele drumului.





Există mult mai multe legături între arta cavernelor din Franța și arta greacă în ansamblul ei, deși o sută sau două sute de secole le separă pe una de cealaltă, decât între aceeași artă greacă și arta orientală care o precede cu puțin, și îi urmează nemijlocit sau coexistă dimpreună cu ea. Luați o siluetă de ecvideu sau de bizon de pe peretele de stîncă din *Font-de-Gaume*, luați pe de altă parte unul din capetele de cal din *Partenon* sau una din acele siluete de taur cizelate pe un vas de *Vaphio*, și veți găsi între ele legături uimitoare de concepție și de execuție, în timp ce animalul sau omul sculptat nu numai de chinez sau de hindus, ci și de asirian și chiar de egiptean, vă vor părea ciudat de diferite. S-a căutat în aceste analogii, cu o ingenuitate oarecum înduioșătoare, punctul de plecare pentru o ipoteză bizară — fuga unor triburi perigurdine sau pireneene, alungate de inundație, spre țărmurile mai blînde ale mării orientale. De ce, atunci, să nu ne închipuim un exod în sens invers, cînd ne găsim în prezența unor înrudiri morfologice impresionante care apropie atît de mult arta greacă din secolul VI de arta franceză din secolul XII, arta greacă din secolul V și arta franceză din secolul XIII, arta greacă din secolul IV și arta franceză din secolul XIV?

Eu îmi explic aceste paralelisme evidente prin motive mai adânci, printr-un drum comun al spiritului, plecat de la constatări analoage, spre etape învecinate și concluzii asemănătoare. Inteligența europeană, cel puțin în regiunile meridionale și occidentale, este construită aproape pe același plan. Întreaga artă occidentală, începînd din trecutul său cel mai îndepărtat și pînă la manifestările sale contemporane, fie că e vorba de Grecia sau de Roma, de Franța sau de Italia Evului Mediu, de Renaștere și de diversele ei ramuri, de arta clasică italiană sau franceză, de pictura flamandă, olandeză, engleză sau chiar spaniolă, este menținută între limite strîmte — între care, de altfel, ea operează, în toate epocile sale, cu o libertate, o varietate, o imaginație admirabile — de către o concepție anatomică a formei de care raționalismul ei n-a putut niciodată să se elibereze. Atît misterul, cît și simbolul, îi repugnă. Ea descrie, nu evocă. Fie că făuritorul ei este un sărman vînător de reni, un umil zugrav picard, fie că se numește Fidias sau Giotto, Michelangelo sau Velázquez, Tician sau Fouquet, Poussin sau Vermeer, Bruegel sau Corot, ea ține în primul rînd să fie exactă și nu diferă de la unul la celălalt decît prin modul de a povesti nu ceea ce se petrece înlăuntrul lor, sau ceea ce ar putea fi, ci ceea ce ei își reprezintă că se petrece în afara lor, ceea ce există.

Un fenomen aproape contrariu caracterizează arta Orientului, mai ales dacă sîntem de acord că arta asiriană și arta egipteană, în întregimea lor, ca și arta greacă la începuturile sale sau arta greacă întoarsă, prin Bizanț, la originile sale asiatice, ser-

vlesc de intermediari între spiritul occidental încremenit între limite de netrecut și spiritul oriental care plutește într-un vis semiconștient, în care formele exterioare nu au decît valoarea unei mărturii invocate. Între senzualismul dionisiac și intelectualismul apolinic nu se poate spune că ar exista o opoziție radicală, de vreme ce Nietzsche a știut să le concilieze în arta greacă, care ne pare, astăzi, că înclină prea mult spre apolinism, în timp ce arta egipteană, de exemplu, pare să conțină, în ținuta sa arhitecturală constantă, maximumul de beție orgiacă posibilă. Dar e adevărat că aici stăpînește obiectul purificat prin inteligență și menținut, prin ea, în cadrul său natural, în timp ce dincolo, subiectul tulburat de către simțuri, inundat de impresii confuze, trăiește pe un plan supranatural. Artă asiriană însăși, prin unele aspecte atît de exactă și de pozitivă, țintește mai mult la expresie decît la descriere, mai mult la caracter decît la formă și, pentru a vorbi ca Baudelaire, infinit mai mult la spiritualitate decît la frumusețe: nu are nici o însemnătate dacă acest om impasibil care răpune un leu furios este frumos sau nu, același lucru putîndu-se spune și despre leu, dacă, prin orice mijloc, senzația de cruzime și de violență este comunicată.

Mai mult încă, Asiria, ca și întreaga Asie — India, Insulinda, China, Japonia — ca și, mai ales, Egiptul nu-și face nici un fel de scrupul din a combina între ele forme străine unele de altele în viață, din a amesteca un animal cu alt animal, și chiar omul cu animalul, din a face o statuie cu mai multe brațe și cu mai multe capete, din a făuri neobosit

monștri logici doar prin aceea că sînt vii. Grecia ionică, ținînd încă de rădăcinile sale asiatice, încercase să facă același lucru. Dar cu cîtă timiditate ! cu cîtă stîngăcie ! Dincolo, dimpotrivă, în Egipt mai ales, fie că trupul este de leu, sau de berbec, sau de taur, cu cap de om sau de vultur, fie că e de om sau de vultur, cu cap de taur, sau de berbec, sau de leu, planurile și profilurile se întrepătrund cu o continuitate care arată nu numai pricepera infailibilă a sculptorului, ci și credința sa intimă că poate și trebuie să-și permită totul, pentru că simbolul este în el, că el îl gîndește, îl trăiește, spre a spune astfel, și că monstrul imaginar este o expresie coerentă, reală, organizată a unor sentimente organizate, reale și coerente care sălășluiesc în propriul său spirit. Subiectivismul asiatic, care exprimă lumea interioară folosind ca mijloc lumea exterioară — în timp ce obiectivismul european descrie lumea exterioară admisă, încercată, controlată de către lumea interioară — este și aici surprins în deplina lui manifestare. Trebuie, pentru a-l înțelege, să invocăm libertatea muzicii. Nu oare tocmai prin intermediul muzicii Germania și Rusia, popoarele cele mai asiatizate din lumea occidentală, au reușit să pătrundă în spiritul european și să-l transforme astfel în asemenea măsură încît arta asiatică în întregimea ei să-i fie astăzi accesibilă ?

Iată motivul pentru care scrupulele ce m-au cuprins cînd am revăzut, cu prilejul retipăririi sale, această veche lucrare, îmi revin în minte recitînd arta egipteană. Semiignoranța în care ne găseam, acum vreo douăzeci de ani, în ceea ce privește

adevăratul spirit asiatic și ceea ce ține în parte de domeniul său în nordul Africei și în orientul Europei, ne-a făcut să comitem multe greșeli nu numai în legătură cu adevărata semnificație a acestui spirit asiatic, ci și în legătură cu adevărata semnificație a spiritului occidental. Este absurd, de exemplu, să privim în același fel pătrunderea religiei — sau mai exact a sacerdoțiului — în arta Orientului și în arta Occidentului. Toate religiile Occidentului, cel puțin ale Occidentului modern, vin din Asia. Ele nu puteau deci să nu aibă, în forma lor originară, un caracter foarte diferit de caracterul popoarelor care le adoptau — exterior lui ca să zicem așa — și să nu facă corp comun cu aceste popoare decât după lungi secole de pătrundere reciprocă. Chiar și în catedrala franceză, în care se realizează totuși fuziunea lor cea mai strânsă, un oarecare dualism — foarte pronunțat, de altfel, în evenimentele politice care marchează apariția Comunei — va continua să persiste, înainte de a provoca acea sfârșiere dureroasă al cărei moment de maxim tragism este anunțat de Renaștere și Reformă. În Asia, dimpotrivă, și chiar în vechiul Orient — în Egipt în special — instinctele populare, religia și chiar sacerdoțiul ținesc deodată, și laolaltă amestecate din aceleași surse interioare, imemoriale, care se confundă cu nașterea și cu dezvoltarea spiritului însuși. În Orient nu a putut exista, înainte de secolul al XIX-lea, vreun dezacord cu adevărat capital și durabil între cei ce fixează dogma și cei ce realizează expresiile figurate ale acesteia. Chiar dacă sculptorul și pictorul nu sesizează sensul simbolic al credințelor lor

native — sens simbolic aproape întotdeauna supraadăugat de către preotul-filozof sau cel puțin extras de el din credința nativă — chiar și în acest caz, arta cea mai spontană și mistică ermetică se confundă prin tranziții insensibile. Dacă n-ar fi existat artistul, religia egipteană n-ar fi dăinuit șazece de secole, deoarece ea n-ar fi viețuit în sufletul poporului, a cărui puritate artistul era menit să o descopere. Dacă religia și cel care o fixează, preotul, n-ar fi existat, arta egipteană n-ar prezenta un atât de sfîșietor, subtil și de nepătruns mister. Pentru că religia îi este de folos preotului, nu înseamnă că preotul nu crede de loc în religie — căci nu poți să-i faci pe alții să creadă cu adevărat decît ceea ce tu însuși crezi. Pentru că religia menține poporul în servitute, nu înseamnă că poporul urăște neapărat religia : dimpotrivă, ea îi pune în libertate darurile sale instinctive, luînd asupra ei și pentru ea povara de temut de a comanda și de a alege.

Trebuie deci să acceptăm pentru aproape întreaga Asie — poate exceptînd Japonia și China după budism — și înainte de toate pentru Egipt, solidaritatea aproape absolută a religiei și artei, care găsesc una în cealaltă pricini de energie, de entuziasm și de dezvoltare, și manifestă aproape întotdeauna unul și același sentiment. Probabil datorită preotului — nu știm oare de la Platon, că în Egipt „nici un artist însărcinat cu reprezentarea unei figuri nu avea dreptul să imagineze nici cel mai neînsemnat lucru potrivit tradiției“ ? — datorită așadar, preotului, arta nilotică, neputînd să iasă din anumite limite, a oscilat între planurile lor

definitive, cu o asemenea siguranță și subtilitate încît ea singură în lume, avînd ca mijloc de expresie piatra moartă, a reușit să atingă, pentru a satisface nevoile adînci ale unui suflet pe care preotul nu putea să-l înăbușe, puterea misterioasă a limbajului muzical.

Într-adevăr, măreția unică a artei egiptene stă în aceea că ea singură, și asta timp de cinci sau șase mii de ani — două treimi, poate chiar trei sferturi din istoria omenirii — a rămas pînă la moartea sa dominată de arhitectură — vreau să spun de o concepție arhitecturală de nezdruccinat a universului. Privilegiu grandios care face din ea izvorul sacru, și fără de care n-ar fi existat probabil nici arta Europei și nici arta Asiei. Aproape că mă rușinez că am consacrat mai multe capitole artei grecești, sau italiene, sau franceze, în timp ce despre toată arta Egiptului nu m-am ocupat decît într-unul singur, și cîtuși de puțin în cel mai lung dintre ele. Dar, gîndindu-mă bine, îmi pare rău că nu ar putea fi altfel. Artă egipteană este atît de trufașă, de ermetică, de închisă din toate părțile, atît de solitară, atît de hotărîtă să-și ajungă ei însăși, neacceptînd niciodată detaliul pitoresc, anecdota, întîmplarea, nebănuind măcar că ele ar putea emoționa, fiind, totuși, în simplitatea ei arzătoare, atît de umană, încît găsesc că este tot atît de greu să vorbești mult despre oricare dintre realizările sale ca despre piramide, de exemplu, în timp ce e cu neputință să nu explici pe larg formele figurate al căror pretext esențial sînt drama și mișcarea. Se pot scrie trei volume despre Michelangelo, sau Rubens, sau Tintoretto, sau Goya, sau Dela-

croix. O pagină despre arta egipteană ar trebui să ne ajungă, întocmai cum o singură statuie memfită, în care nici un hiatus în forma globală nu-ți îngăduie să pătrunzi, de care nici un accident de suprafață nu-ți îngăduie să te agăți, are puterea unică, dacă punem în fața ei toată sculptura și pictura care au apărut de atunci, să exprime universul plastic în realitatea sa circulară și totală, căreia nu i se poate nimic adăuga, din care nu se poate nimic scoate.

Dacă vrem să înțelegem cu adevărat arta universală și nenumăratele sale manifestări în spațiu și timp, trebuie să fi pătruns acest caracter esențial al artei egiptene, din care au ieșit, prin intermediul Greciei, aproape toate formele cunoscute în lume, poate chiar toate. Ea le conține în devenire, ca o matrice perfectă în care milioane de imagini strânse în ele dorm așteptând încercarea cumplită a zilei. O spiritualitate imensă, cea care se va răspîndi asupra lumii de-a lungul secolelor pentru a le fecunda, este închisă între pereții săi de granit, a căror hulă imobilă o domină, și izvorăște din fețele ei calme, în care întreaga lumină difuză pare să se concentreze pentru a o primi. Cine n-a pătruns pe deplin acest rezumat grandios al chipului universal nu va înțelege niciodată spiritul aparențelor infinite prin care ea ni se dezvăluie, în Occident ca și în Orient, folosind priceperea sculptorilor ca și lirismul pictorilor, legănată pe aripile mitului său înverșunându-se să redea realitatea, deformînd pentru a le da noi contururi sau urmînd cu evlavie indicațiile formei, simplă sau complexă, dramatică sau tandră, umană sau supranaturală.

I

Egiptul este prima din acele unduiri pe care le constituie societățile civilizate la suprafața istoriei și care par că se nasc din neant și că se reîntorc în neant după ce au atins o culme. Este poate cea mai îndepărtată dintre formele definite care rămân pe orizontul trecutului. Este adevărata mamă a oamenilor. Dar cu toate că acțiunea sa a avut răsunet în tot cuprinsul și pe toată durata lumii antice, s-ar spune că ea a închis cercul de granit al unui destin solitar. E ca o mulțime imobilă, grea de un ȕipăt tăcut.

S-a înfundat fără un strigăt în nisipul care i-a cuprins din nou treptat picioarele, genunchii, coapsele, pîntecele, dar pe care îl depășește cu pieptul și fruntea. Pe chipul zdrobit, Sfinxul are încă ochii săi inexorabili, ochii săi incrustați între pleoape rigide, și care văd în același timp înăuntru și în depărtare, de la abstracția insesizabilă la linia circulară în care se pierde curba globului. La ce adîncime este așezat și, în jurul lui, sub el, pînă unde coboară istoria ? Pare că a apărut o dată cu primele noastre gînduri, că a urmărit cu meditația sa mută lunga noastră strădanie, că este menit să supraviețuiască ultimei noastre speranțe. Vom împiedica nisipul să-l acopere cu totul, pentru că face parte



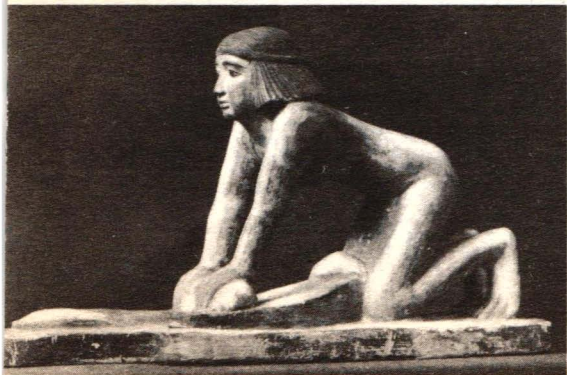
din lumea noastră, pentru că aparține aparențelor în mijlocul cărora am trăit de cînd ne știm. Împreună cu munții artificiali cu care am pecetluit pustiul din apropierea lui, este singura noastră operă care pare tot atît de permanentă ca și scurgerea zilelor, succesiunea anotimpurilor, imensa mișcare a cerului.

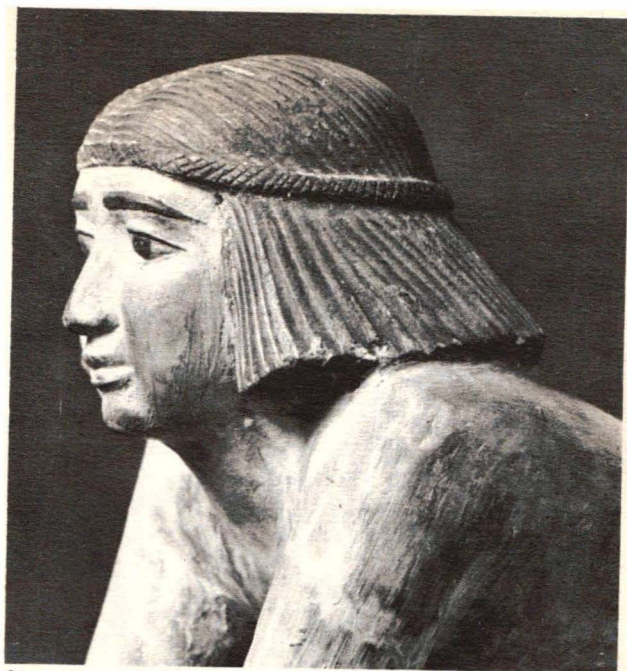
Imobilitatea acestui pămînt, a acestui popor a cărui viață monotonă constituie aproape trei sferturi din aventura umană, pare să fi vrut a fi cuprinsă între liniile de piatră inflexibile, care ni le defineau, înainte chiar de a le fi cunoscut istoria. Totul dăinuie în jurul piramidelor. De la Cataracte la Deltă, Nilul este singur între două maluri identice, fără un curent, fără un afluent, fără un val, împingînd din străfundul secolelor șuvoiul său egal de apă. Cîmpuri de orz, de grâu, de porumb, păduri de palmieri, de sicomori. Un necruțător cer albastru, din care curg, fără încetare, talazuri de foc, aproape întunecate în acele ore ale zilei în care ochiul poate să le privească fără să sufere, mai luminoase în timpul nopții, cînd valul ce urcă al stelelor își răspîndește lumina. Vînturi toride se ridică din nisipuri, lumina în care vibrează aerul cald proiectează umbrele pe sol, și culorile inalterabile, indigourile, tonurile de roșu-brun, de galben sulfuros, lichefiate în metal de amurgurile de flacără, nu au decît vâlul transparent al tonurilor de verde și de auriu al culturilor care se schimbă periodic. O liniște în care vocile ezită ca și cum s-ar teme să nu spargă pereții de cristal. Dincolo de cele șase sute de leghe de viață statornică și puternică,

deșertul, fără altă limită vizibilă decît cercul absolut, care e totodată orizontul mărilor.

Dorința de a căuta și de a modela eternitatea se impune aici spiritului, cu atît mai despotice cu cît natura întîrzie însăși moartea în actele sale necesare de transformare și de prefacere. Granitul nu poate fi atacat. Există sub pămînt păduri pietrificate. În aerul uscat, pădurea părăsită își păstrează timp de secole fibrele vii, cadavrele se usucă fără să putrezească. Revărsarea Nilului, stăpînul țînului, simbolizează aici în fiecare an învierile veșnice. Revărsarea și descreșterea sa sînt tot atît de regulate ca drumul aparent al lui Osiris, eternul soare, care în fiecare dimineață iese din apă și în fiecare seară dispăre în nisipuri. De la 10 iunie și pînă la 7 octombrie, el împrășteie pe cîmpiile arse același mîl negru, mîlul gras, mîlul părinte al vieții.

Poporul egiptean n-a încetat o clipă să contemple moartea. El a dat spectacolul fără precedent, și fără viitor, al unei rase care s-a înverșunat timp de optzeci de secole să oprească mișcarea universală. A crezut că numai formele organizate mor, în mij-





26

locul unei naturi imuabile. N-a acceptat lumea sensibilă decît în măsura în care părea să dureze. A urmărit persistența vieții în înfățișările sale schimbătoare. A imaginat pentru ea existențe alternante. Iar dorința pe care o avem de a ne supraviețui l-a făcut să acorde sufletului său eternitatea individuală a cărei zadarnică aparență i-o dădea durata fenomenelor cosmice.

25. Vechiul Imperiu. Femeie frământînd pîine. Muzeu Arheologic, Florența.

26. *Detaliu* de la 25.



Omul care moare intra, pentru el, în adevărata viață. Dar ca și în cazul tuturor concepțiilor imortaliste care i-au urmat, dorința de nemurire a egiptenilor nu scapă irezistibilei necesități de a asigura un înveliș material spiritului mereu viu. Trebuia să i se construiască o locuință secretă în care trupul său îmbălsămat să fie la adăpost de elementele naturii, de animalele de pradă, și mai ales de oameni. Trebuia să aibă cu el obiectele sale familiare, hrană, apă, trebuia mai ales ca imaginea sa, învelișul imuabil al dublului care nu-l va mai părăsi, să-l întovărășească în întunericul veșnic. Și de vreme ce nimic nu moare, trebuie adăpostite pentru totdeauna divinitățile simbolice ce exprimă legile neclintite și învierea aparențelor, Osiris, focul și astrele, Nilul, animalele sacre care își potrivesc ritmul migrațiilor după revărsările și tăcerile sale.

Arta egipteană este religioasă și funerară. Ea își are originea în cea mai stranie nebunie colectivă a istoriei. Dar, cum poemul său închinat morții trăiește, ea ajunge la înțelepciunea cea mai înaltă. Artistul l-a salvat pe filozof. Temple, munți ridi-

27. *Detaliu de la 28.*
28. Vechiul Imperiu.
Scribul așezat.
Muzeul Luvru



cați de mîna oamenilor, propriile sale faleze tăiate în formă de sfincși, de chipuri tăcute, săpate în hipogee labirintice alcătuiesc, de o parte și de alta a fluviului, ca o alee vie de morminte. Egiptul întreg este acolo, chiar și Egiptul de astăzi, care și-a vrut cea mai imobilă dintre marile religii moderne. Egiptul întreg, enigme strivite, cadavre îngropate ca tot atîtea comori, poate un miliard de mumii culcate în beznă. Și acest Egipt, care vroia să-și eternizeze sufletul prin forma sa tru-pească, a murit. Cel ce nu moare e cel ce a dat gresiei, granitului, bazaltului, forma spiritului său. Astfel, sufletul omenesc pierе o dată cu învelișul său omenesc. Dar de îndată ce este în stare să-și pună pecetea pe un material exterior — piatră, bronz, lemn, memoria generațiilor, documentul care se recopiază, cartea care se retipărește și transmite din secol în secol cuvîntul eroic și cînturile — el dobîndește nemurirea relativă care dăinuie atît cît vor dăinui formele sub care lumea noastră a persistat îndeajuns pentru a ne permite să o definim și să ne definim prin ele.

II

Templul, care rezumă Egiptul, are forța categorică a sintezelor primitive ce nu cunoșteau îndoiala și care, prin chiar acest lucru, exprimau singurul adevăr pe care îl știm durabil, acela al vieții instinctive în irezistibilă sa afirmare. Format de ținutul de oază, sufletul egiptean îi repeta învățămintele esențiale pe zidurile și pe coloanele tem-



29. Vechiul Imperiu. Statuie de lemn, *detaliu*. Muzeul Luvru.

plului. El frămînta granitul, ale cărui blocuri drept-unghiulare se ridicau abrupt pînă la acoperişuri, cu profilul falezelor, cu cursul drept al fluviului, cu seva fierbinte care înălţa palmierii deasupra cîmpiilor de smaragd, de aur şi de purpură. Dogma, care este o etapă, o certitudine veche fixată în formule sensibile spre odihna spiritului nostru, capătă o putere de neînvins atunci cînd se oferă adoraţiei mulţimilor sub un asemenea veşmînt, în care ele regăsesc adevărata lor viaţă, orizonturile lor familiare, însăşi materia locurilor unde li se desfăşoară activitatea şi de unde li se naşte speranţa. Preotul îşi poate făuri casa din dogma pe care dorinţa oamenilor a materializat-o. El îşi poate asigura puterea aşezîndu-l pe zeu în cămăruţa cea mai mică, cea mai întunecoasă, cea mai tainică a edificiului. Credinciosul îl va accepta, dacă va recunoaşte înfăţişarea vizibilă a existenţei sale obişnuite în miile de alţi zei muţi care mărginesc drumurile rigide ce duc spre pilonii giganţi, care umplu curţile şi porticurile, oameni amestecaţi cu monştrii oazelor şi ai deşertului, lei, berbeci, şacali, cinocefali, ulii. În mijlocul coloanelor masive, azi doborîte de cuceritori şi înecate sub ape şi nisipuri, sau înălţînd încă în deşert formidabilul schelet dislocat al sălilor în hipostil, se va regăsi printre plantaţiile sale monotone de palmieri, în pădurile sale stranii, în crîngurile pline de luminişuri, cu trunchiuri drepte şi puternice cu coroane grele, materie opulentă şi cărnosă, strivită între noroiul întărit al solului şi greutatea verticală a soarelui. Ele au elanul concentrat, rotunjimea zgrunţuroasă a palmierilor, desfăşurarea

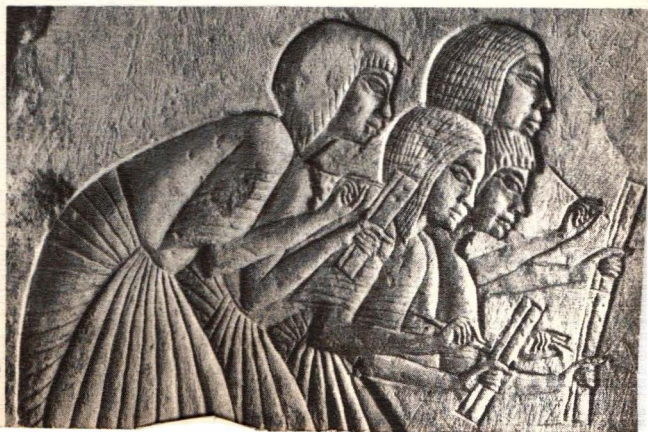
scurtă a vîrfurilor lor. Frunze de lotus adunate în buchete, frunze de papirus, frunze de palmier, ciorchini de curmale le umflă capitелurile cu viața densă și puternică a vegetațiilor tropicale. Privind la picioarele sale, el va vedea nuferii albi, lotușii, plante greoaie, flora fluviului rodnic în care mișună lișițe, rațe, pești, crocodili, el va zări șopîrlele, viperele, uraeușii care se încălzesc pe nisipul fierbinte în care aripile aurii ale scarabeilor seamănă bucăți de metal. Și cînd își va ridica ochii, va desluși sub constelațiile familiare care presară tavanul albastru, păsările singurătăților, prelungul ibis, vulturul, uliul simbolic, atîrnînd, pe aripile lor rigide, între cer și deșert. Peste tot, de-a lungul pereților, coloanelor, obeliscurilor, va înflori pentru bucuria sa senzuală, în basoreliefuri pictate în inscripții hieroglifice, scrisul viu, cu smaragdele sale opace și turcoazele sale întunecate, cu tonurile sale de roșu brun, de sulf și de aur, care îi va transmite știința, literatura, istoria, zidite atît de îndelung de străbunii săi cu sîngele, cu osemintele, cu dragoste, cu memoria lor, formele de temut sau fermecătoare care îi întovărășeau.

La adăpostul acestui limbaj formal, preotul poate să-și învăluie faptele într-un mister care-l slujește. El știe multe. Cunoaște mișcarea cerului. Își orientează în chip de observator templul apărat de paratrăznete. Stăpînește marile principii ale geometriei și ale triangulației. Dar știința lui e secretă. Poporul știe despre ea doar ceea ce i se dezvăluie prin cîteva figuri de spiritism și de magie care îi ascund sensul cîteodată pueril și adeseori adînc al filozofiei oculte pe care hieroglificele și

figurile simbolice vor să o eternizeze pe fața deșertului.

Faraonul, formă umană a lui Osiris, este instrumentul castei teocratice, care îl copleșește de putere pentru a-l stăpîni. Sub ea și sub el, cîțiva intermediari, ofițeri, conducători de orașe și de sate, căpetenii înarmate cu bîte, și apoi mulțimea. Pentru cîteva ore de odihnă în noaptea fierbinte, pe stratul de noroi întărit, pentru pîine și apă, doar viața de sclav, care ară și seceră, zidește sau ciopește piatra, munca silnică, loviturile. O sută de generații nimicite spre a clădi munți, oameni trudind din greu în munci care întrec puterea omească, femei urîtite înainte de vreme de sărăcie și pentru că au născut prea mulți copii, copii schilodiți înainte de a se naște, sub greutatea invizibilă a servituților seculare. Un înspăimîntător coșmar. De abia, în străfunduri, speranța metamorfozelor viitoare, lucire tulbure și șovăielnică pentru săracul care nu va avea mormînt.

Cum oare, în acest infern, egipteanul nu a căutat și nu a găsit consolarea primejdioasă pe care o dă spiritualismul absolut? Dorința vie este mai





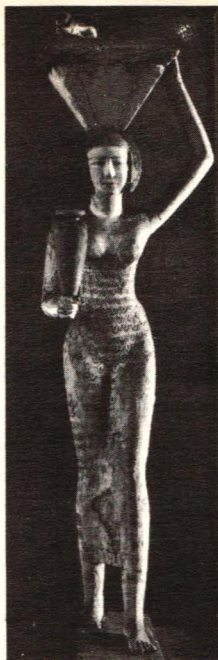
31

30. Imperiul de Mijloc. Scribi. Muzeul Arheologic, Florența.

31. Imperiul de Mijloc. Senwosret III. Muzeul din Cairo.



32



33

puternică decît moartea. Naturistă și politeistă încă de la origine, religia sa va păstra dragostea pentru forma în care ne regăsim speranța. Statuile sale dădeau misterului un suport indestructibil, și niciodată el nu și-a adorat zeii decît sub formă omenească sau animală. Mediul în care era silit să trăiască nu i-a îngăduit să se lase în voia contemplației fără de frîu. Lupta zilnică pentru pîine

32. 33. Imperiul de Mijloc. Purtătoarea de ofrande. Muzeul Luvru.

este cea mai sigură dintre toate educațiile pozitive. Fapt e că natura Egiptului este îngrată. Numai printr-un efort neîncetat și datorită unor resurse mereu reînnoite de ingeniozitate și de curaj, egipteanul a învățat să utilizeze în folosul său revărsările periodice ale Nilului. A trebuit să pună în aplicare cele aflate după un studiu secular al obiceiurilor fluviului, al consistenței și calității mîlului, să întreprindă lucrări uriașe, diguri, terasamente, lacuri artificiale, canale de irigație, să cioplească gresia, granitul, să lucreze la ele fără încetare luînd mereu totul de la început pentru a le împiedica să fie înecate sub aluviuni, să fie acoperite de mîl și să dispară. Piramidele arată puterea neasemuită a constructorilor lor. Și dacă asprimea vieții sale l-a îndreptat spre moarte, el a lăsat, cel puțin, în trecerea sa pe pămînt, semnul unui geniu geometric profund.

Ciudat popor, care și-a exprimat în teoreme de bazalt cele mai vaste, mai secrete, mai vagi aspirații ale lumii sale lăuntrice ! Spiritul Egiptului este absolut și somnolent ca și coloșii alungiți pe piatra sa funerară. Și totuși, în afara misterului vieții care reîncepe mereu, mereu asemănător lui însuși, în toate timpurile, sub toate cerurile, totul este uman și accesibil emoției noastre în liniștea radioasă care pare că izvorăște din aceste figuri imobile între planuri definitive. Artistul egiptean este un lucrător, un sclav care muncește sub amenințarea bîtei, ca și ceilalți. El nu este inițiat în științele mistice. Cunoaștem mii de nume de regi, de preoți, de căpetenii de armate și de orașe, dar nu știm pe nici unul dintre cei care au exprimat

adevărata gândire a Egiptului, aceea care trăiește și acum în piatra mormintelor. Arta era vocea anonimă, vocea mută a mulțimii zdrobite și care privea înlăuntrul ei cum tresare spiritul și speranța. Suscitată de un sentiment irezistibil de vitalitate căruia îi era interzis să se desfășoare la suprafață, ea îl lăsa să ardă în adâncuri, cu toată puterea credinței sale înăbușite.

Nu este adevărat, oricât de surprinzătoare și de divinatorii pot fi intuițiile metafizice pe care castele sacerdotale și le transmit de-a lungul timpurilor, în Egipt ca și în Caldeea, o dată cu puterea — că misterioasele imagini care le simbolizează își datorează lor frumusețea. Pentru artist, instinctul stă la începutul a toate. Viața, în mișcarea sa prodigioasă în care materia și spiritul se întrepătrund fără ca el să se gândească să le despartă, aprinde în el scînteia și îi conduce mîna. Rămîne ca noi să desprindem din opera de artă semnificația sa generală, așa cum o desprindem din viața senzuală, socială și morală pe care ni le rezumă într-o străfulgerare. Artistul egiptean asculta de unele indicații mai adesea restrictive decît active



pe care preotul i le impunea. Cînd îi cerea să cio-plească în granit un leu cu cap de om, un om cu cap de vultur și cu palmele deschise prin care flacăra spiritului părea să treacă în lume, el păstra cu strășnicie, numai pentru el, sensul ocult al formei și gestului, și sculptorul nu-și lua entuziasmul care făcea să freamăte materia decît din materia însăși și din credința pe care o avea în existența reală a miturilor însuflețite de el. Monstrul era frumos pentru că sculptorul era viu. Profundul ocul-tist nu are aici nici un merit, artistul naiv le avea pe toate.

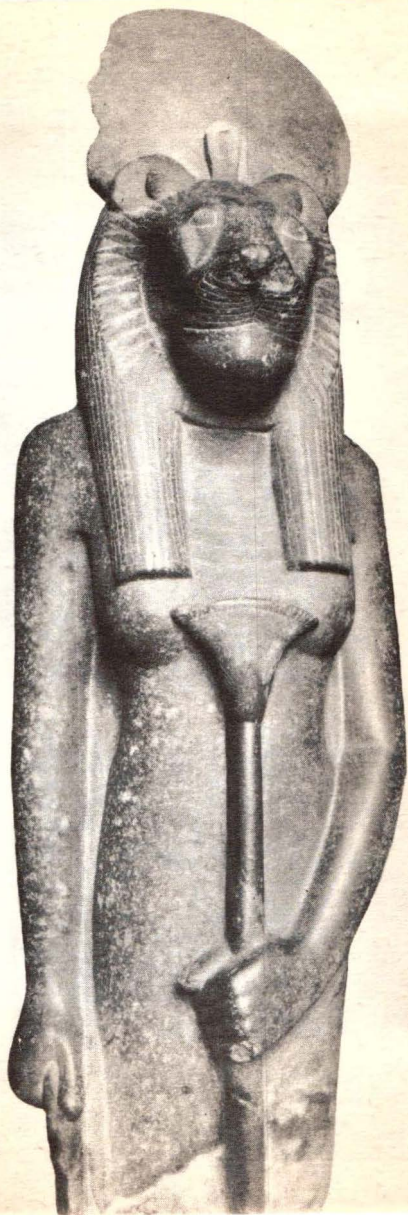
Nu știm cu adevărat decît ceea ce am învățat prin noi înșine, și descoperirea personală este unica noastră sursă de entuziasm. Generalizările cele mai înalte au pornit din sentimentul cel mai obscur și cel mai puternic pentru a se purifica treptat ridicîndu-se spre inteligență. Ele sînt deschise artistului, care trebuie în mod logic și fatal să meargă către ele. Dar facultatea de a da viață limbajului prin care ni le comunică nu le este nici în mod logic și nici în mod fatal acordată filozofilor. Generalizarea nu este niciodată un punct de plecare, ea este o tendință, și dacă artistul ar fi început prin ocultism, și-ar fi condamnat operele la rigiditatea morții. Or, deși rigidă ca un cadavru prin voința preotului, statuia egipteană trăiește datorită dragostei sculptorului. Dar evoluția umană se desfășoară ca totalitate, și instinctul artistului se acordă strîns cu spiritul filozofului, pentru a da creațiilor lor abstracte sau concrete același ritm, care exprimă una și aceeași necesitate generală.

34. Noul Imperiu. Cap colosal al lui Amenotes III, *detaliu*. Muzeul Luvru.

35. Noul Imperiu. Uliu. Muzeul Luvru.

Mulțimea, și numai ea, este cea care a răspîndit pe lemnul sarcofagelor, pe textura compactă a hipogeelor, florile pure, florile vii, florile colorate ale sufletului său. Ea și-a murmurat viața în tenebre pentru ca viața sa să izbucnească strălucitoare la lumina torțelor noastre cînd vom deschide mormintele ascunse. Frumosul mormînt era săpat, fără îndoială, pentru rege sau pentru bogat, și pe pereți trebuia înfățișată existența lor fastuoasă : convoiuri funebre, isprăvi de vînătoare sau de război, munci ale cîmpului. Trebuiau arătați printre sclavii lor, printre muncitorii lor agricoli, printre animalele lor familiare, trebuia spus cum i se cultiva grîul, cum i se tăiau animalele pentru hrană, cum i se pescuiau peștii, cum i se prindeau păsările, cum i se ofereau fructele, cum li se făcea femeilor sale toaleta. Și mulțimea meșterilor lucra în întuneric, ea credea că exprimă farmecul, puterea, fericirea, bogăția vieții stăpînului, ea exprima însă mai ales sărăcia, dar și munca rodnică, utilitatea, inteligența, bogăția lăuntrică, grația ascunsă a propriei sale vieți.

Minunată pictură, mai liberă decît sculptura, menită aproape numai să restituie imaginea zeului sau a mortului. În ciuda marelui său stil abstract ea este familiară, intimă, cîteodată caricaturală, întotdeauna malițioasă sau tandră, întocmai ca acest popor uman și bun din fire, zdrobit treptat sub forța teocratică și coborînd în sine tot mai mult pentru a-și privi umila viață. Nici o știință a compoziției, în sensul modern al cuvîntului. Nici





37

38



37. Noul Imperiu. Număratul giștelor. Pictură, Teba British Museum, Londra.

38. Noul Imperiu. Tributul Nubienilor. Pictură, Teba. British Museum, Londra.



un simț al perspectivei. Desenul egiptean este o scriere pe care trebuie să o înveți. Dar când o cunoști bine, cât de caracteristice sînt toate aceste siluete, cu capetele și picioarele întotdeauna din profil, cu umerii și pieptul întotdeauna din față, cât de pline de mișcare sînt toate aceste rigide siluete, cu cîtă ingenuitate trăiesc, de cîtă însuflețire și de cîte șoapte freamătă tăcerea lor! O schemă extremă, sigură, decisivă, precisă, dar emoționantă. Când apare forma, mai ales forma goală



39. Noul Imperiu (Secolul XV î.e.n.). Vinătoarea de păsări. Pictură, Teba. British Museum, Londra.

sau care se poate ghici sub cămașa transparentă, artistul suspendă în el întreaga lui viață, pentru a nu lăsa să iradieze din inima sa decît o lumină spirituală care luminează cele mai înalte culmi ale amintirii și ale senzației. Într-adevăr, acest contur continuu, această unică linie unduitoare, atît de pură, atît de nobil senzuală, care arată un simț atît de discret și atît de puternic al trăsăturii distinctive, al masei și mișcării, pare a fi trasat în granit numai cu inteligența, fără ajutorul vreunei unelte. Deasupra, șiroiri strălucitoare, ușoare, niciodată apăsate, de tonuri de albastru închis, de verde smaragd, de ocră, de galben auriu, de vermilion. E ca o apă cu desăvîrșire limpede în care am lăsa să cadă, fără să o agităm nici cu un tremur, culori nealterabile care nu ar tulbura-o și care ar lăsa să se vadă mereu plantele și prundișul de pe fund.

Intensitatea sentimentului, logica structurii sfărîmă lanțurile hieratismului și ale stilizării. Acești arbori, aceste flori rigide, toată această lume convențională are mișcarea tainică a anotimpurilor fecunde care se deschid, prospețimea germenilor care renasc. Arta egipteană este poate cea mai impersonală artă din cîte există. Artistul dispăre. Dar el are un simț al vieții atît de intim, atît de nemijlocit emoționat, atît de limpede, încît tot ceea ce el descrie pare definit de ea, izvorît din gestul natural și din atitudinea exactă, a cărei rigiditate nu o mai vedem. Impersonalitatea sa seamănă cu cea a ierburilor care freacă culcate la pămînt, sau a arborilor care se îndoaie în adierea brizei, dintr-o singură mișcare și fără să

se împotrivescă, sau a apei pe care o încrețește în cercuri egale mergînd toate în același sens. Artistul este o plantă care dă fructe asemeni fructelor altor plante, și tot atît de gustoase, și tot atît de hrănitoare. Și convenția pe care i-o impune dogma nu e vizibilă, pentru că ceea ce iese din ființa sa este însuflețit de însăși viața ființei sale, sănătoasă și plină de seve întocmai ca un rod al pămîntului.

Ceea ce povestește este însăși viața sa. Lucrătorii cu pielea tăbăcită, cu umerii musculoși, cu brațele nervoase, cu craniile puternice, lucrează cu tragere de inimă, și chiar cînd vorbește bîta, chipul lor rămîne blînd, chipul lor spîm cu pomeții ieșiți, și, nu fără un fel de fraternă ironie, meșterul decorator sau sculptor care s-a reprezentat pe el însuși atît de adesea, îi arată plini de rîvnă, vîslași nădușind, măcelari tăind și fierăstruind, zidari împreunînd cărămizile din mîl ars, păstori mîinîndu-și animalele leneșe, ajutînd femelele să fete, pescari, vînători, argați glumeți, cîntărind din mîna rațe înnebunite de spaimă pe care le țin de rădăcina aripilor, iepuri ce zvîcnesc din urechi,





40. Noul Imperiu. Preot. Pictură, Teba.

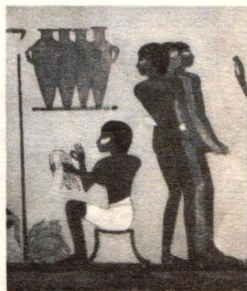
41. Noul Imperiu. Anubis pregătind mumia. Pictură, Teba.

îndopînd gîște obeze, purtînd în brațe cocori cărorora le strîng cu toată mîna ciocul pentru a-i împiedica să strige. Totul este unduire, tropăituri neîntreprinse și mărunte, behăituri, mugete, bătaii de aripi. Animalele domestice, boii, măgarii, cîinii, pisicile cu înfățișarea lor masivă, sau liniștită, sau veselă, sau suplă, cu rumegatul lor fără de sfîrșit, își încrețesc pielea sau urechile, se gudură unduindu-și spinările, își lungesc, tăcut și sigur, labele. Panterele merg ca pe catifea, întinzîndu-și capul teșit. Rățele și gîștele țopăie, ciocurile lor ca niște lopățele scotocesc plescăind. Peștii năuci își cască boturile în plasele întinse, apa e fremurătoare și transparentă, iar femeile venite să o ia în ulcioare sau animalele care se cufundă în ea îi simt răcoarea. Portocalele, curmalele atîrnă grele în coșurile purtate de brațe tot atît de pure ca tulpinele tinere, și legănate ca florile. Femeile, cînd se gătesc sau își înmoaie penelurile fine pentru a-și farda stăpînele seamănă cu niște trestii aplecate

42



43



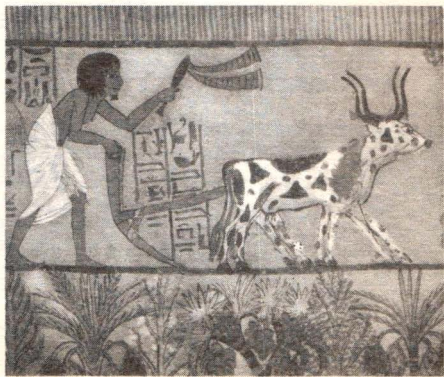
42. Noul Imperiu. Culesul viilor. Pictură, Teba.

43. Noul Imperiu. Vinătoarea. Pictură, Teba.

44. Noul Imperiu. Muncile agricole. Pictură, Teba.

pentru a căuta roua în iarbă. Lumea e străbătută de fiorul tăcut al dimineților.

Egiptenii exprimă această poezie naturală, arzătoare și familiară, în tot ceea ce iese din mâinile lor, în bijuteriile lor, în mica lor sculptură intimă, în bibelourile nenumărate care ticsesc mormîntul unde îl urmau pe mortul căruia îi aparținuseră, în obiectele casnice de bucătărie sau de atelier. Întreaga lor faună, întreaga lor floră re trăiește aici cu același sentiment foarte senzual și foarte cast, imobil și viu, cu aceeași profunzime pură. Fie că e bronz sau lemn, fildeș, aur, argint sau granit, ei îi păstrează materiei lucrate greutatea și finețea, prospețimea sa vegetală, textura sa minerală. Lingurile lor seamănă cu niște frunze ce plutesc în voia apei, bijuteriile lor tăiate în chip de ulii, de reptile, de scarabei, seamănă cu acele pietre colorate pe care le culegem din albia fluviilor, de pe malul mării sau din vecinătatea vulcanilor. Egiptul subteran este o mină ciudată. Ea hrănește fosile vii care sînt ca o cristalizare a mulțimilor organice.



IV

Dar toată intimitatea, tot farmecul ascuns al spiritului său se ascunde aici, întocmai ca și felahul în vizuinile sale de noroi, departe de palate și de temple. La suprafața pământului se află Egiptul filozofic. Numai sub Vechiul Imperiu, acum cinci sau șase mii de ani, școala memfită de sculptură a încercat să exprime existența zilnică. Egiptul își amintea poate de vechile epoci de libertate, anterioare însuși Sfinxului, ale căror nume se vor găsi într-o zi sub zece mii de ani de aluviuni, mai în adânc decât temeliiile piramidelor. De altfel orice artă la începuturile ei este realistă. Ea nu știe încă să creeze imaginile sintetice, făcute din miile de forme întâlnite în lungul drum al efortului civilizator, pe care încearcă să le realizeze de îndată ce ajunge în pragul ideii generale. Primitivul se apleacă asupra propriei sale vieți. Desigur, el încearcă să obțină rezumate de senzații, dar e vorba de rezumate actuale, care nu depășesc viziunea de moment. Pentru a caracteriza bine forma pe care o are sub ochi, nu păstrează din ea decât reliefurile sale cele mai expresive. *Scribul așezat*, care aparține acestei epoci străvechi, este înfricoșător prin veridicitate, prin aplicarea directă





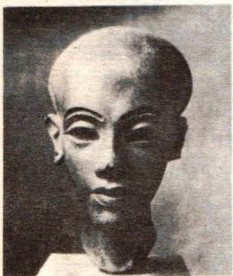
la funcția pe care o îndeplinește. Nu e încă un tip superior de umanitate mijlocie, dar e tipul mediu al unei profesii și al unei caste. Atenția cu care lucrează, energia sa încremenită, acea viață parcă oprită care îi înflăcărează obrazul, îi însuflețește trupul țeapăn, el le datorează planurilor care îl definesc, spiritului tranșant și lipsit de neliniști al celui care le-a cioplit. Aparțin aceleiași epoci țărani care merg cu o bătă în mână,

45. Noul Imperiu. Tînără slujnică împodobind doamnele pentru serbare. Pictură, Teba.

46. Noul Imperiu. Ramses III. Pictură. Mormîntul de la Khamonast.

bărbați și femei pornind alături pe drumul morții, așa cum odinioară merseseră pe drumul vieții. Egipteanul de atunci posedă echilibrul său funcțional. Fiecare mecanism al mașinii sociale funcționează în acel moment cu o rigoare și un automatism care indică o viață spontan disciplinată, dar liberă să se definească.

Sculptura clasică se constituie numai sub Imperiul Mijlociu, cînd Teba a detronat Memfisul. Din acea epocă și pînă la sfîrșitul lumii nilotice, ea nu mai este decît funerară și religioasă. Statui de zei, statui ale dublului. Rămîne pe seama pictorilor și lucrătorilor artiști să înfățișeze strîngerea recoltei, munca plină de rîvnă a cămenilor și a animalelor de povară, găteala femeilor și treburile gospodărești, întîmplările zilnice. Și sculp-



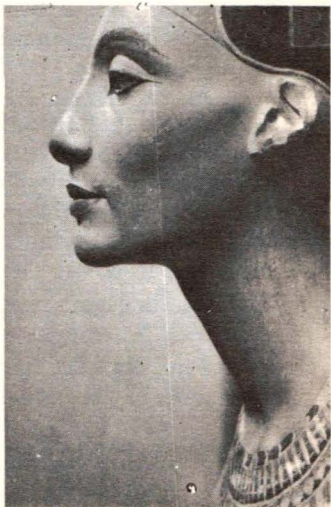
47



48

torul de zeități este un lucrător, dar importanța sarcinii sale și puterea cu care crede îl înalță cu mult deasupra nimicniciei sale. S-ar zice că el a întors spatele oazei, pentru a contempla numai regularitatea cu care se scurg zilele și anii, somnul și trezirea anotimpurilor, a fluviului, deșertul posomorât, fața impasibilă a cerului.

Nu trebuie să ne mirăm prea mult văzându-l atât de diferit de cel care descria scribul cu atîta pătimășă atenție. De la distanță, arta egipteană pare neschimbată și mereu asemănătoare cu ea însăși. De aproape, ea oferă, ca la toate celelalte popoare, spectacolul unor evoluții uriașe, al progresului pe drumul libertății expresiei, al căutărilor pe drumul hieratismului impus. Egiptul este atât de îndepărtat de noi încît ne apare în întregime în ace-



47. Noul Imperiu. Amenofis IV. Muzeul din Berlin.

43. Noul Imperiu. (Sec.XIV, î.e.n.) Portret de femeie, Muzeul Arheologic, Florența.

49. Noul Imperiu. Nefertiti. Detaliu. Muzeul din Berlin.

lași plan. Uităm că există cincisprezece sau douăzeci de secole — vârsta creștinismului — între *Scribul așezat* și marea epocă clasică, douăzeci și cinci sau treizeci de secole, cincizeci poate, — de două ori timpul care ne separă de Pericle și de Fidias — între Piramide și școala saită, ultima manifestare vie a idealului egiptean. Oprirea sculpturii egiptene din mișcarea de liberă descoperire pe care Școala memfită o începuse cu atîta vigoare a fost fără îndoială provocată de o lungă pregătire istorică ale cărei elemente ne sînt prea puțin cunoscute pentru a le putea defini cu o precizie satisfăcătoare. Vechiul Imperiu era pașnic. Imperiul teban este războinic. El se sprijină mai puternic pe preot, pentru a se face ascultat de oamenii harnici și blînzi pe care vrea să-i tîrască în războaie de cucerire. Misterul teologic se adîncește. Dogma, care se fixează, îngrădește avîntul sculpturii și, impunîndu-i limite, o condamnă la căutări restrînse, dar subtile, care o vor rafina din ce în ce mai mult. Ea devine expresia religioasă a unui popor de ingineri. Statuile vor defini aspectul permanent al Egiptului, vor opri viața între stavile regulate, cu ele lumea va începe și va sfîrși cum sfîrșesc culturile și începe deșertul la hotarele mîlului. Un cadru arhitectonic imuabil, fixat printr-un studiu secular al formei, care a înțeles legile structurii sale, va închide de aici înainte portretul zeului sau portretul mortului, lăcaș al dublului său. Totul se schimbă. Formele se nasc și se șterg de pe suprafața pămîntului tot atît de ușor ca și cifrele de pe o tablă. Imuabile nu sînt decît raporturile aproape mate-

matice care le animă, legându-le între ele prin lanțul invizibil al abstracției. Marea sculptură egipteană materializează această abstracție și formulează în granit un ideal geometric care pare tot atît de trainic ca și legile care guvernează cursul astrelor și ritmul anotimpurilor.

Sculptura este cea mai abstractă și totodată cea mai pozitivă dintre expresiile plastice. Pozitivă, pentru că îi este imposibil să se eschiveze de la dificultățile menirii sale prin artificii verbale și pentru că forma nu va trăi decît dacă este logic construită din orice parte am privi-o. Abstractă, pentru că legea acestei construcții nu ne este revelată decît printr-o serie de operații mintale din ce în ce mai generalizatoare. Sculptura, înainte de a fi o artă, a fost o știință, și nici un sculptor nu va putea face o operă durabilă dacă nu a găsit în natură însăși elementele generatoare. Or egiptenii sînt cei care ne-au învățat aceasta, și poate că e cu neputință să înțelegi și să iubești sculptura dacă nu te-ai educat mai întîi la școala lor austeră.

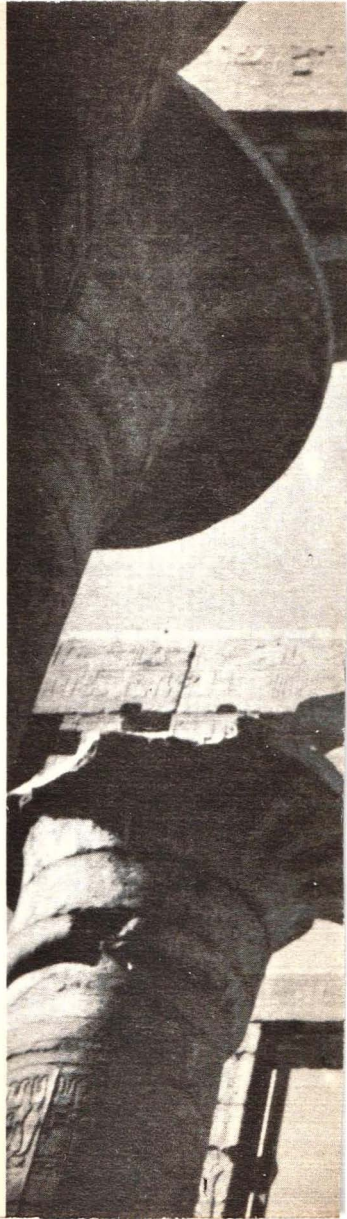
Capul statuilor lor rămîne un portret, foarte stilizat prin subordonarea caracteristicilor sale cîtorva planuri hotărîtoare, dar trupul este turnat în canoanele unei științe arhitecturale la care nu se va mai ajunge. Un picior este pus înaintea celuilalt picior, sau alături de el, statuia, aproape întotdeauna avînd pe cap *pschentul*, este pe jumătate goală, în picioare, cu brațele lipite de trup, sau așezată, cu coatele lipite de torace, cu mîinile pe genunchi, cu fața privind înainte, cu ochii pironiți în gol. Îi este interzis să deschidă buzele,



50



51 52







să facă vreun gest, să întoarcă capul, să se ridice, să-și părăsească soclul pentru a se amesteca printre cei vii. Parcă ar fi legată cu bandele. Totuși ea poartă în ea, pe chipul ei pe care gândul răătăcește o dată cu lumina, în trupul nemișcat, întreaga viață care se desfășoară pe pereții mormintelor, strălucitoarea viață a tenebrelor. O undă o străbate, undă subterană, un zvon înăbușit. Pro-

53. Noul Imperiu (Sec. XIII î.e.n.). Sarcofagul lui Ramses III, *detaliu*. Muzeul Luvru.

filurile ei au siguranța unei ecuații de piatră, un sentiment la fel de nemărginit ca tot ceea ce nu cunoaștem sălășluiește tainic în ea. Niciodată nu ni-l va spune. Preotul i-a încătușat brațele și picioarele, i-a pecetluit gura cu formule mistice. Egiptul nu va ajunge la echilibrul filozofic, la acel sens al relativului care ne dă măsura faptei noastre și care, dezvăluindu-ne adevăratele noastre raporturi cu totalitatea lucrurilor, ne acordă, în armonia universală, rolul de centru conștient al ordinei pe care ea ne-o impune. El nu va cunoaște libertatea spre care mergea în epoca memfită și pe care pictorii săi o bănuiesc, bîjbîind în întunericul mormintelor. Preotul îi interzice să ceară mișcării confuze a naturii acordul științei sale și al aspirațiilor sentimentale pe care ea nu le poate înfrîna și care iradiază din bazalt ca dintr-un soare încătușat.

Stăpîn pe suflet sau cel puțin călăuzind mîna care îl exprimă, preotul îi îngăduie totul regelui, care îi îngăduie totul preotului. De la începuturile Imperiului Mijlociu și pînă la sfîrșitul Nouului Imperiu, Egiptul revine la spiritul care a înălțat Piramidele. El se va acoperi de temple gigantice și de coloși, Ibsambul, Luxor, Karnak, Ramesseum, Memnon, mormane, ziduri, piloni, statui enorme, sfîncși, pietre uriașe sub care orgoliul regilor strivește mulțimile ce se mîngîie cu orgoliul de a face zei. Acum sculptorul geometru poate totul. El cioplește stîncile în chip de coloși sau, poate, dă coloșilor înfățișarea stîncilor. El pătrunde în masivele granitice, sapă în ele săli imense, le acoperă de sus pînă jos cu basoreliefuri și cu hiero-

glife pictate, dă fațadelor care privesc către Nil înfățișarea unor figuri gigante la fel de categorice ca și profilurile sale primitive, și ale căror mari fețe pure privesc de trei sau de patru mii de ani, fără să clipească, soarele cumplit care le sculptează cu umbre și lumini absolute. Monștrii pe care îi înalță pe marginea drumurilor, monștrii care nu spun nimic și care revelează totul, sînt riguroși logici, în ciuda capului lor de om sau de berbec pe trup de leu. Capul se prinde în mod firesc de umeri, mușchii abia indicați au inserțiile și traiectoriile lor firești, oasele, arhitectura lor necesară, și de la vârful ghearelor, de la planurile tăcute ale coastelor, de la crupă și de la spinare, pînă la cutia craniană rotundă, cu fața meditativă, forțele vitale circulă în val continuu. Cînd artistul taie în blocul de piatră aceste forme absolute ale căror suprafețe par determinate de către volumele geometrice care se întrepătrund după legi imuabile de atracție, s-ar zice că păstrează, în străfundul instinctului său uriaș, amintirea



forme comune din care vin formele animale, și, dincolo de formele animale, a sferei originare din care au ieșit planetele și a cărei curbă a fost sculptată de gravitația cerului. Artistul are dreptul să creeze monștri, dacă știe să facă din ei ființe viabile. Orice formă adaptată condițiilor universale de viață este mai vie, chiar dacă există numai în imaginația noastră, decât o formă organizată reală care își îndeplinește prost funcția. Cadavrele uscate pe care pământul egiptean le va înghiți, pînă la urmă, fărîmă cu fărîmă, nu au realitatea sfincșilor și a zeilor săi înspăimîntători cu trup de om, cu cap de uliu și de panteră, în care sălășluiește scînteia spiritului. În toate sensurile și de oriunde i-ai privi, ei unduiesc ca un val. S-ar zice că o linie insesizabilă de lumină se rotește în jurul lor, mîngîie domol o formă invizibilă pe care o va dezvălui înfățișarea sa, căutînd singură, fără intervenția sculptorului, locul unde trebuie să se frîngă, unde trebuie să se insinueze, pentru a modula ușor, prin imperceptibile treceri,



55

54. Noul Imperiu. Lingură pentru fard. Muzeul Luvru.

55. Noul Imperiu. Pieptene. Muzeul Luvru.

întocmai ca și muzica, unduitoră lor înaintare. Dar această știință definitivă va distruge sculptura. Căci vine o vreme cînd spiritul, călăuzit pe un singur drum, nu mai poate descoperi aici nimic. Fără îndoială, imobilitatea Egiptului fusese întotdeauna doar o aparență. Dar idealul său, chiar dacă încerca să se definească în forme noi, se schimba prea puțin, căci învățămintele pămîntului erau mereu aceleași, și omul avea mereu de-a face cu același mediu. Numai că pentru a-și atinge acest ideal, desfășurase îndelungi eforturi. Iată de ce nu murise. Lupta. Dar imperiul teban a fost imobil. Dogma era neclintită, ordinea socială turnată în tiparul său de granit pecetluit de monarhie. Entuziasmul obosește pornind în fiecare zi din nou către aceeași cucerire. Sub Ramesizi, efortul prea încordat din timpul dinastiilor precedente se destramă. Războiul exterior continuu, invaziile, influențele străine descurajează și dezorientează energia egiptenilor. După cincisprezece secole de producție neîntreruptă, sculptorul teban mînuiește materia cu prea multă ușurință. Totuși ocultismul este la fel de cultivat de către clasele sacerdotale și la fel de capabil de a călăuzi efortul meșterului. Dar și-a pierdut sensul activ. Nu mai are acel simț prodigios al masei care concentrează viața într-o formă decisivă ale cărei suprafețe par toate să întîlnească infinitul prin curbele lor nelimitate. În fiecare an el livrează sute de statui fabricate în serie, după același model industrial. A luat naștere școala. Idealismul geometric s-a fixat într-o formulă și sentimentul a obosit întîlnind mereu aceiași pereți de piatră de netrecut, care nu-i



îngăduie să meargă mai departe. Egiptul moare din pricina nevoii sale de eternitate.

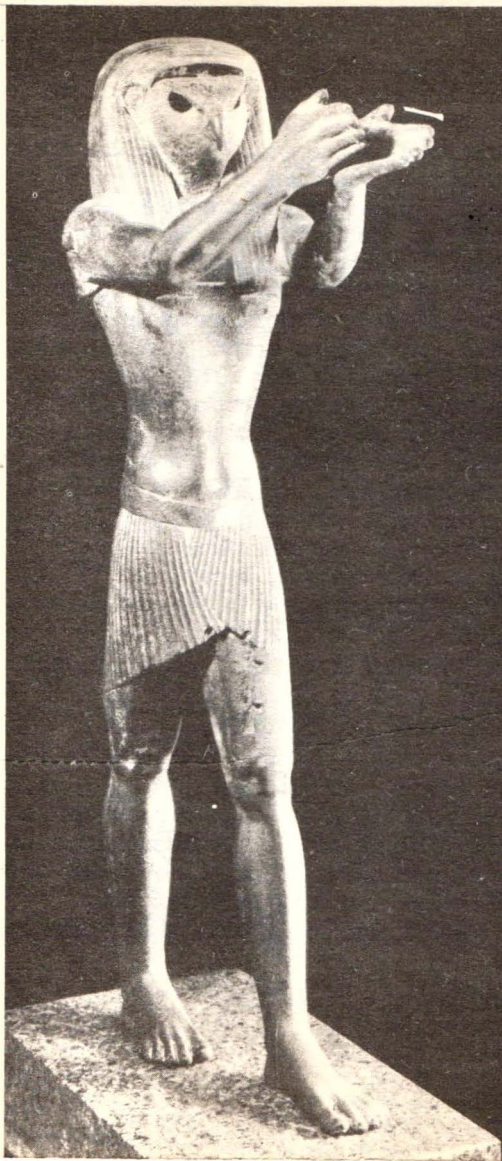
V

Dar agonia sa va fi lungă. El va cunoaște chiar, înainte de a trece torța în mâini mai tinere, o adevărată renaștere. O dată cu dinastia saită, în epoca în care Grecia trece din mit în istorie, va profita de decăderea asiriană și de organizarea internă a puterii medo-persice pentru a se avînta din nou, mulțumită securității sale restabilite. Încă o dată el va privi în jurul și înlăuntrul său, și va descoperi în străvechiul lui suflet răscolit de presentimentul confuz al unui nou ideal, o floare supremă, caldă ca un soare de toamnă. El va legăna Grecia care se naște, cu un ultim cînt, foarte bărbătesc încă, și foarte blînd.

Arta saită se întoarce la izvoare. Este la fel de directă ca și vechea artă memfită. Dar e foarte aproape și de știința Tebei. Pare mai molatecă decît arta tebană, dar din pricină că e însuflețită de o iubire mai activă. Acum nu mai avem de a face numai cu statui funerare. Ea evadează din formulă, produce portrete minuțioase, precise, pline de nerv, din nou scribi, statuete de femei, personaje așezate pe jos, cu mâinile încrucișate pe genunchii aflați la înălțimea bărbiei.

Egiptul nu s-a sustras legii consolatoare care face ca orice societate gata să moară prin epuizare, sau care se simte tîrîtă de curentul revoluționar, să mai privească în urmă pentru o clipă, spre a adresa

un bun rămas melancolic femeii, puterii indestructibile pe care în general a ignorat-o în timpul tinereții sale puternice. Societățile în plin avînt sînt prea idealiste, prea pornite spre cucerirea și asimilarea universului pentru a mai privi către căminul pe care îl părăsesc. Numai ajunse pe celălalt versant al vieții ele se întorc o clipă din drum pentru a-și închina entuziasmul, acum mai înțelept sau mai descurajat, forței a toate păstrătoare, atunci cînd totul obosește, se vestejește, moare în jurul ei, credințe, iluzii, care sînt prezentimente, energii civilizatoare. Egiptul, în perioada sa de declin, a mîngîiat trupul femeii cu acea pasiune castă pe care numai Grecia a cunoscut-o după el, dar pe care ea n-a exprimat-o poate într-un fel atît de religios. Formele feminine, înfășurate într-un veșmînt strîmt, au acel lirism pur al plantelor tinere care se ridică să soarbă lumina zilei. Trecerea tăcută de la brațele gingașe și rotunde la umeri, la pieptul plin, la șolduri, la pîntece, la gambaie alungite, la picioarele subțiri și desculțe, are prospețimea și fermitatea înfiorată a florilor care nu s-au deschis încă. Mîngîierea daltei trece ușor peste forme întocmai ca buzele care abia ating o corolă închisă pe care n-ar îndrăzni să se sprijine. Bărbatul se dăruie cu duioșie aceleia pe care pînă atunci nu știuse decît s-o aibă. În aceste ultime mărturisiri ale Egiptului — femei tinere, bărbați așezați, aducînd cu pietrele de hotar — totul este dezmierdare reținută, dorință ascunsă de a pătrunde sensul vieții universale înainte de a se lăsa fără rezistență în voia ei. Așa cum muzicianul aude armoniile, sculptorul vede fluidul de



lumină și de umbră care, trecînd de la o formă la alta, dă continuitate lumii. Cu discreție, el unește reliefurile abia indicate prin lungile planuri ritmate ale unui veșmînt subțire care n-are nici o cută. Modelajul atinge ușor, întocmai ca o apă, materia cea mai compactă. Valul său se rostogolește între liniile absolute ale unei geometrii mișcătoare, el are unduiri legănate care par veșnice ca mișcarea mărilor. Spațiul continuă blocul de bazalt sau de bronz, strîngînd la suprafața sa iluminarea confuză care izvorăște din adîncurile lui. Spiritul Egiptului agonizant încearcă să adune energia generală risipită în univers pentru a o transmite oamenilor care vor veni.

Și asta e tot. Zidurile de piatră ce închideau sufletul egiptean sînt sfărîmate de o nouă invazie, care îl găsește la capătul puterilor. Întreaga sa viață lăuntrică se scurge prin rana deschisă. Cambise poate să-i răstoarne coloșii, Egiptul nu mai e în stare de o împotrivire bărbătească, el nu are decît revolte de suprafață, care îi sporesc decăderea. Cînd va veni Alexandru Macedon, el îl va așeza de bună voie printre zeii săi, și oracolul lui Ammon îi va făgădui pe dată victoria. În strălucita epocă alexandrină, efortul său va fi aproape nul. Înțelepții greci, apostolii Iudeii vor veni să se adape la izvorul său aproape secătuit, dar încă plin de taine adînci, pentru a încerca să dea lumii dezorientate, din rămășițele vechilor religii și vechilor științe, o armă ideală nouă. El va vedea cu un ochi indiferent pe diletantul din Elada vizitîndu-i și descriindu-i monumentele, pe parvenitul roman ridicîndu-le în picioare. El lasă nisipul să

se înalțe în jurul templelor, mîlul să invadeze canalele, să înnece digurile, plictiseala de a trăi să-i acopere încet inima. Nu-și va exterioriza adîncurile sufletului. A trăit închis, rămîne închis, închis ca sicriele sale, ca templele sale, ca regii săi uriași pe care i-a așezat în oază, deasupra lanurilor de grîu nemișcate, cu fruntea pierdută în singurătatea cerului. Mîinile lor, de o veșnicie,



58

58. Epoca saită. Personaj așezat, bronz (Sec. VI. î.n.e) Muzeul Luvru.



59

59. Epoca saită (670 î.e.n.). Păpușă, lemn. British Museum, Londra.



stau neclintite pe genunchi. Ei refuză să vorbească. Trebuie să-i privești adânc și să cauți în străfundul eului tău ecoul mărturisirilor lor mute. Atunci, somnolența lor pare a se însufleți... Știința Egiptului, religia sa, disperarea și nevoia sa de veșnicie, acel imens vuiet a zece mii de ani monotoni se află în întregime în suspinul pe care colosul din Memnon îl scoate la răsăritul soarelui.



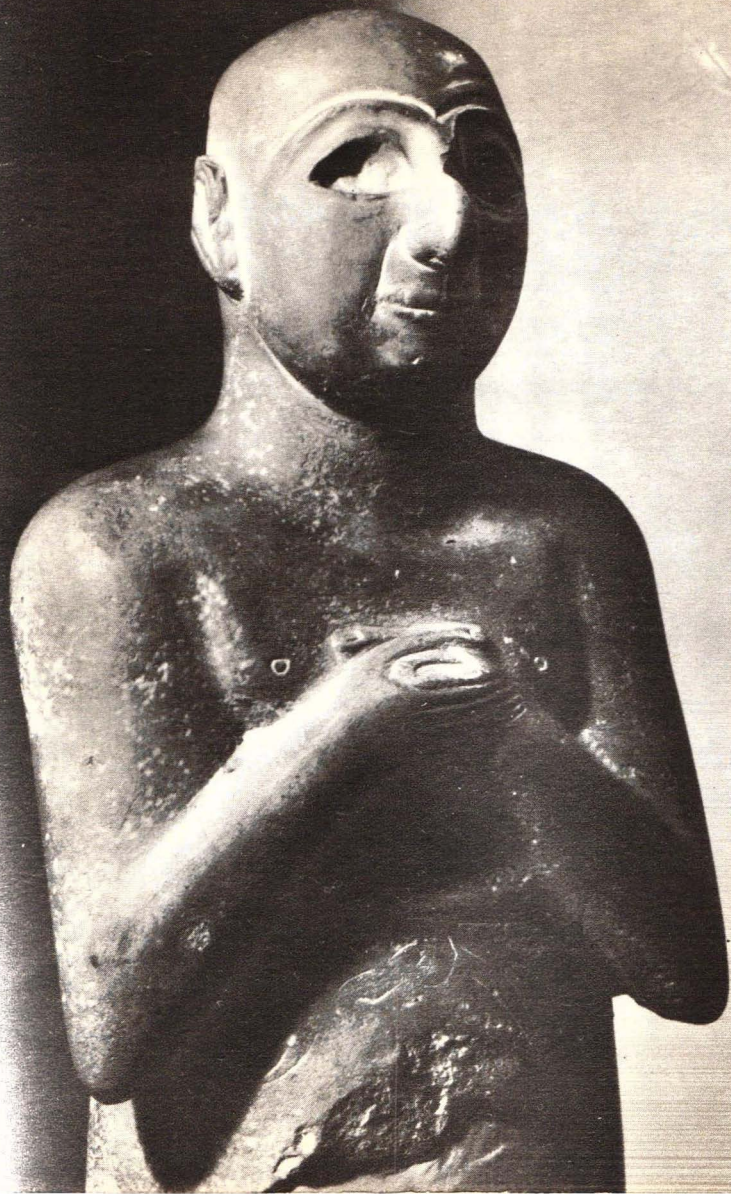
61. Persia. Palatul din Persepolis.

VECHIUL ORIENT

I

Aici, între cele două fluvii bătrîne care se pierd în marea fierbinte după ce au străbătut pustiuri nenumărate, nu mai există decît movile informe, canale astupate, cîteva sate sărace. Totul a fost acoperit de nisip. El nu are, cu siguranță, o grosime mult mai mare deasupra palatelor caldeene dispărute decît în jurul templelor nilotice vizibile încă la suprafața sa, și grecii exagerau, fără îndoială, cînd socoteau că civilizația babiloniană e veche de două sute de mii de ani. Dar materia din care au fost făcute zidurile era mai puțin rezistentă și delăsarea oamenilor mai deplină. Și apoi, ce importanță au toate acestea? Adevăratul leagăn al sufletului omenesc este pretutindeni acolo unde putem recunoaște fața primei noastre speranțe.

Și totuși, cît de schimbătoare este această față! Aici strălucește un inepuizabil focar de aspirații contemplative, dincolo se concentrează riguroasa voință de a atinge scopul vizibil și practic și de a nu-l depăși. Statuile care acopereau dunele, ca și ruinele din Tello, poartă mărturia unui spirit infinit mai pozitiv, dacă nu mai sigur de el însuși, așa cum n-a fost niciodată spiritul Egiptului, nici chiar în timpul *Scribului așezat*, contemporanul lor la cîteva secole distanță, ceea ce, în vechiul



Orient, contează abia ca ani. Egiptul, în acea vreme construisese probabil Piramidele, dăduse unei stînci înfățișarea unui sfinx, și era următoare avea să-l cufunde și mai adînc în mister, să-l întoarcă tot mai mult spre înlăuntru. Statuile din Tello nu sînt zei, nici simboluri, singurul lor mister stă în vechimea lor și în acea liniște care apasă asupra pietrelor străvechi cînd le descoperi în mijlocul măruntelor vieți subterane. Ele reprezintă imaginea unui prinț constructor, cu o riglă pe genunchi. Ca și în Egipt, fără îndoială, trupurile decapitate sînt țepene, planuri rigide le întrerup în figuri rectangulare, membrele nu se desprind de trunchi, dar umerii sînt peste măsură de puternici și mîinile, în loc să se odihnească pe coapse, într-o atitudine de meditație, sînt împreunate și strînse puternic, ca pentru a scoate în evidență articulațiile oaselor, relieful mișcător al mușchilor, cutele, suprafața aspră a pielii. Două capete, găsite în apropiere, exprimă aceeași energie. Parcă ar fi stînci naturale rostogolite de ape, într-atît sînt de compacte, de articulate și de bine rotunjite.

Prin trăsăturile feței, Mesopotamia primitivă era totuși sora cîmpiei Nilului. Tigrlul și Eufratul, ale căror aluviuni îi hrănesc pămîntul, își trimiteau apele la temeliiile lui adînci prin sute de canale ce se întrețeseau, în jurul culturilor. Acoperită de palmieri, de curmalii, de lanuri de grâu și de orz, mereu secerate, mereu semănate, ea era Edenul legendelor biblice, grînarul Asiei occidentale, către care, prin caravanele și prin fluviile sale, își trimitea fructele și pîinea. Prin golful Persic, ea își arunca flotele pe mare. Dar, reînnoindu-se prin

triburile care coborau de pe podișurile înalte, comunicînd prin fluviile sale cu oceanele sudului, cu Armenia, cu Siria, ce se mărginește cu marea europeană, înconjurată de popoare mai mature, mai accesibile, ea a fost mai puțin închisă în sine decît Egiptul, și nu s-a mistuit, ca acesta, la propria-i flacără. La est, a fecundat imperiile medopersice, și prin ele a pătruns în India, și chiar în China. În nord, s-a perpetuat, prin Asiria, pînă la începuturile civilizațiilor moderne. La vest, a însuflețit Fenicia, care i-a deschis drumul către valea Nilului și către lumea arhipelagului.

În sfîrșit teocrația caldeeană rămînea probabil mai aproape de izvoarele primitive decît casta sacerdotală care guverna popoarele Nilului. Astronomia, căreia specialiștii în hidraulică și arhitecții îi furnizau armele infailibile ale geometriei și mecanicii, s-a născut în Caldeea. În timpul nopților sale strălucitoare, în care pămîntul luminează, pentru că cerul este fără un nour și pămîntul neted, păstorii primelor timpuri și mai tîrziu aceia care ieșeau pe terase căutînd răcoarea care se ridica, au văzut, în spațiul limpede, cum se rotesc constelațiile. Educația pozitivă a egiptenilor avea în vedere necesități mai materiale, lăsînd astfel intact izvorul marilor intuiții morale în care ei aflau o consolare pe care poporul caldeean, tratat cu mai puțină asprime, o găsea în navigație și în negoț, iar preoții regi ai Babilonului în seninătatea superioară ce coboară asupra spiritului care contemplă cerul.

Înainte de aceste statui puternice, care par încununarea ei și care sînt desigur floarea cea mai aleasă a unei culturi seculare, arta caldeeană este





64

65



64. Caldeea (Sec. XXX î.e.n.?). Tello, Cap. Muzeul Luvru.

65. Caldeea (Sec. XXX î.e.n.). Tello. Gudea, Muzeul Luvru.

66. Tello. Stela Vulturilor, *detaliu*: zeul Ningirsu. Muzeul Luvru.

aproape în întregime învăluită în mister. Argila arsă, mai puțin rezistentă decît granitul din valea Nilului sau marmora din Pentelic, s-a prefăcut în pulbere, și doar cîteva temelii îngropate mai dăinuie. Numai piatra, rară în Mesopotamia, rezistă încă, sub valul de pămînt care roade și corodează ca apa, înghițind pînă la urmă din nou totul. Între pozitivismul asiro-caldeean și idealismul egiptean afli distanța care separă consistența granitului de cea a pămîntului ars. Între pămîntul unui ținut și inteligența oamenilor au existat întotdeauna potriviri adînci, pe care le consideri legitime și necesare de îndată ce crezi că spiritul nu inventează nimic, că el descoperă totul, că o materie care dăinuie trebuie să-i dea ideea de durată, o materie care se sfarmă, ideea fragilității și a folosirii practice a armelor pe care ea le poate oferi, un cer ale cărui revoluții matematice le-ai scrutat, ideea de a consfinți mijloacele precise pe care ea le oferă pentru cunoașterea lui.

Astfel a dispărut pînă și scheletul acestor orașe montruoase, care au adăpostit popoarele cele mai active și cele mai practice ale lumii vechi, în sensul



modern al cuvîntului. Acolo unde se înălța Babilonul nu mai sînt acum decît pîlcuri de palmieri printre rămășițe de ziduri, în jurul cărora urcă nisipul. Și totuși, pe cele două maluri ale Eufratului, Babilonul își închidea mulțimile într-o centură de ziduri lungă de douăzeci și cinci de leghe, lată de nouăzeci de picioare, presărată cu două sute cincizeci de turnuri, prevăzută cu porți de bronz. Clădit din cărămizi și din bitum, cu zidurile lui, palatele, templele, casele, lespezile străzilor, malurile canalelor, cisternele, podurile și cheiurile fluviului, orașul Semiramidei, uniform și spălăcit, și roșiatic, cu cîte o pată de culoare ici și colo, înălța spre cer edificii monotone, blocuri aproape închise purtînd pe terasele lor grădini, asemeni munților iranieni, sterpi pînă la podișurile răcoroase unde cresc păduri și flori. Mai sus de aceste păduri artificiale, turnuri făcute din etaje îngrămădite unele peste altele. Cîmpiile pretind construcții gigante de unde să poată fi scrutate pînă departe, de unde să poată fi dominate, și care să fie infinite ca și ele. Turnul lui Babel nu trebuia să se sfîrșească niciodată și, parcă — pentru a cerceta mai îndeaproape oceanul stelelor, templul lui Baal era înalt de două sute de metri.

Turnul Babel este acum o colină informă pe care deșertul o înghite treptat. În afară de pecetea de piatră dură care vor exista de-a lungul întregii civilizații ninivite, poate nu se mai află nimic nesfârșit sub nisip, și Caldeea s-ar putea să ne fi spus tot ceea ce putea să ne spună. Uneori mai iese la iveală cîte una din acele inscripții cuneiforme care reprezintă cea mai veche scriere cunoscută, în

care caldeenii își consemnau procesele verbale, actele de cumpărare și de vânzare, marile evenimente ale istoriei lor, legendele, povestea potopului, istorie și legendă în același timp. Cele câteva basoreliefuri din Tello vor fi fost, fără îndoială, o excepție în industria timpului. Deșertul este prea singuratic pentru a-i inspira omului dorința formelor multiple și a surplusului decorativ. Abia o dată cu viața mai exterioară a răboinicilor și a vânătorilor asirieni va exista un contact mai prelungit cu forma vie. Dar ea nu va aduce nimic care să nu fi fost puternic indicat încă în basorelieful de la Tello, cu vulturi ce apucă în gheare și sfîșie cu ciocurile bucăți de trup omenesc, și în densele statui negre cu mușchi proeminenți.

II

Arta Mesopotamiei de nord se trage din arta babiloniană întocmai ca civilizația ninivei din societatea caldeeană. Limba pe care o vor vorbi artiștii săi este aproape aceeași, căci pămîntul, cerul și oamenii nu sînt prea diferiți. Numai că, o dată cu transformarea ordinii sociale și a condițiilor de viață, pozitivismul caldeean a devenit brutalitate. Preotul savant a făcut loc căpeteniei militare, care a uzurpat în folosul său și în folosul neamului său misiunile temporare de comandant pe care i le încredințau tovarășii săi de vînătoare și de luptă. Regele nu mai este în Asiria, ca în Egipt, un simplu figurant și un instrument al preotului, el este *Sar-ul*, conducătorul temporal și spiritual,

ascultat sub amenințarea pedepsei cu moartea. Astronomul asirian cunoaște, fără îndoială, știința caldeeană, dar rolul său se mărginește la a face să vorbească astrele în sensul dorințelor și intereselor stăpînului. Astrolatria caldeeană, religie prin esență naturalistă și pozitivă, s-a transformat o dată cu starea socială. Simbolurile s-au personificat ca și puterea politică : soarele, planetele, focul sînt acum ființe reale, cumpliti mîncători de oameni, al căror braț înarmat este *Sar-ul*.

Sar-ul este plămădit din tare atavice, deformat încă înainte de a domni de către autocrația seculară. El este zăvorât de o lume de femei, eunuci, sclavi, ofițeri, miniștri, într-o înspăimîntătoare singurătate. Luxul, apăsarea vieții materiale i-au zdrobit sufletul. Este un animal sadic. E ațîțat de plictiseală, de luxură și de muzică, de mirosurile de cărnuri și de flori. Se ard, se fierb oameni pentru a-l potoli, i se arată cărnuri vii pe care otrava le sgîrcește, pe care le sfîșie biciul, pe care le străpunge fierul. Cea mai mică dorință a sa este un ordin care ucide. Pe basoreliefurile din Khorsabad sau din Kujundjik îl putem vedea crăpînd cu



pricepere ochii unor prizonieri în lanțuri, îi putem vedea pe soldați jucându-se cu capete tăiate. Sennacherib, Sargon sau Assurbanipal poruncesc scribilor lor să scrie pe cărămidă : „Carele mele de război zdrobesc oamenii și animalele și trupurile dușmanilor mei. Trofee pe care le iau sînt cadavre omenesti cărora le-am tăiat membrele și capetele. Pun să li se taie mîinile tuturor celor pe care îi prind vii“.

Nefericirea este proporțională cu sensibilitatea. E cu puțință ca poporul asirian să nu fi simțit spaima de a trăi, pentru că nu simțise niciodată adevărata bucurie, așa cum o simțiseră mulțimile egiptene, care încredințau granitului mormintelor blîndețea și poezia sufletului lor. Omorul este o beție. Tot văzînd cum curge sîngele, tot așteptînd moartea, omul începe să iubească sîngele, și tot ceea ce face în viață aduce moarte. Mereu măceluri, mereu lupte, valul războinic înaintînd și retrăgîndu-se, pustiind cînd împrejurimile orașului Ninive, cînd teritoriile popoarelor vecine. Mereu colcăitul anonim în putreziciune și mizerie, miasmele apelor, focul mistuitor al cerului.



67. Asiria. Regele și slujitorii săi. Muzeul Luvru.

68. Asiria (Sec. IX î.e.n.). Geniu înaripat cu cap de vultur. Muzeul Luvru.



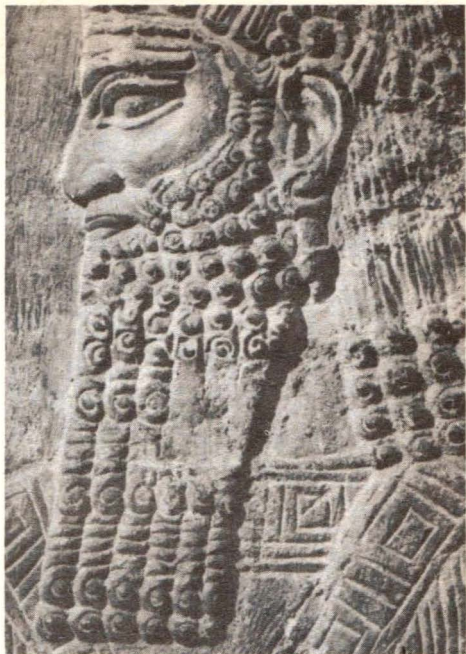
69

70



71





72

69. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat, *detaliu*. Muzeul Luvru.

70. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat. Muzeul Luvru.

71. Asiria. Kujundjik. Personaj aducînd un sacrificiu, basorelief, Paris. Colecție particulară.

72. *Detaliu* de la 71.

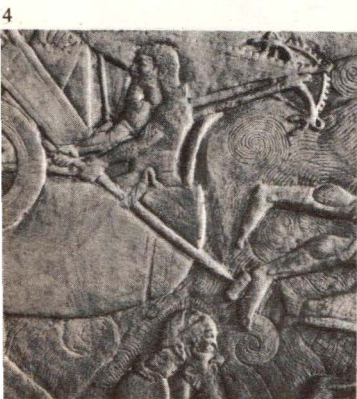
Acest popor cînd nu omoară, cînd nu incendiază, cînd nu este decimat de foamete sau de măceluri, are o singură funcție : aceea de a clădi și de a decora palate ale căror ziduri verticale să fie îndeajuns de groase pentru a-l apăra pe Sar, femeile, gărzile, sclavii săi, douăzeci, treizeci de mii de persoane, împotriva soarelui, a invaziei, poate a revoltei. În jurul marilor curți din centru, se află apartamentele acoperite de terase sau de domuri, de cupole, imagini ale bolții absolute a deșertului, pe care sufletul oriental le va regăsi cînd Islamul îl va fi trezit. Mai sus, observatoare care sînt în același timp temple, *ziguratele*, turnurile piramidale ale căror etaje vopsite în roșu, alb, albastru, brun, negru, argintiu și auriu strălucesc de departe, printre norii de praf învolburați de vînturi. La căderea serii, mai ales, hoardele războinice și tîlharii nomazi, văzînd hotarele întune-



73. Asiria. Soldați luînd cu asalt o fortăreață, basorelieu.

cate ale deșertului vîrstate de străfulgerări imobile, trebuie să fi dat înapoi de frică. Este lăcașul zeului, asemeni acelor trepte ale Iranului, vopsite în culori violente de către focul subteran și de către ceasurele de arșiță, care duc spre acoperișul lumii.

Porțile sînt păzite de animale înspăimîntătoare, tauri, lei de piatră cu cap de om, mergînd cu pas țeapăn. Ei anunță drama care se desfășoară în interior de-a lungul interminabilelor ziduri, infernul mitologic și viu, măcelurile militare, oamenii căzînd din înaltul turnurilor printre pietrele și sulile care zboară din toate părțile, regi sugrumînd lei, epopeea sîngeroasă a cărei cruzime e sporită de expresia mecanică. Totul aici — picioarele țepe ne văzute din profil, torsurile văzute din profil sau din față, brațele articulate ca niște clești — rezistă, ucide sau moare. Și dacă viața aceasta



74. Asiria. Nimrud. Soldați trecînd un rîu pe o corabie, basoreliev. British Museum, Londra.



75. Asiria. Călăreți, basoreliev. British Museum Londra.



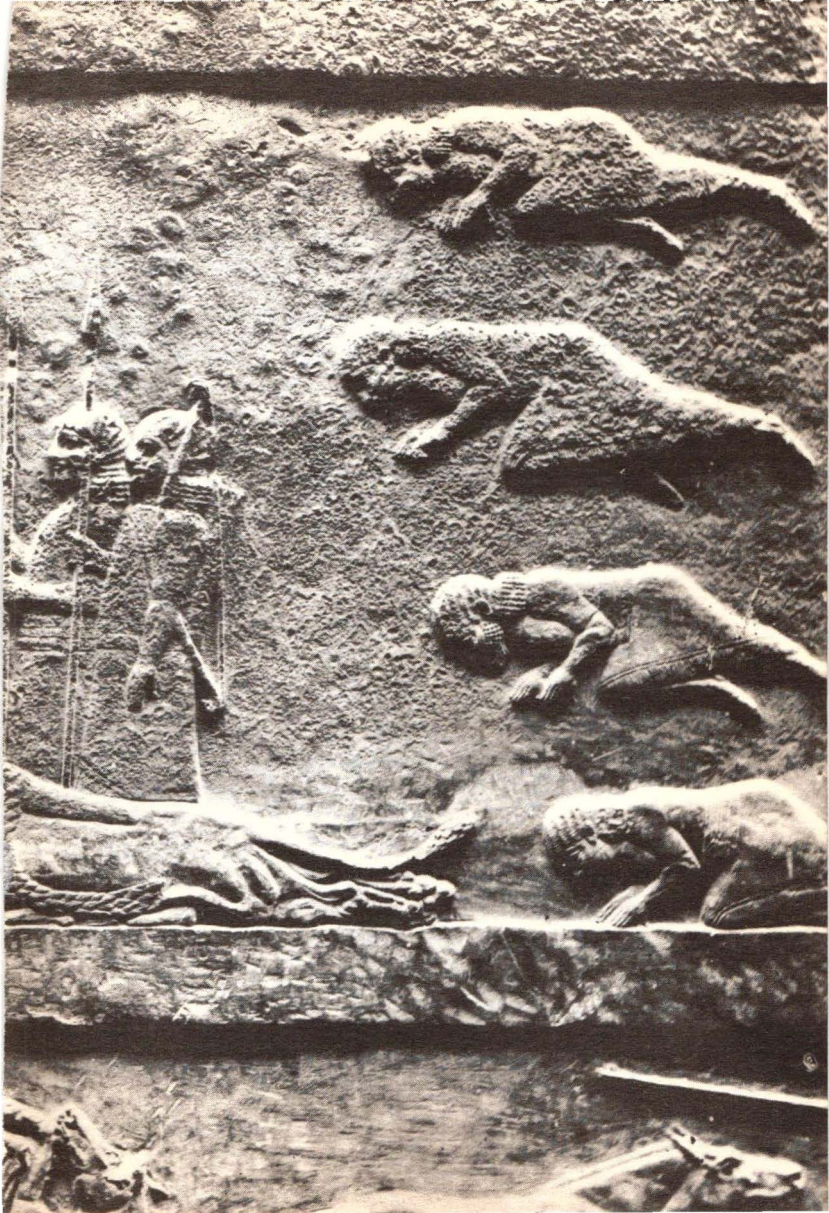
76

stilizată nu ajunge niciodată la acel ritm tăcut care îi comunică, în Egipt, un caracter de spiritualitate atît de înaltă, ea comunică în schimb basoreliefurilor sălbatice ale palatelor ninivite o forță atît de riguroasă încît pare a-și urma propria sa demonstrație.

Această însuflețire încremenită în cîteva atitudini, convenționale dar vii, și străbătute de un senti-

ment atît de pasionat, este comună tuturor formelor de artă arhaice. Au fost asimilate, printr-un raționament prea facil, formele vechi de artă unor încercări puerile. Egiptenii, asirienii nu ar fi trasat decît schițele unei figuri superioare realizate de greci. Întocmai ca în desenele făcute de copii, fără îndoială, ochiul este desenat din față, foarte mare, luminînd un obraz văzut din profil. Fără îndoială artistul teban sau ninivit satisface nevoia de continuitate pe care copilul o are împreună cu toate ființele și care este însăși condiția dezvoltării sale logice, urmînd cu o sîrguință neobosită linia neîntreruptă a contururilor, ochiul definit prin tăietura pleoapelor, unghiul anterior al feței, al cărui plan se pierde și devine incert de îndată ce se prezintă din față. Dar numai în basorelieful decorativ sau în pictură, limbaj de convenție, ni se dezvăluie, în Egipt și în Asiria, această insuficiență materială a tehnicii, care nu micșorează întru nimic forța sentimentului și care lasă intactă incomparabila concepție a masei și a liniei evocatoare. Arta asiriană, arta egipteană reprezintă un efort sintetic cu o putere de intuiție și cu o profunzime pe care e cu totul pueril să o crezi copilărească. Și cînd egipteanul recurge la adevăratul său mod de expresie, la sculptură, el dovedește o știință căreia alte preocupări morale și sociale îi vor putea insufla o viață diferită și fără îndoială mai liberă și mai comprehensivă, dar nu mai arzătoare, și, în mod cert, mai puțin misterioasă. Arta vechilor popoare se dezvoltă în ea însăși, ea acceptă cadrele fixe ale marilor construcții metafizice care o împiedică să exprime raporturile infinit complexe și multiple





ale ființei în mișcare cu lumea în mișcare. Numai libertatea politică și religioasă va sfărâma tiparul arhaic pentru a dezvălui omului definit în structura sa locul său în univers.

Societatea asiriană este cu deosebire îndepărtată de aceste preocupări. Ea nu se interesează decât de întâmplările de luptă sau de vânătoare al căror erou este Sarul. Zidurile palatului său vorbesc despre gloria sa, despre puterea sa. Nici o dorință de a îmbunătăți viața, nici o acțiune pornită din dragoste. Când nu vor celebra un omor, vor înfățișa șiruri de soldați mergînd să ucidă. Când vor părăsi pămîntul lor fierbinte pentru a coborî la mare, nu vor vedea decât truda vîslașilor, nu se vor apleca asupra valurilor decât spre a vedea aici pești înhățați de crabi. Nimic care să semene cu Egiptul, atît de adesea retras în acea concentrare a spiritului care dă artei sale atîta interiorizare și mister. Nimic care să semene nici chiar cu Caldeea, în arta căreia se întîlnesc uneori cîteva profiluri de trupuri feminine mîngîiate pe furîș. În vîrtejul războaielor fără de sfîrșit, al invaziilor, ruinelor, morților, artistul nu are răgazul de a privi în el. Își slujește stăpînul, și aceasta fără gînd ascuns. Îl urmează în expedițiile sale militare împotriva Caldeei, împotriva Egiptului, împotriva hitiților, împotriva triburilor de pe platourile înalte. În urma sa, fugărește colunul în cîmpie sau merge împreună cu el în căutarea leului din peșterile Munților Zagros. Duce o viață agitată, violentă, de loc contemplativă. O povestește cu brutalitate.

Arta asiriană este de o simplitate cumplită. Deși o siluetă aproape plată, abia umbrită de unduiri,



acuză singură forma, această formă clocotește de viață, de mișcare, de forță, de sălbăticie. S-ar zice că sculptorul parcurge cu vârful unui cuțit traiectul nervilor care duc efortul ucigaș în rărunchi, în membre, în maxilare. Oasele, mușchii întind pielea care parcă stă să plesnească. Mâinile strâng labe, se crispează pe grumaze, întind corzi de arc, dinții sfîșie, ghearele spintecă, sângele țîșnește,

78. Asiria. Assurbanipal trăgînd cu arcul dintr-un car, basorelief. British Museum, Londra.

năclăit și negru. Numai fața omenească rămîne imobilă. Niciodată nu-i vezi suprafața luminându-se de tainica iluminare a figurilor egiptene. Ea este cu totul exterioară, mereu aceeași, aspră, închisă, foarte monotonă, dar foarte caracteristică prin ochii imenși, nasul arcuit, buzele groase, ansamblul ei mort și crud. Se cuvine ca regele, care poartă întotdeauna pe cap tiara, cu părul și barba date cu uleiuri, parfumate, încrețite, să înjunghie sau să sugrume cu calm monstrul beat de furie. Se cuvine ca detaliile costumului său, ca și acelea ale pieptănăturii sale, să fie descrise cu minuțiozitate. Bietul artist are preocupări vrednice de milă. El își măgulește stăpînul, îi împodobește hainele, are grijă de armele și de echipamentul de război, îi lustruiește părul, îl arată nepăsător și puternic în luptă, mai mare decît cei ce-l întovărășesc, dominînd fără efort animalul furios pe care îl omoară. Sălbăticia piepturilor, picioarelor, brațelor în acțiune, a fiarelor sălbatice năpustite la atac, cu mușchii încordați, cu oasele trosnind, cu fălcile gata să sfărîme, este, astfel, prea adesea mascată.

Dar ce însemnătate au toate acestea ! Trebuie să ținem seama de servituțile de care un om al aceluia timp nu se putea elibera. Artistul ninivit înțelegea, și aceasta este singura libertate cu adevărat accesibilă. El era înfinit mai puternic decît aceia a căror crîncenă putere avea slăbiciunea să o adore. Sarii prea eleganți, prea curajoși, podoabele regești, hamurile înzorzonate plictisesc : iată răzbunarea sculptorului. Ceea ce iubea, emoționează și zguduie. Trebuie să-l întrebi cum vedea el animalele,

caii uscați cu picioare subțiri, cu capete nervoase, înspăimîntate, cu nări fremătînde, cîinii scheunînd care se zbat în lanț, leii cu părul zbîrlit, păsările mari, străpunse de săgeți, care cad între arbori. Aici, el este incomparabil, superior tuturor celor de dinaintea lui și de după el, egipteni, egeeni, greci, hinduși, chinezi, japonezi, pictori gotici, pictori renascentiști din Franța sau din Italia. El a surprins, sub palmierii cu fructe zgrunțuroase, animalul odihnindu-se, cu botul sprijinit pe labe, digerînd sîngele pe care l-a băut. El a văzut animalul în luptă, sfîșiind cărnuri, deschizînd pîntece, turbat de foame și de furie. Forțele instinctului circulă cu o violență oarbă în acești mușchi puternici și contractați, în aceste căderi greoaie asupra prăzilor, în aceste trupuri ridicate, cu membrele depărtate, cu ghearele scoase, în aceste boturi încrețite, în aceste salturi irezistibile, în aceste agonii la fel de sălbatice ca și atacul sau izbînda. Intransigența descriptivă nu va merge nicicînd mai departe. Acest leu varsă sînge pentru că are plămînul străpuns de o suliță. Această leoaică furioasă, cu dinții și ghearele amenințătoare, își tîrăște spre vînător trupul paralizat pentru că săgețile i-au zdrobit șira spinării. Moarte, ele încă mai sînt înspăimîntătoare, culcate pe spate, cu labele lor mari atîrnînd. Este poemul forței, al omorului și al foamei.

Chiar cînd renunță pentru scurtă vreme la subiectele sale de luptă sau de vînătoare, la orgiile sale de asasinat în înspăimîntătoare țipete de moarte și urlete de fiară, sculptorul asirian continuă acest poem. Aproape tot atît de bine ca și sfincșii de pe

aleile sacre ale Egiptului, monștrii violenți care păzesc porțile dau acea impresie de unitate animală care așază în ordinea firească creațiile cele mai ciudate ale imaginației noastre. Dar sculptorul din Ninive nu se mulțumește să pună un cap de vultur pe umeri de om, un cap de om pe un grumaz de taur. Taurul, leul, vulturul, omul se amestecă : trup sau gheare de leu, labe sau piept de taur, aripi sau gheare de vultur, cap aspru de bărbat pletos, bărbos, cu înaltă țiară. Bărbat, leu, vultur, taur : întotdeauna o ființă vie, de o armonie brutală și încordată, care își îndeplinește funcția simbolică și care sintetizează în mod violent formele naturale care reprezintă în ochii noștri puterea animală înarmată. În general, ca și în Egipt, capul monstrului este omenesc : omagiu obscur și magnific adus de către omul violenței legii omului esențial pe care îl poartă în el, și care constă în a învinge forța oarbă prin forța spiritului.



III

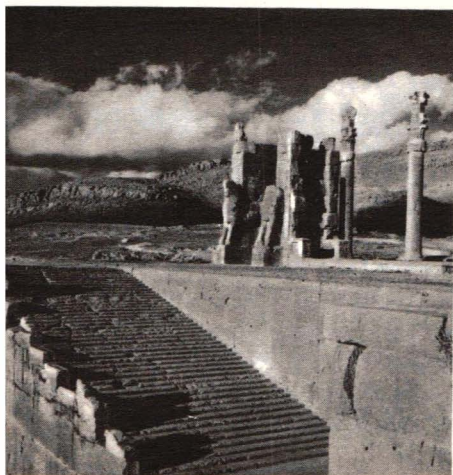
Această forță disciplinată se înălța încet la orizontul lumii antice. Popoarele care au primit de la asirieni tezaurul cuceririlor noastre și care moșteniseră de la cultivatorii iranieni cultul pîinii și al muncii pămîntului, adorația focului, forță centrală a vieții civilizate, primele noțiuni filozofice de bine și de rău pe care Ormuzd și Ahriman le personifică, popoarele din munții de est intrau în istorie cu un ideal mai puțin aspru. Stăpîni ai platourilor înalte, mezii, după îndelungi lupte, răsturnaseră Imperiul fluviilor pentru a se răspîndi în Asia Mică. Apoi Cyrus dăduse perșilor hegemonia și, curînd, întreaga Asie occidentală, de la Golful Persic pînă la Pontul Euxin, Siria, Egiptul, Cirenaica, Ciprul, malurile Indusului vor asculta de succesorii săi. Doar piepturile grecești opriseră valul la Maraton. Dar acest neîncetat amestec al oamenilor și al ideilor urma să-și dea roadele. Dacă armatele Regelui Regilor rămîneau supuse disciplinei înfricoșătoare pe care o moșteniseră de la Sarii asirieni, cel puțin Persia politică lăsa țărilor pe care le cucerise libertatea de a trăi aproape după bunul lor plac. Enormul imperiu medo-persic devine un fel de monarhie federală ale cărei elemente, sub conducerea satrapilor, își păstrau obiceiurile și legile. Atmosfera lumii orientale devenea mai respirabilă, întocmai cum se va întîmpla în Occident cînd Roma îl va fi supus în întregime. Oamenii își cultivau cîmpurile și își schimbau între ei, în relativă pace, mărfurile și

ideile. Se va schița chiar o primă încercare de sinteză între popoarele Levantului.

Această încercare nu putea să reușească nici în Egipt, nici în Grecia. Egiptul, obosit de un efort de patruzeci sau de șaizeci de ori secular, se înnămolea în aluviunile sale. Grecia era prea tânără și prea vie pentru a nu desprinde un ideal personal și victorios din toate elementele pe care i le încredința lumea antică. Cît privește popoarele din Siria, ele dăduseră greș în câteva tentative abia schițate. Fenicienii nu trăiau decât pentru negoț. Umblau mereu pe mare sau în căutare de țăr-muri necunoscute, posedați de o mare febră de a că-lători, întreținută de mercantilismul lor. Amestecați cu popoarele mediteraneene pe care le inundau cu produsele lor, țesături, vase, podoabe de sticlă, me-tale lucrate, bibelouri, statuete imitate în grabă după toate națiunile originale, ale căror agenți maritimi și intermediari erau, n-au avut răgaz să-și întrebe inima. Le-a fost de ajuns să ser-vească drept mijloc de schimb pentru ideile altora și să lase lumii alfabetul, invenție pozitivă la care i-a dus lungimea și caracterul complicat al actelor lor comerciale. Ciprul, veșnicul serv, supus influen-ței lor, amesteca Asiria decăzută cu Grecia care se năștea, în forme îngroșate și greoaie, în care inte-ligența uneia și forța celeilalte își dăunează reciproc vrînd să se unească. Cît privește pe hitiți, prinși între egipteni și asirieni și împinși în Siria de nord, ei n-au fost niciodată destul de stăpîni pe ei înșiși pentru a căuta în lumea exterioară justi-ficarea dorinței care-i mîna să taie piatra în baso-

reliefuli fruste pe care rămîne pecetea morală a învingătorului.

Semiții, în numele gravității și vigoarei istoriei lor, ar fi putut pretinde să-și însușească instrumentul de educație umană pe care-l lepăda Asiria, cu atît mai mult cu cît absorbisera prin cucerire pașnică populațiile mesopotamiene, rasa lor dominînd de la Iran pînă la mare. Dar religia lor refuza cultul imaginilor. Întreaga lor strădanie a năzuit să ridice un edificiu unic, casă a unui dumnezeu cumplit și solitar. Dar fără a izbîndi. Templul lui Solomon nu era vrednic de geniul ebraic, atît de grandios sintetic, dar închis și crîncen, care a scris poemul Genezei și a cărui voce de fier a străbătut timpurile.

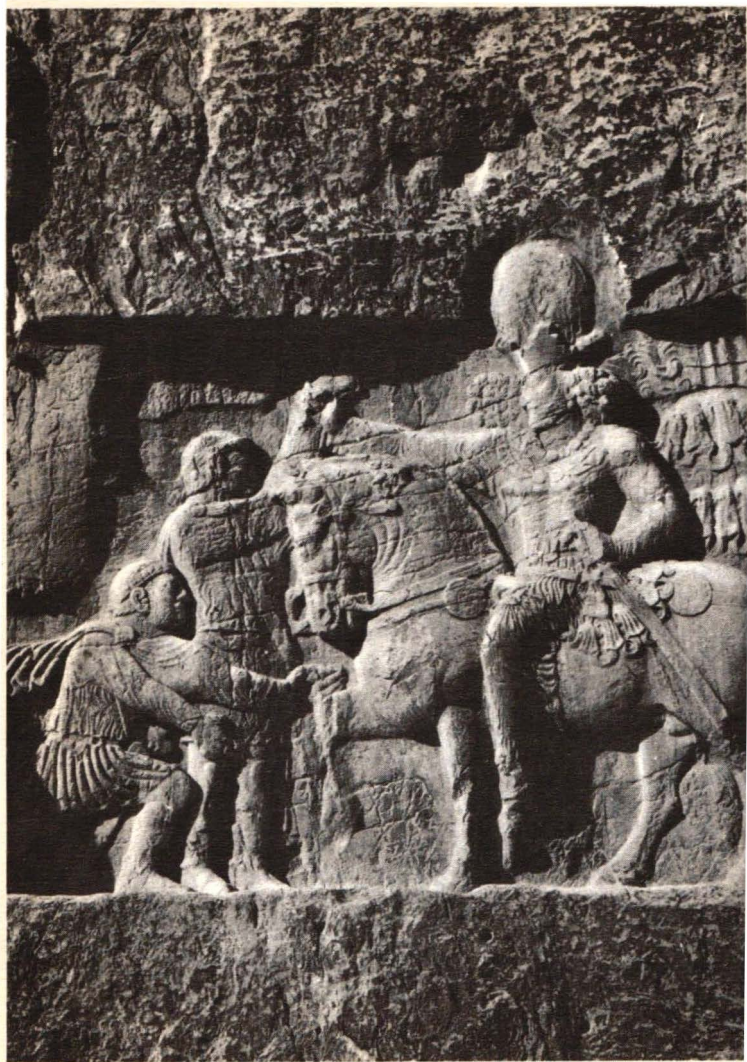


80. Persia. Persepolis. Scara cea mare și poarta lui Xerxes.

Nu mai Persia, stăpîna peste leagănele civilizației orientale, putea, adunînd într-un ultim elan energiile slăbite ale popoarelor pe care le învinsese, să încerce un rezumat al sufletului antic în timpul celor două sute de ani care au separat apariția sa în lume de cucerirea macedoneană. Ea a asimilat totul, Egiptul, Asiria, Grecia. Timp de două secole a reprezentat spiritul oriental în declin în fața spiritului occidental care ieșea din umbră. Ea a avut chiar soarta excepțională de a nu dispărea cu totul din istorie și de a manifesta față de o Europă schimbătoare, cînd foarte civilizată, cînd foarte barbară, un geniu îndestul de suplu pentru a primi pe rînd ideile lumii elenice, ale lumii latine, ale lumii arabe, ale lumii hinduse, ale lumii tartare, îndestul de independent pentru a se emancipa de sub dominația lor materială.

Dacă ne ducem la cele mai vechi mărturii, de pe vremea cînd ea încerca să desprindă din forța asiriană un spirit mai liber și mai puțin încordat, ne dăm repede seama că arcașii care defilează sînt mai puțin cruzi, că monștrii care păzesc porțile sau susțin arhitravele au o înfățișare mai puțin brutală. Spiritul hieratic al Egiptului cucerit, și, mai ales, armonioasa inteligență a ionienilor de pe coaste și din insule, chemați de Darius, dă acestor ceremonii funebre un caracter decorativ și de paradă care le ascunde ferocitatea. Geniul Greciei, pe atunci în curs de maturizare, nu putea permite ca o formă de artă originală să subziste alături de el. Și cum nu-i era cu putință să împiedice Persia să vorbească, i-a denaturat cuvintele, traducîndu-i-le. Nu e nici măcar necesar să vezi monștrii





82. Persia (Sec. III). Nakş-i-Rustem. Valerian implorindu-l pe Sapor, stincă sculptată.

asirieni înaintea figurilor de la Susa, pentru a le găsi pe acestea lipsite de viață, cu silueta heraldică, în stil destul de încărcat. Regii Sasanizi, prizonierii lor, marile scene militare cioplite în stîncă în mai multe puncte ale masivului muntos care mărginește cîmpiile iraniene și domină regiunea fluviilor, au o înfățișare în alt fel puternică, în alt fel grandioasă și de temut, în ciuda faptului că Persia continuă să împrumute în mod vizibil de la popoarele cu care se luptă, de la romani, după greci și asirieni. Numai Asia și Egiptul au avut neclintita și monstruoasă credință de care e nevoie pentru a impune forma sentimentelor și faptelor noastre acestor înspăimîntătoare ziduri naturale, lîngă care soarele îi doboară pe oameni, sau pentru a se strădui timp de trei sau de patru secole ca să pătrundă în măruntaiele pămîntului, pentru a depune aici în umbră sămînța spiritului nostru. Cînd vezi, în mijlocul munților sculptați, ruinele marilor palate cu terase spre care duc scări gigante și pe care, cu siguranță, veniseră, să le construiască arhitecții niniviți, te uimește faptul că geniul grec, care își înălța, în aceleași secole, micile sale temple pure, a putut să devină într-atît de suplu încît să-și unească, fără efort, grația cu acea brutală etalare de fast și de senzualitate, în fața căreia, tot atunci, geniul egiptean își închina seninătatea spirituală iar geniul asirian violența. Totuși, Grecia ioniană este cea care a dat eleganța și elanul prelungilor coloane ale porticurilor, după cum tot ea a drapat arcașii și a stilizat lei. Egiptul le-a acoperit baza și gîtul cu puternice briie de vegetație, flori de lotus, frunze cărnoase crescute în

apa caldă a fluviilor. Asiria le-a încununat cu tauri uriași împreunați la jumătatea trupului, pentru a susține birnele pe care va fi așezat antablamentul. Și palatele din Ninive par să fi îngămădit aici mobilele lor cizelate, încrustate cu aur, argint, aramă, stofele lor grele de pietre scumpe, și covoarele groase și adânci, în culori schimbătoare, nuanțate ca roadele pământului, opulente și învălmășite ca sufletul oriental, pe care Persia nu a încetat să le fabrice. Dar decorația locuințelor regale din Persepolis și Susa este mai puțin încărcată, mai puțin barbară, și dovedește o dibăcie mai rafinată și un spirit care se umanizează. Cărămida emailată cu care asirienii, după caldeeni, își protejau zidurile împotriva umidității, este larg folosită de sus și pînă jos, în exteriorul edificiului, sub porticuri și în apartamente. Palatul Achemenizilor nu mai este fortăreața de nepătruns a Sarilor din nord. Este încă impunător prin masa și greutatea sa rectangulară, dar e mai zvelt datorită coloanelor sale, care au prospețimea unor tulpini mustind de apă, și este împodobit cu verde, cu albastru, cu galben, cu roșu, strălucind ca un lac în soare, sclipind în lumina lămpilor. Emailul este gloria Orientului. Tot el răsfrînge zilele fierbinți, nopțile de culoarea perlei roșiatece, pe cupolele și minaretele orașelor misterioase, ascunse sub chiparoși negri și trandafiri.

Cînd Alexandru a ajuns în pragul acestor palate, tîrînd în urma carelor sale de luptă toate străvechile popoare învinse, el a fost simbolul întruchipat al civilizațiilor antice rătăcind în căutarea energiilor lor risipite. Visul său de a întemcia un

Imperiu universal va dura încă mai puțin decît cel al lui Cambise și al succesorilor săi. Unirea nu este realizabilă decît dacă e izvorîță dintr-un crez comun și dacă tinde spre același scop. Egiptul, Caldeea, Asiria epuizate de producția lor gigantă se apropiiau de sfîrșitul ultimei lor ierni. Evreii mergeau, în singurătatea lor interioară, spre un orizont pe care nimeni nu-l vedea. Roma era prea tînără pentru a impune lumii orientale îmbătrînite acea armonie artificială care, trei secole mai tîrziu, i-a dat iluzia unei opriri din agonia sa letargică. Grecia, sceptică, surîdea propriei sale imagini. Totuși, Macedoneanul se pretindea apostolul înarmat al gîndirii ei și impunea întregii lumi vechi ascendentul său moral. Oricum, tot ea era cea care, în această uriașă mișcare a energiilor civilizatoare, care ezitau să se deplaseze spre un Occident mai îndepărtat, reprezenta în fața deșteptării confuze a puterilor brutale și a puterilor mistice, tînărul ideal al rațiunii și al libertății.



Sînt crud pedepsit pentru faptul că arta greacă a exercitat mult timp asupra mea o dominație aproape absolută, constatînd că tocmai capitolele în care o studiez în această carte sînt cele mai slabe din lucrarea mea. Totuși, iubesc prea mult Istoria pentru a renunța la ele. O iubesc așa cum iubești o femeie. Ea mă face să sufăr, să mă îndoiesc de ea și de mine însumi. Nu știu niciodată dacă adevărata ei față e cea pe care i-o văd astăzi, sau dacă era cea de ieri. Dar suficiența și lașitatea istoricilor de profesie mă fac să-mi mențin toate punctele de vedere succesive, chiar contradictorii, în loc să-mi caut, ca ei, liniștea, într-o distanțare de neclintit. Am scris deci despre arta greacă, oricît de puțin mistică ar fi, cu o pasiune mistică. Și, în consecință, din dragoste pentru arta greacă, am trecut pe lîngă ea. A vorbi despre o operă echilibrată și măsurată, fără echilibru și măsură, înseamnă a o trăda. Înseamnă a o acoperi de ridicol, vrînd să o faci iubită.

Totuși, citisem *Originea tragediei*. Dar citim chiar cele mai profunde cărți — și poate mai ales pe acestea — cu intenția nestrămutată de a nu învăța nimic din ele. Firește, înainte de a împlini treizeci de ani, cînd crezi că știi totul. Și dacă, încă de atunci, înțelesesem intenția grandioasă a lui Nietzsche, care constă în a pune de acord, într-un moment nemu-

ritor de oscilare a spiritului, facultatea dionisiacă de a te bucura și de a suferi de pornirea instinc-telor cu facultatea apolinică de a le înțelege și de a le stăpîni la lumina inteligenței, elementele esențiale ale problemei îmi scăpau. Obiceiul dobîndit și educația sînt atît de puternice, încît, vrînd să cruț arta greacă de vechea acuzație de „seni-nătate“, care ne-a împiedicat, atîta vreme, să ne pătrundem de viața ei arzătoare, ajungeam ire-zistibil, și fără voia mea, să-i exagerez gustul fad. Otrava moralității apăsă asupra mea, așa cum apăsă aproape asupra tuturor oamenilor, pentru a le întuneca judecata fără a le purifica inima. Nu am afirmat în mod limpede, dar am sugerat fără încetare că grecii au fost cu atît mai mari cu cît au fost mai puțin imorali. Am vorbit fără înce-tare despre efortul și despre lupta lor pentru înăl-țarea omului, am invocat mitul lui Hercule pentru a simboliza geniul grec. Dar n-am spus, și nici n-am vrut să spun, ce anume condiționa acest efort, împotriva cui se ducea această luptă, nici din ce abisuri de groază s-a născut mitul lui Her-cule. Arta greacă pentru mine, european cumse-cade de dinainte de război, era, chiar și atunci cînd mi se demonstra, chiar și atunci cînd *știam* contrariul, un absolut de ordin estetic cu care or-dinea morală se confunda fără știrea mea. Per-fecțiunea sa îmi ascundea lumea cea vastă, fața sa sfîșietoare, viitorul său nesigur. Purtam pică chiar creștinismului pentru că o înlocuise. Și storceam plin de neliniște fructul secătuit al ge-niului grec aflat în amurgul său, pentru a scoate din el un suc pe care nu l-a avut niciodată, —

vreau să spun acele realități spirituale noi pe care, din ură față de creștinism, refuzam să admit că le aducea creștinismul.

De atunci, după atîția alții, este adevărat, am suferit asaltul lumii și infiltrația evoluției ei. Dacă cunoșteam oarecum, acum douăzeci de ani, arta egipteană, eram noi oare în măsură să-i asimilăm spiritualitatea uriașă? N-a fost oare necesar ca muzica, războiul, spaima universală să ne pregătească în acest sens? În acea epocă, de altfel, nu cunoșteam marea sculptură chineză și valul mării sculpturi hinduse nu ajunsese pînă la inimile noastre. Fetișurile negre, idolii azteci, toate formele puerile și formidabile pe care instinctele noastre, în cea mai limpede puritate a lor, o îmbracă, de îndată ce vor să se definească, ne păreau abia acceptabile, groaznice în general, comice, cele mai adeseori. Ne este într-atît de greu să facem efortul de a ne accepta în întreaga istorie a omului și de a regăsi în toate paginile ei un aspect din noi înșine uneori cu totul esențial, încît preferăm aproape întotdeauna să murim spiritualicește pe dată. Splendoarea simfonică a celei mai vaste umanități nu se arată decît celor care consimt să facă acest efort. Geniului grec, fără îndoială, îi datorăm douăzeci de secole de aspirație continuă spre realizarea unui spirit european care a dat roade minunate, dar care se prăbușește chiar în acest moment. Din tot ceea ce nu este geniul grec, ca și din geniul grec însuși, putem spera în nașterea unui spirit care nu va mai fi poate în exclusivitate, nici poate chiar de loc, european, dar care îl va duce pe om, într-un colț al lumii, sau pretutindeni,

spre o metodă nouă, și vie, de explorare, de exploatare, de dezvoltare a mijloacelor sale.

Știu bine că o primejdie cumplită se ivește chiar în acest moment. Pluta, chiar sfărîmată, este, la urma urmei, o barieră între abis și noi. În afara ei se află marea nemărginită, plină de monștri, și nimeni nu știe, aruncîndu-se în ea, dacă va ajunge la țărm sau la vas. Nu știm unde ne poate duce această seducție pe care o exercită asupra noastră civilizațiile străine. Gusturile noastre, modele noastre pot să țină, și țin aproape întotdeauna, de necesități momentane, pe care este primejdios să le iei drept necesități adînci. Și chiar aceste necesități adînci riscă, dacă ne aplecăm prea mult asupra lor, să ne soarbă în vârtejul lor pînă la a ne face să uităm ceea ce sîntem, aducîndu-ne moartea. Noi nu sîntem nici chinezi, nici hinduși, nici egipteni, nici negri, nici azteci. Cu siguranță, și acesta este argumentul sau mai curînd sentimentul care, cu mult înainte de Renaștere, încă din timpul lui Fidias, — pentru că Fidias, în direcția în care mergea, nu putea fi depășit, — a creat academismul occidental. Dezgustul față de acest academism — sau, pentru a extinde la întreaga activitate a spiritului punctul nostru de plecare plastic, față de metoda occidentală intrată în rutină și descurajată — trebuie oare să ne azvîrle în pericolul opus, să ne așeze la remorca Africii și a Orientului, să nimicească forța europeană? Da, dacă ignorăm că există, de asemenea, și că riscăm să ne înecăm în el de la bun început, și un academism egiptean, chinez, hindus, aztec, negru. Nu, dacă asimilăm ca pe o hrană aportul

spiritual pe care ni-l aduce astăzi Africa și Orientul, pentru a-l încorpora cu adevărat în gândirea occidentală. Și dacă această gândire înțelege că n-a fost ea însăși, de două sau de trei mii de ani, decît pentru că a asimilat ca pe o hrană aportul spiritual oferit marinarilor din Egeea și păstorilor din Pind de către cei trei misionari simbolici care veneau din Asia, din Fenicia și din Egipt — Pelops, Cadmos și Danaos.

Oricum, acesta-i adevărul, desigur, redutabil, dar cu neputință de negat și cu neputință de abolit. Arta greacă nu mai are pentru noi decît o valoare relativă, cu siguranță foarte înaltă, și puternic stimulatorie, iar valoarea sa absolută, pentru omul de astăzi, hotărît să se bucure de lume, și să sufere din plin din pricina ei, nu depășește valoarea absolută a artei egiptene, chineze sau hinduse. Această idee, și numai această idee, ne-a permis să-i explorăm izvoarele, după cum numai ideea că Isus nu este un dumnezeu ne-a permis să smulgem legendelor teologice date despre originile creștinismului, pentru a-l umaniza și, prin aceasta, poate a-l înălța. Burckhardt, și mai ales Nietzsche au proiectat în această problemă cîteva lumini hotărîtoare pe care H.-G. Wells le-a folosit recent ¹ și pe care Charles Andler, în studiul său magistral asupra evoluției intelectuale a lui Nietzsche ², le-a orientat, cred, în mod definitiv. Fără să mai vorbim de explicația cauzelor actuale, care poate fi extinsă de la geologie la etnologie și la istorie, și care ne arată, prin exemple recente, că civilizația

¹ *Outline of History*

² *Nietzsche, viața și gândirea sa* (Gallimard)

greacă, renunțînd la forța sa creatoare, nu și-a pierdut calitățile originare, turbulența neliniștită dar fecundă, idealismul fără frîu dar și fără continuitate, puterea de iluzionare incorigibilă și, deși insuportabilă, necesară, naționalismul spiritual ruinînd cetatea totuși îndrăgită pentru a fi vroit și a nu fi putut stabili unitatea morală a rasei, aspirația spre dreptatea care-l proscie pe omul cinstit și îl masacrează pe nevinovat, pretenția la o înțelepciune care condamnă la agitație perpetuă indolența nativă a unui popor incapabil să se cunoască, deși urmărind neobosit năluca rațiunii sale.

În toate momentele de existență ale Greciei, de la expediția împotriva Troiei și pînă la aventura lui Alexandru, trecînd prin luptele dintre Sparta și vecinele ei și războaiele din Peloponez și din Sicilia, se regăsește ușor, în toate cetățile sale risipite, acel spirit războinic și de șicană care dă istoriei sale, înveșmîntată în atîta splendoare de către ficțiunea plastică și poetică, un caracter înfricoșător de feroce. Ororile Bizanțului, orgia sadică de mutilare, de jocuri sîngeroase, de otravă și de luxură nu sînt decît forma sofistică și teologică, în care domină echivoca Asie, a unei stări de spirit proprii unei rase ale cărei dorințe tulburate de către histrion, giuvaergiu și pictor, au încetat să mai fie glorificate de către atlet, poet și sculptor. Voluptatea măcelului — și a măcelului laș, femeia și copilul violați, sau arși, sau mutilați cu rîsete și horcăituri de cruziune, prizonierul dezarmat căruia i se spintecă burta sau căruia i se taie beregata — caracterizează toate expedi-

țiile piratului din Egeea care pustiește coastele Asiei spre a popula haremurile conducătorilor Cretei sau Micenei și care incendiază, dărîmă pînă în temelii sau jefuiește coloniile răspîndite din Ionia pînă în Marea Grecie și de la Cipru la Helespont, în numele cetății sale. Populații întregi sînt date pe mîna ucigașilor. O duplicitate atroce conduce relațiile dintre orașele rivale, pentru care traficul este singura resursă, iar trădarea și măcelul — cel mai bun mijloc de luptă. Măreția, care cîteodată se impune în zilele de primejdie, este batjocorită sau ignorată cînd primejdia a trecut ; Dracon, Clistene, Miltiade, cei doi Cimoni, Temistocle, Aristide, Alcibiade, Timoteu, Trasibul sînt rînd pe rînd exilați. Demetrios este condamnat la moarte. Efialte este înjunghiat, Nicias de asemenea, sau silit să se sinucidă. Focion, Filopoemen otrăviți, Demostene aruncat în lanțuri. Această pornire turbată de a omorî și de a persecuta se exercită atît asupra poezilor sau artiștilor cît și asupra oamenilor de stat. Hesiod este asasinat. Exilul îl lovește atît pe Alceu cît și pe Teognis, atît pe Xenofon cît și pe Herodot. Însuși Fidias este proscris, ca și Tucidide și poate Eschil. Socrate e nevoit să bea cucută. Anaxagora, Platon, Lisias fug din Atena, pentru a nu fi surghiuniți de ea. Aristotel, de asemenea, pentru a nu fi osîndit la moarte. Euripide, se zice, este sfîșiat de niște femei furioase. Poate că nici un erou nu e autentic, pentru că trebuie să lingusești mulțimea, pentru a fi admis, de Istoria imaginată de ea, în familia eroilor. Neam de negustori, de tîlhari, de comedianți, de retori, de sclavi, de proxeneți, de politicieni.

Tragedia Troiei și a Atrizilor nu este poate decît un rezumat simbolic al patimilor neînfrîmate care-i caracterizează obiceiurile. El își dă pe față, prin zeii pe care-i creează, pornirile înspăimîntătoare. Aceștia nu sînt, ca zeii hinduși, fatalități elementare, entități de instinct irezistibile, ca nașterea sau moartea, marea, anotimpurile, mișcarea astrelor. Sînt entități psihologice, monștri perfect conștienți, făcuți după chipul și pe măsura omului. Zeus și Ares, Atena și Afrodita, Hermes și Hera, cîteodată admirabili prin curaj și autoritate, de cum e vorba să-și potolească pasiunea sînt niște desfrînați autentici, rînd pe rînd vicleni și cruzi, mincinoși, răzbunători, mișei, sadici — adesea și neghiobi pe deasupra. Nu văd nici un neajuns în asta, de vreme ce sînt oameni. Dar atunci cum de au putut trece drept zei atîta vreme ?

Pentru că, așa cum sînt, ei își duc pornirea de mînie, de vitejie, de cruzime sau de minciună pînă la capăt, pînă la cea mai intransigentă și definitivă perfecțiune. Dacă geniul grec, la urma urmei, nu este decît un relativ omenesc, el este în schimb un absolut elenic și, pentru moment, european, din care creștinismul n-a făcut decît să desprindă tocmai ideea de perfecțiune pentru a o împinge întreagă, în totalitatea ei, într-un sens unilateral, și pentru a clădi pe această iluzie un sistem prea rigid, dar cum nu se poate mai logic. Sfîntul îl moștenește pe erou, iată singura deosebire, și, în toate domeniile, moral, estetic, social, simultan sau pe rînd, domnește cînd unul cînd celălalt, pentru a impune omului o idee-forță unică care duce aici la ascetism, dincolo la puritanism, aiurea la aca-

demism, altădată la comunism. Eu nu nesocotesc binefacerile istorice care rezultă de aici. Dar există alte idei-forță la fel de binefăcătoare, pe care ni le dezvăluie studiul aprofundat al lumii spirituale nonelenice, mai ales prin strălucita evidență a frumuseții plastice multiforme, și a căror cunoaștere situează, fără îndoială pentru totdeauna, arta greacă la locul său, pe care îl definește disciplina acceptată, timp de treizeci de secole, de către un foarte mic popor la început, apoi de către o jumătate din cel mai mic dintre continente, pentru a le folosi mijloacele.

Totuși, repet, geniul grec, în sensul în care el se exercită, a mers atît de departe — dacă nu și atît de în adîncime — pe cît era posibil, și nimic nu demonstrează că, dacă egiptenii ne par astăzi mai nobili, hindușii mai lirici, chinezii mai studiați, goticii mai umani și negrii cu caractere mai accentuate, aceasta nu se întîmplă fiindcă avem astăzi o nevoie mai grabnică de forțele eliberate de către acești noi aleși decît de forțele dezvăluite de geniul grec, care le-a însuflețit pe ale noastre vreme atît de îndelungată. Dar rămîne de explicat cum o asemenea perfecțiune a putut să izvorască dintr-o asemenea abjecție, și poate că tocmai aceasta ne-a învățat studiul civilizațiilor care s-au dezvoltat anterior sau exterior elenismului. Abjecția este peste tot aceeași, desigur — cel puțin la popoarele de artiști, căci există popoare morale, sau relativ morale — dar poate că ea este în alte părți mai puțin evidentă, mai puțin rezistentă, mai puțin generalizată, mai puțin agresivă, mai puțin iremediabilă decît în Grecia,

și adesea înnobilită de virtuțile mistice sau aristocratice pe care grecii nu le cunoșteau. Iată ce dă artei grecești acel caracter atît de ordonat, în opoziție aproape diametrală, în toate manifestările sale, cu ceea ce este esențial în istoria, obiceiurile, viața publică și privată a națiunii grecești răspîndită, de trei mii de ani, în jurul Mediteranei orientale.

Grecii urmăresc un absolut, dar cum el este oarecum mărginit, ei cred cu candoare în posibilitatea realizării sale imediate. Imaginația lor nu trește dorințe cumplite, dar aceste dorințe, indiferent de ceea ce spun sau poate gîndesc ei, nu merg dincolo de prada vie la care vor să ajungă, și dacă își îmbracă pretextele într-un idealism ingenuu, acesta se prăbușește ca un decor de încaută ce prada se ascunde. El se repede dintr-un salt către această pradă, apucînd pe oricare drum, cel mai adesea fără să cugete. Cugetă doar atunci cînd se ivește obstacolul, și primejdia. Grecul se teme de două lucruri, de responsabilitate și de moarte. El nu-l urmează niciodată pînă la capăt pe cel care o caută pe prima și care știe să o accepte pe cea de a doua, și, după ce pe neașteptate l-a idolatrizat pentru că îi măgulea dorința, aprinzîndu-i imaginația, îi rezervă brusc calomnia și martiriul. Și cum dorința îl mîină dincolo de puterile sale, dacă aceasta nu-i este pe deplin satisfăcută, el își învinuiește de neputință căpetenia. Omul de seamă îi e dușman, pentru că faptele sale provoacă cugetarea, acțiunea, războiul. Războiul fără sfîrșit, care nu este altceva decît pasiunea transpusă pe plan politic, întreținut de

instabilitatea, deruta, renașterea dorinței, de imposibilitatea de a renunța la el din pricina prăzii vizibile, de imposibilitatea de a-l duce la bun sfârșit din cauza sacrificiilor și a nenorocirilor pe care le determină și întreține. Rodul său este apolinismul, cu atât mai splendid, trebuie să o spunem, cu cât drama, mai cumplită, formează cîțiva oameni superiori și mai înflăcărați în a-l stăpîni. El reprezintă ordinea ideală stabilită de către spirit în haosul opiniilor și intereselor antagonice, în rivalitatea sălbatecă a partidelor, necesitatea frenetică, mereu întreruptă, de a pune stăpînire pe un bun material căruia poștele dezlanțuite îi dau o aparență de năluca schimbătoare și de neatins, irupția continuă, în imaginația surexcitată a unei mulțimi inteligente, turbulente, nesățioase, de imagini clare și precise pe care speră că le va realiza. Expresia lui socială esențială este gimnastica; ea menține, în mijlocul dezordinii, dorința imperioasă de a impune tuturor o disciplină capabilă să asigure continuitatea efortului intelectual însuși. Omul de seamă, artist sau luptător, este ca un nerv întins între cele două extremități ale unui arc care vibrează într-una, și pe care îl mînjesc sîngele și noroiul. Și, prin amîndouă aceste extremități, această rasă josnică, dar pasionată, și pe care o pustiește setea de a domina, este totuși o mare rasă, ceea ce dovedește, încă o dată, că civilizația și morala nu coincid întotdeauna. Greul nu valora, din punct de vedere moral, mai mult în timpul lui Pericle, și nici chiar al lui Pisistrate, decît în timpurile mai puțin eroice ale lui Filip sau Sylla. Dar el

nu pierduse, sub Pericle sau Pisistrate, cumplita energie vitală care i-a permis să traverseze de la un capăt la altul drama, aflînd în asta privilegiul de a da cîtorva oameni misiunea de a o stiliza. Imoralitatea nu începe decît atunci cînd forța descrește.

Vedem, așadar, de ce, chiar și în manifestările cele mai înalte ale geniului grec, nu trăiește nici o iluzie superioară. Este pur și simplu vorba de a ajunge la forma absolută. E o inteligență pură și perfectă, dar limitată. Beția mistică îi este interzisă filozofului prea subtil care vede dezgolite înaintea lui mobilurile mereu interesate și conștient interesate ale tuturor actelor, ca și sculptorului prea clarvăzător căruia, în contrast evident cu omul pe care-l hrănește, o natură prea armonioasă și măsurată nu-i prezintă nici un abis spre explorare, și nici o contradicție de ordin plastic spre rezolvare. Energia lor încordată comandă soluții simple, pentru că simple sînt și gesturile omului, și aspectele lumii. Misterul universal scapă sufletului grec, pentru că el îl îngrădește în limitele rațiunii.

Dar tocmai prin aceasta arta greacă, fiind cea mai puțin misterioasă din cîte se cunosc, este misterul artei. Ea este în contradicție radicală cu principiul adînc al artei însăși, care constă în a imagina pentru noi o lume interioară vie și care se îmbată cu o iluzie atotputernică, și de a da o imagine a acestei lumi care să nu fie reprezentarea exactă a lumii noastre exterioare. Orice simbolism îi este străin. Este naturalistă. Și dacă, în dorința sa de absolut realizabil, ea înfrumusețează natura, o face în sensul îngust în care

aceasta a învățat-o. Ea nu transpune, nu stilizează, nu schematizează și nici chiar nu rezumă. Exprimă în mod perfect. Împinge splendoarea fizică a vieții, fizică, doar atît, pînă la limita indicilor formale pe care viața i le-a revelat. Spune totul, cum nu se va ști a spune niciodată mai bine, și nici, fără îndoială, la fel de bine, dar nu sugerează aproape nimic. Iată de ce e incomparabilă și limitată. Este antropomorfică, desigur, pentru că nu vede nimic dincolo de forma omenească ajunsă la punctul cel mai riguros de adaptare la funcția sa și de armonie. Nu este antropocentrică. Limitînd la reprezentarea obiectului, perfecționat printr-un studiu atent, expresia pe care o dă lumii, își interzice să caute în omul însuși mijloacele de a lărgi lumea și de a-i spiritualiza la infinit și în mod inepuizabil aspectele.

Se pare, de altfel, că a făcut cotitura în momentul în care a atins, cu Fidias, culmea neasemuită a idealismului său naturist pe care forța lui Fidias o impune succesorilor lui ca pe o limită rațională a cărei depășire o interzice. Apollo, învingător al lui Dionisos, avea să moară din pricina victoriei sale. Un ritm mai larg, o atmosferă muzicală, un apel către forțele cosmice, care ar fi putut să-i revele analogia universală tresăreau în doctrinele confuze ale filozofilor și în creațiile echivoce, dar îmbătătoare, ale sculptorilor care preced epoca războaielor medice și a realizărilor clasice ale geniului grec. Moraia și rațiunea înving, în secolul V, spre binele mulțimilor, poate, și al explorării drumului unic pe care politica și știința moderne au apucat în cele din urmă. Dar aceasta, în detri-

mentul beției grandioase care dă celei mai umile forme ieșite din mâinile sculptorului din Egipt, China sau Hindustan, privilegiul de a părea că aparține întotdeauna unui ansamblu invizibil care ne depășește și ne înconjoară și ale cărui unde subtile o pătrund neîncetat. E cu neputință să reunești într-un echilibru mai stabil decât acela pe care ni-l oferă arta lui Fidias, toate elementele de senzualitate și de voință, de sensibilitate și de inteligență care dau universului nostru familiar acel caracter de umanitate pe care îl repudiem adesea când nu sîntem în prezența sa, dar care ne emoționează întotdeauna atît de puternic de îndată ce ne regăsim în el. E cu neputință, dimpotrivă, de a interzice mai complet imaginației noastre suprasensibile, înfățișându-i imaginea unei asemenea perfecțiuni, să pătrundă mai adînc în imperiul interior al sufletului și, ca urmare, de a-i permite să desprindă de aici o formă — mai puțin adevărată prin detaliu, mai strălucitoare prin ansamblu — care simbolizează și rezumă cea mai secretă aspirație a sa.

Această artă splendidă, cea mai înțeleaptă, cea mai rațională dintre toate, ne apare, tocmai pentru acest motiv, într-un anume fel monstruoasă. Putem transpune arta hindusă, sau chineză, sau chiar egipteană, atît de vii prin spiritul lor, într-o lume imaginară în care ele ar fi pe deplin viabile prin rigoarea lor structurală. Putem transpune arta olandeză, sau spaniolă, în însăși lumea noastră, și vom vedea trăind printre noi realizările lor, care s-au mărginit să urmărească extrema caracteristică sau extrema asemănare, dacă

îl exceptez pe Rembrandt, pe Greco și pe Goya. Forma greacă, perfectă la modul ideal, este imposibilă în afara ei însăși și nu poate fi situată. Ea se exilează involuntar. Însuflețită și așezată în mijlocul oamenilor, ea n-ar părea nici familiară, nici străină; am vedea în ea, desigur, un aspect posibil sau de dorit a noi înșine, dar tarele, lipsurile, îndoielile noastre, șovăielile și jumătățile noastre de măsură nu s-ar recunoaște în ea. Într-o lume ideală, ea ar părea imobilă, cristalizată, prea limitată și nu îndeajuns de stranie pentru a ne face să întrezărim abisurile noastre interioare. Ea face, dimpotrivă, tot ce poate pentru a ni le ascunde. Dar omul dintotdeauna este mai complex decît ea, dacă nu mai ambițios. El vrea să-și țină neîncetat pregătite toate posibilitățile sale. Fidias îmi pare a fi un fel de Sfînt Paul al ordinii estetice. Cum îi repugnă atît să accepte omul așa cum este, cît și să-l transpună într-un univers arbitrar dar conceput logic, care refuză să fie exact ca obiectul, pentru a îmbrăca forma nelimitată, schimbătoare, poliritmică a însuși spiritului, el îl transformă pe om într-un idol pe care îl așază la extremitatea efortului, ceea ce îl face inaccesibil. Realizat, omul perfect ar simți în chiar acea clipă cum moare efortul în inima sa. Se poate spune că, din acest punct de vedere, arta greacă, artă care n-a făurit totuși niciodată vreun monstru, este mai mincinoasă decît arta egipteană sau chineză, care au făurit nenumărați. Umanitatea sa perfectă capătă un accent monstruos fiindcă a crezut în realitatea acestei minciuni.

IZVOARELE ARTEI GRECEȘTI

I

Cu condiția să le respecti, să nu le restaurezi, să lași, după ce le-ai cerut să-ți spună taina lor, cenușa secolelor, oasele morților, rămășițele îngrămădite ale vegetațiilor și raselor, veșmîntul etern al frunzișului să le acopere din nou, destinul ruinelor este emoționant. Prin ele ajungem în adîncurile istoriei noastre, întocmai cum sîntem legați de rădăcinile vieții noastre, prin doliile și suferințele care ne-au făurit. O ruină nu îndurează decît privirea omului incapabil să participe prin fapta sa la cucerirea prezentului.

Nu există voluptate mai bărbătească decît aceea de a cere vechilor noastre dureri să ne spună cum au putut determina faptele noastre prezente. Nu există voluptate mai bărbătească decît aceea de a cere urmelor lăsate de cei care ne-au pregătit casa noastră de azi să ne dezvăluie, prin ceea ce au fost, de ce sîntem ceea ce sîntem. O statuie care iese din pămînt șiroind de umezeală, o bijuterie oxidată, un ciob de oală purtînd urme de pictură sînt mărturii care ne învață cu mult mai mult despre noi înșine decît despre oamenii dispăruți care aduc aceste mărturii. Arta trăiește în viitor. Ea este rodul durerilor, dorințelor, speranțelor populare care nu-și vor realiza făgăduielile

decît mai tîrziu, foarte încet, pe măsura nevoilor noi ale mulțimilor, și emoția noastră ne va spune dacă străvechile presentimente ale oamenilor nu i-au înșelat.

Idolii primitivi, bijuteriile, vasele, bucățile de basoreliefuri, picturile șterse pe care le-am găsit la Cnossos în Creta, la Tirint și la Micene în Argolida, ne tulbură în asemenea măsură tocmai pentru că cei care le-au lăsat au rămas pentru noi plini de mister și pentru că este reconfortant să constăți în legătură cu aceste ființe necunoscute, că sub variația aparențelor și reînnoirea simbolurilor, emoția și inteligența nu-și schimbă niciodată calitatea. De-a lungul acțiunii neîntreprinse, chiar obscure și fără de istorie, a generațiilor care ne-au format, sufletul vechilor popoare trăiește într-al nostru. Dar ele nu ne par a participa la propria noastră aventură decît dacă spiritul lor tăcut însuflețește încă fețele de piatră în care ne recunoaștem dorințele mereu tinere sau dacă auzim zvonul trecerii lor pe pămînt în prăbușirea templelor pe care ei le-au ridicat. Egiptul, chiar și Caldeea, prin Asiria și Persia care o continuă pînă la noi, își proiectează umbra sub pașii noștri. Ele nu ne vor părea niciodată foarte îndepărtate. Grecia primitivă, dimpotrivă, care nu intră în lume decît cîteva secole după ele, se îndepărtează mult mai mult în imaginație, pînă în zorii istoriei. Pînă acum douăzeci de ani nu știam dacă urmele aproape șterse, descoperite ici-colo pe marlurile și în insulele Mării Egee, aparțin unor oameni sau unor umbre fabuloase. A trebuit să săpăm pămîntul, să dezgropăm pietrele, să renun-



țăm pentru un timp la ideea de a nu ne regăsi în ele decît pe noi înșine, pentru ca să putem în-
trezări umanitatea fantomă care popula în preis-
torie Mediterana orientală. Schliemann, care-l
credea pe Homer pe cuvînt, a cercetat cu de-amă-
nuntul cîmpia din Argos, de la Tirint la Mi-
cene. Arthur Evans a intrat, în Creta, în labi-
rintul lui Minos, în care Teseu l-a omorît pe

Minotaur. Mitul și istoria se întrepătrund. Când simbolul rezumă o sută de evenimente de același ordin, când evenimentul real, reprezentativ pentru o întreagă serie de obiceiuri, idei, întâmplări, îmbracă pentru noi aparențele unei ficțiuni simbolice.¹

Oare trupul pe care Schliemann l-a găsit, îngropat în aur, sub agora din Micene, era a lui Agamemnon, și oare Hisarlık din Dardanele era Troia lui Homer? Dar ce importanță are asta? De la Abraham la Moise, pe vremea când Teba domina Egiptul, Marea Egee trăia. Fenicienii înaintaseră din insulă în insulă, trezind la viața comercială triburile de pescari care populau Cicladele, Samosul, Lesbosul, Chiosul, Rhodosul, stîncile răspîndite în marea strălucitoare de la Munții Cretei și al Peloponezului pînă la golfurile Asiei Mici. Prin ei, spiritul senzual și crud al Orientului, spiritul tainic al popoarelor nilotice fertilizaseră valurile. Danaos venea din Egipt, Pelops din Asia, Cadmos din Fenicia.

Pescuit, cabotaj, negoț mărunț de la insulă la insulă, jafuri și piraterii — o întreagă lume în mișcare de marinari, de negustori și de corsari trăia aici o viață mediocră și salubră, foarte meschină în raport cu vastele inițiative comerciale și cu marile explorări pe care le întreprindeau fenicienii. Produsele lor miroseau a mare. Cu picioarele în apă și fața în vînt, ei își duceau peștele și măslinile traficantilor din Sidon și Tyr care intraseră în port sub pînze albastre, verzi, roșii, în

¹ Victor Bérard, *Fenicienii și Odiseea*.

vase pe care erau pictate plante marine, caracatițe, alge, întreaga viață unduitoare, colcăitoare și vîscoasă a adîncurilor. Au trebuit să treacă secole, fără îndoială, pentru ca triburile de pe aceeasi insulă sau de pe același țărm să-și recunoască un șef, să consimtă să-l urmeze pînă departe, în expediții viclene și sîngeroase spre orașele de pe continent, de unde se vor întoarce cu bijuterii, vase de aur, stofe scumpe, femei. Și numai atunci achenii și danaenii din vechile poeme au îngrămădit pe promontoriile fortificate acele pietre uriașe, ziduri ciclopice, ziduri pelasgice la umbra căroră atrizii încoronați cu aur, asemeni regilor barbari, care, două mii de ani mai tîrziu, vor ieși din pădurile Nordului, se așezau la masă în fața cărnurilor și vinurilor, cu intimități și soldații lor.

Asemenea origini n-au putut decît să-i rafineze și să-i înăsprească. Eschil a simțit-o cînd a venit aici, după opt secole, ca să asculte în singurătate ecoul strigătelor de moarte ale înspăimîntătoarei familii. Acești piraiți își luau drept sălaș, aproape de mare, locuri aflate într-un tragic acord cu viața lor de omoruri și cu orgiile apăsătoare care urmau faptei. Un cerc de coline golașe, mistuite de foc și pe care nu le însuflește nici un torent, nici un arbore, nici un strigăt de pasăre. Le aflăm viața pe pereții vasului grosolan cizelat din Vafio, pe frînturile de zid rămase sub dărîmăturile din Tirint și din Cnossos, bucăți de frescă, tot atît de liberă ca și zborul păsărilor de mare, caracterizată printr-o artă de o mare candoare dar încă de pe acum descompusă. Femei cu sînii dezgoliți, cu buzele înroșite, cu ochii înnegriți, înveșmîntate

cu un prost gust barbar, cu rochii cu volane, păpuși fardate și artificiale care le erau cumpărate din Orient sau pe care le luau cu forța în expedițiile lor violente. Tauri fugăriți prin pădurile de măslini, tauri galopînd, cabrați, atacînd oameni sau încurcați în plase mari. Cîteodată secerători care rîd, care cîntă, o uriașă veselie sub spicele purtate în snopi, dar aproape întotdeauna femela echivocă, fiara sălbatică, monstrul marin : viața voluptuasă și brutală ca aceea a oricărui primitiv ridicat la conducere prin forța sau întîmplare. Puneau să le păzească poarta acropolelor leoaice de piatră cu cap de bronz care dădeau să se ridice, greoaie. Cînd mureau, erau culcați sub un lîntoliu de frunze de aur...

Civilizație încă de pe acum putredă, Bizanț în miniatură, în care dramele de alcov dezlănțuiau revoluții și măceluri. Ea a luat sfîrșit ca și celelalte. Dorianul coboară din Nord ca o avalanșă, se rostogolește peste Argolida, pînă în Creta, devastează orașele, rade din temelii acropolele. Grecia legendară intră într-o noapte deasă, din care n-ar fi ieșit dacă barbarii n-ar fi lăsat sub incendiu, intactă, o dată cu regii cu mască de aur, mărturia



materială a trecerii ei prin istorie. Fenicienii părăsesc țărmurile Peloponezului, Atticei, Cretei și populațiile indigene, risipite întocmai ca un stup de albine peste care se năpustește un roi de viespi, se răspîndesc pretutindeni, pe coastele Asiei, în Sicilia și în Italia de sud. Liniștea se așterne în jurul Greciei continentale. Vor trebui să treacă două sau trei sute de ani pentru ca fenicienii și acheenii, izgoșiți de invazie, să afle din nou drumul spre golfulurile ei.

II

Dorienii n-au spus nimic, în timpul acestui Ev Mediu elenic, nimic din Asia nu a pătruns pînă la ei. Ea înainta de-a lungul insulelor, pas cu pas, recîștigînd cu prudență cîte puțin din terenul



86

86. Faestos, vasul cu secerători, *detaliu*. Muzeul din Heraclion, Creta.

87. Creta. Zeița cu șerpi, faianță. Muzeul din Heraclion, Creta.



pierdut. Milo, ca să-și cumpere de la ea vase, a așteptat ca meșterii în ceramică din Atena primitivă să dea, în Grecia barbară, primul semn de trezire la viața civilizată, cu vasele cu desene geometrice pe care le fabricau la Dipylon. Lentă, dramatică ascensiune în întunecimile sufletului, sub acest cer magnific, în centrul acestei lumi strălucitoare. Pentru ca scînteia să țîșnească va trebui ca dorianul, fenicianul, fostul egeian devenit ionian să reînnoade legăturile distruse. Atunci flacăra se va întinde cu repeziciune, aprinzînd pe pămîntul virgin focarul de inteligență cel mai luminos din istorie.

Poemele homerice, ecouri ale acelei lumi nimicite culese de învinși, radioasele mituri grecești care se elaborează confuz în jurul țărmurilor părăsite sînt, pe acest fond negru, tot atîtea lumini care-l vestesc. Sufletul elenic se înalță la orizont, purtat pe carul soarelui. Seara, păstorul dorian care-și aducea caprele de la munte și matelotul ionian care-și aducea barca de pe mare își spuneau unul altuia poveștile pline de strălucire. Ele transpuneau în imagini vechile noțiuni intuitive pe care le aveau oamenii despre fenomenele naturale, sau înfățișau lupta străbunilor împotriva forțelor potrivnice ale unei lumi rău organizate. Naturismul entuziast al sufletului omenesc în toată prospețimea sa dădea tinerei sale științe un veșmînt de lumină, de nori, de frunze și de ape. Întreaga religie, întreaga filozofie, întreg sufletul auster și fermecător al constructorilor Partenonului se află în acest poem anonim și confuz, care se înalță

o dată cu deșteptarea Greciei la viață, cu un zvon de răsărit de soare.

„Miracolul grec“ era necesar. Întreaga lume antică îi pregătise și-i dorise venirea. În timpul tăcerii fecunde, când dorienii acumula în ei forța pământului, lor, Egiptul și Asiria erau tot în frunte. Dar ele erau descurajate, năpădite de frigul bătrâneții. Făclia, pălind, se înclina spre o rasă nouă. Ele aveau să devină inițiatoarele Renașterii elenice, după cum fuseseră îndrumătoarele primei copilării a popoarelor Arhipelegului.

Barbarul doric, în contact cu un mediu mai puțin aspru, își disciplinase violența, dar rămânea grosolan, necizelat, foarte primitiv. Idolii săi, acei Xoana pe care-i cioplea cu barda din lemn de stejar și de măslin, doar cu două sute cincizeci de ani mai înainte de a construi Partenonul, sînt atît de fruști încît par anteriori oaselor gravate de vînătorii de reni. Astfel, o rasă cu totul incultă avea să intre în posesia moștenirii intelectuale a Egiptului și Asiei, care-i vor cere, în schimbul înaltei lor spiritualități și a profundului lor senzualism, elanul și puterea virilității sale. Locuitorii țărmurilor dorice, ai insulelor care ocupau centrul Mediteranei orientale, vedeau venind către ei, din largul mării, corăbii tot mai numeroase. Contactele lor cu civilizațiile învecinate se înmulțeau cu fiecare zi. Aflați la încrucișarea tuturor drumurilor maritime ale lumii vechi, ei aveau să o simtă în curînd mișcînd, întreagă, înăuntrul lor. Grecii aveau privilegiul de a locui într-o țară atît de năpădită, de scaldată, de saturată de lumină, atît de bine definită prin propria sa structură,

încît omului nu-i rămîne decît să-și deschidă ochii pentru a-i cunoaște legea. Cînd pătrunde într-un golf închis printr-un amfiteatru de munți, între cerul luminat și apa care rostogolește raze, ca și cum un izvor de flacără s-ar revărsa sub valurile sale, el se află în centrul unui safir ușor întunecat, încrustat într-un cerc de aur. Masele și liniile se organizează atît de simplu, tăind profiluri atît de nete pe limezimea întinderii, încît relațiile lor esențiale se înscriu de la sine în spirit. Nu există nici un alt loc în lume care să se adreseze inteligenței cu mai multă insistență, forță, precizie decît acesta. Toate aspectele tipice ale universului se oferă o dată cu pămîntul, peste tot pătruns de mare, o dată cu orizontul maritim, cu insulele stîlcoase, cu strîmtorile aurii și violete între două mase lichide scînteind pînă în inima nopții, o dată cu promontoriile atît de calme și atît de golașe încît par socluri naturale ridicate pentru sufletul nostru recunoscător o dată cu stîncile repetînd de dimineața pînă seara toate modificările spațiului determinate de mersul soarelui, cu pădurile întunecate din munți, cu pădurile în



culori pale din văi, o dată cu dealurile înconjurând din toate părțile cîmpiile aride, cu rîurile măginite de oleandri ; al căror curs poți să-l cuprinzi pe de-a-ntregul dintr-o singură privire.

În afară de partea de Nord, unde se află masive accidentate, rîpe sălbatice, grote sinistre din care ies cu vuiet aburi subterani, păduri negre de pini și de stejari, în afară de ținuturile aspre ale legendelor primitive în care omul povestește despre efortul său de a îmblînzi natura dușmănoasă, puține aspecte înfricoșătoare, sau chiar de loc, un pămînt primitor, o climă moderată, dulce, dar destul de aspră în timpul iernii. O viață apropiată de pămînt, activă fără exces, și simplă. Nici mizerie, nici bogăție, ci doar sărăcie. Casa de lemn, veșmintele de piele, apa rece a torenților spălînd praful și sîngele stadionului. Puțină carne pentru hrană, aceea a caprei care paște între crăpăturile stîncilor, puțin vin amestecat cu rășină și miere păstrat în burdufuri, lapte, pîine, fructele ținuturilor secetoase, portocala, curmala, măsline. Nimic în aceste orizonturi, nimic în viața socială din care să se poată naște sau dezvolta tendințele mis-



88. Creta Vas. Muzeul din Argos.

89. Creta Vas. Muzeul Național din Atena.

90. Micene. Ulcior Muzeul din Heraclion, Creta.



91



92

tice. O religie naturistă, foarte frustă în credințele populare, poate chiar destul de grosolană, dar izvorâtă din surse atît de pure și atît de poetizate de către cîntăreți, încît filozofii, atunci cînd vor crede că luptă împotriva ei, vor face decît să desprindă din ea concepția rațională despre lume, pe care simbolurile o ascundeau. Fără îndoială, omul se teme de zei. Dar cum zeii îi seamănă, ei nu-i abat viața de la raporturile normale și naturale care o leagă de cea a oamenilor. Puterea preotului e limitată. Grecia este poate singura țară străveche în care casta sacerdotală n-a trăit izolată de popor, pentru a-i înfățișa misterul ca pe un domeniu rezervat. De aici rapiditatea evoluției și libertatea cercetării sale.

III

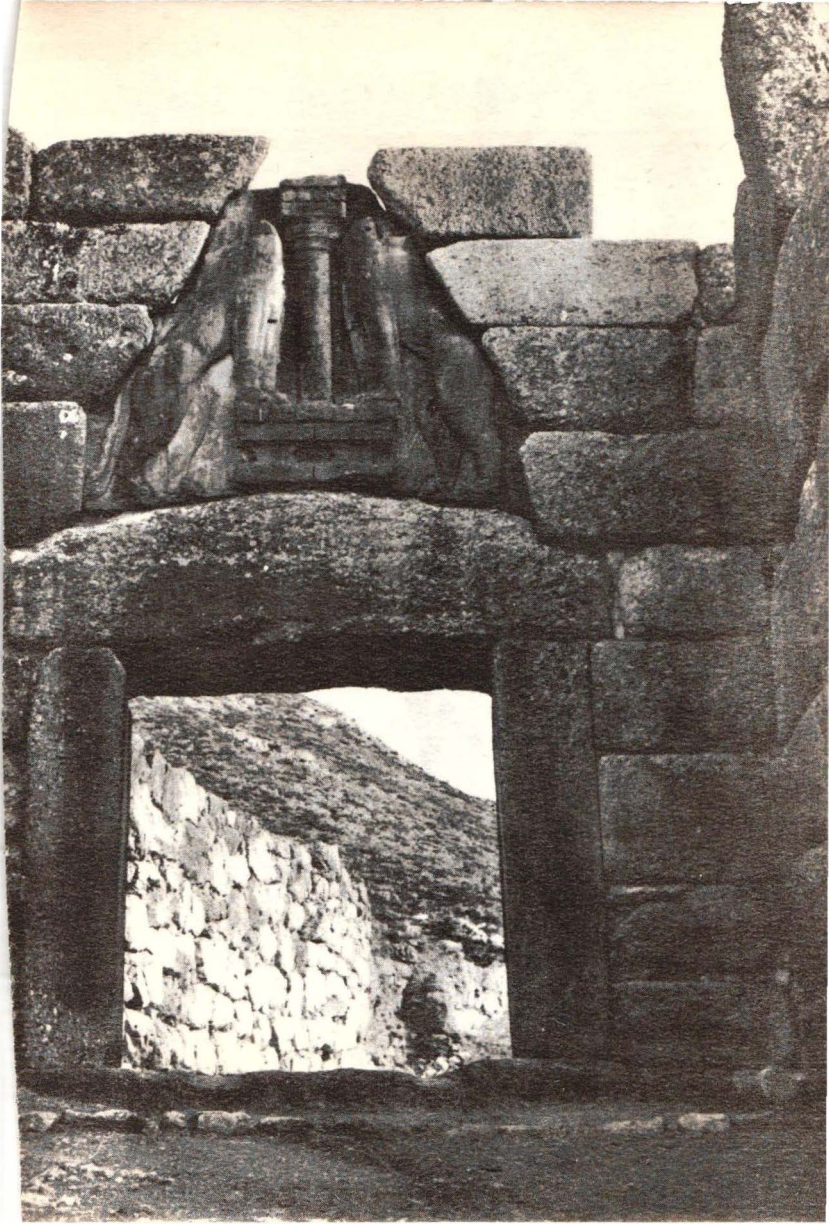
Abia dacă, foarte la început, arta Greciei se preocupă de puterile dușmănoase care stau în calea primilor noștri pași. Deși se pune încă de pe acum sub protecția forțelor inteligenței, omul n-a uitat luptele pe care trebuise să le susțină străbunul său împotriva forțelor brutale ale unui univers care-l respingea. Această amintire este înscrisă în sculpturile care-l arătau, pe frontonul Partenonului lui Pisistrate, pe Zeus luptînd împotriva lui Tifon, sau pe Heracles doborînd-o pe Echidna. Operă barbară, violent împestrită cu nuanțe de albastru, de verde, de roșu, amintire a avalanșelor, a peșterilor temute, a munților bîntuiți de

91. Rhyton în formă de taur, steatită. Muzeul din Heraclion, Creta.

92. Epoca miceniană. Vas din Vafio, aur, *detaliu*. Muzeul Național din Atena.

vijeliile venite din nord, coșmar de sălbateci încă nu îndeajuns instruiți de Asia și de Egipt, dar încă de pe acum curioși și dornici de a înțelege. Infernul păgîn va dura puțin.

Templul în care stăpînesc acești idoli, tauri, șerpi încolăciți, fețe uimite cu barbă verde, este, de altfel, esența sa, ceea ce va fi și în cele mai însemnate epoci. Arhitectura este arta colectivă, necesară, care apare prima, care moare prima. Necesitatea primordială a omului, după hrană, este adăpostul, și pentru a clădi acest adăpost el face apel pentru prima oară la însușirea pe care o are de a descoperi, în construcțiile naturale, o logică din care va ieși treptat legea, care-i va permite să-și organizeze viața conform planului universal. Pădurea, falezele sînt marile lui educatoare în domeniul abstracției geometrice, omul aflînd de la ele cum să-și înalțe case care să poată rezista asaltului ploilor și al vijeliilor. La Corint se construiește încă de pe acum un templu cu coloane scunde, foarte groase, ieșind de-a dreptul din pămînt și ridicîndu-se dintr-o bucată pînă la antablament. Mai multe dintre ele sînt încă în picioare. Ele sînt înspăimîntătoare la vedere, negre, roase de vreme întocmai ca niște arbori bătrîni, tot atît de neînduplecate ca și spiritul ținuturilor peloponeziene. Ordinul doric va avea la origine acele case țărănești ce mai pot fi încă văzute în cîmpiile Asiei Mici, făcute din arbori înfiți în pămînt alcătuiind patru linii ce formează un dreptunghi, și care susțin alți arbori orizontali pe care va fi așezat acoperișul. Forma frontonului vine de la înclinarea acestui acoperiș, calculată





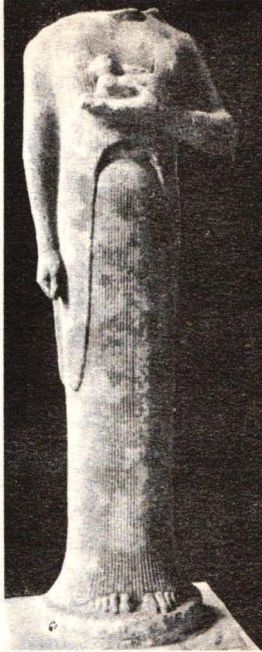
pentru scurgerea ploilor. Templul grec, chiar cînd va realiza combinațiile intelectuale cele mai lucide și cele mai voluntare, își va înfige adînc toate rădăcinile în lumea materială, a cărei lege o formulează.

Pe sculpturile acestor tîmple și-a lăsat urma spiritul Asiei, Ele se vor continua pînă în secolul de aur, dar atît de asimilate geniului elenic care se naște, încît nu te poți gîndi, văzîndu-le, la o imitație directă, ci mai curînd la acele asemănări nesigure și trecătoare care se ghicesc pe chipul copiilor. *Apollonni* arhaici dorien, statui surîzătoare și groaznice în care forța urcă nestăvilită, ne fac fără îndoială să ne gîndim la formele egiptene cu care se aseamănă prin piciorul pe care-l țin înaintea, prin brațele lipite de torsul țeapăn. Dar asupra acestui hieratism spiritul teocratic nu are nici o putere. Arta dorică este dintr-o bucată, mult mai puțin subtilă, mult mai puțin rafinată, mult mai puțin conștientă decît cea a sculptorilor din Teba. Între planurile sculpturale foarte fruste, trecerile sînt abia indicate. Domină grija de a exprima viața mușchilor.

Acești *Apolloni* sînt niște atleți. Și iată că gimnastica athletică, această instituție necesară care va permite Greciei să dezvolte, o dată cu suplețea spiritului, în căutarea sa constantă a echilibrului universal, forța brațelor și a picioarelor — s-a născut. Încă de pe acum, dint toate regiunile lumii grecești, din insule, din coloniile îndepărtate din Italia și din Asia, bărbații tineri vin să-și dispute la *Olimpia* și la *Delfi* coroana de măslin. Pentru a fugi, pentru a lupta, pentru a arunca discul, ei

sînt goi. Artiștii care vin de pretutindeni la aceste întîlniri naționale, ca tot ce răspunde la numele de elen, au sub ochi spectacolul mișcărilor scheletului omenesc și al mușchilor ce se rostogolesc sub pielea brună, jupuită, întărită de cicatrici. Sculptura greacă se naște pe stadion. Îi va trebui un secol ca să iasă din limitele lui și să se înscăuneze pe frontonul Partenoanelor definitive, spre a deveni educatoarea poezilor și, mai târziu, a filozofilor. Ei vor veni să-și hrănească spiritul contemplînd spectacolul raporturilor din ce în ce mai subtile pe care ea le va stabili în lumea formelor în mișcare. Nicicînd, n-a existat exemplu mai glorios și mai izbitor al unității acțiunii noastre : atletismul, prin intermediul sculpturii, este părintele filozofiei, cel puțin al filozofiei platoniciene, a cărei primă grijă a fost să se întoarcă împotriva sculpturii și atletismului pentru a le nimici.

Grecia, prin Apollonul doric, trece de la arta primitivă la arhaismul propriu-zis. Artistul privește forma cu mai multă atenție, desprinde anevoie din ea sensul și îl transpune în opera sa cu atîta intransigență încît îi impune o aparență de edificiu, a cărei arhitectonică pare a nu mai trebui schimbată. Peloponezul devine marea pepinieră de cioplitori în marmoră arhaici : Cleoetas, Aristocles, Kanakhos, Hagelaidas deschid ateliere în Argos, Sicione, și Sparta, citadela idealului doric devine, înaintea Atenei, focarul gîndirii grecești. Dar elenismul integral nu-și va găsi aici hrana. Sparta e departe de drumurile lumii vechi, închisă într-o vale singuratecă și fertilă unde curg torenți de munte, despărțită de largile orizonturi



96

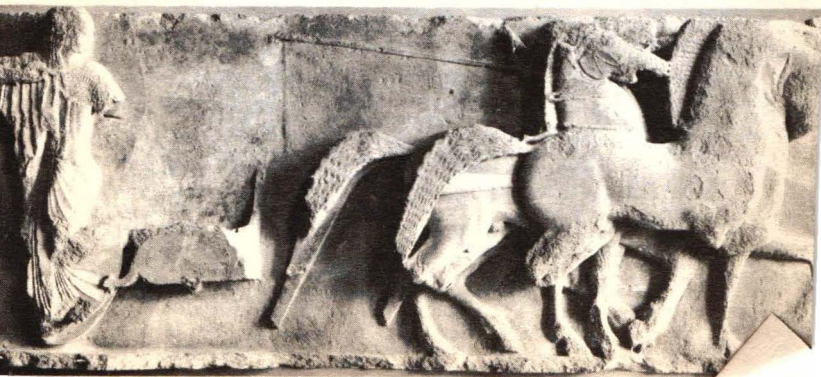
prin crestele stîncoase ale Taigetului, pe care zăpada le acoperă pînă și vara. Poporul care o locuiește este la fel de închis ca și ea, și acest mediu izolat va menține vreme îndelungată egoismul său voluntar. Atena, dimpotrivă, se află în centrul Mediteranei orientale, și aproape de mare. Ea este punctul de întîlnire al elementului doric, pozitiv și disciplinat, care urcă din sud spre Corint, Egina

95. Artă ionică. Artemis din Delos (sec. VII î.e.n.). Muzeul Național din Atena.

96. Artă ionică (Sec. VI î.e.n.). Hera, Muzeul din Berlin

și Attica, în căutare de ținuturi pe care să le supună, și al elementului ionic care îi aduce, prin intermediul insulelor, spiritul artistic al Asiei, rafinat și devenit mai subtil prin deprinderea negoțului, diplomației și contrabandei. Gloria Spartei constă, în fond, în a oferi Atenei un teren virgin de fecundat și, de asemenea, hărțuind-o fără încetare, în a o fi ținut cu atenția veșnic trează, în a o fi obligat vreme îndelungată să-și cultive energia. Atena, călită prin aceste lupte, nu va întârzia să-și arate superioritatea. Când soldații lui Darius îi vor urma pe negustorii asiatici spre țărmurile Europei, ea este cea care va lua conducerea Greciei, în timp ce Sparta, zăvorâtă în cultivarea oarbă a interesului ei personal, nu-i va fi egală decât după luptă.

Unde trebuie căutată prima etapă a artei ionice în drum spre Attica, zorii nesiguri ai marelui senzualism oriental însănătoșit prin mare și rafinat prin negoț, care va revărsa în sufletul dorian un mare val de umanitate? Hera din Samos este poate încă și mai țeapănă decât atleții pelopone-



zieni, după cum este mai aproape de Egiptul sait, în plină înflorire în acel moment, invadînd forma hieratică cu feminitate. Un veșmînt strîmt de stofă îi strînge picioarele alipite, dar, sub vîlul care o acoperă, ușor și cutat ca o apă, umerii, brațele, pieptul, șoldurile cambrate au profiluri grațioase și pline de mișcare, ale căror planuri se întîlnesc și se întrepătrund cu suavitatea unei mărturisiri. Acest spirit saturat de iubire se va impune foarte repede pe continentul grec. Încă de la sfîrșitul secolului al VI-lea, arta dorică și arta ionică se învecinează peste tot, fără să se fi recunoscut întîie ele. La Delfi, Grecia asiatică întîmpină cu un surîs misterios, în pragul *Tezaurului Cnidienilor*, pe asprul sculptor din Peloponez care a așezat pe frontonul sanctuarului lui Apollo femei, lei, cai formidabili. Cariatidele care susțin arhitrava asiatică sînt niște femei ciudate și tainice, ele au o grație înaripată, animală și dansantă, ele par a păzi poarta ispititoare a unor sori interioari și a unor beții necunoscute. Spiritul doric, spiritul ionic, tînărul țărănoi strălucind de vigoare, tînăra femeie împodobită, dezmiardătoare, echivocă se întîlnesc și

98



97. Artă dorică (Sfîrșitul sec. VI î.e.n.). Apoteoza lui Heracles, *detaliu*. Delfi.

98. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Protomă de cal. Muzeul din Delfi.



încep să se iubească... Din unirea lor se va naște arta atică, artă care, la vârsta ei adultă, va da marea sculptură clasică, austeră și vie.

IV

Se lucra bine marmora la Atena, de mai bine de o sută de ani, și Acropole, mai ales pe vremea lui Pisistrate, se acoperise de monumente și de statui. Dar Endoios, marele maestru atenian din secolul VI, rămîne încă supus tradițiilor ioniene. Abia în ajunul războaielor medice, înainte de a se manifesta prin acțiunea colectivă de rezistență față de năvălitori, sinteza elenică se schițează în câteva spirite.

Un popor este, fără îndoială, un organism prea complex și ale cărui elemente generatoare sînt prea amestecate și prea numeroase pentru ca să se poată determina, în toate actele care îl exprimă, gradul de influență al fiecăruia dintre aceste elemente. El este asemenea unui fluviu făcut dintr-o sută de rîuri, dintr-o mie de torente sau pîraie

100

99. Artă ionică (sec. VI î.e.n.). Atena, bronz. Muzeul Național din Atena.

100. Endoios (Mijlocul sec. VI î.e.n.) Moscoforul, *detaliu*. Muzeul Acropolei, Atena.



care îi aduc de-a valma zăpada tîrîată de avalanşe, noroiul pămînturilor argiloase, nisipul şi silexul, răcoarea şi mireasma pădurilor pe care le-au străbătut. El este fluviul, o mare unitate vie, rostogolind aceleaşi ape în acelaşi vuiet. Oamenii unui aceluiaşi timp realizează toate treptele intermediare necesare pentru ca viitorul să poată trece de la unii la alţii fără efort, nemaiaflînd în ei decît sentimente asemănătoare, deşi fiecare dintre ei se vedea profund deosebit de ceilalţi. Şi oamenii acestui timp sînt legaţi de cei care îi precedă şi de cei care îi urmează prin relaţii necesare, în care se manifestă continuitatea misterioasă a acţiunii noastre. Nu este posibil să fixăm clipa, nici să indicăm opera în care a încercat să se definească pentru prima dată ceea ce numim astăzi sufletul elenic. Nu putem decît să ne îndreptăm privirile către acelea care lasă să se întrevadă primele semne, către acelea peste care pare să treacă primul suflu de libertate şi de bucurie spirituală, pentru a încerca să surprindem trezirea la frumuseţea vieţii a unei noi umanităţi.

Femeile tinere găsite acum douăzeci de ani aproape de Erechteion, în rambleul de susţinere al Partenonului, unde lucrătorii greci le puseseră după jefuirea şi incendierea Acropolei de către soldaţii lui Xerxes, au poate, primele, beatitudinea care o vesteşte. Fără îndoială, parfumul insulelor e încă a toate stăpînitor. Ele vor mai ales să placă, sînt femei, o putere de dragoste invincibilă radiază din ele, le înconjoară şi le însoţeşte cu un alai de dorinţe. Dar văzîndu-le suprafeţele sigure, echilibrul net şi puternic, nu te poţi îndoii că meşterul

doric care lucra atunci la Egina, la Corint, la Atena chiar, a avut contacte repetate cu emigrantul ionic pe care cucerirea persană l-a aruncat asupra Occidentului.

Aduse din Orient de către aventurierii mării, bărbați meșteri în a spune povești mincinoase, îmbătătoare și sălbatice, ele se feresc să sperie lumea austeră și aspră pe care au venit s-o viziteze. Stau nemișcate, ținându-și rochia cu mîna. Părul roșu care le atîrnă pe spate și ale cărui cosițe, trecute de fiecare parte a gîtului, cad pe piept, este împletit în coade și încrețit, vopsit, fără îndoială, și împodobit cu nenumărate bijuterii. Fruntea poartă cîteodată diademă, încheietura mîinii este încercuită de brățări, urechile poartă cercei. Sînt vopsite din cap pînă-n picioare, cu albastru, roșu, ocru, galben, și ochii lor de smalt scilipesc în chipul surizător. Aceste făpturi barbar colorate, strălucitoare și bizare ca păsările tropicelor, au puternica savoare a femeilor din Orient, fardate, împodobite, poate vulgare, fascinante totuși, îndepărtate, ființe de poveste, animale puerile, sclave răzgîiate. Sînt frumoase. Le iubim cu o dragoste nesfîrșită. Din șoldurile lor strîmte și puternice a ieșit munca noastră.

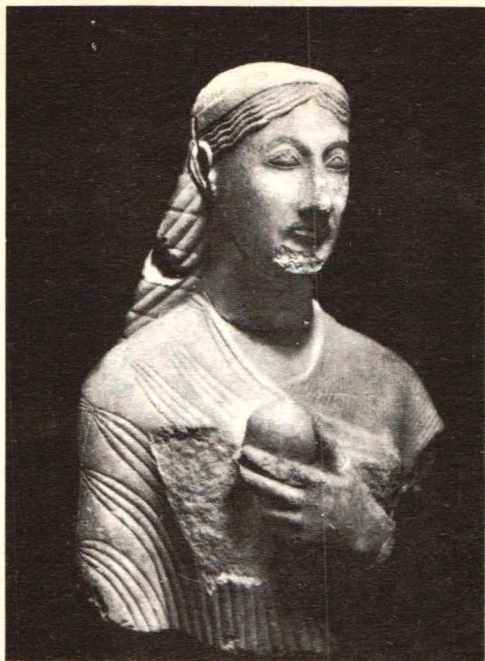
Ele au contribuit la răsturnarea noțiunilor ciu-date pe care le sădisese în noi idealismul academic pentru care marmora imaculată și calmul atitudinilor este, de trei sute de ani, emblema sentimentală a unei seninătăți doar aparente și care exprimă reacția unei energii mereu încordate tinzînd a depăși oroarea de convulsiile și de războaiele care pustiesc cetățile. Culoarea nu se potri-

vește cu lipsa de obiceiuri violente și îndoielnice. În orice caz, pînă la înflorirea completă a artei sale și probabil pînă la căderea sa, Grecia și-a pictat toți zeii. Vopsiți în nuanțe de albastru și roșu, vii ca niște bărbați și femei adevărate, ei prindeau viață o dată cu venirea zilei, participau la surprizele și la sărbătorile luminii, se mișcau în adîncul umbrei care începea să se lase. Aparțineau mulțimii care mișuna la poalele Acropolei, mulțimii din porturile Orientului, grăbită, zgomoasă, familiară, ieșeau din străduțele murdare în care cîini pribegi se ceartă pe rămășițe de măruntaie, cu tarabe pe care sîngerează hălci de oi și de miei, cu fructe, munți de mirodenii, stofe vopsite, podoabe de sticlă, răspîntii pitorești, pline de hămăituri și de strigăte, de miros de usturoi, de putreziciune și de aromate. Copii goi, negustori dubioși, marinari cu fețele înăsprite de vînt, femei cu ochii vopsiți, îmbrăcate în rochii țipătoare. Templele și monumentele, vopsite cu ocru, vermion, verde, azur și aur, au tonurile cerului, ale spațiului marin năpădit de roșu purpuriu sau de verde, ale mării violete sau albastre, ale pămîntului, ale veșmîntului său de arături sărace și de frunzișuri uscate, măslini lăptoși, chiparoși negri, unindu-și formele lor cu formele mereu prezente ale golfurilor sinuoase și ale colinelor. Care este rolul sculptorului? Să echilibreze cu luciditatea și fermitatea inteligenței toate aceste elemente disperate pentru a impune raporturi clare și direcții armonioase haosului lor aparent. Mitul apolinic veghea, în conștiința încă obscură, dar puternică, și saturată de credință primitivă,



a cioplitorilor în marmoră atenieni. Ciudatele femei care puseseră stăpînire pe fortăreața ateni-
ană nu le vor slăbi decît pentru foarte scurt timp
rezistența față de hoardele asiatice, pe care le
precedau de aproape. Elementul orgiastic și sen-
timental reprezentat prin policromie întîlnea, încă
de pe acum, susținînd din toate părțile atrăgătoarea
și surîzătoarea sa acțiune, planuri nete, contururi

101. Artă ionică (Sfîrșitul sec. VI î.e.n.). „Orantă”.
Muzeul Acropolei, Atena.



precise, un extraordinar elan spre dominarea impulsivității senzuale prin sănătatea senină a rațiunii născînde. Sufletul miraculos și obosit al Asiei își redobîndește puterea și credința în contact cu o energie virilă pe care o luminează cu inteligența ei, printr-un schimb neașteptat. Asistăm la clipa misterioasă în care floarea își va desfășura la lumină freamătul petalelor sale pînă

102. Artă ionică (Sfîrșitul sec. VI î.e.n.). Femeie din Samos. Muzeul Acropolei, Atena.

atunci strînse în teaca lor verde. Acești idoli reprezintă, poate, cel mai frumos efort pe care l-a săvîrșit omul pentru a-și descoperi în conștiință încuviințarea instinctului său. Există aici o încordare spirituală emoționantă, o energie care se străduie să găsească acordul nostru de o oră cu o lume a cărei armonie tainică presimțim că sălășluiește în noi. Nevinovate ca tinerețea, perverse ca dorința, ele sînt ferme și libere ca voința.

Cu ele, arhaismul grec și-a însușit întru totul concepția arhitecturală a formei, care poate fi foarte periculoasă pentru că există riscul, ca la egipteni, de a nu se mai ieși niciodată din ea. Fără ea, nu există sculptură. Ea este mai elevată, în ochii unora, decît expresia echilibrată a destinului nostru fizic, pe care secolul al V-lea o va realiza la greci. A te limita totuși la ea înseamnă a te opri la aparențele de absolut, dincolo de care intuiția nu mai poate înainta, și a interzice inteligenței să caute în raporturile sale cu lumea care o înconjoară sensul său mijlociu de umanitate. Înseamnă a-ți fi frică să abordezi misterul pe care-l știm de nepătruns și care se îndepărtează mereu pe măsură ce înaintăm. A reproșa artei grecești că a fost umană înseamnă a-i reproșa omului că există. Și, mai mult, înseamnă a uita că arta secolului al V-lea, sfărîmînd cadrele formei arhaice pentru a face să intre nestăvilit în ele pulsația și atmosfera vieții, a reținut toate principiile care îi dau forța și austeritatea.

Sculptorul egiptean, sculptorul grec din primele secole, preocupat numai să stabilească arhitectura ansamblurilor înainte de a pătrunde în lumea com-

plexă a gesturilor și a sentimentelor, a găsit legea profilurilor, a fixat întreaga masă în planurile care o definesc și a întemeiat, prin aceasta, știința sculpturii. Dar elementul care însuflețește blocul și îi insuflă mișcarea lipsește, sau cel puțin capătă aici o semnificație ermetică ce îl îndepărtează cu fiecare zi de la celălalt drum urmat de către om, ducându-l, în mod fatal, către pustiul abstracțiunii pure, închisă din toate părțile. Imobilizată pentru totdeauna, neputînd să-și extindă cercetările, sculptura egipteană se străduia să facă mai subtilă *trecearea*, unda fără început și fără sfîrșit care leagă un plan de altul, cufundîndu-se în această căutare pînă la a pierde din vedere forma mamă, care fusese punctul de plecare, și a muri din pricina acestei uitări, fără speranță de înviere. Sculptura saită face doar cîteva tentative prea timide de independență, ea ia de la capăt același efort, impune granitului și bronzului docilitatea argilei, regăsește unduirea apei, plimbă asupra lor lumina și umbra precum norii asupra pămîntului. Dar obosește modulîndu-și inflexiunile visului său mult mai repede decît sculptura tebană, pentru că Teba a făcut cel puțin un lung efort pentru a ajunge să formuleze acest vis, și pentru că după acest vis nu mai există nimic, dacă lumea exterioară rămîne pe veci interzisă. Anteu trebuie să atingă din nou pămîntul. Sculptorul grec, liber să exploreze după placul său lumea aparențelor, nu poate să nu-și dea seama că, descoperind legăturile dintre planuri, va descoperi raporturile care leagă omul cu toate fenomenele sensibile care ne dezvăluie universul, și pe acestea între ele. *Trecerea*, în care egipteanul



n-a văzut decît un admirabil exercițiu metafizic, devine, începînd de la greci, instrumentul investigației senzuale și raționale. După ei, *trecerea este pe planul sculpturii ceea ce este pentru știință filozofia*.

Iată de ce ne plac micii idoli vopșiți, „orantele” uimite și barbare ale Acropolei primitive. Ele se situează la punctul de încordare maximă a gândirii grecești, în momentul decisiv în care geniul omenesc urmează a-și alege drumul de urmat. Izbucnesc războaiele medice. Atena, în fruntea orașelor grecești, dă unul dintre cele mai frumoase spectacole ale istoriei. Ea își va căli forța morală prin sacrificiu și suferință și va folosi inactivitatea spirituală pe care i-o va aduce războiul pentru a lăsa generației următoare rezerve intelectuale uriașe, care țîșnesc în păduri de marmoră, în tragedii, în ode triumfale. Astfel, întotdeauna, în decursul istoriei noastre, o mare înflorire spirituală urmează unui mare efort animal, și oamenii de acțiune îi zămislesc pe gânditori. Ne apropiem de momentul cînd entuziasmul omenesc va cunoaște exaltarea sa maximă. Energicele și blîndele făpturi de marmoră care populau citadela abia fuseseră terminate cînd perșii năvălesc și le mutilează; Eschil luptă la Maraton, Pindar face să tremure la suflarea versurilor sale ramurile arborelui sfînt, Sofocle copil se dezgolește pentru a cînta *Paean*-ul pe plaja de la Salamina. O asemenea bărbăție îi însuflețește pe artiștii ce vor lucra printre ruinele de pe Acropole, încît, în loc să înalțe statuile dărmate, ei nu le socotesc bune decît ca să susțină pedestalul acelor statui care dorm în ei.

I

Sculptura filozofică se naște din libertate și moare prin ea. Sclavul, în Asiria, a putut descrie cu forță ceea ce i se îngăduia să privească, el a putut da formei, în Egipt, o definiție încremenită tocmai ca disciplina sub care se încovoiaie, nuanțată și emoționantă ca și credința care-l susține. Numai omul liber va însufleți legea, va insufla științei sale viața emoției și va afla în spiritul său creasta valului continuu care-l leagă de totalitatea lucrurilor, pînă în ziua în care știința îi va ucide emoția.

Artistul, în general, se sperie de cuvinte, atunci cînd nu ajunge victima lor. El are dreptate să nu-l asculte, și mai ales să nu-l urmeze pe filozoful de profesie. Dar greșește cînd se teme să treacă drept filozof. Dacă nu avem dreptul să uităm că Fidias audia prelegerile lui Anaxagoras, trebuie să recunoaștem însă că ar fi putut, fără nici un inconvenient, să ignore metafizica. El privea viața cu simplitate, dar ceea ce a știut să vadă din ea a dezvoltat în el o înțelegere atît de lucidă a relațiilor care constituie, pentru artist, unitatea și continuitatea vieții, încît spiritele generalizatoare au putut desprinde din opera sa elementele metodei din care a ieșit lumea modernă. Fidias, fără știrea

lor, fără îndoială, i-a format pe Socrate¹ și pe Platon, materializînd pentru ei în cel mai limpede, mai veridic și mai uman dintre limbajuri, raporturile misterioase care dau viață ideilor.

Spiritul filozofic ia naștere la începutul secolului V, încă șovăielnic, uimit de lumina zilei, o dată cu *Auriga* și cu statuile din Egina. Știința sculpturii, care nu trebuie nicidecum să copieze forma, ci să stabilească planurile care ne dezvăluie legea structurii sale adînci și condițiile sale de echilibru, se constituie o dată cu el. *Auriga* este drept ca un trunchi de arbore, construit pe dinăuntru, definit prin toate profilurile sale. Este o teoremă de bronz. Dar în cutele veșmîntului său rigid, în picioarele înguste și goale lipite de sol, în brațul nervos, în degetele desfăcute, în umerii musculoși, în gîtul gros, în privirea fixă, în craniul rotund, circulă o undă înceată, care, prin mișcări oarecum sacadate, încearcă să răspîndească de la un plan la altul forțele de viață solidare care le-au determinat. La războinicii din Egina, aceleași suprafețe implacabile, aceleași treceri abrupte, cu ceva în plus: un drum abstract mergînd de la o figură la alta, străbătînd vidul, și făcînd un tot continuu, încă stîngaci și fără suplețe, și oarecum mecanic, dar în care sensul relațiilor se deșteaptă irezistibil, floare pe jumătate închisă și fermă care vrea să se deschidă.

Totul se leagă. Evoluția plastică, evoluția morală urcă în unul și același val pur. Antenor ridică Tiranizii pe Agora, miturile simbolice se desfă-

¹ Să nu uităm că Socrate a fost și sculptor.

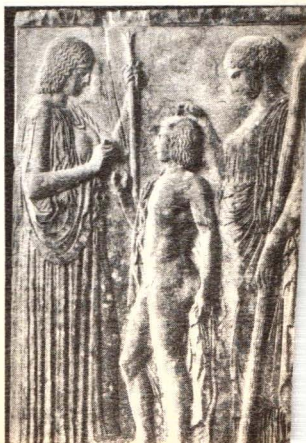


104. Atena. Acropole.

șoară în jurul frizei templelor, și marile războaie naționale amestecă, pe frontoanele din Egina, divinitățile și soldații. Atletul devine om, omul devine zeu, pînă cînd artiștii, după ce l-au creat pe zeu, vor afla în el elementele unei noi umanități. Policleț și Miron află în forma luptătorului, a alergătorului, a conducătorului de care, a aruncătorului cu discul, ideea acelor proporții armonioase care vor defini trupul masculin cel mai bine făcut pentru funcția sa de forță, de dibăcie, de agilitate, de grație nervoasă, și, totodată, de calm moral. La dorianul Policleț puterea aspră și concentrată, armonia virilă în repaos. La atenianul Miron, armonia virilă în mișcare, vigoarea planurilor musculare care se desfășoară într-o tăcere vibrantă, cînd tendoanele contractate scot în relief capătul oaselor, cînd șanțurile în adîncul cărora se odihnesc nervii și arterele, care răspîndesc în trup energia, devin vizibile în momentul efortului între aponevrozele încordate. Unul stabilește arhitectura profundă a trupului omenesc, forța sa de coloană nudă, simetria sa vădită, pe care gestul și relieful formelor abia de o sparg, pentru a întrona



105



106

teorema în senzație. Celălalt regăsește teorema în inima senzației însăși, prin care viul arabesc se întoarce, răsucindu-și toate volumele, fremătînd prin toate suprafețele, în abstracțiunea geometrică. Unul descrie omul în forma sa stabilă, cu osatura sa perpendiculară, cu mănunchiurile de carne ale brațelor și picioarelor, ale căror unduiri precise acuză sau maschează scheletul, cu pîntecele său îngust, cu pieptul desfășurat și sonor, cu cercul claviculelor și al omoplaților purtînd coloana gîtului, cu capul rotund cu privirea liberă care-l continuă fără nici o întrerupere. Celălalt îl descrie în acțiune. Lui Fidias nu-i mai rămîne decît să introducă statica lui Policlet și dinamica lui Miron în mase mai rotunde, mai pline, definite prin planuri mai largi și mai luminate, spre a face să strălucească marmora de o viață superioară și spre a da un sens eroic acestei forme și acestei acțiuni. În cîțiva ani tot atît de rapizi ca și imaginația omenească, antropomorfismul atinge maturitatea sa.

II

Minunat lucru ! Această rasă ținea să-și proclame crezul chiar și prin gura poezilor săi comici, formați de altfel sub influența marilor opere, hrăniți cu miturile trecutului. Să citim în *Pacea* cuvîntul emoționant, cuvîntul religios al lui Aristofan „Exilul lui Fidias a provocat războiul. Pericle, care se temea să nu aibă aceeași soartă și nu avea încredere în caracterul urît al atenienilor, a izgonit

105. Egina (Începutul sec. VI î.e.n.). Templul Atenei.

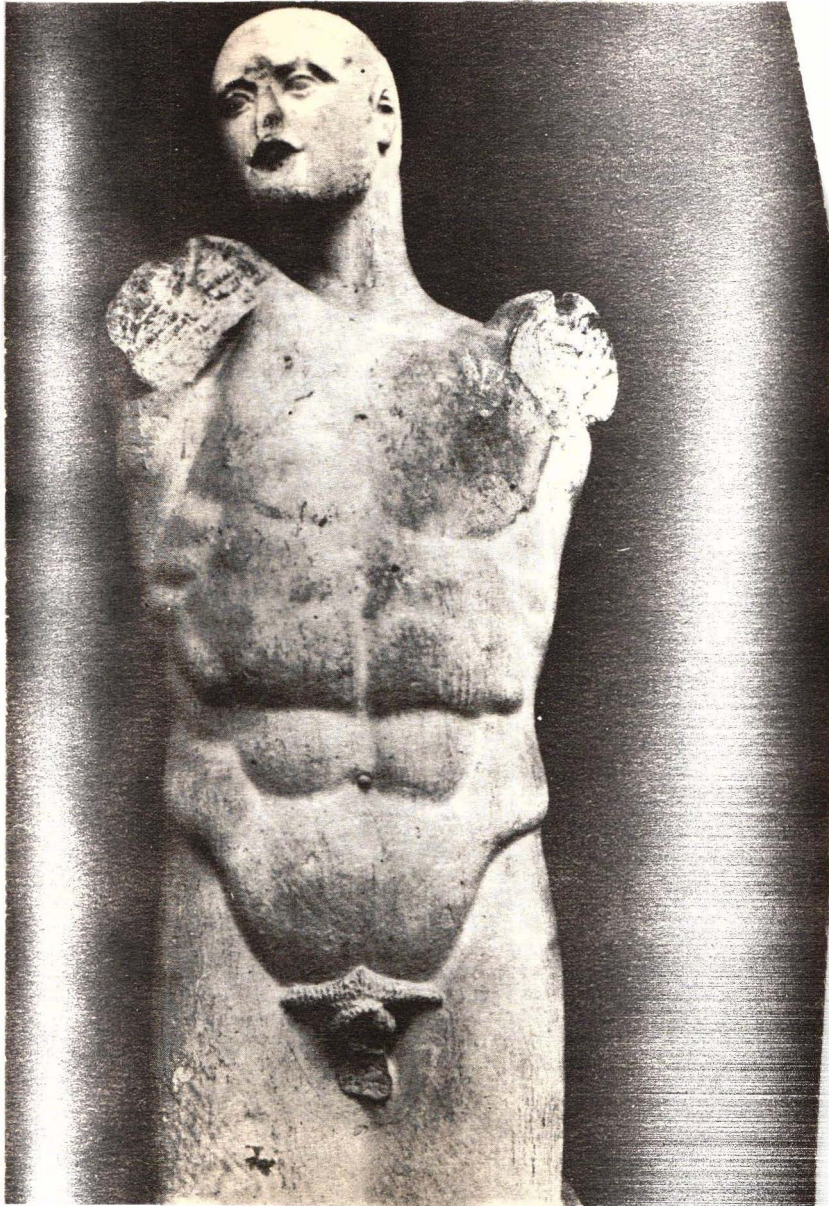
106. Artă atică (În jurul anului 475 î.e.n.). Demeter din Eleusis. Muzeul Național din Atena.

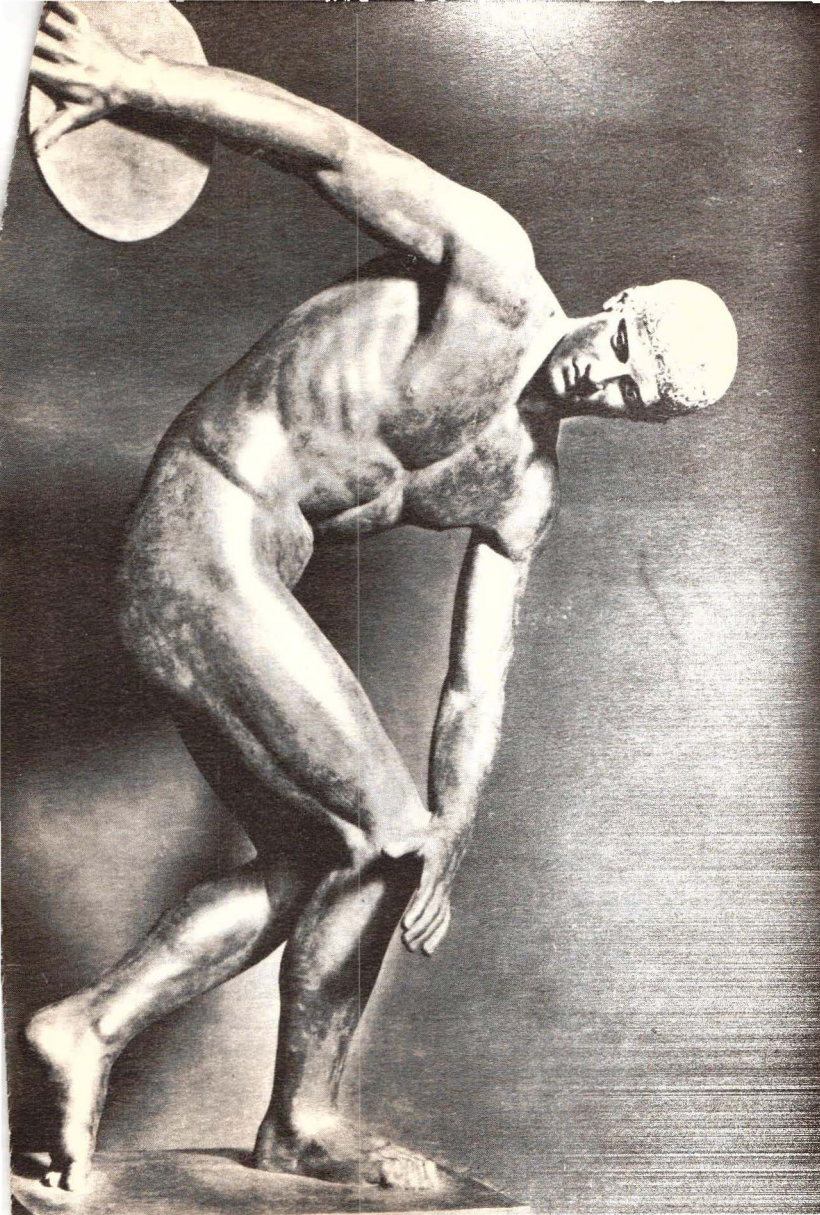
pacea... Pe Apollo ! Nu știam că Fidias e rudă cu această zeiță. Acum știu de ce e atît de frumoasă". Întregul idealism antropomorfic se află aici. Grecul își făurește zeii după chipul omului, și zeul este cu atît mai frumos cu cît omul este mai nobil prin spirit.

Pe acest pămînt simplu, prin această rasă puternică, naturalismul religios urma să ajungă la divinizarea cea mai umană a legilor naturale și morale. Vine poetul, și simbolul dă acestor divinizări chipuri strălucitoare. În fond, grecul adoră, cînd este matur și liber, acordul spiritului său cu legea. În ciuda a tot ceea ce s-a putut spune în această privință, antropomorfismul este singura religie pe care știința a lăsat-o intactă, de vreme ce știința este legea desprinsă din aspectele vieții de către om, și numai de către el. Concepția noastră despre lume este singura dovadă pe care o putem aduce depre existența sa și a noastră.

Legile personificate, zeii deveniți pentru mulțime ființe reale nu sînt tiranii, și nici chiar creatorii oamenilor, ci sînt alți oameni, mai plini de virtute dar și mai nestăviliți în desfrîu. Ei au defectele, pornirile oamenilor, ei au înțelepciunea și frumusețea acestora, ca tot atîtea forțe fatale. Ei sînt idealul uman contrariat de către patimile omenești, legile pe care trebuie, împotriva rezistenței egoismului și a elementelor naturale, să le desprindem din aspectele lumii pentru a le da ascultare. Heracles combate accidentul, adică ceea ce întîrzie și contrariază mersul nostru spre ordine. El pătrunde în păduri pentru a ucide lei, seacă mlaștinile, îi omoară pe oamenii răi și îmblînzește taurii.







Brățele sale păroase, genunchii, pieptul îi sîngează de lupta cu stîncile. El ocrotește copilăria voinței organizatoare împotriva adultei brutalități a lucrurilor. Alături de el, Prometeu pleacă spre a cuceri trăznetul, adică spiritul ! Grecul nu-l vrea pe zeul întinderilor înspăimîntătoare, care ucide sufletul și carnea prin mîna preotului său. El îi va smulge focul. Zeul îl țintuiește în durere, dar el își va striga revolta și credința pînă ce Heracles va veni să-i taie legăturile. Omul, de mult ce o dorește, își va crea propria sa libertate.

Astfel, de la om la zeu, de la real la ideal, de la adaptările dobîndite la adaptările dorite, eroul arată drumul. Spiritul omenesc, într-un splendid efort, întîlnește legea divină. Politeismul organizează panteismul primitiv și, cu o admirabilă îndrăzneală, îi descoperă principiile, fără a bănuî că flacăra, pe care Prometeu a luat-o pentru o clipă, va mistui lumea vrînd să se izoleze de ea. Nu aflăm în arta care exprimă sufletul elenic senzația de infinit spiritual pe care o dă arta egipteană, de infinit material pe care o dă arta hindusă. Aflăm într-însa o armonie legănată pe care numai ea o are, și care o face să încapă între limitele inteligenței noastre, fără ca aceasta să poată totuși prinde începutul și sfîrșitul melodiei care o leagă. Toate formele, toate forțele sînt profund solidare, ele trec una în cealaltă prin legea naturală, întocmai cum omul, prin legea morală, se îndreaptă spre divinitate. Fără îndoială, în uriașul univers, a cărui imagine definitivă este cetatea, există antagonisme, acțiuni și reacțiuni, dar toate conflictele parțiale se șterg și se topesc în

108. Artă dorică (sec. V î.e.n.). Atlet, după mulajul de la Școala de Arte Frumoase, Paris.

109. Miron. Discobolul. Muzeul Național, Roma.

ordinea intelectuală pe care omul trebuie s-o constituie. Heraclit afirmă, o dată cu eterna curgere a lucrurilor, identitatea contrariilor și acordul lor profund în eunitia universală.

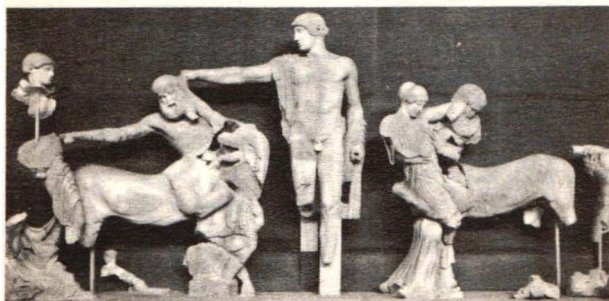
Iată mai cu seamă ce ne învață străvechile frontoane din Olimpia. Cutremurele de pământ le-au dislocat, omul le-a sfărîmat, risipindu-le, aluviunile Alfeului le-au spălat policromia violentă. Așa cum sînt, cu groaznice goluri, adesea fără cap, fără tors, aproape întotdeauna fără membre, susținute de cîrlige de fier, ele rămîn unitare, coerente, solidare, așa cum se ridicau la picioarele Cronionului, în Altis, deasupra pădurilor populate de statui. În timpul rutului, îmbătați de vin, centaurii tîrăsc fecioarele. Pumnii, coatele lovesc, degetele răsucesc și deznoadă, unghiile sfîșie, cuțitele omoară, trupuri mari se prăbușesc sub secure în tropăit de copite, în hohote de plîns, în blesteme. Bruta moare, dar fierbințeala îi arde rărunchii, sălbateca sa îmbrățișare se strînge și mai mult. Asprime, ardoare a noii credințe, violență a vechilor mituri prin care retrăiau rapturile pădurilor primitive unde totul era amenințare, asalt, teroare misterioasă — relief al formelor vast și agitat, suprafețe tăiate larg, luptă, dorință, asasinat, moarte. Și totuși, un calm suveran planează deasupra scenei. Parcă ar fi o mare care se rostogolește cu vuiet, dar care e totuși o imensă armonie liniștită. Căci valul este neîntrerupt, și aceleași forțe îl surpă, îl ridică, prăbușindu-l într-una spre a-l înălța mereu.

Acel Eschil dorian care a sculptat această capodoperă, în epoca în care, în urma fuziunii sufletului apolinic cu beția dionisiacă, tragedia țîșnea din

sînul muzicii orgiastice, în epoca în care un prodigios echilibru menținea emoția mistică în lumina spiritului, a simțit tresărind în el instinctul unei armonii care nu se oprea la cercul cuprins de privirea sa. În toate lucrurile pe care le vede, răsună alte lucruri, ecouri îndepărtate nasc pentru a se înțeți treptat și a descrește puțin câte puțin, nu se află nici o mișcare în natură căreia să nu i se poată găsi în toate mișcările care ne-o fac pe aceasta cunoscută, germenle și răstrîngerea. Este o înlănțuire logică de cauze și efecte, dar încă amestită de a se fi descoperit, și pe care spiritul artistului o continuă fără oprire pentru a-i aduna în el tumultul și vîltoarea. Mai e puțin, și Fidias o va transforma în armonii spirituale care vor marca înflorirea inteligenței în plenitudinea iubirii.

III

O dată cu el, modelajul nu mai este o știință, și, nefiind încă un meșteșug, este o gîndire vie. Volu-



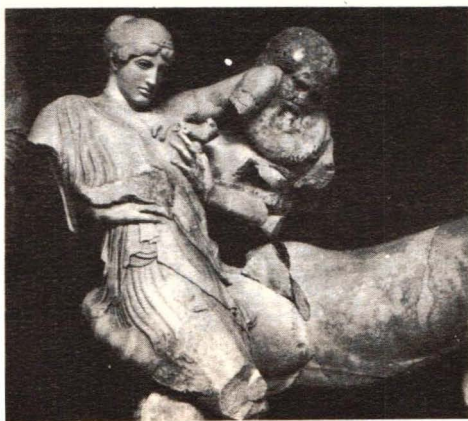
110

110. Artă dorică (aprox. 460 î.e.n.). Templul lui Zeus din Olimpia. Lupta centaurilor și a lapiților. Muzeul din Olimpia.

111. *Detaliu* de la 110, Centaur răpind o lapită.

mele, mișcările, hula care pornește dintr-un unghi al frontonului pentru a sfârși în altul, totul este sculptat dinlăuntru, totul se supune unor forțe interioare, pentru a ne dezvălui sensul lor. Valul viu străbate membrele, le umple cu totul, le rotunjește sau le alungește, modelează capătul oaselor și sapă ca pe o cîmpie torsurile glorioase, de la pîntecul tainic pînă la tremurul dur al sînilor. Prin seva care urcă și-l face să pulseze, fiecare fragment de materie, chiar sfărîmat, este prin el însuși un tot viu care participă la existența ansamblului, primește și îi dă viața sa. O solidaritate organică le leagă iremediabil. Viața superioară a sufletului, amestecată și contopită, pentru prima și singura dată în istorie, cu viața torențială a elementelor indiferente, se înalță deasupra lumii ameteite și puternice, în tinerețea nemuritoare a unei clipe care nu poate dura.

De la răsăritul soarelui pînă la apusul soarelui, frontoanele desfășoară viața. În ele pacea coboară o dată cu noaptea și lumina urcă o dată cu ziua.



Viața crește, înaintează fără grabă, descrește, de la cele două brațe ale lui Foibos care se ivesc din orizont, întinse spre creștetul lumii, pînă la capul de cal al cărui trup se și află în umbră de cealaltă parte a cerului. Întreaga viață. Formele ei se continuă fără întrerupere. Ca și vegetațiile pașnice, ele ies din pămînt și, în aerul din care trăiesc, își unesc ramurile și își amestecă frunzișul. Singure sau înlanțuite, ele se continuă, precum cîmpia în care se pierde colina, valea care urcă spre munte, fluviul și estuarul pe care le înghite marea, și golful care merge de la un promontoriu la altul. Umărul este făcut pentru fruntea care se așază pe el, brațul pentru talia pe care o strînge, pămîntul dă puteri mîinii care-l apasă, brațului care se înalță ca un arbore aspru la pipăit ridicînd torsul pe jumătate culcat. E spațiul fără de margini care se amestecă, în piepturi, cu sîngele și care, dacă privești ochii, pare a se uni, în adîncul apelor lor nemișcate, cu spiritul venit aici să se odihnească spre a-și recăpăta puterea. Mersul mecanic al astrelor, vuietul surd al mării, eterna maree a germenilor, fuga insesizabilă a mișcării universale trec fără încetare în aceste forme profunde pentru a înflori în energii inteligente.

Mare și solemnă clipă ! Omul continuă natura, al cărei ritm se află în inima sa, și determină, cu fiecare bătaie, fluxul și refluxul sufletului său. Conștiința explică instinctul și își îndeplinește funcția sa superioară, aceea de a înțelege ordinea lumii pentru a i se supune mai bine. Sufletul consimte să nu părăsească forma, să se exprime prin ea, pentru ca, din atingerea cu ea, să țîșnească

unicul fulger. Spiritul este ca parfumul senzualismului necesar și simțurile cer spiritului să le justifice dorințele. Rațiunea nu sărăcește încă sentimentul care, unindu-se cu ea, soarbe puteri noi. Idealismul cel mai înalt nu pierde niciodată din vedere elementele reale ale generalizărilor sale, și când artistul grec modelează o formă imediată, ea strălucește fără efort de un adevăr simbolic.

Este epoca în care arta greacă atinge momentul său filozofic. Ea este o devenire vie. Idealistă prin dorință, ea trăiește pentru că ia din viață elementele construcțiilor sale ideale. Este specia și legea sa, bărbatul și femeia, calul și boul, floarea, fructul, ființa exclusiv descrisă prin calitățile sale esențiale și făcută pentru a trăi așa cum este, prin excitarea superioară a funcției sale mijlocii. Este în același timp un bărbat, o femeie, un cal, un bou, o floare, un fruct. Marea Venus, liniștită ca un absolut, e dorită de întreaga rasă. Ea îi rezumă speranța, îi fixează dorința, dar gîtul său plin,



sînii săi frumoși, șoldurile care se mișcă o fac vie. Ea împrumută din strălucirea sa spațiului care o mîngîie, îi aurește șoldurile, îi însuflețește pieptul. El o pătrunde, ea se unește cu el. Ea este însesizabila clipă în care veșnicia se întâlnește cu viața universală.

Această stare de echilibru, în care toate forțele vitale par suspendate în conștiința omului înainte de a izbucni multiplicat în forme definitive, face forța marii arte grecești. Anonimul din Olimpia, Fidias și elevii săi, arhitecții Acropolei exprimă aceleași raporturi, același univers prodigios și confuz redus la scară umană, aceeași rațiune superioară accidentelor naturii și subordonată legilor sale. Dar limbajul fiecăruia rămîne la fel de personal ca și trupul, mîinile, forma frunții, culoarea ochilor săi, întreaga sa substanță primară care se înscrie în marmoră cu aceeași linie ca ordinea universală înțeleasă și exteriorizată. Să observăm credința, elanul aproape sălbatec al sculptorului din Olimpia, fraza sa aspră și cuprinzătoare. Să observăm spiritul religios, energia susținută, reculegerea lui Fidias, lunga sa frază legănată. Să observăm, pe frizele

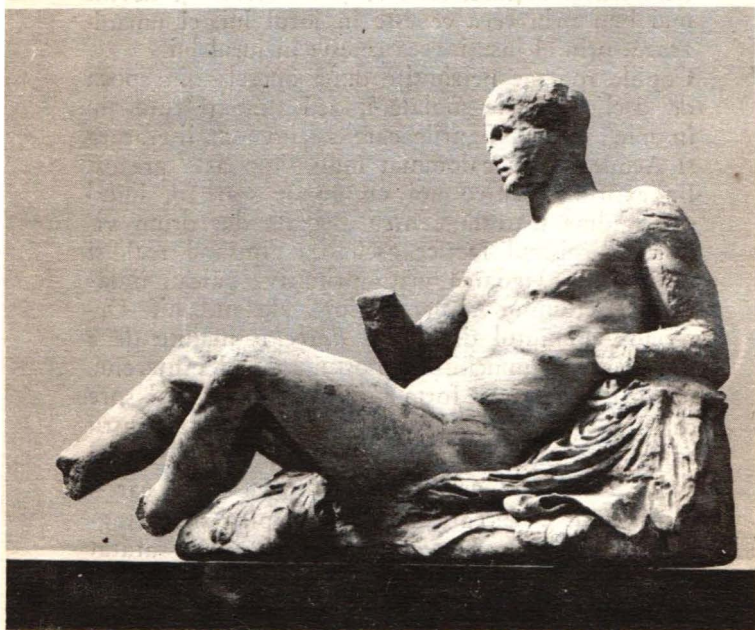


care înconjoară edificiul, discreția elevilor care n-au nici libertatea, nici puterea sa, dar care sînt calmi ca și el pentru că trăiesc ca și el un moment de certitudine. Omul, animalul, elementul, totul consimte la rolul său, și artistul simte cu întreaga sa inimă fraternă, cu întregul său suflet mare și deschis, bucuria acestui consimțămînt. Trupurile calde ale femeilor, forța bărbaților, rumegatul boilor, — toate sînt înfățișate de el în același spirit. Viață triumfală ca o zi de vară ! Omul a înțeles sensul acțiunii sale, el se eliberează și devine mai bun prin ceea ce este în jurul lui, el umanizează, prin el însuși, ceea ce este în jurul lui.

Copiile romane neizbutite după operele din epoca de declin, zeițele melatece, zeii drapați care țin în mînă o liră, figurile care au invadat literatura și Academia au calomniat mult timp arta greacă. Ea exprima pentru noi un popor searbăd, luînd o atitudine teatrală pentru a abate din drum viticrul. Eroismul factice ascundea eroismul real, și asprimea și vigoarea vieții primitive păleau îndărătul ficțiunilor romancierilor alexandrini. Descriam veșmîntul drapat al *Parcelor* înainte de a le fi văzut genunchii, adăpostul cald al pîntecelui, torsurile urcînd cu forța și tumultul unui val spre capetele absente pe care le ghicești aplecate pentru confidență și destăinuire. Anatomia lui *Tesen* și a lui *Ilissus* ne ascundea năvalnica viață care-i însufletește și ale cărei pulsații bat pînă și în fragmentele dispărute. Friza *Panateneelor* ne-a arătat cum merg fetele tinere cînd poartă poveri, flori, jerbe, cum defilează călăreții, și liniștea forței inteligente dominînd forța brutală, cum boii merg



114



114. Fidias (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Calul nopții. British Museum, Londra.

115. Fidias (?) (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Teseu. British Museum, Londra.



cu același pas la tăiere și la muncă. Uitasem că aici au trăit bărbați și femei, care au iubit și au suferit, și animale care săpau brazde în câmpia săracă a Atticei și a căror grăsime și carne ardeau pe altare.

Din statuile mutilate, fie ele luptători sau fecioare, care duc gândirea greacă de la hotarele arhaismului pînă în pragul decadenței, iradiază grația forței și o invincibilă blîndețe. Cînd părăsești efigiile ucigașe ale Asiriei, statuile tăcute ale Egiptului, te simți din nou în universul viu, după ce ai împăcat instinctele primitive cu lumea spiritului. Neliniștea obsedantă, spaima se îndepărtează în amintire, respiri adînc, te regăsești așa cum nu te cunoșteai încă, dar așa cum te presimțai. Am văzut atleții ridicîndu-se goi în lumină, la fel de puternici ca și vechile credințe, și tinerele chipuri mirate ivindu-se din veșmintele albastre și verzi, ca niște mari flori din mijlocul pajistii. *Demeter* a părăsit ruinele din Eleusis pentru a pune cu dragoste, în căușul mîinii lui *Triptolem* cufundat în gînduri, bobul de grîu care trebuie

116. Școala lui Fidias (aprox. 440 î.e.n.) Călăreți de pe friza Partenonului. British Museum, Londra.

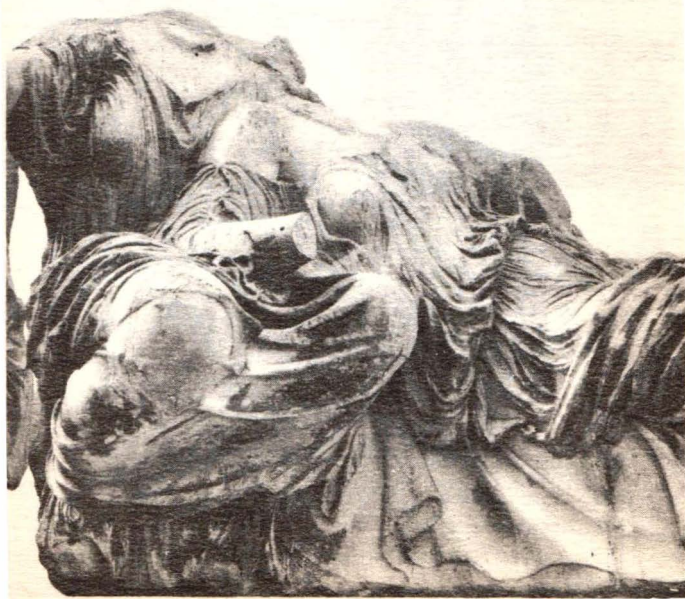
117. Artă attică. Apollo. Muzeul Luvru.

să dea oamenilor, o dată cu pâinea, știința și pacea. O dată cu brutele demente, cu fecioarele atacate pe neașteptate, o dată cu trupurile lor frumoase care se feresc de îmbrățișare, o dată cu frumoasele lor brațe grele exprimând revolta, am văzut ieșind din praful din Olimpia dorința oarbă, pudicia divină, conflictul etern care compromite sau realizează echilibrul nostru superior. Am descoperit pe pământ urma lăsată de viața micilor sclavi, a bătrinelor servitoare, am simțit în palmele noastre, la unghiul frontoanelor, sînii grei ai femeilor peste care a trecut viața. Cu bunul Heracles, am purtat globul, am măturat staulele, am sugrumat monștrii, am rătăcit prin lume pentru a curăți pământul și inima noastră. De pe frontoanele marelui templu al Acropolei, cu torsurile sale aspre, cu membrele rotunde, cu valul său de umanitate care se zbuciumă și se liniștește, am cules, din reliefurile de lumină și din adînciturile de umbră, imaginea destinului nostru. *Victoriile* năvalnice, agățate de aripile lor, ne lasă să surprindem, sub veșmîntul care o subliniază, ezitarea șoldurilor, a sînilor, a pîntecelui, în zorii lor... Toate aceste ființe divinizate ne arată rădăcinile și totodată culmea strădaniei noastre.

IV

Această întîlnire cu viața și cu paradisurile accesibile, acest ideal realizat pe frontoanele templelor și în inteligența eroilor va înflori, spre gloria grecilor și demonstrarea unității sufletului, pe un

teren politic de luptă și de eliberare. Democrația nu este pe deplin victorioasă și, prin urmare, e pe cale de a decade, dar Grecia face efortul din care se va naște democrația. O dată cu idolii de lemn, cu monștri vopșiți în mai multe culori din vechile temple, oligarhia, puterea încredințată unei caste care simbolizează, în fond, revelația acceptată, a murit. Tirania, știința de a guverna recunoscută unuia singur, al cărui apogeu coincide, în secolul VI, cu afirmarea științei sculpturii, este zdruncinată atunci când mișcarea vieții invadează forma arhaică, și primele statui care par vii sînt cele ale ucigașilor regelui Atenei, Harmodios și Aristogiton. Atunci forțele zdrobitoare pe care Eschil le

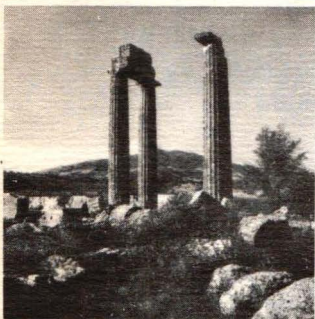




119



121



120

119. Ictinos. Partenonul. (447 - 432 î.e.n.).

120. Nemeta (sec. VI î.e.n.) Templul lui Zeus.

121. Atena. Templul Atenei Nike. (sfârșitul sec. V î.e.n.).

122. Atena. Erechteionul (aprox. 415 î.e.n.) Porticul Caria-
tidelor

așeza ca pe niște blocuri de piatră pe sufletul omenesc se pun în mișcare, o dată cu Sofocle, pentru a se întrepătrunde, a acționa unele asupra altora, a-și transpune energiile strălucitoare și echilibrate în conștiință și în voință. Atunci Fidias strămută în marmoră mișcarea vieții. Atunci omul este copt pentru libertate, și tot atunci apare democrația, expresie politică trecătoare a antagonismului și a concordanței forțelor în armonia cosmică.

Atunci, din toate Acropolele se nasc Partenoane. Conducătorul democrației le inspiră, poporul lucrează la ele, cel din urmă cioplitor în piatră primește aceeași plată ca și arhitectul Ictinos și sculptorul Fidias. La serbările Panatencelor, cu ri-



tualul lor adesea încălcat de entuziasmul popular, în praf și soare, în zgomotul uneori discordant al melodiilor orientale și al miilor de picioare goale lovind pământul, în strălucirea brutală a rochiilor vopsite, a bijuteriilor și a fardurilor, a fructelor, cetatea își înalță spre ele speranța prin tinerele sale fete, prin florile răspândite pretutindeni, prin ramurile de palmier, prin imnurile sale, puterea, prin călăreții săi, înțelepciunea, prin bătrânii săi, mulțumind divinității protectoare că a îngăduit acordul dintre om și lege. Templul rezumă sufletul grec. El nu este nici casa preotului, cum era templul egiptean, nici casa poporului, cum va fi catedrala, el este lăcașul spiritului, azilul simbolic unde se vor celebra nunțile simțurilor și ale voinței. Pentru a-l împodobi sînt folosite statuile, picturile, întreaga strădanie plastică a inteligenței. Detaliul construcției sale este limbajul personal al arhitectului. Principiul său este mereu același, proporțiile sale mereu asemănătoare, un același spirit îl calculează și îl echilibrează. Uneori domină geniul doric, prin coloana austeră, fără ornamente, groasă și scurtă. Alteori ne surîde geniul ionic, prin coloana lungă, zveltă ca un jet de apă, ușor deschisă la vîrf. Cîteodată tinere fete în mers, toate aplecate una spre cealaltă, leagănă pe fruntea lor arhitrava, ca pe un coș cu fructe. Adesea nu are coloane decît pe una sau pe două din fete, alteori de jur împrejur. Fie că e mic sau mare, nu te gîndești niciodată la mărimea lui. Legea numărului, pe care o respectă cu atîta ușurință încît ai zice că îi este înăscută, țîșnind de-a dreptul din pământ o dată cu coloanele care se

avîntă, oprindu-și zborul vertical între stilobat și arhitravă, suspendîndu-le prin fronton într-un fel de legănare imobilă — îl transpune fără greutate la scara universului material și spiritual pe care îl rezumă. E una cu golful pur care își rotunjește la poalele sale curba unde valul mătură în cadență, nisipul galben. E una cu promontoriul care îl poartă, violet sau mov, după oră, dar întotdeauna definindu-se pe spațiu printr-o linie continuă, pe care osatura pămîntului o acuză cu limpezime. E una cu cerul diurn, care își încrustează regularitatea dreptunghiului în hora circulară a orizonturilor marine. E una cu cerul nocturn care se rotește în jurul său după ritmul muzical și monoton în care arhitectul i-a descoperit secretul proporțiilor. E una cu cetatea, realizînd, cu ciudată măsură, echilibrul perfect pe care îl urmăresc zadarnic locuitorii săi în antagonismul necesar între clase și partide. E una cu sufletul poezilor și al gînditorilor, care caută acordul absolut al inimii și al inteligenței în tragedie și în





dialog, cu care se întâlnește prin drama decorației sale sculpturale irevocabil înscrise în ordinea sa definitivă. Pe Acropolele simple, el este o armonie care încununează o altă armonie. După douăzeci și cinci de secole a rămas ceea ce era, pentru că și-a păstrat proporțiile, elanul susținut, așezarea temeinică pe podișurile de piatră care, înconjurată de coline de aur, domină marea. S-ar zice că anii au făcut cu el ceea ce au făcut și cu pământul, despuindu-l de statuile, de culorile sale, în timp ce târau pădurile spre mare o dată cu humusul munților și secătuiau torenții, că l-au ars o dată cu scheletul solului ivit pretutindeni sub iarba roșcată, că opt sute de mii de zile de arșiță l-au pătruns făcându-l să se înalțe în vîlvătaia serilor pe măsură ce soarele coboară.

Cînd nu ai trăit în intimitatea ruinelor sale, consideri templul grec riguros ca o teoremă. De îndată ce apare, aproape intact sau sfărîmat, tot ce e uman în noi se cutremură. Pentru că, de la bază pînă la vîrf, această teoremă poartă urma mîinii. Ca și în frontoane, simetria nu-i decît aparentă, dar echilibrul domnește, îl face viu. În el se regăsesc legile sculpturii, legile naturii, logică, energie și tăcere a planurilor, freamăt al suprafețelor lor. Găsești aici linia dreaptă, puternică precum rațiunea, dar și linia curbă, spațioasă, odihnitoare precum visul. Arhitectul dă stabilitate edificiului prin formele sale dreptunghiulare, și îi insuflă mișcarea prin curbele sale ascunse. Elanul coloanelor este oblic, ele se revarsă puțin în afară, asemenea copacilor unei alei. O curbă ușoară rotundește arhitrava la linia lor de vîrf. Toate aceste



abateri imperceptibile, dimpreună cu canelurile coloanelor, scoartă frîgînd lumina, şiroire de umbră şi de foc, însufleţesc templul, îi dăruie parcă o inimă care bate. Stîlpîi săi au forţa şi tremurul arborilor, frontoanele şi frizele se leagănă întocmai ca ramurile lor. Edificiul, ascuns îndărătul perdelei de coloane, seamănă cu o pădure misterioasă care ţi se deschide în faţă după ce i-ai depăşit liziera. De un negru întunecat, templul de la Paestum seamănă cu un animal care merge.

Astfel, de la templul viu şi pînă la oamenii veşnici care îi populează frontoanele şi merg în jurul frizelor sale, arta greacă este indivizibilă. Acţiunea omului se confundă cu gîndirea sa. Arta se naşte din el precum privirea, vocea şi suflarea, într-un fel de entuziasm conştient care este ade-



126

125. Atena (sfîrşitul sec. V î.e.n.). Victorie, fragment din balustrada templului Atenei Nike. Muzeul Acropolei, Atena.

126. (A se vedea 123). *Detaliu*: Capul văzut din profil.

vărata religie. Îl susține un crez atît de lucid, încît nu are nevoie să-l strige în gura mare. Lirismul ei este reținut, pentru că își cunoaște rațiunea de a fi. Ea are siguranța acelei forțe regulate care face să țîșnească fără zăgazuri, din ființe și din pămînt, dorința și florile. Și, Apollo din Olimpia, care se înalță din fronton cu calmul și elanul soarelui cînd depășește orizontul, și al cărui gest strălucitor stăpînește furia mulțimilor, este asemenea spiritului acestei rase care, timp de o clipă, a simțit domnind, asupra haosului care ne înconjoară, ordinea pe care o avem în noi.

O clipă ! nu mai mult, fără îndoială, și care nu poate fi captată. Ea este misterioasă, scapă măsurilor noastre ca toate acele munci omenești în care intuiția deține cel mai mare rol. Poate a izbucnit în vreo operă pierdută, poate în mai multe opere deodată ? Spre mijlocul secolului al V-lea, de la sculptorul din Olimpia la Fidias, între înflorire și decădere, se produce în tot sufletul grec o uriașă oscilație în jurul acestui moment insesizabil, care a trecut prin el fără ca el să-l poată reține. Dar l-a trăit, și unul sau doi oameni l-au exprimat. Iată lucrul cel mai de seamă pe care o umanitate vie are dreptul să-l ceară umanităților moarte. Și nu urmîndu-le ea le va semăna. Ea poate căuta, și descoperi în ea însăși, elementele unui nou echilibru. Dar un mod de echilibru nu poate fi regăsit.

I

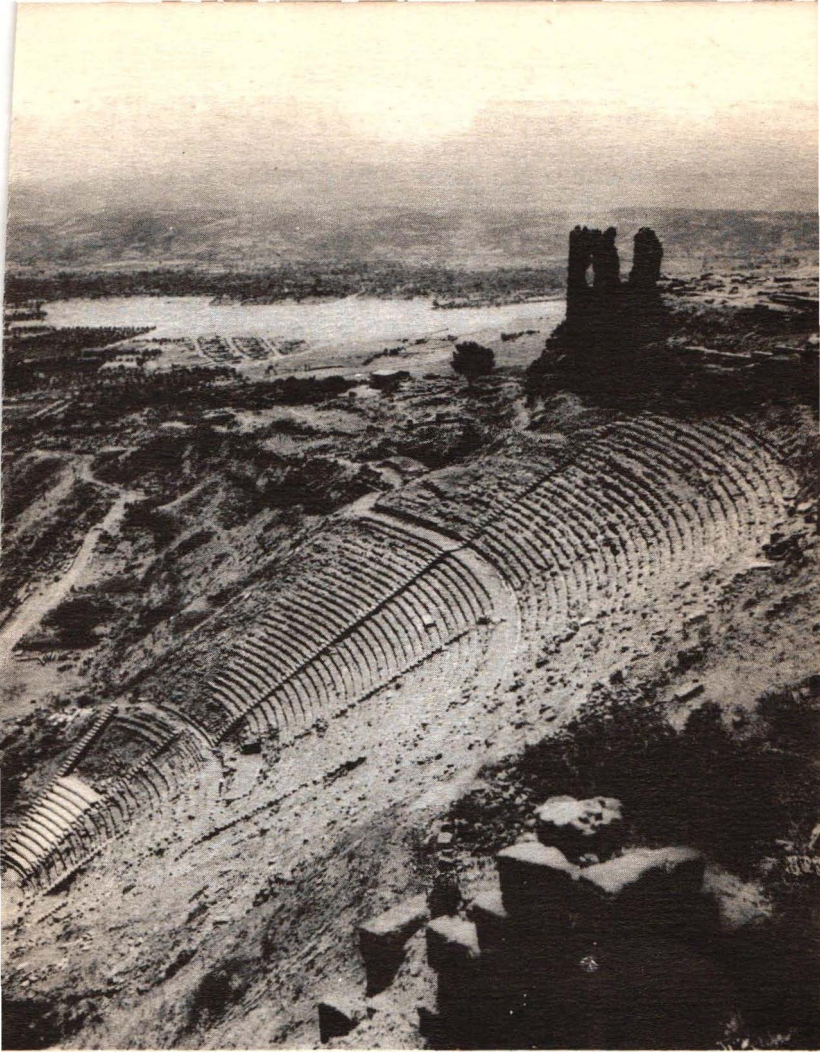
Sufletul eroic al Greciei se va scurge prin trei răni : triumful Spartei, îmbogățirea Atenei, domnia intelectualismului. Sensibilitatea crește pe seama energiei morale, rațiunea depășește credința, entuziasmul se tocește în contact cu spiritul critic. Filozofii, pe care sculptura a contribuit atât de mult să-i formeze dînd viață ideilor, își vor renega originea, vor rîde de poeți și de artiști și vor descuraja inspirația sculptorilor, silind spiritele să rătăcească în meandrele sofisticii. Nu trebuie să le purtăm pică. Echilibrul urma să se rupă, și nici o putere omenească, nici un miracol n-ar fi putut să-l restabilească. Și sufletul Atenei, pe marginea prăpastiei în care logicienii săi tîrau civilizația, făurea chiar o unealtă cu care oamenii, într-un viitor îndepărtat, vor putea să-și clădească o nouă casă. Agonia Greciei ne-a dat libertatea de cercetare.

Începînd cu ultimii ani ai secolului al V-lea, o dezmierdare furișă trece peste marmorele grecești. Marile forme susținute prin circulația energiilor lor interioare vor dispărea de pe frontoane, și artistul va încerca să aducă aceste energii la suprafața statuiilor, portretelor, grupurilor pitorești pe care le va izola puțin cîte puțin. Forma

și spiritul care înfloreau pînă atunci în aceeași expresie totală se îndepărtează unul de celălalt în mod irezistibil. Spiritualistul scormonește trupul pentru a-i smulge sufletul, scepticul nu mai caută în el decît satisfacții senzuale. Cam în aceste timpuri a fost construit pe Acropole un mic templu în care a fost așezată o Victorie fără aripi. Dar Victoriile exterioare care coborîseră peste el își păstrasera aripile. Ele aveau să părăsească Atena.

Se consideră că sculptura greacă nu a cunoscut viața interioară înainte de secolul al IV-lea. Am putea aminti că, încă din epoca arhaică, existau statui ca *Femeia din Samos* sau ca acea „*Orantă*” de pe Acropole, al căror chip te duce cu gîndul la chipul fecioarelor gotice, prin acea bucurie naivă de a trăi care le iluminează dinlăuntru. Dar nu aceasta este problema. Se crede prea mult că gîndirea nu poate sălășlui în altă parte decît în capul modelului. Or, ea se află în întregime în cel al artistului. Calitatea interioară a unei opere se măsoară după calitatea relațiilor care îi unesc elementele și reușesc să asigure continuitatea ansamblului. Și nici o artă nu a fost mai interioară decît cea a secolului al V-lea. Totul este modelat dinlăuntru în afară. Suprafețele, mișcările, chiar golurile, totul este determinat de jocul puterilor adînci care trec de la artist la materie, întocmai ca sîngele inimii de la inimă la membre și la creier.

Dar e adevărat că într-o societate relativ liberă, inteligentă, în care treptele ierarhiei sociale erau foarte apropiate, care trăia pe un pămînt îngă-



127. Acropola din Pergam.

duitor, într-un aer sănătos, aproape de o mare strălucitoare, ființele nu aveau o nevoie prea imperioasă unele de celelalte. Expresia medie a omului este o resultantă a conflictului zilnic dintre pasiunile și voința sa. Sculptorul grec a cunoscut neliniștile sentimentale care se reflectă uneori și pe cele mai hotărâte fețe omenești. Dar abia mai târziu, o dată cu definitivă ruptură a ritmului social, aceste reflexe s-au întipărit pe ele cu urme de neșters. Omul, pe care îl va caracteriza atunci un trup pocit și bolnăvicios, o față răătăcită, se definea, la Fidias, printr-un echilibru organic desăvârșit în care calmul inimii se răspîndea în armonia structurii generale, în cadrul căreia fața liniștită nu constituia decît un element. Capul femeilor lapite, capul lui *Teseu*, acela al lui *Peito*, al *Artemisei* din Partenon exprimă o viață profundă, dar liniștită, ca o mare și adîncă întindere de ape, curată, limpede, fără un tremur. Lumea nu cunoaște încă apa mereu tulburată de furtună, înnegrită de miasmele otrăvite care dormeau sub ea.

Praxitele atrage spiritul spre epiderma statuilor. Fiindcă îl vede fluturînd pe fața lor în surîsul imprecis, în neliniștea vagă, în umbra luminoasă, îl fixează aici, și, astfel, frînge acea unitate care dădea formelor marelui secol strălucirea lor reținută. Pentru a exprima viața interioară, el încearcă să o exteriorizeze. Și sufletul nu se mai ridică din adîncuri, spre a se răspîndi la suprafață, ca o auroră, ci ca un crepuscul. Praxitele este ur Euripide al sculpturii. Măsura, eleganța, spiritul său, subtilitatea, verva, farmecul analizei



sale nu reușesc să ne ascundă faptul că el se îndoiește de forța sa și că regretă, în fond, că a pierdut beția sfântă de care își bate joc. Sub degetele sale, planul se moleșește, ezită, lasă să-i scape energia spirituală pe care Fidias o închidea în el. Expresia formei, distrată și puțin obosită, nu mai este jocul forțelor interioare, ci cel al lucrurilor și al umbrelor care unduiesc pe scoarța sa. Sufletul vrea să scape din strînsoarea marmurei. Ne-o spun limpede înaltele frunți visătoare sub unduirea părului, ochii ce se adîncesc în misterul orbitelor, gura senzuală și tremurătoare, farmecul imprecis al feței înclinată. Toate acestea nu mai exprimă inteligența, ci sentimentul. Arta moare dar se naște o viață nouă, care va înflori din nou, cu mult mai târziu, și sub alte ceruri. În momentul în care limbajul omenesc slăbește o dată cu entuziasmul, opera lui Praxitele afirmă nu apariția ci supraviețuirea spiritului, și parcă deplasarea funcției sale, care își va căuta mijlocul de expresie timp de secole îndelungate și va sfîrși prin a-l găsi.

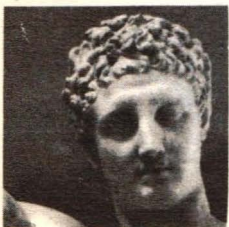
Arta sa trădează apariția unui fel de senzualism cerebral pe care-l vedem ivindu-se în același timp la toți contemporanii săi, căroră drumul le fusese arătat de frizele templului Victoriei fără aripi și capitelul *Dansatoarelor* de la Delfi. Trep-tat, structura profundă este dată uitării, dorința mîngîie suprafața formelor, intenția psihologică suprafața figurilor. Cînd statuia rămîne îmbrăcată, veșmintele se fac mai ușoare decît briza pe apă. Dar, pentru prima dată, sculptorul grec dezgolește cu totul femeia, a cărei formă este mai

cu seamă semnificativă prin freământul suprafeței sale, după cum forma masculină, care îi dictase știința, este înainte de toate semnificativă prin logica și rigoarea structurii sale. Pentru prima dată, el aruncă stofele pe care elevii lui Fidias începeau să le drapeze în toate sensurile, cu riscul de a uita viața care fremăta sub ele, și exprimă ascensiunea vie a torsurilor fără văluri, însuflețirea planurilor pe care lumina și aerul le modelează înfiorându-le puternic, tinerețea piepturilor, vigoarea pîtecilor musculoase, țîșnirea pură a brațelor și picioarelor. El vorbește despre trupul femeii cum nu se mai vorbise niciodată, îl înalță și îl adoră în moliciunea sa strălucitoare, în unduirile sale ferme, în splendoarea sa de coloană vie în care seva lumii circulă o dată cu sîngele. Aceste statui mutilate conferă senzualității omului cea mai înaltă noblețe. Pline și pure, asemeni unui izvor de lumină, încredințate, prin toate profilurile, spațiului care încremenește în jurul lor cuprins parcă de respect, aceste mari forme sanctifică întreg păgînismul, întocmai cum, mai târziu, o mamă aplecată asupra cadavrului fiului ei va umaniza creștinismul. Și dacă avem pentru Praxitele o recunoștință adîncă, un sentiment înduioșat care nu seamănă cu exaltarea eroică pe care ne-o provoacă Fidias, este pentru că el ne-a învățat că trupul feminin, prin felul său de a se înălța în lumină și prin fragilitatea emoționantă a pîtecului, a șoldurilor, a sînilor în care dormitează viitorul nostru, rezumă efortul omenesc în invincibilul său idealism expus atîtor furtuni. Unele dintre aceste statui sfârș-

mate, din care nu mai supraviețuiesc decît torsul tînăr și coapsele lungi, e cu neputință să le vezi fără ca o dragoste sfîntă să nu-ți sfîșie inima.

II

Dar zelul primitiv se va transforma curînd, o umbră de oboseală va atinge forța marmurei. Foarte repede formele se alungesc, se subțiază, curg ca o mîngîiere unică, tremură de emoție senzuală, de pudoare plină de dragoste. Modelajul unduiește încet, trecerea insistă și insinuează, șterge planul puțin cîte puțin. Adîncituri aflate ici colo văluresc ușor carnea, sînii sînt flori nesigure care nu se deschid niciodată cu totul, gîtul se umflă de suspine, cocul strîns cu panglici atîrnă pe frumosul cap rotund, de unde curge părul în șiroaie. Întocmai ca în perioada de declin a Egiptului, este despărțirea emoționantă de femeia în care dormitează speranța învierilor viitoare. Priviți, după *Victorii*, după *Dansatoarele* din Delfi, de o grație atît de firească încît te fac să te gîndești la un mănunchi de trestii, pe *Leda*,



129



130

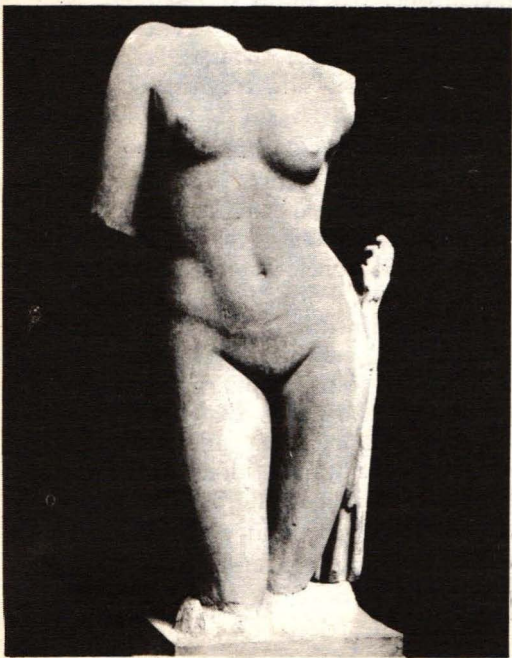
129. Praxitele (sfîrșitul sec. IV î.e.n.). Hermes, *detaliu*. Muzeul din Olympia.

130. Lisip (Școala lui). Efeb, bronz, *detaliu*. Muzeul Național din Atena.

primind, ridicată în picioare, lebăda cu aripile desfăcute, lăsînd ciocul să-i prindă ceafa, laba să i se crispeze pe coapsă — pe femeia înspăimîntată, supusă forței fatale care îi dezvăluie, pătrunzînd-o de voluptate și de durere, întreaga viață. Această imagine este încă religioasă, gravă, abia impregnată de o beție tulbure, abia înclinată pe panta abandonului senzual; e ca un rămas bun luat de Grecia de la nobila viață păgînă. Păgînismul eroic își începe agonia printr-un surîs, poate puțin melancolic, dar blînd și resemnat. Se pare că această rasă admirabilă a avut sentimentul relativității cunoașterii noastre și că a acceptat începutul decăderii sale tot atît de simplu cum acceptase avîntul.

Astfel, prin critică și senzualitate, Grecia se apropia de omul adevărat pentru a uita omul posibil. Lisip începea iar să toarne în bronz apleți, tineri bărbați musculoși și calmi, a căror viață imediată, părăsind zonele interioare, se desfășura sub pielea reliefată. Forma, desigur, era tot plină și pură, densă, vălurită, dar coerentă și ca surprinsă în ansamblul ei. Cînd părăseau stadionul, păreau a coborî din templu, într-atît seninătatea, siguranța pe care le-o dădea forța se concentra încă în ei. Dar ideea hieratică din primele timpuri ale sculpturii, ideea divină a marelui secol nu se mai interpunea între ei și sculptorul care le vedea în mod nemijlocit. El orienta, în același timp și pe aceleași căi, sculptura către acele portrete de caracter pe care nu le cunoaștem, în realitate, decît prin intermediul copiilor romane, dar dintre care unele, cel al lui

Homer, de exemplu, ne dezvăluie, din capul locului, noblețea dezamăgită, finețea nuanțată, puterea de pătrundere reținută, și, mai târziu, febra, extrema acuitate, virtuozitatea descriptivă. Mișcare anunțând de altfel cea mai gravă dintre crizele sociale. Artă nu mai este o funcție a speciei, ea începe să se plaseze sub dependența celui bogat, care o va abate treptat de la căile

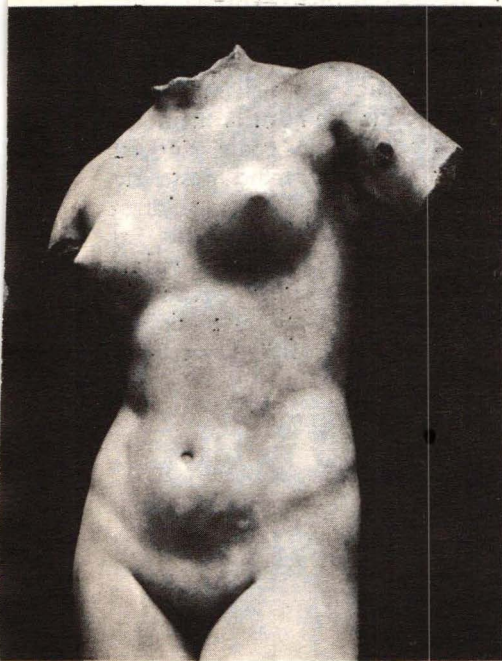


131

131. Praxitele (Școala lui) (sfârșitul sec. IV î.e.n.). Afrodita. Muzeul din Neapole.

sale eroice spre a-i cere portrete și statui pentru încăperi și grădini.

Ultimul dintre marile monumente ale epocii clasice, *Mausoleul* lui Scopas și Briaxis, este făcut pentru o persoană particulară, regele Mausol, și, printr-o ironie care e aproape un simbol, este un mormânt. Viu încă, desigur, nervos, scînteietor, pe de-a-ntregul impregnat de inteligență.



132



133

132. Artă elenistică (secolele IV—III î.e.n.). Afrodita din Cirene, *detaliu*.

133. Marea Grece (sfîrșitul sec. IV î.e.n.). Psyche din Capua. Muzeul din Neapole.

În războinici, în amazoane, în caii lor, în curse, fugi, atacuri, circulă un spirit liber, mîndru și delicat, o rapiditate de gîndire care devansează aproape acțiunea făcînd materia să răsune de zgomote de armură, de nechezaturi de cal, de copite lovite de pămînt, de vibrațiile sulitelor și arcurilor încordate. Dalta atacă marmura cu înflăcărarea cuceritoare a unui spirit prea aprins, care se grăbește parcă să încredințeze vervei sale năvalnice un entuziasm atins de îndoială. Eleganță extremă în ceea ce privește forma, expresie mușcătoare, ascuțită, gest direct, ca o briză proaspătă care străbate un început de seară. Dar sensul conținutului slăbește. Există paralelisme constante, de la cută la cută, de la membru la membru, de la mișcare la mișcare. Spațiile goale sînt cu adevărat goale, nu se mai vede trecînd peste ele acea undă abstractă prin care volumele se întrepătrundeau și, de la un capăt la celălalt al frontonului, erau ca o mare ale cărei valuri nășteau abisuri și ale cărei abisuri urcau în înălțimi. Abisul este singur, valul este singur, detaliul descriptiv și pitoresc profită de această



disociere pentru a apărea și a se impune. El va tinde din ce în ce mai mult să biruie ansamblul filozofic.

Evoluția marilor epoci este aproape pretutindeni aceeași, dar în Grecia, din secolul al VII-lea și pînă în secolul al III-lea, ea apare cu un uimitor relief. Omul cînd se realizează, procedează ca și natură, de la anarhie la unitate, de la unitate la anarhie. Mai întîi elementele dispersate se caută în obscuritatea spiritului. Apoi ființa haotică rămîne, prin întreaga sa masă, închisă în pămîntul care îi îngroașe încheieturile și îi însoțește pașii greoi. Apoi formele se eliberează, se orientează, se armonizează, raporturile lor logice apar într-o adaptare din ce în ce mai strînsă a fiecărui organ la funcția sa. În sfîrșit, ritmul se frînge, forma pare să fugă de formă, spiritul pare că rătăcește la întîmplare, contactele sînt pierdute, unitatea se disociază. Astfel, în arta greacă există patru epoci determinate : Primitivii, Egina, Partenonul, Mausoleul. Mai întîi analiza nesigură urmată, o dată cu arhaicii, de o scurtă și frustă sinteză. Apoi, cînd spiritul devine matur, o nouă analiză scurtă, luminoasă, avîntată, ajungînd dintr-un salt la sinteza conștientă a unei societăți echilibrate. În sfîrșit, o ultimă cercetare care nu va reuși, se va dispersa tot mai mult pînă la a se fragmenta la infinit, a sfărîma toate vechile legături, a se îneca treptat în neînțelegere, în oboseală, în necesitatea imperioasă a unui sentiment mare și nou.

Uitarea relațiilor esențiale îl face pe artist să se preocupe de accidental, de mișcarea neobișnuită,



135



136



de expresia excepțională, de acțiunea momentană, și mai ales, o dată cu reapariția la orizont a preocupărilor mistice, să caute spaima, durerea, delirul, toate suferințele fizice, toate impulsurile sentimentale. Sinteza plastică suferă aceeași dispersare. Atunci apare detaliul, tiranizându-l pe artist. Atributul invadează forma. Zadarnic gesticulează aceasta ca și cum ar vroi să se aperi,

135. Scopas (352 î.e.n.). Mausoleul, *detaliu*. British Museum, Londra.

136 *Detaliu*, de la 137.

atributul se prinde de ea ca un lanț. Apar lire, tridente, sceptre, trăznete, draperii, sandale, găteli de cap, toată recuzita de atelier și de culise. Lirismul adânc al sufletului slăbește, e nevoie de un lirism exterior, care să-i ascundă slăbiciunile. Statuia era divină prin entuziasmul care îi dase naștere, cum ai putea să-l mai recunoști pe zeu, acum, dacă nu are sceptru și coroană? Credința ridică materia, făcea să țîșnească din ea fulgerul pînă la cerul omenesc al speranței. Acum s-a sfîrșit cu toate acestea. Statuilor le trebuiesc aripi. În secolul al V-lea rareori vezi aripi pe umerii zeilor. Le întîlnești la artistul arhaic, ce încearcă să smulgă forma materiei care o înlănțuie. Le întîlnești la artistul decadent, străduindu-se să dea avînt formei, pe care propria ei ardoare nu o mai poate susține. *Victoria din Samotrace* are nevoie de ele pentru a părăsi prora corăbiei, pentru că vălurile ude și atît de complicat drapate care îi atîrnă pe picioare îi îngreunează cumplitul elan, răsucirea bustului, furtuna de zboruri, de trîmbițe și de vînt stîrnită în urma ei.

III

Arta greacă, chiar în clipa în care se disocia astfel în adîncime, se împrăștia pe toată suprafața materială a Antichității elenice. După mișcarea de concentrare care tirîse spre Atena toate forțele elenismului, începea o mișcare de dispersare care avea să ducă din Atena spre Italia meridională, Sicilia, Cirenaica, Egipt, spre Insule și spre Asia

Mică, în lipsa geniului creator, pasiunea și, de asemenea, din nenorocire, mania pentru lucrurile frumoase. Diletantismul, răspîndirea bunului gust aduc după sine înmulțirea și anemiarea talentelor. Este perioada elenistică, cea mai bogată, poate, din istorie, în artiști și în opere de artă, dar poate și una dintre cele mai sărace în ceea ce privește puterea de a emoționa.

Sînt foarte puțini cei care mai ascultă încă în ei și care aud uneori, într-un scurt elan fierbinte, ca puternicul sculptor al lui *Venus din Milo*, un ecou foarte nobil, dar întrucîtva înăbușit și dislocat, al imnului vieții, al cărui cor triumfal se stinge în trecut. Autorul îndemînat și plin de vioiciune al *Sarcofagului lui Alexandru* își ia subiectele dar nu și știința, din vechea sculptură asiriană, și transformă forța și brutalitatea în mișcare lirică ușor declamatorie. Sculptorii din Rodos caută melodrama gesticulatorie și complicată în evenimentul senzațional și pînă și în literatură, pentru a fi mai siguri că vor ajunge la deșteptarea sentimentală a maselor, care încep să reacționeze împotriva scepticismului filozofilor. Alții, care nu



mai știu să vadă sensul manifestărilor obișnuite ale vieții, atrag clientul povestindu-i anecdote. Este domnia supărătoare a micilor grupuri pitorești, sculptură fermecătoare, desigur, de o spirituală eleganță, savantă, dar fără naivitate, care anunță, încă de pe acum, producția monotonă, arta de amator, bibeloul, și acele sicrie ale demnității artistului, vitrina, etajera, colecția.

Aceste curențe imprecise, în care domină sentimentalismul claselor mijlocii și oboseala elegantă a celor blazați, acționează unele asupra celorlalte, se asociază sau se contrazic, urmează sau resping în toate sensurile valul șovăielnic care se întinde de pe coastele Asiei pînă pe coastele Egiptului, de la Pergam la Alexandria, din Insule pînă la cele trei continente. Amestecul neîncetat al populațiilor de pe coaste produce un vârtej amețitor în care cîteva talazuri din străfund, aducînd cu ele violența și lîncezeala Asiei, stîrnesc încă pasiunea umană într-un elan deznădăjduit. Dar sufletul grec nu mai este decît o spumă ce se evaporă la suprafața sa. Omul și-a pierdut unitatea, și strădaniile sale pentru a o regăsi îl cufundă într-o

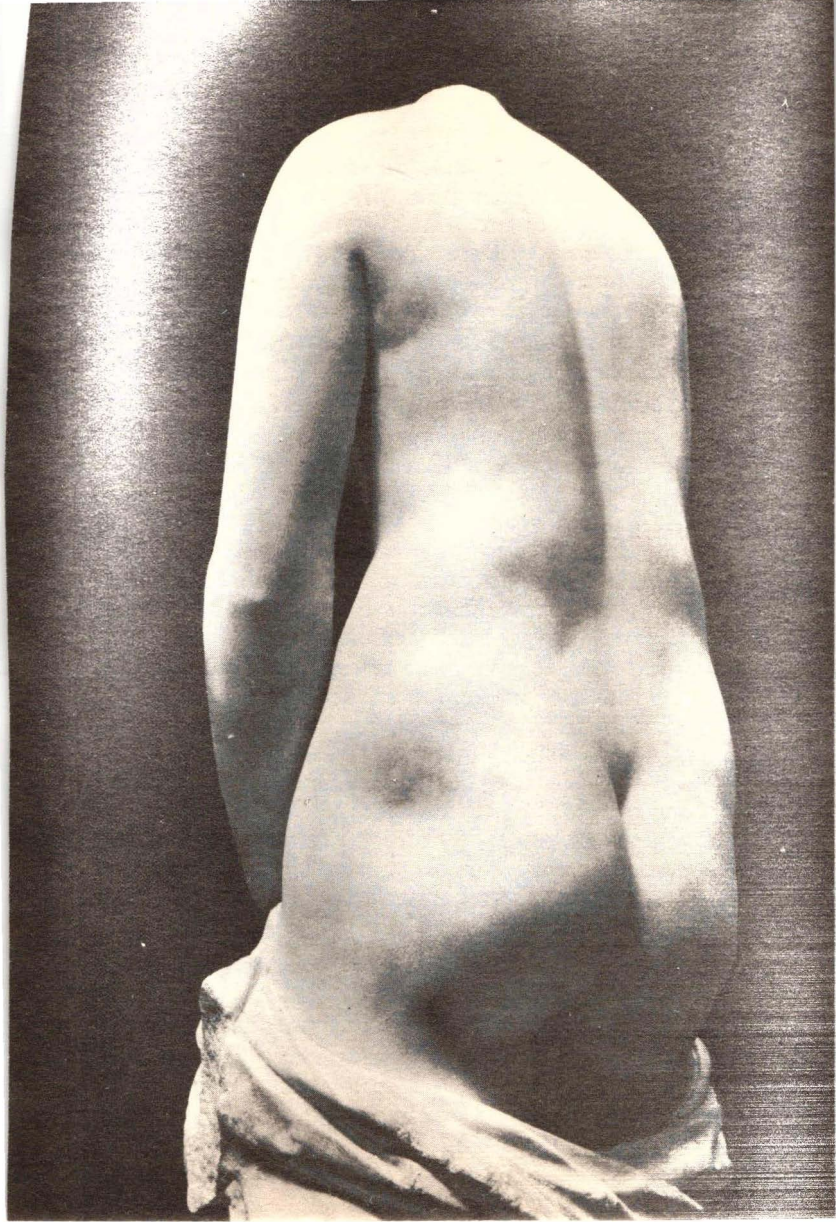


138. Artă elenistică (sec. III î.e.n.). Sarcofagul lui Alexandru cel Mare. Muzeul din Istanbul.

noapte și mai adîncă. *Altarul din Pergam*, ultima dintre marile compoziții de ansamblu pe care ni le-a lăsat elenismul, este imaginea acestei dezordini. Acolo unde altădată domnea sobrietatea, domnește acum bogăția stufoasă, confuzia înlocuiește ordinea, ritmul se întetește și își pierde suflul, strădania melodramatică înăbușe orice umanitate iar vigoarea oratorică devine emfază și gesticulație goală. Artistul, în abundența verbului său, își desfășoară cu zarvă vidul spiritual. E un verb ardent, fără îndoială, somptuos colorat, cutremurat de strigăte și de zguduri dar oarecum asemeni unei mantii grele de aur și de pietre prețioase spulberată de vînt. Lui Scopas, cel puțin, nu-i era teamă de goluri, el era prea viu, seva primitivă nu-l părăsise încă. Dacă nu avea nimic de spus, tăcea. Dar sculptorul din Pergam se teme de acele mari tăceri în care spiritul lui Fidias, cînd părăsea o formă îndreptîndu-se către o altă, aluneca pe un val invizibil. Sensul continuității spirituale a volumelor îi este atît de străin încît nu rezistă nevoii de a-l înlocui prin continuitatea factice a unui verbalism exterior. El umple golurile, astupă găurile, acoperă orice spațiu vizibil. Cînd ai puține lucruri de spus, vorbești fără oprire. Tăcerea nu e apăsătoare decît pentru cei care nu gîndesc.

Aceste strigăte, acești ochi care imploră, aceste gesturi disperate nu înseamnă nici deșteptarea suferinței, nici deșteptarea milei. Durerea are vîrsta spiritului. Oamenii dispăruți nu ignoraseră nici dramele iubirii, nici dramele paternității, nici dramele războiului, nici părăsirea, nici moartea,

dar ei știau să afle în ele puteri sporite. Când omul iubește viața, el domină și folosește durerea. Când renunță la a mai acționa, lacrimile conduc lumea. Eroii lacrimogeni, zeii epileptici nu mai au în ei nimic din sufletul grec, ei nu mai au nimic din sufletul omenesc. El scapă prin gurile care urlă, prin părul vîlvoi, prin vîrful degetelor, prin ascuțișul lănciilor, prin gesturile care îl risipesc. Lumea este coaptă pentru a adopta dualismele antagonice care vor sfîșia civilizația. Aici pămîntul, acolo cerul, aici forma, acolo spiritul. Le este interzis să se unească, să se recunoască una în cealaltă. Omul deznădăjduit va rătăci zece sau douăsprezece secole în noaptea care cade între ele. Autorii grupurilor melodramatice *Laocoon*, *Taurul Farnese* și ai sinucigașilor romantici nu mai sînt sculptori ci comedianți emfatici. Sentimentul, care va renaște în mulțimi, este mort la cioplitorii de imagini, domesticiți de către cei puternici. Chiar și știința lor a murit. Sculptorul abia de mai este un anatomist sîrguincios care urmărește cu exactitate reliefurile mușchilor și mișcarea dramatizată pe care moda o prescrie modelului său. Sculptura nici nu se gîndește să regăsească ceva din paradisul pierdut în divină ironie pentru care nu este făcută și cu care Lucian din Samosata va mîngîia spiritele din care raționalismul necruțător a izgonit credința. Zeii au părăsit sufletul artiștilor pentru a se adăposti în inima stoicilor care îi în-
tîmpină fără un cuvînt.



IV

Vor exista nu o dată, în cursul acestei lente, acestei iremediabile prăbușiri a spiritului grec, momente de oprire, câteva tresăriri, câteodată mlădiș-verzi pe bătrînul arbore transplantat. Nimic nu moare fără luptă. În contact cu rasele mai noi, geniul elenic, rușinat de decăderea sa, încearcă ici și colo o reînnoire viguroasă și, dacă nu mai aduce zeii pe pămînt, el mai vede încă trăind câteva forme eroice în jurul orașelor înfloritoare și al golfurilor iluminate. E destul de greu să-l urmărești cum se infiltrează printre latinii din Italia de Nord și printre populațiile latinizate din Valea Ronului, cu atît mai mult, cu cît, încă de la începuturile civilizației grecești, Marea Grecie nu încetase să producă gîndire, să cioplească marmura și să toarne bronzul. Paestum și împrejurimile sale mlăștinoase, templele din Sicilia pe pămîntul lor de lavă și de sulf, pe care turmele de capre rătăcesc în mijlocul cactușilor, stau mărturie că aici domnea o putere colectivă care, învingînd războaiele, definește idealismul rasei ca fiind mai presus de cetate. Evoluția dorinței helenice a fost peste tot aceeași. Marea Grecie își dezgolise în același timp cu Praxitele zeițele, pentru a descoperi în ele femeia. Dar poate că ea și-a sleit mai repede puterile, înecîndu-se în voluptăți moleșitoare. Italia meridională era mai bogată decît Grecia, mai roditoare, mai puțin aspră, mai bogată în portocali, în flori, în brize calde. Frumoasele statui din Capua au fluiditatea uleiurilor parfumate și netezimea trupului de

curtezană, ele sînt fără forță proprie, modelajul lor se topește și curge ca o ceară. Romei nu i-a fost prea greu să-i aservească pe cei ce trăiau în mijlocul lor.

Dar s-a întîmplat ca, în contact cu energia romană, elementul grec să-și recîștige o anume demnitate. Timp de două secole aproape, din epoca în care Grecia, nu încă cucerită, dar încă de pe acum resemnată, trimitea Romei artiști, și pînă în epoca în care, definitiv învinsă, n-a mai dat Romei decît proxeneți, sofști și retori — de la *Pugilistul așezat la Hercule din Belvedere* — a existat, între violenta sevă latină și spiritul elenistic, devenit mai pur și mai subtil o dată cu apropierea morții, o unire stranie care a dat roade atît de aspre la gust și totodată atît de coapte încît Michelangelo și-ar fi putut recunoaște în ele — și și-a recunoscut — puterea. Sînt opere ciudate, asemeni unui stejar des și verde despicat de trăznet. Nu se știe dacă sînt romane, prin modelajul lor accidental, prin reliefurile exagerat de expresiv, prin brutalitatea lor încordată, sau grecești, prin arta de a fixa toate acestea într-o formă coerentă, de a-i pune în evidență și de a-i distribui spiritul însuși conform vieții interioare a organismului recreat și întîlnirii sale, la suprafață, cu lumina exterioară. Aici instinctul este condus și supus de către inteligență unde și cum vrea ea. Cu siguranță, Grecii latinizați sînt cei ce le-au cioplit în marmură sau le-au turnat în bronz. Grecii latinizați sînt cei care au săpat în stîncile siciliene, cu fața spre marea scînteietoare, acele amfiteatre de marmură în care păstorii se

așezau alături de zei. Grecii latinizați sînt cei care au construit și au decorat Pompeiul. Grecii latinizați — și, cu siguranță, pătrunși de asemenea de acea poezie concretă pe care pămîntul francez o infuzează celor pe care-i hrănește — sînt cei care au clădit Arles și Nîmes, și au surprins la baie frumoasele femei ghemuite, cu coapsele lor turtite sub greutatea torsului, cu sînii cărnosi și cutele groase ale pîntecului, cu șalele lor scobite



140

141



140. Mirina. Strivitul în picioare al strugurilor, teracotă. Muzeul Luvru.

141. Altarul din Pergam (începutul sec. II î.e.n.), *detaliu*. Muzeul din Berlin.

pe care umbra se mișcă o dată cu suprafața unduitoare. Chiar la Roma, sub August, alături de copiii romani, Pasiteles întemeia o școală greacă. Și tot la Roma sculptorii greci au încercat, pe urmele lui, ca o reacție evidentă împotriva sculpturii din Asia, o imposibilă reîntoarcere la austeritatea arhaică¹.

Pretutindeni aiurea, în Attica, în Asia, în Insule, elenismul nu mai reacționează decât negativ împotriva puhoiului sentimental care vine din adâncuri.

V

Dar el discută încă, șicanează și, trebuie de asemenea să o spunem, încearcă, în naufragiul spiritului său, să lase lumii viitoare, dacă nu prin limbajul formei pe care nu mai știe să-l vorbească, cel puțin prin verb, învățătura esențială.

¹ Cred că faimosul *Tron al lui Venus* (de la *Muzeul național, Roma*), socotit pînă acum ca aparținînd începutului secolului al V-lea, trebuie restituit acestei Școli, a cărei capodoperă, de altfel, ar fi. Fără a mai vorbi de locul unde a fost descoperit, fără a mai vorbi de figura goală, de altfel inferioară restului operei, înfățișată aici, și pe care artiștii din secolul al V-lea n-ar fi îndrăznit să o reprezinte, există detalii ciudate, ca, de pildă, pernele, o anume neglijență de stil, o anume eleganță de bun gust, o anume îndemînare în stăpînirea meșteșugului, un spirit mai curînd elegant și rafinat decât grav, un amestec de cultură aleasă și de naivitate voită, o umbră de „literatură” foarte îndepărtată de forța și de austeritatea predecesorilor lui Fidias.

În preajma secolului I, întreaga civilizație antică se concentrează la Alexandria, ca pentru a-și face aici inventarul cuceririlor. Egipteanul obosit ocupă fundul scenei, dar evreul și grecul sînt la rampă, aplaudați, huiduiți, prieteni sau dușmani, cînd singuri, cînd urmați de mulțimi fanatice, muncind în febra, în trepidația, în zarva unui cosmopolitism răscolit și reînnoit fără încetare. Pe un pat de vicii abjecte, de ascetisme exasperate, de intransigențe mistice, de scepticisme indulgente, se plămădește ideea. Filozofi, critici, romancieri, teologi, retori, artiști, se amestecă între ei și strigă. Artistul face teologie, filozoful face roman, teologul critică, retorul filozofie, romancierul retorică. Moment unic în istorie, cînd Egiptul își aduce misterul, Grecia rațiunea sa, Asia zeul său, și cînd, fără voia Egiptului, fără voia Greciei, fără voia Asiei, sinteza lumii vechi, pe care o vor face, în domeniul prea aristocratic al spiritului, entuziasmul profeților și subtilitatea sofistilor, va trece peste masa umană fără a-i satisface nevoile. Lumea a obosit să gîndească, ea își călește iarăși idealul dezorientat în elementul său primitiv, adică în inocența populară. O nouă Mitologie îi va învinge pe filozofii care îi pregătesc nașterea.

Acest mediu social particular nu ne permite să credem într-o mare artă alexandrină care s-ar fi pierdut. Nici capodoperele arhitecturii, nici marea sculptură nu se întemeiază pe sisteme, mai ales atunci cînd se întrepătrund și variază fără încetare. Sursa de inspirație plastică secase în mintea prea complicată a claselor de sus, și ea nu se deschisese încă în sufletul obscur al popoarelor.

Acolo, ca și pretutindeni desigur, au existat revirimente admirabile, elanuri spirituale drepte ca o flacăra care moare, tresăriri ale unei iubiri adânci. Unele basoreliefuri alexandrine, greco-latine, elenistice — faptul nu are nici un fel de importanță, căci același spirit se insinuează peste tot — surprind prin vervă și grație, prin bucuria senzuală care triumfă asupra pesimismului intelectual, prin cultivarea înflăcărată a beției de a te bucura prin cunoaștere și de a cunoaște bucurându-te. Ciorchinii sînt copti, culesul se face în sunetul flautelor și al clopoțelilor, se dansează pe struguri. Iarna

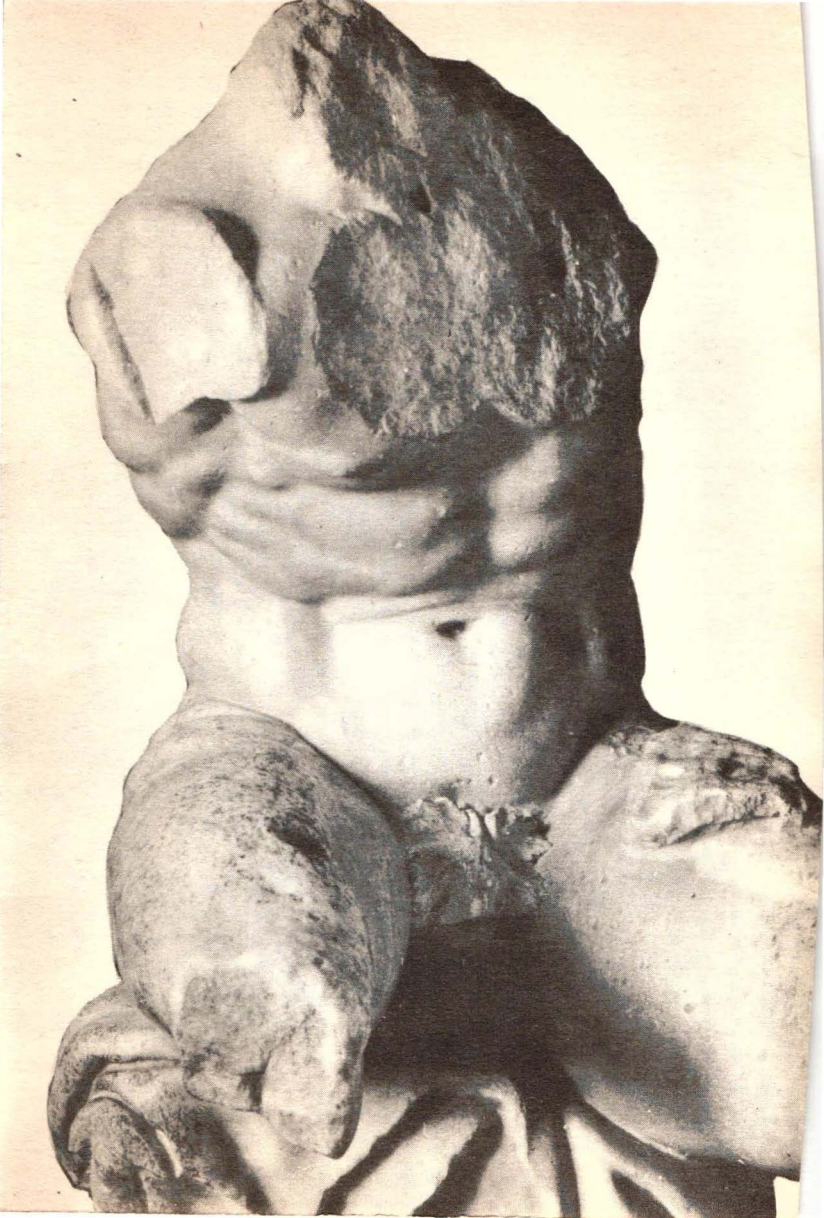


142



142. Artă elenistică (sec. III¹⁴³ î.e.n.). Erinie adormită. Muzeul Național, Roma.

143. Artă elenistică. Eros și Psyche, bronz. Muzeul Luvru.



cea lungă poate să vină. Hora se învîrtește, femeile cu părul despletit își scutură sînii goi, își arată picioarele, panterele se tîrăsc în umbră pentru a linge sîngele care va curge. Dar această epocă, în care adesea hieratismul egiptean e o ispită pentru inspirația muribundă a grecului, cultivă cu o pasiune supărătoare sculptura „de gen” care lasă în mod infailibil, pe praful secolelor, urma josniciei și a vulgarității spiritului.



145

144

144. Artă greco-romană. Apollonios (sec. I î.e.n.). Hercule din Belvedere. Muzeul Vaticanului.

145. Artă greco-romană (sec. II î.e.n.). Pugilist așezat, bronz. Muzeul Național, Roma.

Meseriile rare sînt surprinse în întîmplările lor pitorești, se povestesc istorioare care te fac să rîzi sau să plîngi. E bibeloul japonez, dar mult mai puțin spiritual, lucrat cu mult mai puțină îndemînare, sau bronzul cu care își împodobesc încăperile micii burghezi din secolul nostru, lucrat cu mult mai multă îndemînare dar nu cu mult mai spiritual. Cea mai mare parte a basoreliefurilor vădese aceleași tendințe : anecdotă adesea confuză și supraîncărcată și, în fund, un peisaj pentru a o situa. Ele arată că sculptura este invadată, în epoca ptolemeică, de căutările și de procedeele pictorilor. Iar în această artă pot fi găsite cele mai serioase indicii privind viața socială.

Această nevoie de a contopi cele două mari moduri de evocare plastică apăruse, în Grecia chiar, cel puțin cu trei secole în urmă. Praxitele vedea forma mai mult ca pictor decît ca sculptor, Lisip, de asemenea, cîteodată, la fel și autorul *Mormîntului lui Alexandru* cît și, mai ales, decoratorul Pergamului. Marea sculptură clasică se folosise



mult de pictură, dar ca mijloc accesoriu, pentru a da formei, vie prin structura sa proprie, aparența superficială a vieții. Sub tonurile largi și simple care acopereau ansamblurile decorative și păleau în lumină, planul sculptural persistă. În secolul al IV-lea, dimpotrivă, și încă și mai mult în epocile elenistice, mijlocul de expresie picturală tinde să se lipsească de formă și să modeleze suprafețele prin jocul misterios al luminilor, umbrelor, semitonurilor și prin învelișul difuz al aerului. Tentativă legitimă încă, atunci când se exercită asupra basoreliefului, dar mortală pentru sculptură. Forma trebuie să trăiască în spațiu prin mijloacele ei proprii, întocmai ca o ființă vie. Atmosfera reală trebuie să o întâlnească la însuși nivelul planurilor determinate de viața sa interioară. Învelișul îi este necesar doar pictorului, care transpune în mod convențional pe o suprafață plană materialitatea și adâncimea spațiului. Dacă sculptorul încorporează în formă o atmosferă artificială, atmosfera reală o va devora.



148

146, 147, 148. Tronul lui Venus, numit și Tirpticul Ludovisi (atribuit curent sec. V î.e.n.; a se vedea în această privință nota autorului dela pag. 277). *De la stînga la dreapta*: o femeie goală cîntînd din flautul dublu, nașterea Afroditei ieșind din ape, susținută de două Horai, o femeie înfășurată într-un vâl arzînd tămîie.

În epoca alexandrină confuzia este desăvârșită. Misticilor din Asia, scepticilor din Europa obosiți de scepticismul lor, le este necesar învelișul imprecis care îneacă forma, stîrnind visurile imprecise. Marea sculptură egipteană, deși își păstra încă puternicele tradiții, se orientase, în epoca saită, spre aceste orizonturi încețoșate. Întreaga artă greacă de după Praxitele tindea către anecdota înconjurată de misterul picturii. Marile sentimente o dată dispărute, trebuia ca un nou sentimentalism să germineze din durerea multimilor și din nesiguranța spiritelor pentru a reînnoi energia lumii. Numai în aceste tendințe se poate găsi, în arta alexandrină, o tentativă obscură de fuzionare a aspirațiilor esențiale ale idealurilor lumii vechi.

Idealul evreiesc este dreptatea. El este limitat, exclusivist, și prin aceasta intransigent și aspru. Ca orice exces pasional, pasiunea fără contrapondere dreptății îl face pe om nedrept cu cei care nu gîndesc ca el, nedrept cu el însuși, gîndirea lui necunoscînd alt refugiu decît sacrificiul de fiecare zi sau necruțătoarea rigoare. El este nen-



149



150



151. Artă greco-egipteană. Portret pe papyrus. Muzeu¹ Luvru.

rocit și singur, neștiind ce-i iertarea. Idealul grec este înțelepciunea, ordinea lumii ascultată și disciplinată prin inteligență, cucerirea răbdătoare, aplicată asupra vieții, a unui echilibru relativ. El simte foarte bine ce este drept, dar frumosul și adevărul îl pasionează în aceeași măsură. El regăsește în fiecare dintre aceste noțiuni ecoul celorlalte două, completându-le, temperându-le și lărgindu-le pe fiecare prin celelalte. Fidias este în Pitagora, și Socrate este în Fidias.

Evreii trebuiau să-l ignore pe Hristos, pentru că el se împotriva ca un artist idealului de dreptate care îi făcuse nedrepti, și aducea oamenilor slabi mila oamenilor puternici. Grecii erau mult mai bine pregătiți să-l înțeleagă. Ei îl cunoșteau de mult. Era Dionisos venit din India și reîntorcându-se în Asia o dată cu armatele lui Alexandru, Dionisos, zeul învierilor periodice, zeul superstițiilor primitive, al magiilor și al vrăjilor, așa cum fusese, pe vremea lui Eschil, zeul bețiilor păgâne, Dionisos, eternul zeu al mulțimilor și al femeilor. Era de asemenea omul-zeu al miturilor lor, eroul, Heracles, Prometeu. Înainte de Hristos, stoicii propovăduiseră cucerirea libertății interioare, care este suma disciplinelor pe care putem să ni le impunem. Înainte de Hristos, Socrate murise pentru oameni. Umanitatea lui Hristos a fost mai curînd testamentul lumii antice decît începutul lumii noi.

Ea a adus, mai întîi, sabia. Sfîntul Paul îl va trăda pe Isus, va șopti înțelepției întunecate a lumii în suferință revanșa spiritului ebraic. Filozofii îi întorc spatele, dar sclavii care suferă și

femeile, mame ale spiritului ca și ale cărnii noastre, femeile care veghează într-una ca focul căminului să ardă, sclavii și femeile îl ascultă. Bărbatul creează idealul, dar se plictisește de el. Când idealul se stinge în el, femeia e cea care-l preia, făcându-l să dormiteze în ea pînă în ziua cînd o altă voce bărbătească va veni să-l trezească. Dacă arta se feminizează și devine mai gingașă în sufletul bărbaților, așa cum o dovedesc toate operele acestei vremi, voința se virilizează și se încordează în inima femeilor. Și a doua o ucide pe prima.

Rațiunea murea singură, sceptică și disprețuitoare. Sentimentul creștea singur, orb și nesigur. Trebuia să învingă. El era mulțimea și viața. Elanul sentimental al celor slabi ruinează civilizația. Cărțile vor fi arse, statuile sfărîmate, templele omenesci dărîmate, legătura cu pămîntul va fi pierdută. Dar ce importanță au toate acestea ! Trebuie să acceptăm asemenea căderi. Ele condiționează reparatoarele zilei de mîine. Pe pămîntul occidental, pregătit de către greci, adevărata gîndire a lui Hristos va renaște, în cuvîntul lui Prometeu, după mai bine de o mie de ani de obscuritate, de patimi furioase, de neînțelegeri. S-ar spune că e acel abis pe care vechile portrete din ultima perioadă a Egiptului îl privesc cu fața lor enigmatică și cu tenebrele ochilor lor în care tremură o lucire.

Lucire furișă, desigur, dar care, treptat, crește. Cine nu o va surprinde mai tîrziu, sporită, la idolii din Bizanț ? Egiptul pe cale de a se creștina reprezintă locul și momentul în care are loc fuzi-

unea dintre sufletul creștin și sufletul antic, în putreziciunea senzuală în care spaima sporește, și pe care privirile sale interioare o fixează cu o nevoie frenetică de răscumpărare prin ascetism și de speranță prin comuniune. Unul dintre cele mai mari mistere ale istoriei este această prefacere a sufletului omenesc care s-a săvârșit în Mediterana orientală, pe toate coastele Africii, Europei și Asiei, în cursul celor trei sau patru prime secole care au urmat după căderea Greciei, după hegemonia Romei și după apariția lui Hristos. Când privim aceste portrete făcute pe papirus și pe sarcofage, tulburi, senzuale, pline de neliniști, care preced scipirile suspecte ale mozaicurilor, ne mirăm că arhitectura romană a putut, în același timp, să înalțe ziduri categorice în cel mai pozitiv sens al cuvîntului. Aici surprindem greșala inițială a urmașilor lui Fidias, și mai ales a sculptorilor din Rodos și din Pergam, care au căutat să exprime prin atitudini și prin gesturi ceea ce nu poate fi decît sugerat prin valori, raporturi, contraste și treceri. Dacă sculptura a relevat inteligenței splendoarea fizică păgînă și strălucirea sa, picturii îi va reveni rolul de a insinua în simțuri neliniștea morală a creștinismului. Răsturnare paradoxală a sarcinei artiștilor, care face din arta cea mai materială educatorul rațiunii, și din arta cea mai spiritualizată educatorul iubirii.

I

În timp ce arta oficială, marea artă decorativă și religioasă își pierde din vedere izvoarele, arta familiară rămînea aproape de ele, și, pentru ea numai, ele nu secau. Eroul creat de popor a dispărut, dar poporul există și în el supraviețuiește sufletul grec. Poporul suferă mai încet influența corozivă a intelectualismului și a aurului, și flacăra vieții mocnește în el cînd în clasele de sus ea s-a stins cu totul. Pînă și în cele mai rele epoci de decădere, instinctul mulțimilor închide în el toate elementele vieții superioare, și nu e nevoie decît de trezirea unor dorințe noi prin apariția unor noi trebuințe, pentru ca marele om să apară și pentru ca să crească în el acel instinct pe care i l-a încredințat mulțimea moartă a străbunilor și mulțimea vie a oamenilor. Pentru a cuceri propria noastră organizare, nu avem alte arme decît puterea animalică brută și puterea inteligenței. Omul civilizat mediu, dimpotrivă, este la fel de îndepărtat de ordinea spirituală ca și de posesiunea directă. El nu a ajuns încă la una, și a pierdut-o pe cealaltă. Este un pustiu.

Poporul va fi cel ce va aduna, pe toată întinderea lumii grecești, elementele risipite ale sufletului antic. Artistul meșteșugar îl înlocuiește pe erou.

Arborele dezrădăcinat va acoperi pământul cu frunze. Din caldarîmul oraşelor greceşti iese o lume de bibelouri, de figurine de metal sau de pământ ars, bijuterii, pietre gravate, mobile, monede, vase pictate sau cizelate. Ieri omul de geniu era în serviciul poporului. Astăzi, omul din popor este în serviciul rentierului.

Legătura care-l uneşte pe marele artist de meşteşugar, trecerea de la marea sculptură la arta populară, este industria figurinelor de pământ ars care se fabricau cu miile la Tanagra, printre acele populaţii beoţiene pe care atenienii le dispreţuiau atît de mult. Această industrie nu este nouă. Ea există încă în epoca arhaică. Dar, în secolul al IV-lea, sub influenţa răspîndirii gustului artistic, se va perfecţiona şi extinde. Ea urmează ca o licărire timidă evoluţia marelui focar. Arhaică o dată cu el, ea este apoi, totodată cu el, puternică şi luminoasă, şi, în sfîrşit, în epoca praxiteliană, pe de-a-ntregul familiară. Dar, înainte de Praxitele, această licărire se pierde cu totul în strălucirea focarului. Începînd cu epoca lui Praxitele, dimpotrivă, cînd focarul păleşte, mica licărire devine, în umbra care începe, un punct strălucitor de lumină. Sculptura, mare, făcută pentru a împodobi templele şi a trăi în spaţiu, dă greş cînd încearcă să se inspire din lucrurile familiare. Figurina, făcută ca să împodobească locuinţele particulare şi ca să-şi urmeze stăpînul în mormînt, pentru a-i ţine tovărăşie şi a-i cîştiga de partea lui pe zei, este în mod esenţial familiară prin inspiraţie şi destinaţie. Era cu totul firesc ca ea să atingă apogeul în secolul care i-a adus pe zei printre

oameni. Nu există mulți zei în mormintele beo-
țiene ; există oameni, mai ales femei, copii, chiar
animale, chiar jucării și păpuși, chiar - figuri
obscene.

S-a spus că arta greacă a fost lipsită de caracter.
Înseamnă a o cunoaște prea puțin și poate numai
din calomniile pe care Academiiile, copiile romane
și romanele retrospective le-au răspîndit pe soco-
teala sa. Ce este caracterul ? Este punerea în evi-
dență a elementelor descriptive, dar nu pitorești,
ale unei forme date. Artă secolului al V-lea, despre
care s-a spus că este lipsită de caracter, depășește
caracterul individual. Ea exprimă întreaga specie,
ea o descrie luînd de la fiecare individ caracterul
său dominant. Dar artă familiară a Greciei nu țin-
tește atît de sus. Ea urmărește cu o sagacitate
încîntătoare, caracterul individual. S-a uitat de
portretele grecești — atît de rare, e adevărat, dar
atît de pătrunzătoare — s-a uitat de statuetele de
Tanagra și Mirina, de picturile de pe vase, de în-
treaga pictură pompeiană și de acele statuete,
acele schițe în care se eternizează viața atît de
crud comică a bolnavilor, cocoșăților, șchiopilor,
infirmilor de orice fel. S-a uitat că există în mor-
mintele din Tanagra chiar și caricaturi. Populari-
tatea de care se bucurau comediile lui Aristofan se
explică atunci cînd îi cunoști pe spectatorii lor.
Se rîdea mult în Grecia, filozofii rîdeau de zei,
poporul rîdea de filozofi. Coroplaștii din Tanagra
și olarii din Ceramica erau foarte veseli.

Imitau ei oare marile statui contemporane atît de
adesea pe cît s-a spus ? Este improbabil. Existau
uneori reminiscențe, cel mult. Imitația, apropiată



152. Fragment de stelă (sfârșitul sec. VI î.e.n.). Colecția Tyszkiewicz.

sau îndepărtată, înseamnă moarte. Or, ele trăiesc. Toate calitățile sculpturii praxiteliene se regăsesc aici, mai pronunțate. Ele sînt moderne. Vor fi mereu moderne. Pentru că sînt eterne. A face un lucru viu înseamnă a crea eternitate, înseamnă a surprinde legile vieții în dinamismul lor permanent. Mers, dansuri și jocuri, toaletă, moment de meditație sau discuție, atenție, visare, nemișcare — întreaga viață a nuanțelor, a impresiilor, a amintirilor trece în aceste fermecătoare lucruri sau fuge, sau ezită, sau se oprește. Aceste mici fapte candido cu părul roșu, cu rochiile vopsite, înseamnă o mulțime vie de secunde imperceptibile. Grecia, aici, culege flori și se încununează cu ele, se privește în apă, aleargă pe sub sălcii, se ridică pe vîrfurile picioarelor ca să atingă buzele zeilor, știe să trăiască acea viață naiv animală pe care cîntăreții și sculptorii săi au divinizat-o, ajungînd, urmîndu-și făgașul fără revoltă, și fără un efort prea dureros, să lumineze cu ea spiritul.

Ființele acestea grațioase nu-și cunoșteau puterea de fascinație. Grecia a iubit și s-a lăsat iubită cu o admirabilă inocență. Dacă grandiosul senzualism din Orient a creat drama muzicală și a revărsat asupra sculptorului din Olimpia frenezia sa sfîntă, el abia de a atins masele populare și pe meșterii artiști care le traduceau nevoile. Iată ce a separat arta doriană și chiar atică, cel puțin în manifestările sale mijlocii, de arta grecilor din Orient. Femeile din Mirina — Tanagra Aciei Mici — cunoșteau puterea iubirii lor. Adevăratul suflet al Greciei din Asia, arzător de voluptate și aprinzînd cu flacăra sa inteligența elenică, se află cu mult



153



154

155





156

153. Tanagra. Femeie drapată. Biblioteca Națională, Paris.

154. *Detaliu* de la 153.

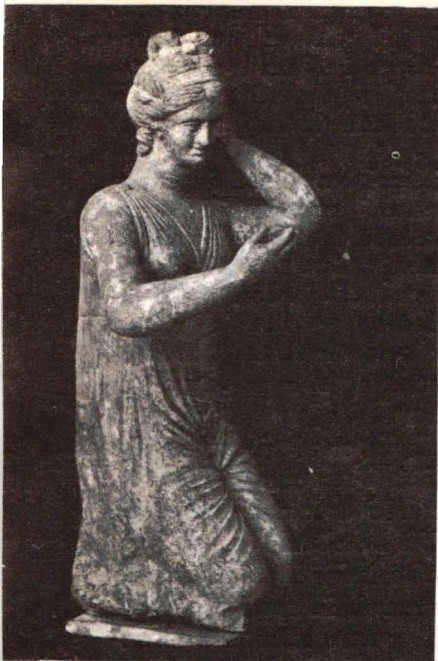
155. *Detaliu* de la 156.

156. Tanagra. Tinăra fată și Eros lângă o stelă. Colecție particulară.

mai mult aici decît în marea sculptură decorativă a timpului. Bogăția verbală pare aici mai puțin supărătoare decît la artistul din Pergam, căci această mică artă colorată, înflăcărată, spontană este făcută ca să fie văzută de aproape. Nici un fel de emfază. E o artă plină de sevă, aproape brutală, făcută să comunice patima acestor frumoase femei provocatoare cu șoldurile durdulii, cu brațele rotunde, cu părul greu, cu rochiile încîntătoare, vopsite, împodobite, echivoce, încărcate de bijuterii. Ea te duce cu gîndul la sculptura hindusă care își va face curînd apariția în umbra cavernelor, la idolii din Bizanț în jurul cărora scînteiază pietrele scumpe, la agonia splendidă, în purpura venețiană, a păgînismului oriental. Cucerirea Occidentului de către femeia din Asia este pe punctul de a lua sfîrșit.

II

Peste tot, între secolul IV și secolul I, în Italia, Sicilia, pe coastele Asiei Mici, arta populară și familiară cîștigă teren asupra artei oficiale. Coroplastul din Mirina, și din Tanagra, sculptorul alexandrin rămîn ei înșiși, în timp ce decoratorul monumentelor publice încearcă să redobîndească un suflet care l-a părăsit și care a părăsit lumea, și să concentreze din nou prin mijloace artificiale elementele disociate ale creației artistice. La Alexandria, sculptorul de figurine nu era, fără îndoială, ca la Mirina sau la Tanagra, un meșteșugar, ci mai curînd unul din acei artiști foarte strălucitori, foarte superficiali, foarte îndemînatici,



157



158

care mișună în jurul bogătașilor. Orice expresie socială nouă reclamă, fără îndoială, o artă care i se adaptează, și care e frumoasă pentru acest singur motiv. Dar societățile plutocratice nu constituie decît un moment al acestei expresii, ultimul, cel care precede căderea. S-a spus că luxul stimulează artele. Este adevărat. Dar luxul consumă arta, adîncul sentiment creator care iese din po-

157. Tanagra. Femeie. Muzeul din Chantilly.

158. Detaliu de la 157.

poarele în plin efort precum copilul din pîntecul mamei, și care poartă în el credința lor, voința lor, speranța lor, forța lor de iradiere. Între statueta colecționarului și templele democrației există distanța dintre Acropolea care le adăpostește și etajera unui salon.

În epoca alexandrină și, mai mult încă, în epoca imperială, difuzarea gustului artistic a dislocat forța creatoare care trece atît de adeseori, cînd se manifestă, drept o insultă adusă bunului gust, adică ideii practice și moderate pe care conducătorii și mondenii și-o fac despre funcția mistică a artistului, pe care și-l închipuie făcut pe măsura nevoilor lor. Firește, bunul gust e admirabil la Alexandria, gustul aristocrației intelectuale cel puțin, căci parvenitul, acolo ca și aiurea, nu iubește decît arta anecdotică. Totul devine atingere, fior, trecere. Se creează mici bronzuri delicate în care materia capătă calitățile cărnii vii, de piele caldă, toată acea ghemuire înfrigurată de trupuri nubile pe care artistul senzual, în epocile rafinate, le descrie cu complezență, pentru colecționarul cultivat, spre bucuria ochilor și a mîinii. Femeia nu se mai dezbracă, ci e dezbrăcată. Afrodita nu mai iese din mare, ea intră în cada de baie. Încearcă apa cu degetul de la picior, trupul său tînăr se îndoaie, sau se răsuțește, sau se întinde cu o impudoare desăvîrșită, castă totuși dacă ne gîndim la Asia care dă ultimul ei asalt, și aceasta fără încoială datorită contactului cu puritatea egipteană, pe care noblețea greacă o recunoscuse și o adoptase.

Iată salonul la modă, mobilele rare, vitrinele în care dorm lucruri prețioase, la adăpost de atingerele profane. Poligrafia și romanul au succedat tragediei și istoriei. Este epoca în care bărbați eleganți și femei elegante, acoperiți din cap pînă în picioare de amulete și bijuterii, beau și mănîncă în metal cizelat. Greierele de aur din păr nu le mai era de ajuns mondenelor. Le trebuiau inele, camee, pietre prețioase gravate, coliere, brățări, agrafe, pandantive. Bijuterii de aur, simple ca formă, în Grecia cel puțin, căci Asia și Roma imperială au gusturi mai fastuoase. Metalul are suplețea unei liane, el se tîrăște ca o reptilă pe forme, îmbrățișează pliurile calde ale gîturilor, încercuiește splendoarea brațelor, atrage privirea asupra mîinilor frumoase, adaugă strălucirii mate a pielii fardate paloarea sa roșcată. Încrustate sau suspendate, pietre fin gravate, purtînd zei și portrete, păsări, lei, scarabei și himere, amulete tot atît de numeroase ca și superstițiile epocilor lipsite de credință.

Arta antică n-a cunoscut piatra pentru ea însăși, lumina încremenită. Ea trebuia să lucreze materia, să imprime în ea ideea sa despre univers, despre ea însăși și despre destinul său. În piatră, marmură, bronz, aur, argint, fildeș, ceară, lemn, argilă, în toate cristalizările pămîntului, în oasele, carnea sîngele, lacrimile sale, grecul a cizelat pretutindeni forma spiritului său. A fost pusă la îndoială frumusețea sculpturii crizelefantine, din secolul al V-lea, ca și splendoarea pe care o aveau, sub imensul cer grec, templele albastre și aurii care se înălțau din pădurile de lauri, pe Acropole și pe promonto-

159. Tanagra. Dansatoare. Biblioteca Națională, Paris,

160. Tanagra. Bacantă. Biblioteca Națională, Paris.





rii, acordînd marmurei albe un privilegiu inefabil de absolută spiritualitate. Sculptînd pe Atena, sau pe Zeus în aur sau fildeș, grecii nu voiau decît să-și exprime venerația lor pentru ei. Dar un spirit ca acela al lui Fidias nu putea să se înșele asupra mijlocului întrebuintat. El avea sub frunte ordinea, forța lirică, acordul armonios dintre inteligență și inimă, și dacă sculpta zei în aur și fildeș, o făcea pentru că aurul și fildeșul i se supuneau întocmai ca și marmura. Ce importanță are materia ? Oricare ar fi, ea îl exprimă pe artist așa cum scoarța pămîntului, în care se amestecă huila și diamantul, exprimă focul subteran. Ea e aruncată fierbinte în tiparul sufletului său, și cînd sufletul este puternic, argila este puternică precum bronzul, iar cînd sufletul e gingaș, bronzul este gingaș precum argila.

Sfînta materie a lumii ! Ca și pielea și lîna animalelor, ca și carnea fructelor, ca și pîinea, ea este tovarășa omului. Este apa și sarea. Ea are docilitatea ființelor domestice, își primește stăpînul pe prag și pe trepte, îl ocrotește cu ajutorul pereților și al acoperișurilor, se oferă pentru odihna lui.



se adîncește pentru a-i primi alimentele, se alungește pentru a-i atinge buzele, se ascute pentru a-i pune la îndemîină materia mai puțin tare decît ea. A existat un timp, spre sfîrșitul elenismului, în care materia prelucrată îl înconjura pe om din toate părțile ca un cortegiu imobil care îl apăra și îl preamărea în același timp. Arta eroică era, fără îndoială, în declin, dar zeii de fildeș și de aur se aflau intacti în fundul sanctuarelor, eroii de marmură vopsită sălășluiau încă în metopele în care scînteia aurul scuturilor. Pretutindeni temple pictate, propilee, porticuri, stadioane cu gradene, colonade, terme înfățișînd zei. Din marmură sînt lespezile străzilor, treptele acropolelor, amfiteatrele senine privind către mare pe deasupra colinelor. Din aur și piatră, jasp, agate, ametiste, cornaline, calcedonii, cristal de stîncă, bijuteriile care atîrnau pe brațe, încheiau tunicile, luceau în părul vopsit. Și în casele de marmură, de piatră sau de lemn și pînă și în străfundul mormintelor, scaune de marmură sau de lemn, vase de aur, de argint, de bronz, statuete de pămînt ars sau de metal, oale de argilă sau cupe de onix.

Orgie de materie, firește, dar care a insinuat în lume, prin difuzarea sa înfrigurată spiritul civilizator. Grecia nu a inventat moneda, fără îndoială, dar cetățile sale au fost primele care i-au dat forma sa circulară, care au bătut pe o parte un cap, un simbol pe cealaltă, o inscripție menționînd devize, semnături sau valoarea. O dată cu răspîndirea bogăției și a culturii estetice, moneda țîșnește în cantități nesfîrșite din matrițele de bronz. Se fabrică aproape peste tot, la Atena, în Asia, la Alexandria,

în Sicilia mai ales, în atelierelor din Siracuza. Moneda se ridică din focarul helenic ca un roi de scînteii. Tipul de monedă se schimbă cu oraşul, evenimentele, victoriile, tradiţiile. Statui, tablouri celebre, legende, mituri, animale simbolice, portrete incisive, reliefuri netezite de milioane de mîini, înnegrite în părţile scobite, toate par materie vie încremenită prin pecetluire. Cercul nu este niciodată perfect, grosimea discului variază. Aici, ca şi pretutindeni, echilibrul elementelor face din obiectul de artă un organism complet, pe care simetria l-ar ucide. Metalul pare împins de dinlăuntru, ca umflat de seve şi de suflet. Grecii îi dau o viaţă carnală sau vegetală. Ei cizelează vase de argint şi de aur prinse într-o reţea de ramuri în care seminţele, mugurii, frunzele — stejar, măsline, laur, platan, iederă — par că freamătă. Este fructul greu, ascuns în misterul frunzişului.

III

Poate că aceste vase, şi numeroase figurine de pămînt ars ne arată mai bine în ce măsură grecii au înţeles cadrul în care se mişcă figura omenească. Ei n-au făcut din el preocuparea lor dominantă, aşa cum vor face, după ei, hinduşii şi artiştii renascentişti, mai ales cei din Flandra şi din Franţa, pentru că pămîntul lor era mai puţin bogat în forme însufleţite, şi pentru că ei vedeau în om fructul copt atîrnînd pe ramuri, pentru că acest fruct îi atrăgea fără încetare, pentru că ramurile, trunchiul, pămîntul pe care creştea arborele nu le apăreau de-

cît ca un acompaniament al melodiei superioare realizate de spiritul lor. Dar marii lor poeți tragici au văzut Menadele înveșmîntate în piei de tigru și încinse cu șerpi, încununate cu flori și viță de vie, zvîcnind din păduri o dată cu panterele, ei au vorbit despre împreunări monstruoase din care se naște omul-animal, afirmînd astfel acordul grandios dintre natura indiferentă și spiritul voluntar. Și pînă și țăranul cel mai umil, știind că izvorul și peștera sînt locuite de divinități familiare, încerca un simțămînt de liniște și de fraternitate cu pămîntul său.

Grecii introduceau în casa lor lumea aerului și a plantelor. Cadavrul orașului Pompei, oraș al Marii Grecii, clădit, decorat de către greci, este acoperit cu flori. În încăperile închise, în piețe, pretutindeni, numai ghirlande de flori, de fructe, de frunze, păsări, pești, naturi moarte pline de sevă, strălucitoare, năvalnice, înconjurînd ferestre oarbe și porți pictate care dau către străzi, piețe, edificii și cîmpuri. Fără îndoială, e vorba de o Grecie transplantată, latinizată, diferită de Grecia clasică și pe de-a-ntregul invadată de influențele venite din Alexandria și din Asia, și mai ales inspirată de cer și de mare, de vegetație, de stîncile roșii, de flacără, de vinul fiert în cenușa caldă. Teocrit, fără îndoială, era din Siracuza. Dar pe pămîntul grecesc există basoreliefuri, sculpturi pe vase, grupuri de Tanagra, satiri, nimfe, femei tinere, dansatoare, divinități ale pădurilor și torenților, în preajma cărora se aud apele susurînd, frunzele mișcîndu-se, animalele mugînd și scheunînd, flautele rîzînd și plîngînd în vînt. Și dacă natura în-

conjurătoare a amuțit pentru o clipă în preajma meditației lui Fidias înscriind numai în forma umană felul său de a înțelege lumea, Sofocle, în schimb, se așeza în mica pădure din Colona, pădure de portocali năpădiți de greieri, cu pîrîiașe încrețindu-se ușor sub mușchiul verde; Pindar, asprul poet din nord, ducîndu-se la jocurile olimpice pe drumurile din trecători și pe plaje, aduna în cale vaste imagini, pline de ceruri și de oceane, Eschil, din înaltul Acropolei din Argos, privea noaptea scînteietoare, și, din cel mai îndepărtat trecut al Eladei făcea să adie o briză proaspătă. Încă în arta egeeană colcăie formele marine. Vîntul mării, apa fluviului și foșnetul frunzișului asistă la întîlnirea lui Ulise cu Nausicaa, pe care eroul o aseamănă cu un trunchi de palmier. Iar Vitruviu nu afirmă oare că stilul doric imită torsul masculin și cel ionic torsul feminin?

În orice caz, această artă pompeiană, destul de restrînsă, făcută din amintiri și imitații îndepărtate, și ieșită aproape în întregime din penelul unor



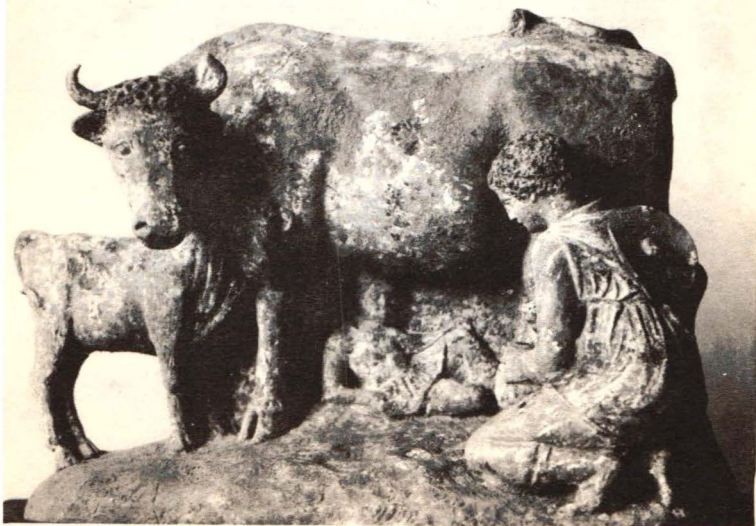
decoratori plătiți și al unor zugravi, exprimă lumea animală și materială, lumea colcăitoare și confuză, care ne înconjoară. Cît de tînără este încă, cu toată bătrînețea civilizațiilor păgîne, cît de viguroasă încă în vaga sa morbidețe, cît de profundă și de impregnată de suflet antic ! Cît de convingătoare îi este puterea și cît de — pe fondurile monocrome, roșu, negru, verde sau albastru — generoasă și spontană este pata de culoare, cît de sigură, de intens expresivă, de vie e forma ! Amorași, dansatoare, genii înaripate, zei sau zeițe, animale, forme dezgolate, drapate, aureolate cu văluri unduitoare, legende, bălăii, întregul symbolism străvechi, atît de apropiat de pămînt, trăiește aici, desigur, prin prisma senzualității puțin îngroșate și a candoarei lucrătorilor care îl interpretează, dar cu acel calm, cu acea prospețime abia întinată, cu acea strălucire vie pe care numai lumea veche le-a cunoscut. Pe jumătate voalate, apar forme care dansează, brațe pure, picioare pure continuînd ca niște ramuri legănate torsul pur. Tru-



162. 163. 164. 165. 166. Monede siciliene. Biblioteca Națională, Paris.

purile goale se ivesc gingaș din umbră, imprecise în echilibrul lor ferm. Ici și colo, portrete implacabile, cu ochi mari arzători, viața fără intermediar vizibil, în autenticitatea sa brutală. Uneori, alături de sufletul grec și de un germene de academism, din fericire încă inconștient, ca în acel *Teseu învingînd Minotaurul* care i-ar fi plăcut marelui Masaccio, acea arzătoare expresivitate care va caracteriza, treisprezece secole mai târziu, deșteptarea Italiei. Lume neliniștită, inegală, agitată în toate sensurile, dar năvalnică, strălucitoare, putredă în clasele de sus, ingenuă totuși în cele de jos.

Observați aceste priviri imense, aceste mari figuri gînditoare, toată această imobilitate vie care freamă pe dinăuntru. Viața aceasta încremenită, aproape înspăimîntă privirea. E ca și cum ar fi fost ținută dintr-o dată, parcă surprinsă de vulcan în



același timp cu orașul. Impresionism, s-a spus ? Da, prin caracterul năvalnic, generos, instantaneu al mișcării surprinse, dar exprimînd prin vocea totuși slăbită, totuși moleșită a meșteșugarilor unei epoci corupte și sceptice, o putere de a înțelege și de a iubi la care abia cîțiva oameni izolați ajung astăzi. Este singura renaștere adevărată a eroismului grec. Ea corespunde, ca *Hercule din Belvedere* și statuile lui *Venus* din valea Ronului, ciocnirii dintre inteligența helenică și forța latină și creează într-o străfulgerare o artă completă prin seva sa, prin viața sa arzătoare, prin concentrarea sa febrilă.

Deși aceste picturi nu sînt propriu-zis copii — admițînd că copia este posibilă și că copistul, mediocru sau genial, nu substituie, în toate cazurile, naturii maestrului, propria sa natură — deși ele nu sînt decît reminiscențe ale unor opere grecești și transplantarea acestora pe un pămînt nou, prin ele ne putem face o idee — foarte aproximativă — despre pictura antică, pe care templele, prăbușindu-se, au distrus-o. Frescele cele mai vestite ale orașului mort aminteau de operele lui Polignot, Zeuxis, Parrhasios, Apelles. Pictura povestea vechile mituri și războaiele naționale. Ea n-a cunoscut la început decît culoarea plată, fără îndoială foarte simplificată, foarte strălucitoare, dură, cu contraste brutale, înainte ca, o dată cu Parrhasios, să apară modelul. Liniiile care îi încercuiau policromia puternică trebuiau să aibă fermitatea curbei neîntrerupte pe care le-o sugera în acea epocă, aceloră care construiau zei, trecerea de la dealuri la cîmpii și de la golfuri la mare. Întotdeauna decorativă la începuturile sale,

ea a avut destinul picturii școlilor moderne, tabloul de șevalet aparținând atunci când statuile coboară din înaltul templelor pentru a invada piețele publice, apartamentele și grădinile. Întocmai ca și sculptura, ea a trebuit să se închine în fața dorințelor celui bogat. Dar, fără îndoială, ea le-a rezistat mai bine, fiind mai suplă, mai nuanțată, mai individualistă, mai pricepută în a spune numai ceea ce nu vrea să ascundă. Eu o văd, după Parrhasios, semănînd oarecum cu pictura venețiană din școala lui Giorgione și a lui Tițian : matură, caldă, autumnală, cu forme ce se pierd în umbrele colorate și cu reliefuri stră-



168. 170. 171. Mirina.
Statuete de femei. Mu-
zeul Luvru.

169. Uraeus, bronz.
Biblioteca Națională,
Paris.

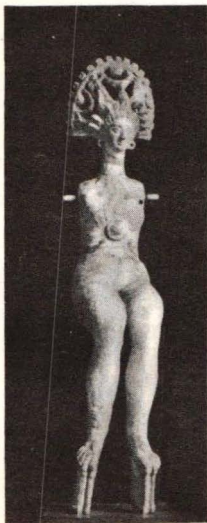
lucitoare, care par aurite de sevele interioare. Mai puțin fluidă și muzicală, totuși, mai masivă, mai compactă. Uleiul n-a fost încă descoperit și ceara face ca lucrul să fie mai puțin imaterial și mai încet.

IV

În orice caz, pictura a păstrat pînă la noi, prin Pompei, parfumul sufletului grec, ea dezvăluindu-ne unul dintre cele mai misterioase aspecte ale acestuia, mult mai mult decît ceramica, care



169



170



171

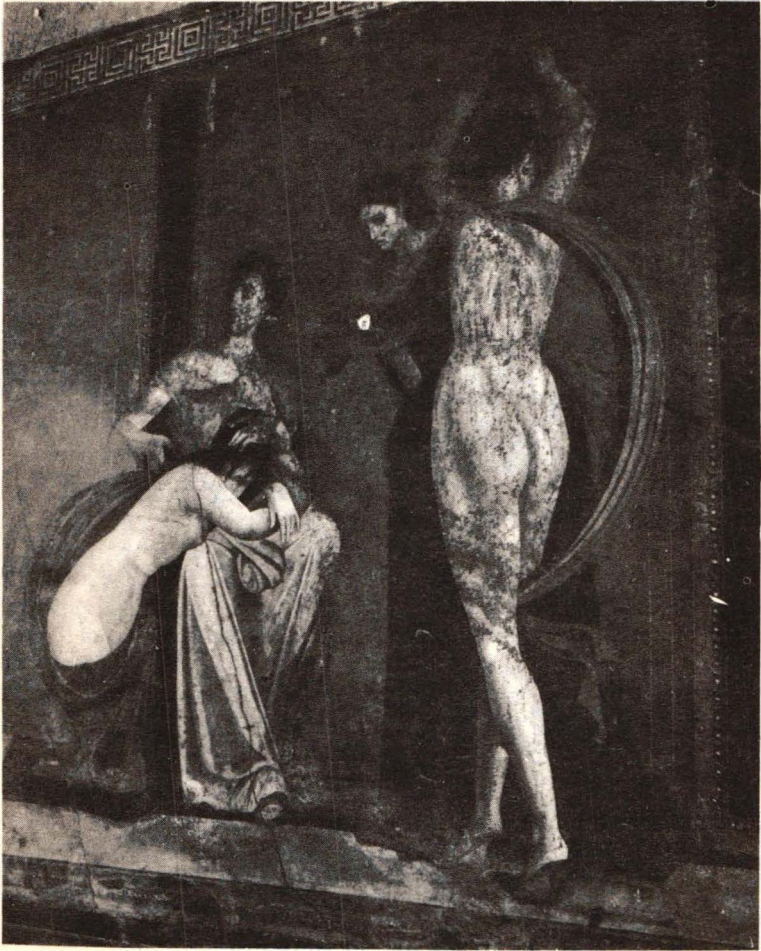


172. Pompei (sec. I î.e.n.). Telef alăptat de o căprioară
frescă. Muzeul Național din Neapole,

nu ne-a arătat decît evoluția lui exterioară, tot ce este compoziție, tehnică superficială, subiecte. Ceramica se mărginește să figureze, cu micile obiecte din lut ars, arta industrială națională a Greciei, și aceasta e mult. Dar ea nu reprezintă altceva decît reflectarea, în sufletul popular, a roadelor culese de cîteva spirite de pe trupul națiunii.

Sute de ateliere se deschiseseră cam peste tot, la Atena, în Sicilia, în Etruria, în Cirenaica, în Insule, în Pont, pînă în Crimeea. Cei mai celebri pictori de cupe, Eufronios, Brigos, Duris, lucrau alături de lucrătorii lor, se repetau adesea, se copiau unii pe alții, se întreceau în a fi activi pentru a atrage clientul, și întemeiau, lucrînd în comun, schimbul continuu, emulația, o industrie puternică. Sclavul, aici ca și pretutindeni în Grecia nespărtatizată, era colaboratorul stăpînului, fermier la țară, servitor la oraș, lucrător în atelier, mai puțin nefericit, fără îndoială, decît șerbul feudal sau salariatul contemporan. Aflată în marginea revoluțiilor și a războaielor, viața populară și meșteșugărească, viața mijlocie era prea simplă, prea aproape de pămînt, prea scăldată în lumină pentru ca legea ei să fie infernul.

Totuși arta industrială, în ciuda acestor rădăcini puternice, este atît de limitată prin chiar scopurile ei, încît intențiile ei nu pot fi tot atît de înalte ca acelea ale sculptorilor de zei. În schimb, ea evită mult mai multă vreme dubla primejdie a pretenției și a modei. Ea moare astfel mai puțin repede și se reînnoiește mai curînd. Diderot a avut



173

173. Pompei. Femeia flagelată și bacanta, frescă. Vila Misterelor.

174. Pompei. Pan cîntînd din nai printre nimfe, frescă. Muzeul Național din Neapole.



dreptate cînd a restabilit demnitatea artelor industriale. Dar n-a avut dreptate cînd le-a așezat alături de celelalte. Sculptorul și mai ales pictorul nu sînt călăuziți în lupta lor cu materia decît de calitatea materiei. Destinația obiectului se mișcă într-un cadru atît de larg încît libertatea lor nu are altă limită decît spațiul infinit unde hotărîtoare sînt raporturile inteligenței și sensibilității cu întregul univers al senzațiilor și imaginilor. Meșteșugarul artist este închis în frontiere mai strîmte prin funcția pe care trebuie să o îndeplinească mobila sau ornamentul la care lucrează, și, de asemenea, prin dimensiunea acestuia. O frescă și un degetar de cusut nu oferă autorului lor mijloace identice. Dacă vibrația sufletului poate să fie la fel de curată, la fel de emoționantă în amîndouă cazurile, elementele simfoniei sînt, în al doilea, mult mai puțin numeroase și infinit mai puțin complexe. Și, în fața utilității practice, utilitatea spirituală este silită să dea înapoi.

În afară de aceasta, meșteșugarul trebuie să constrîngă ornamentele cu care vrea să decoreze obiectul să urmeze contururile formei acestuia, să se modifice după volumul său, după suprafețele sale, să se supună ca și acesta unei destinații exclusive și de un ordin totuși inferior. De aceea foarte rar se întîmplă să afli, fie și pe cele mai frumoase vase ateniene, măcar ceva din acea compoziție liberă care face ca marea sculptură să se înrudească cu planul universal. Formele se alungesc și devin paralele pentru a îmbrățișa pereții amforelor, pentru a le da rigoare și avînt. Ele se întind în hore circulare în jurul cupelor, bazine-



175



176

lor, urcioarelor, ca pentru a tîrî vasul într-o mișcare giratorie. Ici, colo, foarte adesea, fără îndoială, într-un ansamblu sobru, năvalnic, ușor de descifrat dintr-o singură privire, negru pe roșu sau roșu pe negru, detalii admirabile, un desen pur ca linia aceluia ținut, incisiv ca spiritul rasei, care sugerează modelajul absent numai prin direcția sa și prin maniera sa de a indica atitudinea

175. Pompei (sec. I). Teseu învingător al Minotaurului, frescă. Muzeul Național din Neapole.

176. Herculaneum. Faun, frescă. Muzeul Barracco, Roma.



177



178



179

și mișcarea. Pentru meșteșugar ca și pentru sculptorul de temple, tiparul arhaic e sfărîmat, natura nu mai este o lume de forme imuabile și separate, ci o lume în mișcare, combinîndu-se și dezagregîndu-se fără încetare, reînnoindu-și aspectele și schimbînd în fiecare clipă elementele raporturilor sale.

Forma acestor vase este atît de pură încît ai zice că s-a născut de la sine, și că e ieșită nu din mîna olarilor, ci din jocul obscur și permanent al unor forțe naturale. Ele dau senzația vagă că artistul ascultă de indicațiile strungului pentru a sugruma sau pentru a umfla argila, a o așeza sau o alungi. Cînd roata fișîie, cînd materia se rotește și fuge, o muzică interioară șoptește formei în mișcare legănarea misterioasă care ritmează cîntecele și dansurile. Semințe, mamele, șolduri rotunde, flori închise, flori deschise, rădăcini care se răsu-



180

177. Skifos de Brigos. *Detaliu*. Muzeul Luvru.

178. Lecită (sec. I. î.e.n.). Muzeul Național din Atena.

179. Cupă. Eos și Memnon (începutul sec. V î.e.n.). *Detaliu*. Muzeul Luvru.

180 Marea Grece. Vas cu mășline, argint. Tezaurul din Boscoreale. Muzeul Luvru.

cesc, forme sferice ale naturii, misterul central doarme în adîncimea adunată a vaselor. Legea atracțiilor universale nu acționează numai asupra sorilor, întreaga materie se mișcă și se rotește în același cerc. Omul încearcă să scape ritmului, dar ritmul îl prinde mereu. Vasul are forma fructelor,



181

a pîntecelor de mamă, și a planetelor. Sfera este matca și sicriul formelor. Totul iese din ea. Totul se întoarce în ea.

Cu excepția marilor amfore panatenaice care au severitatea destinației lor, vasul grec, cînd îl privești de aproape, te privește aproape întotdeauna cu o familiaritate fermecătoare. Cînd povestește întîmplările de război sau interpretează vechile



182. Cască votivă, bronz. Muzeul Luvru.

nituri, se umanizează în mod încântător. Foarte adesea sînt înfățișați copii jucîndu-se, bărbați în atelierul lor, femei care-și fac toaleta, lungi, unduitoare forme pline indicate printr-o linie continuă. Pictura familiară a agricultorului egiptean înfățișa muncile cîmpului. Pictura familiară a grecilor, popor de negustori și de povestitori, vorbește mai cu plăcere despre muncile casnice.

Viața, în cetatea antică, este infinit mai firească decît ne-o imaginăm. Indulgența, familiaritatea meridională, viața simplă apropie totul. Viața unui port mediteranean din zilele noastre îi seamănă probabil în toate privințele, mai ales în zilele de tîrg și de pregătiri electorale. Cu toată grija constantă pe care o au grecii de a ascunde sub o ficțiune surîzătoare sau splendidă banalitatea, vulgaritatea sau chiar grozăvia întimplării zilnice, ea străbate prin decor.

Așadar, acest popor a mințit? Nu. El a imaginat o viață eroică ce-i exprima, orice s-ar spune, dorința, și care i-a îngăduit să-și înalțe voința deasupra poftelor sale cele mai atroce, și astfel, pînă la urmă, să îndrepte viitorul oamenilor într-o direcție hotărîtoare. La urma urmei, dacă războiul este mîrșav, cu trupurile sale descompuse și strîmbăturile lor hidoase, nimic nu-i mai frumos ca un tînăr războinic care înaintează, cu pieptul deschis, palpitînd de mîndrie și de credință. Dacă treburile casnice obosesc și ofilesc femeia, iată — trestii aplecate, ape unduitoare, flori și ghirlande legănate — atîtea tinere fete care dansează, ritmînd în sunetul melodiilor subțiraticе mișcările de

urmărire, de bun rămas, de implorare, de rugăciune, de dragoste. Și dacă la capătul drumului se află moartea, există pe marginile drumului destule lucruri cu care omul să-și împodobească viața. Se pare că oricât de turbulentă sau de mîrșavă, și, adesea, de sîngeroasă, a fost lumea greacă, gloria sa constă în aceea că a acceptat cu bărbăție, și chiar cu veselie, să trăiască. La picioarele Acropolei există un mic cimitir, unde se mai înalță și azi cîteva stele funerare de un simbolism emoționant. Grecia iubește viața și îndeletnicirile ei pînă și pe piatra sa de mormînt. Oamenii își spun aici rămas bun cu gesturi simple, cu fețele ușor triste și perfect calme, ca și cum ar urma să se revadă. Prietenul strînge mîna prietenului, mama își așază degetele pe capul copilului, servitoarea îi înfățișază stăpînei caseta plină cu bijuterii. Animalele familiare vin să asiste la plecare. Gloria vieții pămîntești intră în umbra subterană.



I

Până în epoca elenistică, strălucirea Greciei în lumea mediteraneană a eclipsat civilizațiile care se dezvoltau sau dispăreau în jurul ei. Națiunea pe care ea a cunoscut-o și despre care a vorbit cel mai bine, este Persia, pentru că cu ea a avut de luptat. Popoarele vechi nu aveau decît un mijloc de a se cunoaște și de a se înțelege : războiul. Or, grecii erau potrivnici cuceririi militare. Coloniile pe care le semănaseră pe toate țărmurile Asiei, Pontului, Africii de Nord, Italiei meridionale, Siciliei, constituiau escalele unei vaste rețele maritime destul de închisă, într-un cuvînt, națională, în afara căreia totul era pentru ei legendă, obscuritate și dezordine. Negoțul nu depășea litoralul mărilor fericite. Scăpînd acțiunii Greciei, ținuturile din interior, munții care închideau orizontul, pădurile necunoscute, îi ascundeau secretul lor.

Elenismul nu a lăsat, în afara lumii grecești propriu-zise, decît urme trecătoare. Doar un popor, popor de agricultori și de locuitori ai uscatului, i-au suferit destul de puternic influența, exercitată prin orașele Marii Grecii și prin drumurile maritime. Ținutul care se întinde între Arno, Tibru, Apenini și Mare a fost poate singurul din

lumea veche care a primit fără revoltă, încă din epoca eroică, domnia spiritului grec. Etruscii, ca și grecii, coborau fără îndoială din vechii pelasgi și recunoșteau în produsele aduse de corăbii — mai ales în vasele pe care le cumpărau în cantități mari — încurajarea unui efort înrudit cu al lor. De fapt, manifestările cele mai originale ale artei lor datorează ceva Greciei, și desigur, prin mijlocirea ei, Asiriei și Egiptului.

Fără îndoială, cu timpul, dacă Roma nu l-ar fi zdrobit în germen, geniul etrusc ar fi profitat de declinul Greciei pentru a se realiza în contact cu pământul său. E un pământ aspru — torenți, păduri, munți — foarte conturat, foarte definit. Dar țăranul din Etruria, încovoiat pe brazdă, sau cu privirea mereu stăvilită de dealuri, era lipsit de orizontul liber care se deschidea în fața omului grec, negustor între golfuri și insule sau păstor pe înălțimi. De aici, în arta etruscă, o notă funebră, violentă și amară.

Preotul e atotputernic. Formele sînt închise în morminte. Sculptura sarcofagelor, din care s-au păstrat două figuri stranii, cu partea de jos a



trupului sfărîmată, cu partea de sus tainică și surîzătoare, sprijinite în coate cu înțepeneala și expresia mecanică pe care au cunoscut-o toate operele arhaice, frescele încăperilor funerare care povestesc despre sacrificii și omoruri, sînt, ca și întreaga lor artă, fanatice, superstițioase și zbu-ciumate. Mitul și tehnica vin adesea de la greci. Dar rezultatul pare mai apropiat de infernul pe care îl vor picta primitivii din Pisa, douăzeci de secole mai tîrziu, pe pereții cimitirului Camposanto, decît de armoniile lui Zeuxis. Geniul toscan răzbate, încă de pe acum, de sub aceste forme ciudate, prea alungite, ușor bolnăvicioase, în care vigoarea și eleganța rasei nu reușesc să învingă misticismul său molatec. Totuși din el izvorăște o forță stranie, o viață misterioasă. Aceste fresce sumbre se aseamănă cu niște umbre pe care le-am fixa pe un perete. Ele vădesc un geniu decorativ atotputernic, un echilibru constant urmărit și stilizat prin simetria aparentă a gesturilor rituale, a zborului păsărilor, a ramurilor, a frunzelor, a florilor. Totul seamănă cu un dans, surprins în ritmul său cel mai efemer.

Făcînd educația Romei, Etruria a constituit etapa intermediară a civilizației în drumul său de la est la vest. Analele materiale ale Republicii romane ne spun poate mai mult despre geniul etruscilor decît despre acela al întemeietorilor săi. Bolta, pe care pelasgii au adus-o din Asia și pe care descendenții lor din Egeea au transmis-o Greciei primitive, este transmisă Romei prin descendenții lor din peninsula italică. Arcul de triumf roman nu este decît poarta etruscă modificată. Roma

cere inginerilor din Etruria să-i construiască a sa *Cloaca maxima*, intestinul oraşului, viscerele sale organice în jurul cărora se va organiza materialitatea sa adâncă, pentru a creşte treptat şi a-şi proiecta braţele de piatră asupra întregii lumi vechi. Etruscul, începând încă din secolul al VI-lea, nu aduce Romei numai religia sa şi ştiinţa sa augurală, el sapă canalele, construieşte templele, ridică primele statui, făureşte armele prin care Roma îl va aservi. El toarnă bronzul, şi bronzurile sale au o forţă aspră, tinzând către expresia cea mai intransigentă, sălbatică şi viguroasă, ca şi stejarii mici şi puternici din Apenini. Simbolul Romei, aspra lupoaică de pe Capitoliu, este opera unui bătrîn turnător în bronz toscan.

II

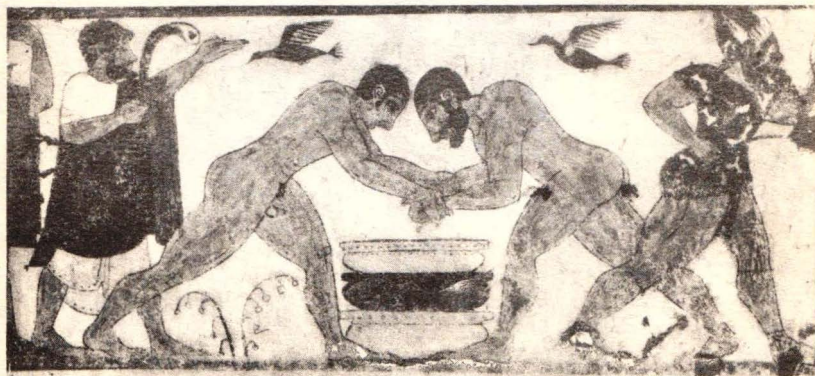
Încă de la începuturile sale, Roma este ea însăşi. Ea abate, spre folosul ei, izvoarele morale ale



185. Artă etruscă. Lupoaică, *detaliu*. Muzeul Capitolului.

lumii vechi, întocmai cum abătea în munți cursul apelor pentru a le aduce înspre zidurile sale. O dată izvorul captat, lăcomia ei îl seacă, și ea își continuă drumul pentru a capta un altul. Încă de la începutul secolului al III-lea, Etruria, zdrobită de Roma, cimentează cu sîngele și nervii ei, cu sîngele și nervii latinilor, a sabinilor, blocul pe care Roma se va sprijini pentru a se răspîndi pe pămînt, în cercuri concentrice, într-un enorm efort. Toate rezistențele întîlnite, Pirus, Cartagina, Hanibal, nu vor fi pentru ea decît prilejuri de a-și cultiva și de a-și întări voința. Legiunile înaintează cu regularitatea unei aluviuni.

Dacă pozitivismul roman nu i-ar fi înăbușit pe latini și pe etrusci, te întrebi, citindu-i pe Plaut, pe Lucretiu, pe Virgiliu, pe Juvenal, ce fel de artă ar fi putut să realizeze această aspră sinteză a vechilor popoare italice, îndrăgostite de păduri și de grădini și al căror geniu este amar precum frunzișurile sale, bogat precum ogoarele sale. Dar romanul a fost prea preocupat de cuceririle din ex-



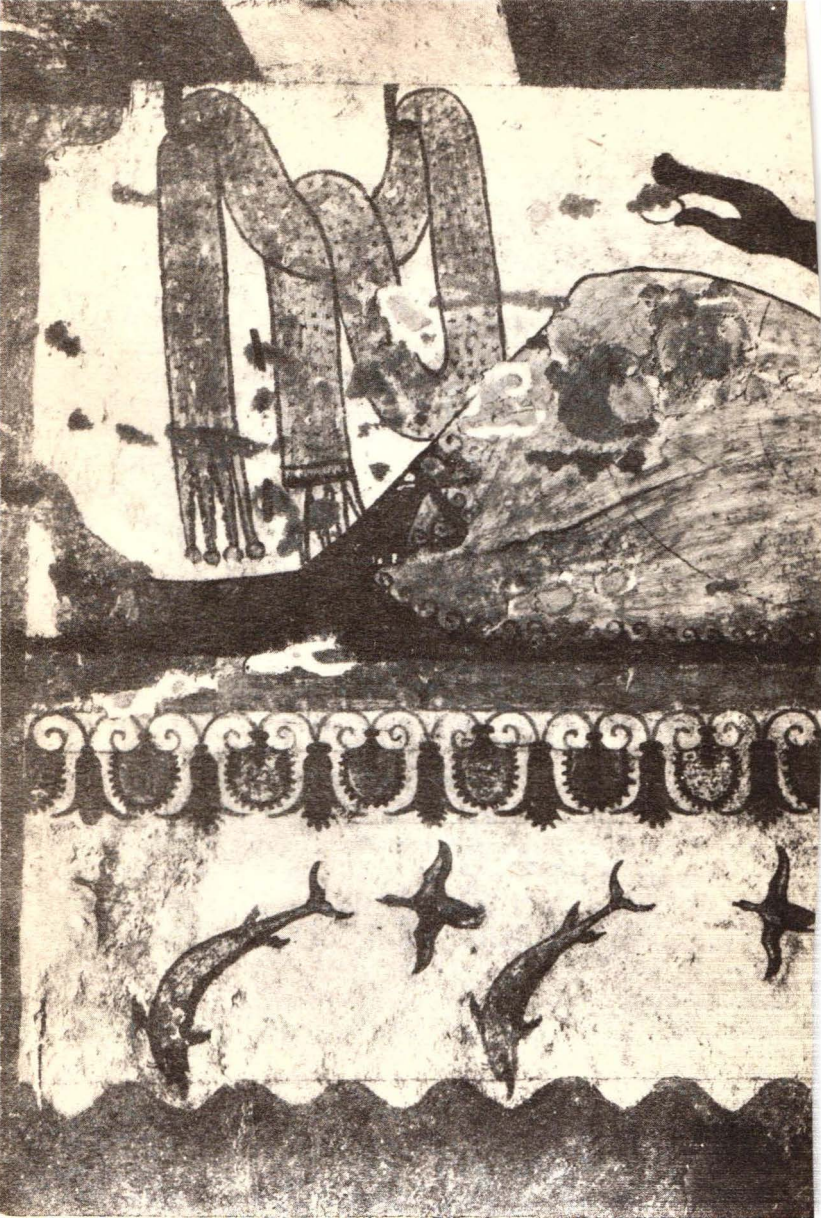
186. Artă etruscă. Mormîntul Augurilor, frescă, *deta-liu*. Tarquinia.



terior pentru a cucerii tot ce avea puternic și aspru în el însuși. Atît timp cît a ținut războiul metodic — cinci sau șase secole — el nu a avut timp să se exprime. De îndată ce resorturile s-au destins, spiritul Greciei cucerite le-a falsificat. Mummius, după jefuirea Corintului, spunea celor însărcinați să ducă la Roma prada : „Vă previn că dacă sfărîmați aceste statui, va trebui să le faceți la loc“. Această necunoaștere a rolului superior al operei de artă are în ea ceva sacru. Ea vădește una din acele candori de la care un popor poate să spere totul, dacă o folosește pentru a se privi trăind. Ea ar fi fost salvarea Romei, dacă Roma ar fi refuzat capodoperele pe care i le trimitea consulul. Dar ea le-a acceptat cu grabă, a pus să i se aducă altele, și încă altele, a devastat Grecia, și spiritul său puternic s-a tocit pe acest diamant.

Iată una din fatalitățile istoriei și dovada tendinței pe care o are ansamblul societăților omenesti de a-și urmări echilibrul. Aservit materialicește, un popor cu o cultură superioară aservește moralicește poporul care l-a învins. Caldeea își impune spiritul Asiriei, Asiria și Grecia ioniană Persiei, Grecia îl transformă pe dorian. Roma vrea să placă Greciei întocmai precum parvenitul aristocratului, Grecia vrea să placă Romei întocmai precum cel slab celui puternic. În contact cu ea, Grecia nu mai are cum să prostitueze un geniu pe care l-a pierdut de mult, dar Roma pierde o parte din geniul său.

Romanul, prin obiceiurile, temperamentul, religia, întreaga sa substanță morală, era cu totul diferit





de grec. Unul duce o viață simplă, liberă, investigatoare, dedicată în întregime dorinței de a realiza armonia interioară pe care o minunată imaginație o urmărește pe toate căile. Celălalt, o viață disciplinată, egoistă, aspră, închisă, căutându-și hrana în afara ei. Grecul își făurește cetatea după imaginea lumii. Romanul vrea să-și făurească lumea după imaginea cetății. Adevărata religie a romanului este căminul, iar capul familiei — tatăl. Cultul oficial este pur decorativ. Divinitățile sînt lucruri concrete, încremenite, pozitive, fără legături, fără înveliș armonios, un fapt personificat alături de un alt fapt personificat. Ele reprezintă un domeniu aparte, și, în fond, secundar. De o parte dreptul divin și religia, de cealaltă parte dreptul uman și jurisprudența. La greci, dimpotrivă, trecerea de la om la zeu și de la real la posibil este insensibilă. Idealul grec este diversitatea și continuitatea în vastul ansamblu armonios al acțiunilor și reacțiunilor. Idealul roman este unirea artificială a acestor elemente izolate într-un ansamblu rigid și puternic. Arta acestui popor cînd nu este utilitară este convențională.

De ce ar lua elementele convențiilor formale de la alții decît de la Grecia, care i le oferă? Vor exista multe încercări de transformare și chiar o surdă revoltă instinctivă. Fără voia lui, împotriva lui, un popor este el însuși. Templul grec nu poate fi transportat la Roma ca statuile și ca picturile, și cînd arhitectul roman se întoarce de la Atena, din Sicilia sau din Paestum, el a avut timp, în cursul drumului, să transforme, fără să-și dea



189

seama, știința pe care o aduce de acolo. Coloana devine groasă și netedă, adesea inutilă, plasată lângă perete în chip de ornament. Dacă stilul corintic domină, stilul doric și ionic, transformate, apar frecvent, și adesea se amestecă și se suprapun în același monument. Templul, aproape întotdeauna mai mare decât în Grecia, își pierde însuflețirea. El este voit simetric, masiv, greoi, po-

189. Artă etruscă. Mormîntul căpcăunului, frescă, detaliu. Tarquinia.

zitiv. Roma a construit numai în afara Romei, în Galia, în Grecia și mai ales în Asia, temple formidabile, temple strălucitoare de forță și de soare, în care înaltele vegetații corintice par arbori vii cimentați în ziduri. Dar, fără îndoială, Roma nu juca aici decât rolul său obișnuit de administrator sever. Templele Galiei elenice sînt grecești, templele Asiei au somptuozitatea și măreția de temut a tot ceea ce se înalță pe acest pămînt mistic, febril, saturat de putreziciune și de căldură, și pentru care timpul nu înseamnă nimic. Peste tot, chiar în cazul monumentelor utilitare — căci arenele provensale, pentru a nu le cita decât pe ele, se prezintă cu o discreție, o grație, o eleganță degajată pe care nu le întîlnești la cele din Italia — spiritul autohton impune Romei colaborarea și uneori dominația sa. În ornamentație, de exemplu, găsești la grecul, asiaticul, africanul sau spaniolul care lucrează sub ordinea constructorului roman, revolta tăcută a sentimentului personal. Anumite basoreliefuri galo-romane te fac



190. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran.

imediat să te gîndești, prin savoarea și verva lor, prin vigoarea alegră cu care este atacată piatra, prin gingășia concretă și poate puțin răutăcioasă a accentului lor, la frunzele, fructele, ghirlandele, figurile care, zece secole mai tîrziu, vor împodobi capitелurile, porticurile, fațadele catedralelor franceze. Romanul își păstrează drepturile numai în ceea ce privește ordinea de ansamblu a edificiului. Grecii își vopseau monumentele cu ocru și vermillion, albastru, verde, auriu ; ele străluceau în lumină. Cum va înțelege romanul policromia ? Pictura are în ea ceva mobil, trecător, aproape aerian, care repugnă geniului său. El o vede pălind și crăpîndu-se pe marmurele Acropolelor. Atunci o încorporează materiei, și făurește un templu în care marmurele multicolore, simple sau cu vine, alternează cu granitul, cu porfirul cu bazaltul. Armonia nu are nici un fel de importanță : culoarea nu se va mai șterge.

III

Aceeași transformare peste tot, în pictură, în sculptură. Copia, conștiincioasă, este întotdeauna infidelă. E greoaie, penibilă, e moartă. Sculptorul grec care lucrează la Roma are cîteodată frumoase momente de inspirație, dar el se supune modei, este cînd clasic, cînd decadent, cînd arhaizant. Cît privește sculptorul roman, treaba lui este să fabrice, pentru colecționar, nenumărate replici ale statuiilor din marea epocă ateniană. Este a doua etapă a academismului de care lumea modernă suferă încă.



191. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran.

Prima data din timpul elevilor lui Policlet, lui Miron, lui Fidias, lui Praxitele, care-și cunoșteau prea bine meseria.

Roma se umple de statui. Statui ale celor morți și ale celor în viață. Toți cei care au ocupat o funcție publică, înaltă sau modestă, vor să aibă, sub ochilor, mărturia materială și durabilă a acestui lucru, mai mult încă, fiecare, dacă poate să și-l plătească, ține să știe dinainte ce efect va produce mormântul în care va fi culcat. Și nu numai Imperatorul își va vedea faptele de arme împodobind marmura arcurilor și a coloanelor triumfale. Centurionul, tribunul au și ei, în existența lor publică, vreo faptă de seamă pe care vor ca viitorul s-o admire. Sculptorii de sarcofage imaginează basorelieful anec-



192. Roma (sec. II). Columna Antonină. Execuția căpeteniilor germane, *detaliu*.

dotic. Este inventat „genul“ istoric, această formă specială a degenerării artistice care a făcut în toate timpurile atît de bună casă cu academismul. Este vorba de a găsi și de a povesti cît mai multe fapte eroice cu puțință săvîrșite de omul de seamă. Pe cinci sau șase metri de marmură sînt înghesuie tot felul de întîmplări, se îngrămădesc personaje, insigne, arme, fascii. Totul este episodic, dar nici un sens nu se desprinde din episod, în timp ce în sobrul basorelief grec, unde nimic nu este episodic, întreaga semnificație a scenei apare de la prima privire.

Și totuși, asprul geniu roman își pune pecetea mai ales pe aceste basoreliefuri. Foarte adesea un fel de forță sumbră și solemnă pătrunde în noi ca un întreg cortegiu de amintiri copleșitoare, lauri, licтори, purpură consulară. Izbucnește din aceste monumente o putere barbară pe care nici o educație nu e în stare să o țină în frîu. Uneori chiar, din greoaiele ghirlande cizelate în care fructele, florile, frunzișul se adună și se împletesc ca secerișurile și recoltele bogatelor cîmpii latine, se vede izvo-rînd acea sevă rustică pe care Roma n-a putut-o secătui și care circulă în poemul lui Lucrețiu ca într-un bătrîn arbore înverzit. Grecii sînt atunci dați uitării și sculptorii veniți din Atena rîd probabil de milă în fața acestor poeme confuze închinete bogăției pămîntului. Este un alt ritm decît al lor și ei nu-l înțeleg. Și fără îndoială, preferă imitația greoaie care se face după ei. În adevăr, nu mai există viduri, treceri tăcute, nici o undă spirituală care să unească volumele ce-și răspund într-o

preocupare constantă de echilibru muzical, ci o orgie, disciplinată totuși, în care abundența devine un element care se încorporează mai curînd în beția carnală decît se înscrie în spațiul intelectual. Decorul roman în totalitatea lui se afirmă mai puțin stilizat și mai puțin idealizat, fără îndoială, dar mai emoționant și mai senzual decît decorul grec. Strugurele strigă, stejarul oferă din belșug ghinda sa compactă, frunza sa neagră, spicul greu de boabe se adună în snopi groși, se simte plutind în aer parfumul ramurilor verzi și mirosul de pămînt arat. El este bogat și viguros, dar mărginit probabil la muncile cîmpului și la treburile meșteșugărești. La sculptorul oficial, dimpotrivă, domnește o confuzie violentă, o plictiseală monotona, imobilitatea.

Acestui spirit, întrutotul exterior omului și îndreptat cu totul spre glorificarea ființelor, a lucrurilor sau a abstracțiunilor către care omul nu este atras prin adevărata sa natură, ci prin prejudecată sau prin cultul momentului îi datorează alegoria soarta strălucită de care se bucură în cadrul academismului roman. Artistul mare nu iubește alegoria. Dacă îi este impusă, o domină, o îneacă în formă, scoțînd din forma însăși sensul pe care ea îl închide întotdeauna. Alegoria, dimpotrivă, îl domină pe falsul artist căruia forma nu îi spune nimic. Alegoria este caricatura simbolului. Simbolul este fața vie a abstracțiunii realizate. Alegoria semnalează prezența abstracțiunii prin atribute exterioare.

Aceste nuduri reci, aceste manechine de bronz și de marmură, aceste gesturi încremenite, mereu

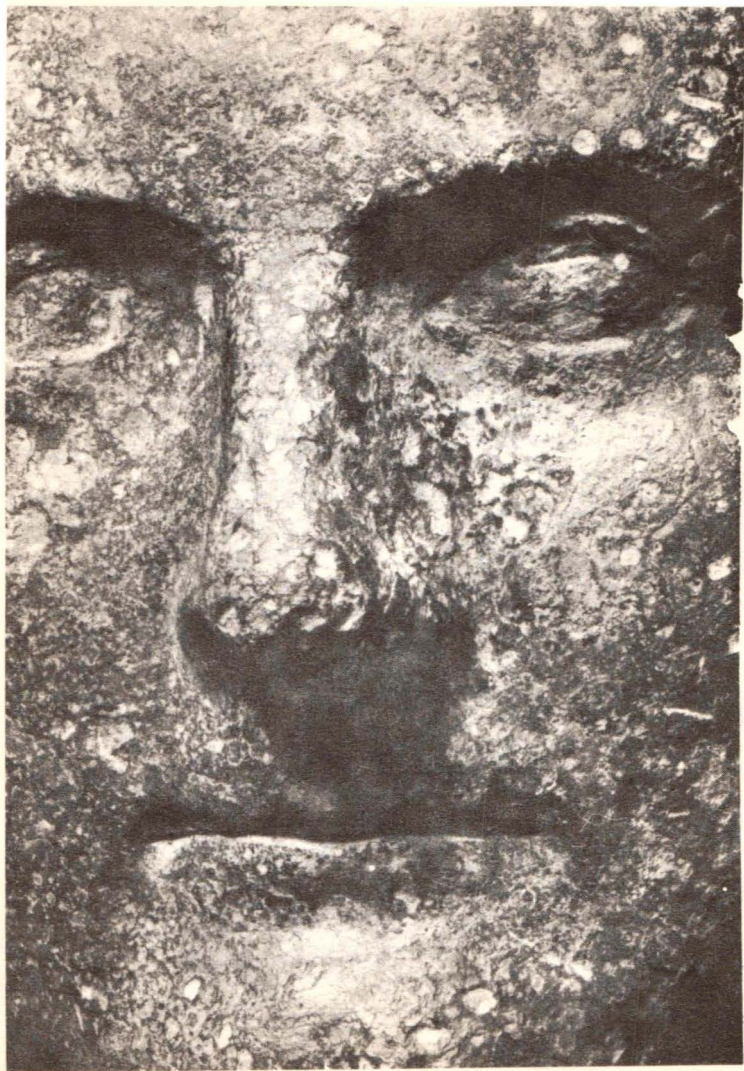
aceleași, aceste atitudini oratorice sau marțiale care nu se schimbă niciodată, aceste papirusuri înfășurate, draperii, tridente, trăznete, cornuri ale abundenței năpădesc toate locurile publice, forumurile, răscrucile, sanctuarele, cu mulțimea lor greoaie și plicticoasă. Sarcofage, statui, totul e „prefabricat“, oratorul înveșmîntat în togă, generalul în cuirasă, tribunul, chestorul, consulul, senatorul, imperatorul. Corpul poate fi schimbat de la unul la altul. Capul se înșurubează pe umeri. Pentru a recunoaște un personaj, trebuie să-i privești fața, uneori așezată atît de sus încît nu o poți distinge. Numai ea nu pare să iasă din fabrică. Fiindcă numai ea răspunde unei griji obscure și materiale, dar sincere, pentru adevăr. Ea nu e făcută decît la comandă, pentru cel ce a comandat-o, și artistul și modelul colaborează din acel moment în mod loial.

Toate aceste portrete romane sînt implacabile. Nici o convenție, dar și nici un fel de fantezie. Bărbat sau femeie, împărat sau nobil, modelul este urmărit trăsătură cu trăsătură, de la oasele obrazului



193

193. Tiberiu (193 bis, *detaliu*), bronz. Muzeul Național, Roma,





pînă la micile asperități ale pielii, de la forma pieptănăturii pînă la deviația nasului, pînă la brutalitatea gurii. Cioplitorul în marmură este atent, sînguincios, cîstit. El nici măcar nu se gîndește să insiste asupra elementelor descriptive ale figurii modelului, el nu vrea decît să facă un portret care *să semene*. Nici o încercare de generalizare, nici o tentativă de minciună, de lingușală sau de satiră, nici o intenție psihologică, și chiar o slabă intenție de a caracteriza, în sensul descriptiv al cuvîntului. Mai puțină putere de pătrundere și mai multă grijă pentru exactitate. Artistul nu minte, și nici modelul. Sînt documente de istorie, vorbind de adevărații Cezari ai Romei și de aventurierii din Spania sau Asia, de monștrii diviniizați și de împărații stoici. Unde se află tipul clasic de „profil de medalie” printre aceste capete greoaie sau fine, pătrate, ascuțite sau rotunde, uneori vișătoare, adesea răutăcioase, întotdeauna adevărate, cabotini buhăiți, idealști cam neghiobi, brute cu desăvîrșire incurabile, bătrîni centurioni cu fe-



195

194. Claudiu, *detaliu* (sec. I). Muzeul Luvru.

195. Claudiu. Monedă, *detaliu*. Colecția Thomas.

tele tăbăcite, curtezane încoronate care nu sînt nici măcar drăguțe ? Cîteva, desigur, sînt de o mare frumusețe, prin atenția, prin viața lor puternic concentrată, prin densitatea și masa lor, prin urmărirea necruțătoare a unui relief remarcabil, pe care osatura feței cercetate îl posedă din întîmplare, reveluîndu-i-l sculptorului. În statuia *Marii Vestale*, de exemplu, adevărul nemijlocit ajunge la adevărul tipic : Roma întregă, dominația sa asupra ei însăși, asupra întregului univers, apare în această femeie puternică și gravă, tot atît de masivă ca și cetatea, la fel de sigură precum căminul, lipsită de umanitate, de iubire, de slăbiciune, pînă în ziua în care încet, adînc, irezistibil, își va fi îndeplinit menirea.

IV

Trebuie să întoarcem spatele templelor, și să aruncăm o privire rapidă spre arcurile de triumf masive și spre coloanele triumfale în jurul cărora ascensiunea brutală a cortegiilor ridică forța Romei spre un empireu care nu le depășește înălțimea. Roma care se vroia, care se credea artistă, a pus în potretele de marmură și în cîteva basoreliefuri impresionante prin autoritate și vigoare întregul său geniu înnăscut. Pentru a-l regăsi în manifestări mai caracteristice și impunătoare prin proporțiile lor enorme, trebuie să părăsim domeniul artei propriu-zise al acestei funcții superioare al cărui rol este de a exalta toate funcțiunile elevate ale inteligenței și al dragostei, și să privim expresia vieții sale cotidiene, pozitivă și materialistă. Roma nu



avea nici o altă nevoie morală în afară de aceea de a-și proclama gloria sa exterioară, și orice monument îi ajungea pentru aceasta, dacă purta numele de templu, de arc de triumf, de rostru sau de trofeu. Dar ea avea mare nevoie de sănătate, de forță fizică, și mai târziu, pentru a-și cheltui această forță și această sănătate, devenite o povară după sfârșitul războaielor, mare nevoie de hrană, de femei, de jocuri violente. De aici, mai întâi drumurile pavate, podurile, apeductele, apoi teatrele, termele, circurile : sînge și carne după marș și apă.

Idealul roman, în decursul istoriei, are uniformitatea și constanța unei reguli administrative. La Roma, adevăratul artist este inginerul, după cum adevăratul poet este istoricul și adevăratul filozof, juristul. Romanul va impune familiei, societății, naturii, forma voinței sale. El își va reprima prin lege instinctele sale prădalnice, va dobîndi vigoarea morală necesară pentru a cuceri pămîntul meditănd despre sine însuși, va evada din mediul său ingrat trimițîndu-și tentaculele de piatră pînă la marginele lumii. El va clădi totul, dreptul, analele, drumurile, lespede după lespede, piatră după piatră, întocmai cum, pornit din Roma, se va întinde el însuși peste cîmpii, munți și mări, mărindu-și treptat sfera de dominație.

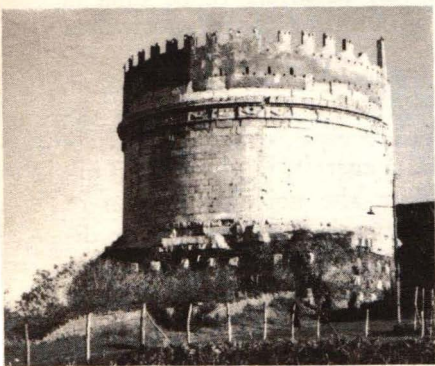
Orgoliul acestui popor, puterea sa, trebuiesc căutate în locurile pe care trăia. Cîteva coline joase în mijlocul unor mlaștini de care fuge locuitorul înălțimilor sabine și țăranul din Latium. Nici pîine, nici apă, un cerc îndepărtat de munți dușmănoși. Un adăpost de paria, dar de paria violent și lacom, care știe că, dincolo de orizont, există pămînturi

grase, orașe bogate, turme. Cercul blestemat trebuie trecut cu orice preț. Rasa își va sorbi puterea din izvoarele munților pe care drumuri inflexibile de piatră le vor răspîndi în Roma, în torenți. Drumuri inflexibile de piatră vor îndrepta această forță de-a curmezișul mlaștinilor secate, de-a curmezișul pădurilor deschise, al fluviilor, al ținuturilor pustii, al munților, spre lumina Sudului, spre ceturile Nordului. Cementul leagă pietrele și lespezile, face din ele un singur bloc continuu, din centrul și pînă la marginile pămîntului locuit. Sîngele pornește de la inimă și se întoarce la inimă ; Roma este în tot Imperiul, tot Imperiul este în Roma. Lumea antică este o imensă oază de păduri, de pămînturi cultivate, de cetăți bogate, de oceane fecunde, Roma o îngrămadire de ziduri și de cocioabe, o hulă neagră și joasă de maghernițe populare, al cărui vuiet nu încetează nici zi nici noapte, și care poartă anevoie corăbii tari de piatră, greoaie ca formă, grele de tăcere. Între lume și cetate, un deșert mohorît, străbătut de artere rigide pînă la cercul orizontului, o întindere tristă unduind ca o mare sub soare sau în noapte.

Pentru a suda astfel acest oraș izolat cu restul lumii, materialicește și moralicește, era nevoie de un orgoliu uriaș, de o uriașă energie, de eforturi uriașe care să sporească această energie, să exalte acest orgoliu, și să-l împingă la alte noi eforturi, din ce în ce mai uriașe. Sub Imperiu totul tinde către dimensiunile uriașe. Din nou, apeducte, poduri, drumuri, din nou pietre alături de alte pietre, din nou pietre peste pietre. O dată cu aservirea Asiei și cu impunerea păcii, setea și libertatea de a se bucura

de viață își fac intrarea în Roma. Ea li se lasă în voie cu toată puterea ei cuceritoare și autoritară. Din ce în ce mai uriașă, în joc, în dragoste, în lene, ca și în război, în jurisprudență, în istorie, în construcția cetății. Roma nu se mai mulțumește să-și facă simțite bătăiile inimii la hotarele imperiului său, ea cară înăuntrul ei pînă și materia acestui imperiu. Oameni de toate rasele o năpădesc, aducîndu-și cu ei obiceiurile, zeii, pămînturile. „Clima este învinsă, natura aservită; girafa africană se plimbă prin Roma sub o pădure mobilă, alături de elefantul indian; corăbiile luptă pe uscat”¹. După apeducte, după drumuri, sînt construite amfiteatre, circuri unde se măcelăresc armate, unde optzeci de mii de romani pot să vadă slobozită împotriva oamenilor întreaga faună a deșertului, a pădurii, a

¹ Michelet. *Istoria Romei*.

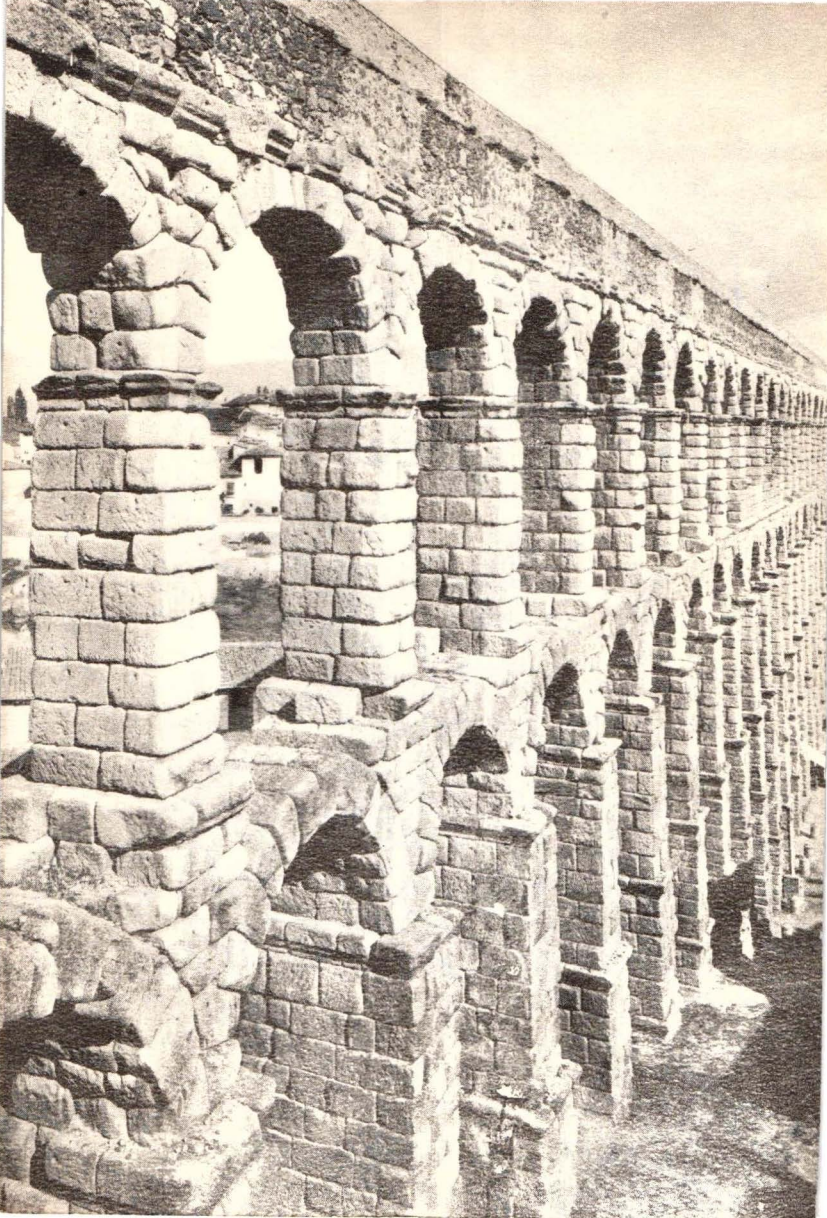


197

197. Mormîntul Ceciliei Metella.

198. Pont du Gard (19 î.e.n.).





mun­telui, și va­luri de sînge cald cur­gînd peste va­luri de sînge în­che­gat. Se clădesc terme, cu piscine în care se pot scălda în voie trei mii de oameni, tepidariumuri uriașe, locuri de plimbare acoperite cu bolți mon­stru­oase unde trîndavul își petrece ziua în mijlocul femeilor, al dansatoarelor, al muzicanților, al retorilor, al sofiștilor, al statuilor aduse din Grecia. Dar sufletul Greciei nu a pătruns aici o dată cu ele. Grecul, pînă și în zilele celei mai triste decăderi ale sale, iubea aceste forme pentru ele însele. Romanul abia de le consideră demne să constituie un cadru pentru orgia de carne, de sînge, de ape și roind. El se cufundă cu frenezie în senzualitatea sa greoaie.

Dar cel puțin în acest domeniu el este artist, fără s-o știe. Funcția, fără îndoială, este josnică, înecată în materie, pozitivă, egoistă, crudă. Dar organul pe care îl reclamă îi este atît de puternic

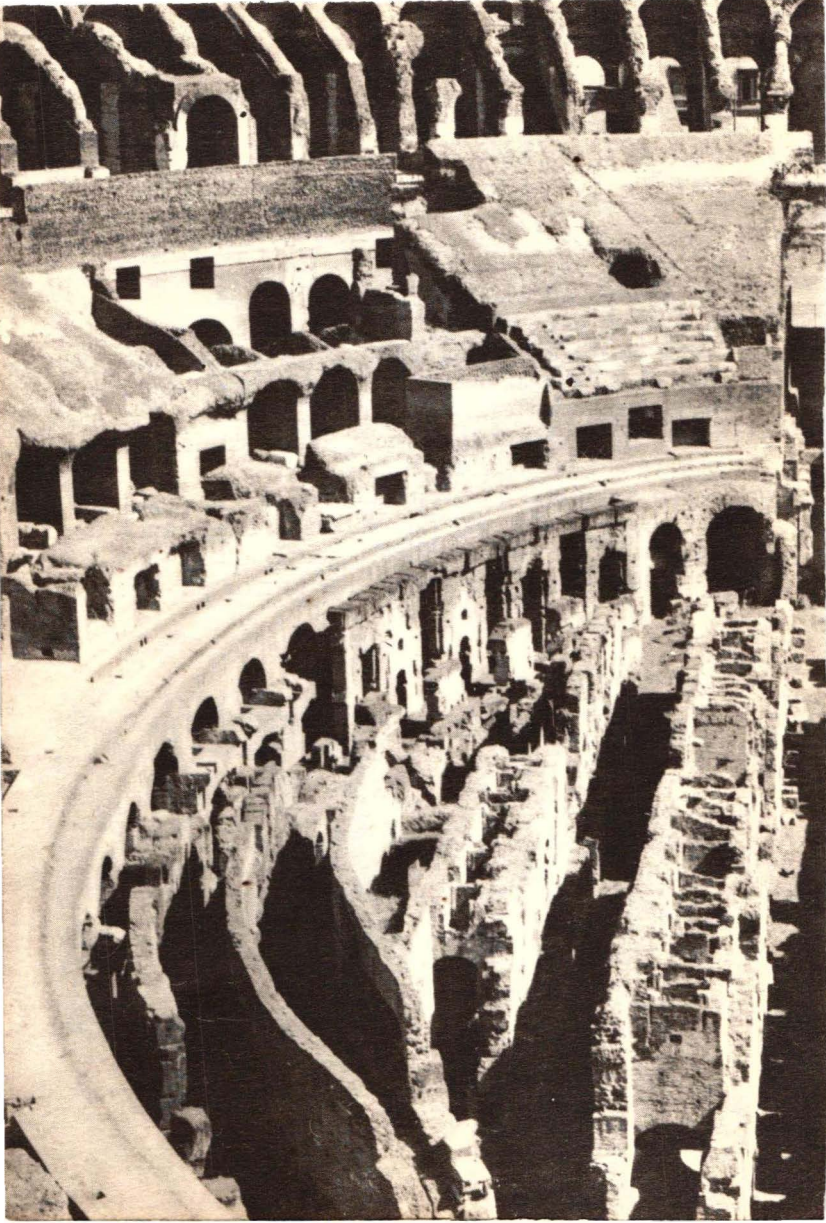


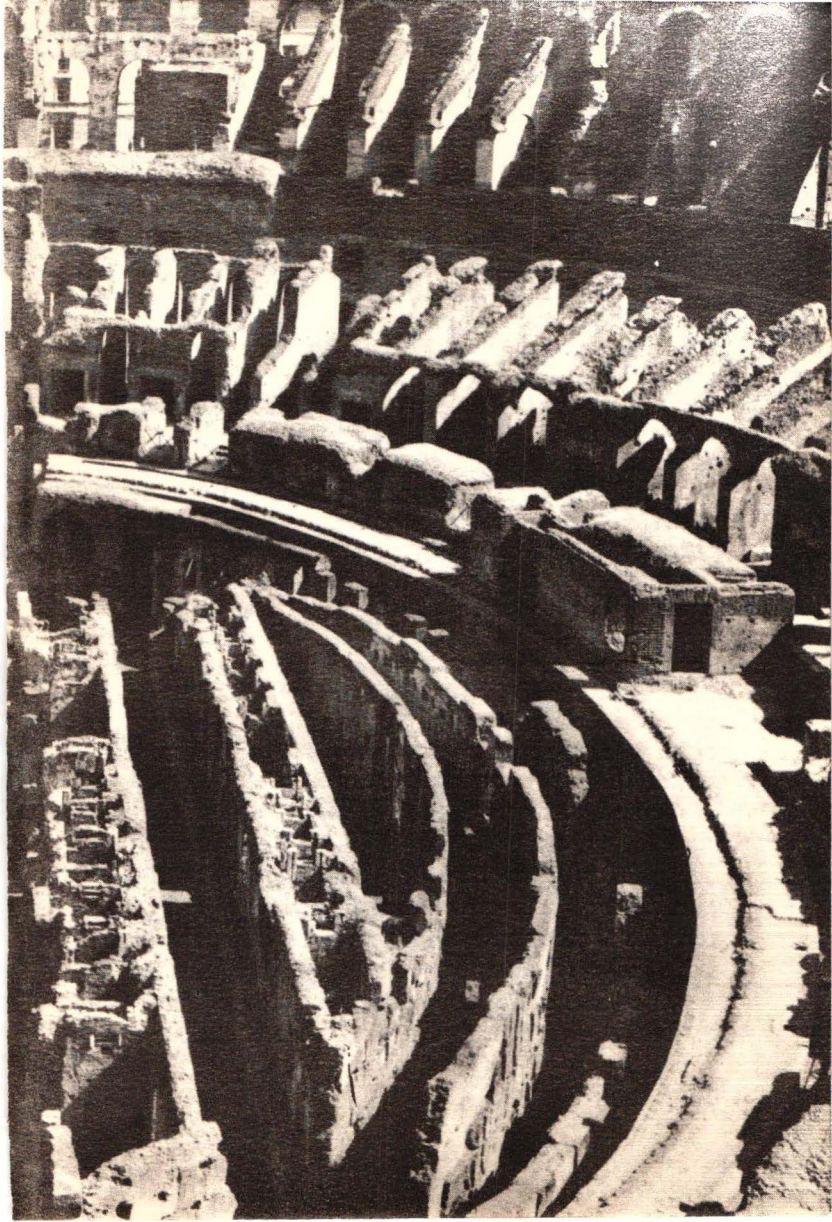
200

199. Apeductul de la Segovia (sec. II).

200. Apeductul de la Charchell.

201. Roma (sec. I). Coliseul. ►





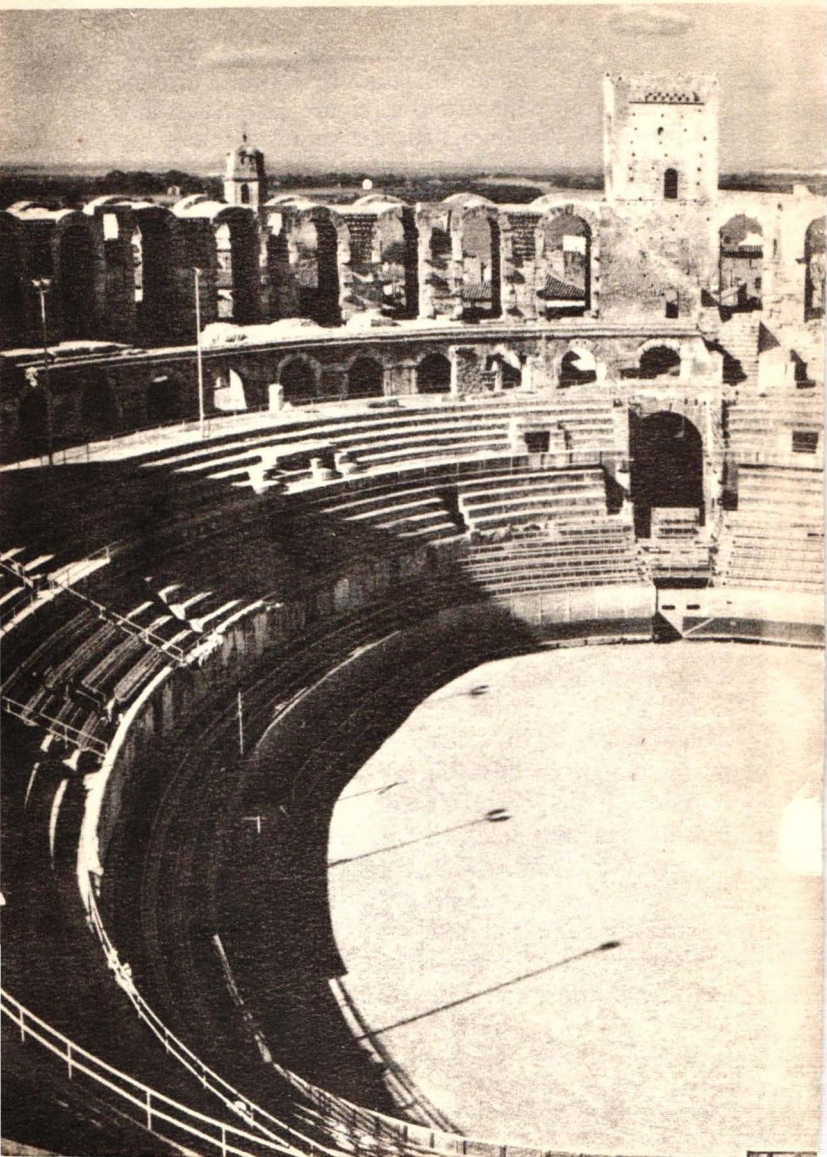
adaptat, încît el dobîndește o zdrobitoare, și rară, și directă și monotonă splendoare. Astfel întotdeauna, în partea de jos ca și în partea de sus a scării, pe prima treaptă ca și pe frontonul templului, în ordinea materială ca și în ordinea morală, frumosul și utilul se acordă în mod misterios. Arhitectura religioasă oficială este copleșită de ornamente, quadrige, basoreliefuri, alegorii, coloane false. Coloana corintică, atît de illogică prin capitelul său de frunze turtit de antablament, și pe care grecii abia dacă au folosit-o, pare că a fost inventată pentru a permite romanilor să dea la iveală, într-un uimitor contrast, lipsa de înțelegere artistică a aceloră dintre ei care sînt însărcinați să se ocupe de aspectul artistic al orașului. De îndată ce folosesc ornamentul, arhitectura lor își pierde frumusețea pentru că își pierde logica. Și cad în aceeași greșală ori de cîte ori urmăresc efectul înainte de a se gîndi la funcție. Astfel unele cupe romane de argint au partea scobită încărcată cu forme cizelate. Abia de mai poți bea din ele. Om al plăcerilor, pozitivist, romanul divaghează abordînd speculația, ideea generală, simbolul. De îndată ce e vorba să-și satisfacă instinctele sale cele mai materiale, el spune lucruri admirabile.

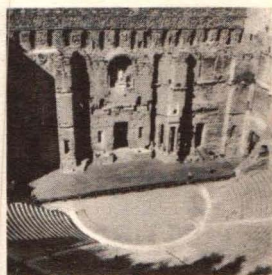
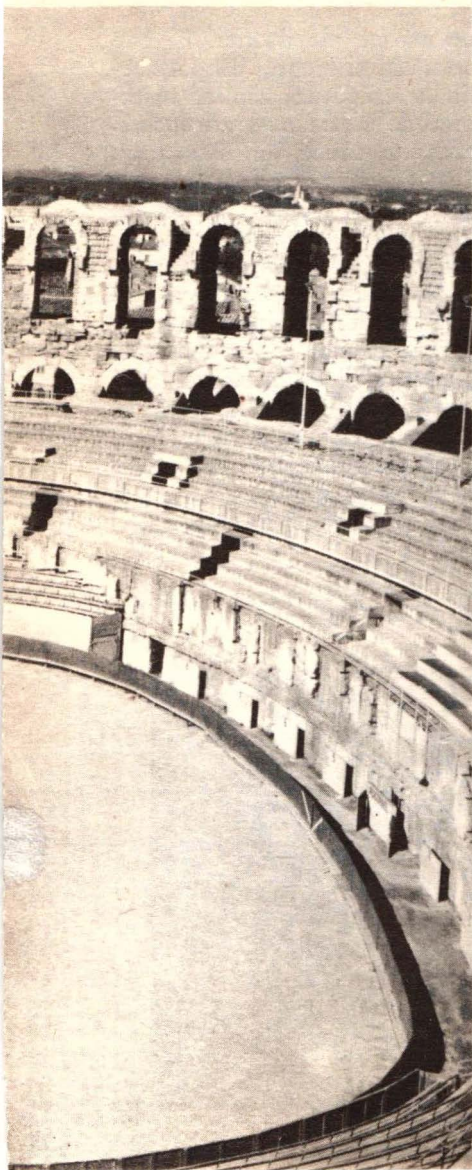
Nu există ornamente pe apeductele, podurile, termele sale ; aflăm foarte puține pe amfiteatre, și acestea sînt, dimpreună cu portretele pozitive, singurele sale opere reale de artă. Nude, drepte, categorice, acceptîndu-și rolul, ele se înfățișează ca niște ziduri înfricoșătoare, ca niște îngrămădiri de materie aurite de arșița meridională, crăpate și albite de înghețurile din nord, bolți aeriene pe

pilaștri ciclopeeni, șiruri de arcade gingantice sărind peste văi, peste mlaștini, despicînd barierele stîncioase sau escaladîndu-le, sigure în ascensiunea lor verticală sau în mersul lor ca niște faleze sau niște turme de monștri primitivi. Scopul pe care îl urmăresc le dă o înfățișare implacabilă. Ele au ri-goarea calculului, forța voinței, autoritatea orgo-liului.

Ele sînt aeriene ca frunzișul care se leagănă în vîrfurile arborilor, la șaizeci de picioare de pămînt. Arcada, bolta, leagănul, coridoarele și cupolele, miile de blocuri de granit suspendate în aer ca niște frunze timp de douăzeci de secole, și care nu se pot prăbuși înainte ca infiltrația apelor, asal-tul vînturilor și al soarelui să le fi dezrădăcinat trunchiurile, par a fi vegetații naturale pe care iernile nu le-au doborât. Să pietrifici adîncimea cerului, adîncimea culmilor de păduri, numai ima-ginația omenească putea realiza minunea de a da mulțimilor, ca adăpost veșnic, curbele rotunjite deasupra curbei pămîntului. Numai îndrăzneala oamenilor putea suspenda materia în spațiu prin propria sa greutate, putea lipi pietrele între ele lăsîndu-le prea puțin loc pentru a le îngădui să cadă, putea înfrîna tendința lor de a se înde-părta una de cealaltă dînd, prin îndesirea lor, pi-laștrilor care le poartă, o absolută soliditate.

Cu cît este mai înalt, cu atît este mai drept, cu cît este mai nud, cu atît este mai gros și mai dens, cu cît oferă mai puține goluri, deschizături și viduri, cu atît zidul reprezintă mai bine, pe fața surîzătoare sau dramatică a pămîntului, imaginea voinței, energiei, continuității în efort. Zidul roman





203

202

este unul din lucrurile mărețe ale istoriei. El este Istoria. Și fiindcă e forța, este și dreptul. El pare neîntrerupt, și, chiar plin de crăpături, rămîne în picioare. Căderea a o mie de pietre nu-l zdruncină. Timp de zece secole, toate casele din Roma au fost clădite cu pietrele Coliseului. Coliseul nu și-a schimbat forma. Zidul roman rămîne peste tot identic cu el însuși. Lespezile drumurilor care, pe o lungime de două sute de leghe, își urmează mersul rigid, nu-i decît un zid culcat pe pămînt, pentru a-l strînge și a-l aservi. Bolta podurilor, care nu este decît un zid încordat tocmai ca lemnul unui arc, întinde coarda pasivă a fluviilor. Zidul apeductelor, scobit ca însăși albia fluviilor, duce apele, în linie dreaptă, acolo unde edilul o dorește. Înalt și gol, zidul exterior al teatrului interzice privirilor celui căruia trebuie să-i stăvilească poftele sau revoltele, să rățăcească pe orizontul liber. Zidul



204



205



206

circurilor, continuu și compact ca un cerc de bronz, închide orgia sângeroasă în rigoarea geometrică a unei probleme administrative. Zidul care se rotunjește deasupra tepidariumurilor și piscinelor cu docilitatea unei atmosfere menținute în frontierele sale sferice de către gravitația cerurilor, conferă voluptății și higienei autoritatea grandioasă a unei legi de ordin natural.

Roma este locul unde poemul pelasgic al zidului, atât de plin de nerv și de savant dezvoltat de către greci și etrusci, și-a găsit cele mai puternice și mai durabile expresii ale sale. Și tot Roma este locul unde aplicațiile boltei asiatice au fost cele mai variate, folosirea sa cea mai frecventă, funcția sa cea mai metodică. Bolta, în Caldeea, Asiria, se alungea, se teșea sau se umfla pe palate, pe

204. Baalbek. Templul lui Bachus.

205. Arles. Arenele, *detaliu*.

206. Orange (sec. II). Teatrul.

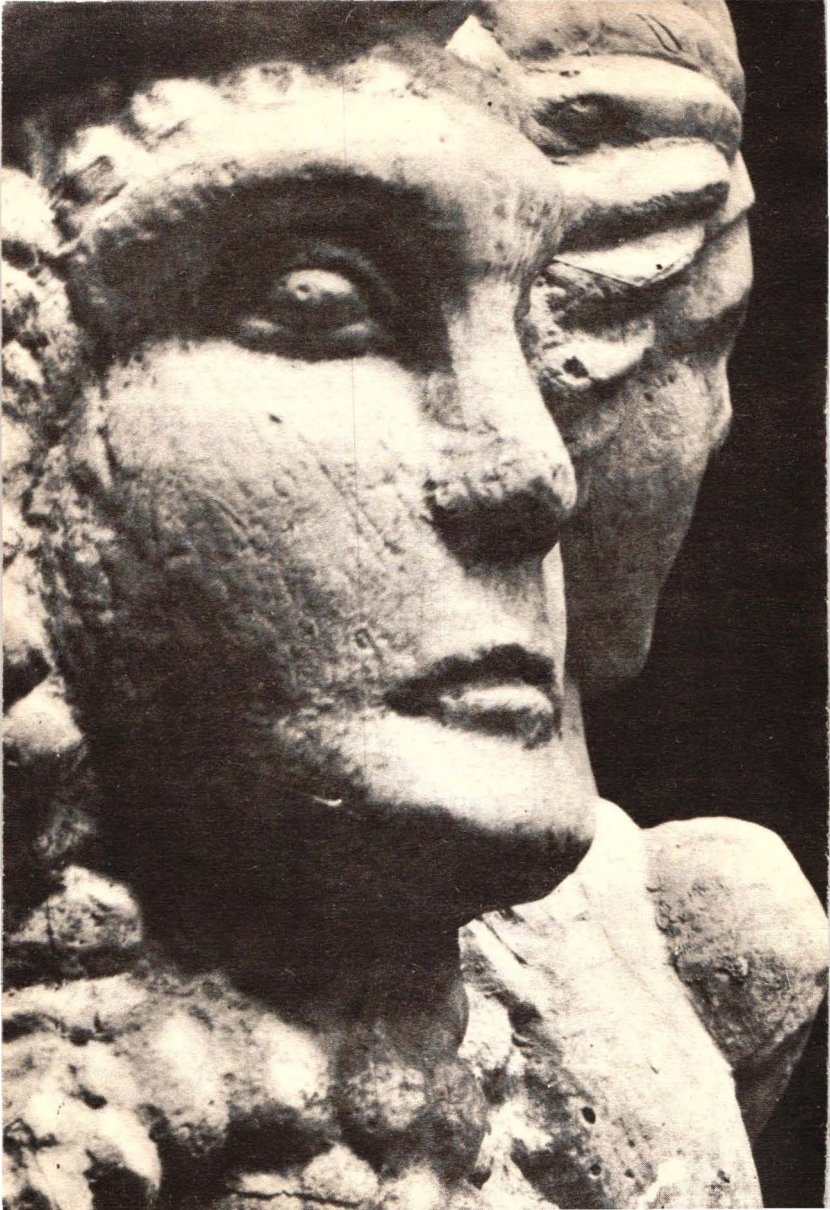
case, plana deasupra oraşelor. La Roma, ea este însăşi baza oricărei construcţii utilitare, şi majoritatea formelor arhitectonice derivă din prezenţa sa, arcurile podurilor, vomitorii, coridoarele din jurul circurilor, imensitatea sălilor ca rezultat al forţei zidurilor, puterea suporturilor comandată de înălţimea edificiilor, monumentelor circulare, imagini ale orizontului câmpiilor purtînd cupola cerului.

Mormîntul Ceciliei Metella, Mausoleul lui Adrian şi mai ales *Panteonul lui Agrippa* sînt rezumate ale puterii Romei şi ale cercului sever şi sălbatic în centrul căruia este clădită. Puterea lor este tristă, zidurile pline, la fel de zgrunţuroase ca pielea unui monstru, interiorul, tainic şi zăvorât întocmai ca sufletul acestui popor care nu a consimţit să se manifeste înainte de a fi luat tuturor celorlalte popoare dreptul de a-l discuta. Ele apasă pe scoarţa pămîntească şi parcă emană din ea. În vîrfurile Panteonului, o deschidere circulară lasă să pătrundă lumina cerului. Ea cade aici cu părere de rău parcă, şi nu reuşeşte niciodată să-i lumineze ascunzişurile. Roma este voluntară şi închisă.

Numai în circurile de piatră soarele cobora în valuri, dar pentru a lumina spectacolele pe care lumea domesticită le dădea Romei, pînă în clipa cînd va învăţa aici ura, revolta, setea de purificare. *Panem et circenses* ! Coliseul nu-i decît formula de piatră a nevoilor monstruoase ale poporului-rege. Patricianul nu mai poate recurge la război pentru a-l ocupa pe plebeian. Atunci îi dă pîine. Atunci îi dă circuri unde poate să încapă un oraş întreg,

construite în așa fel încît din orice loc să se poată vedea agonia acestui oraș. Niciodată nu s-a văzut, sub ceruri, un teatru mai bine amenajat pentru a găzdui spectacolul unei sinucideri mai grandioase.

Echilibrul roman nu a avut caracterul spontan și filozofic al echilibrului atenian, și aceasta nu atît din cauza întinderii multiforme a Imperiului Romei cît din pricina profunzimei anarhiei sale morale. Grecia, în război cu Persia, era cu mult mai aproape de armonie decît a fost Roma în momentul cînd a decretat pacea. Odihna, arta, pînă și plăcerile sale au fost de ordin administrativ. Lupta de interese, rivalitatea dintre clase, dezordinea socială nu au încetat din primele timpuri ale Republicii și pînă la triumful creștinismului. În tot decursul istoriei romane, cel sărac luptă împotriva celui bogat care îl stăpînește mai întîi prin război, apoi prin jocuri. Dar, mai jos decît săracul, exista o ființă și mai nenorocită, care nu asistă niciodată la jocuri decît în calitate de actor. E sclavul, viermuirea ascunsă din Subura și din catacombe, și femeia, alt sclav, batjocorită în fiecare zi de către fiecare în carnea și în iubirea ei. Ființa care trăiește în întuneric cere fără încetare soarelui să se înalțe înăuntrul ei. Valul mistic al celor săraci, născut din scepticismul elenic, se ridică și va sfîrși prin a înghiți materialismul roman. Roma nu bănuia, fără îndoială, că ziua în care a înfrînt cumplita rezistență a micului popor evreu a marcat începutul victoriei micului popor evreu asupra ei. Era în firea lucrurilor ca sufletul lumii antice, înăbușit de Roma, să se reverse în sufletul





Romei. Patricienii suferiseră influența idealului grec, plebeienii, la rîndul lor, sufereau influența idealului evreiesc.

Biserica urma să se înalțe pe această piatră puternică și bogatul, încă o dată, să-l aservească pe cel sărac făcîndu-i făgăduieli, sau dîndu-i simulacrul bunurilor pe care îl reclama. Roma, creștinîndu-se, nu a încetat să fie ea însăși, după cum ea rămăsese Roma, crezînd că se elenizează. Apostolii aruncaseră vâlul pe obrazul lui Christos. Romei nu i-a fost greu să toarne sentimentul maselor în tiparul voinței sale pentru a le trimite din nou să cucerească pămîntul. Dorința sa materială de dominație mondială se va trezi din nou în contact cu visul de comuniune morală universală pe care creștinismul, după îndepărtatul budism, îl semăna în suflute, transformînd acest vis într-un folosul său. Julian Apostatul, ultimul erou care s-a ivit pe pămîntul întunecat înainte de apusul soarelui, crezuse că luptă împotriva religiei Asiei. Dar el lupta împotriva Romei, și Roma era deprinsă să învingă. Oamenii din Nord vor putea să coboare valuri, valuri, către Mediterana, marea oglindă a figurilor divine, sursa inepuizabilă de raze din care toate popoarele vechi au venit să ia lumină. Roma, înecată timp de mai mult de o mie de ani sub neconținute aluviuni umane, va rămîne Roma, și cînd ea se va arăta din nou în fruntea popoarelor, popoarele își vor da seama că sînt însemnate cu pecetea ei.

INDICE DE NUME ¹

- | | |
|------------------------------|----------------------------|
| ABRAHAM, pag. 193 | BERGSON, pag. 28 |
| AGAMEMNON, pag. 193 | BERNINI, pag. 42 |
| ALCEU, p. 181 | <i>Briaxis</i> , pag. 263 |
| ALCIBIADE, pag. 181 | <i>Briigos</i> , pag. 313 |
| ALEXANDRU, pag. 137, | BRUEGEL, pag. 86 |
| 172, 173, 180, 286 | BURCKHARDT, pag. 179 |
| ANAXAGORA, pag. 181, | |
| 223 | |
| ANDLER (Charles), pag. | CARRIÈRE pag. 28 |
| 179 | CERVANTES, pag. 30 |
| <i>Antenor</i> , pag. 224 | CÉZANNE, pag. 43, 44 |
| <i>Apelles</i> , pag. 309 | CIMON, pag. 181 |
| ARISTIDE, pag. 181 | CLARKE, pag. 42 |
| <i>Aristocles</i> , pag. 208 | <i>Cleoetas</i> , pag. 208 |
| ARISTOGITON, pag. 243 | CLISTENE, pag. 181 |
| ARISTOFAN, pag. 227, | COROT, pag. 86 |
| 291 | CIRUS, pag. 165 |
| ARISTOTEL, pag. 181 | |
| ASSURBANIPAL, pag. | |
| 151 | |
| | DARIUS, pag. 168, 210 |
| BALZAC, pag. 42 | DELACROIX, pag. 91 |
| BAUDELAIRE, pag. 20 | DEMETRIOS, pag. 181 |
| | DEMOSTENE, pag. 181 |
| | DIDEROT, pag. 313 |

¹ Numele artiștilor despre care se vorbește direct sînt date în *chursive*.

DRACON, pag. 181

Duris, pag. 313

EFIALTE, pag. 181

Endoios, pag. 213

ESCHIL, pag. 17, 194, 222,
233, 243, 286, 306

EURIPIDE, pag. 181, 256

EVANS, pag. 192

Fidias, pag. 20, 21, 35, 42,
44, 46, 86, 124, 178,
181, 187, 223, 227, 234,
238, 245, 252, 258, 259,
271, 277, 286, 288, 302,
306, 339

FILIP, pag. 185

FILOPOEMEN, pag. 181

FOCION, pag. 181

FOUQUET, pag. 86

GIORGIONE, pag. 310

GIOTTO, pag. 335, 338—
340, 352—357, 373—376,
382—392

GOYA, pag. 7, 91, 189

GRECO, pag. 189

GUYAU, pag. 24

Hagelaidas, pag. 208

HANNIBAL, pag. 329

HARMODIOS, pag. 243

HERACLIT, pag. 233

HERODOT, pag. 181

HESIOD, pag. 181

HOMER, pag. 192, 193,
262

Ictinos, pag. 245

ISUS CRISTOS, pag. 35,
179, 286, 287, 288, 366

IULIAN APOSTATUL,
pag. 366

IUVENAL, pag. 329

Kanachos, pag. 208

KANT, pag. 24

KOCK, pag. 42

LAMARCK, pag. 35

Leocares, pag. 42, 44

LUCIAN DIN SAMOSA-
TA, pag. 272

LUCREȚIU, pag. 329, 340

LISIAS, pag. 181

Lisip, pag. 261, 282

MARET, pag. 42

MASACCIO, pag. 308

MICHELANGELO, pag.
20, 31, 42, 46, 86, 91, 275
MICHELET, pag. 20, 350
MILTIADE, pag. 181
Miron, pag. 226, 227, 339
MOISE, pag. 193
MUMMIUS, pag. 331

NAPOLEON, pag. 42
NEWTON, pag. 35
NICIAS, pag. 181
NIETZSCHE, pag. 15, 87,
175, 179

Parrhasios, pag. 309, 310
Pasiteles, pag. 277
PERICLE, pag. 124, 185,
186, 227
PINDAR, pag. 222, 306
PIRUS, pag. 329
PISISTRATE, pag. 185,
186, 203, 213
PITAGORA, pag. 286
PLATON, pag. 25, 90,
181, 224
PLAUT, pag. 329
Policlet, pag. 226, 227
Polignot, pag. 309
POUSSIN pag. 86

Praxitele, pag. 256, 258,
259, 274, 282, 284, 290,
339

REINACH, pag. 71
REMBRANDT, pag. 20,
21, 35, 44, 46, 189
RENOIR, pag. 43, 44
RODIN, pag. 27
RUBENS, pag. 44, 91

SARGON, pag. 151
SCHLIEMANN, pag. 192,
193
Scopas, pag. 263, 271
SEMIRAMIDA, pag. 148
SENACHERIB, pag. 151
SF. PAVEL, pag. 286
SOCRATE, pag. 181, 224,
286
SOFOCLE, pag. 222, 245,
306
SOLOMON, pag. 167
SPENCER, pag. 24, 33
SULLY, pag. 62
SYLLA, pag. 185
TAINE, pag. 20

TEMISTOCLE, pag. 181
TEOCRIT, pag. 305
TEOGNIS, pag. 181
TUCIDIDE, pag. 181

TRASIBUL, pag. 181
TIMOTEU, pag. 181
TINTORETTO, pag. 91
TIȚIAN, pag. 86, 310
TOLSTOI, pag. 21

VELÁZQUEZ, pag. 86
VERMEER DIN DELFT,
pag. 86
VERGILIU, pag. 329

VITRUVIU, pag. 306
WELLS, pag. 179
WINCKELMANN, pag. 44

XENOFON, pag. 181
XERXES, pag. 214

Zeuxis, pag. 309, 327

LISTA REPRODUCERILOR

1. Artă greacă. Motiv central din tripticul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma. *Foto Alinari-Giraudon*
2. Artă greacă. Motivul din stînga din tripticul Ludovisi, *detaliu*. Muzeul Național, Roma. *Foto Boudot-Lamotte*.
3. Pompei. Mască de teatru. Muzeul Național din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon*.
4. La Vézère în dreptul localității Les Eyzies. *Foto Archives Photographiques*.
5. Silexuri cioplite. Muzeul din Saint-Germain (S.-et-O.). *Foto Roger-Viollet*.
6. Laugerie-Basse (Dordogne). Cai, corn de ren sculptat. *Foto Archives Photographiques*.
7. Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Mamut, corn de ren sculptat. British Museum, Londra. *Foto Giraudon*.
8. Le Chaffaud (Vienne). Căprioare gravate pe os de ren. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O.). *Foto Roger-Viollet*.
9. *Detaliu*, de la 8.
10. Laugerie-Basse (Dordogne). Ren păsînd, gravat pe os. Muzeul de la Saint-Germain (S.-et-O.). *Foto Giraudon*.
11. Font-de-Gaume (Dordogne). Bizon policrom, frescă, după un pastel al abatelui Breuil, *detaliu și ansamblu*. *Foto Archives Photographiques*.
12. Font-de-Gaume (Dordogne). Reni păsînd, frescă, după un pastel al abatelui Breuil. *Foto René Adelys*.

13. Lascaux (Dordogne). Taur mare, frescă, *detaliu*. *Foto Archives Photographiques*.

14. Spania (La Gravitana, Santander etc). Forme umane stilizate, după abatele Breuil.

15. Austria (Willendorf). Statuetă de femeie, calcar oolitic. Muzeul de istorie naturală, Viena. *Foto Giraudon*.

16. Lascaux (Dordogne). Cerb, frescă. *Foto Archives Photographiques*.

17. Lascaux (Dordogne). Cai, frescă. *Foto Archives Photographiques*.

18. Perioada neolitică. Topoare lustruite și topor cioplit. Muzeul Omului. *Foto José Oster*.

19. Carnac. (Morbihan). Dolmen. *Foto Archives Photographiques*.

20. Alinieri megalitice din Plouharnel (Morbihan). *Foto Archives Photographiques*.

21. Spania (Provincia Avila). Urs. *Foto Boudot-Lamotte*.

22. Artă galică. Hercule galic. Muzeul din Aix. *Foto Giraudon*.

23. Egipt. Noul Imperiu. Cîntăreață din citeră Pictură, Teba. Metropolitan Museum, New York. *Foto Giraudon*.

24. Nilul și coloșii lui Memnon. *Foto Boudot-Lamotte*.

25. Vechiul Imperiu. Femeie frămîntînd pîine. Muzeul Arheologic, Florența. *Foto Alinari-Giraudon*.

26. *Detaliu* de la 25.

27. *Detaliu* de la 28.

28. Vechiul Imperiu. Scribul așezat. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*.

29. Vechiul Imperiu. Statuie de lemn, *detaliu*. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*.

30. Imperiul de Mijloc. Scribi. Muzeul Arheologic, Florența. *Foto Alinari-Giraudon.*
31. Imperiul de Mijloc. Senwosret III. Muzeul din Cairo. *Foto Goudot-Lamotte.*
32. 33. Imperiul de Mijloc. Purtătoarea de ofrande. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
34. Noul Imperiu. Cap colosal al lui Amenotes III, detaliu. Muzeul Luvru. *Foto Alinari.*
35. Noul Imperiu. Uliu. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
36. Noul Imperiu. Sekhet. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
37. Noul Imperiu. Număratul găștelor. Pictură, Teba. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*
38. Noul Imperiu. Tributul Nubienilor. Pictură Teba. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*
39. Noul Imperiu. (Secolul XV î.e.n.). Vânătoarea de păsări. Pictură, Teba. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*
40. Noul Imperiu. Preot. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*
41. Noul Imperiu. Anubis pregătind mumia. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*
42. Noul Imperiu. Culesul viilor. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*
43. Noul Imperiu. Vânătoarea. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*
44. Noul Imperiu. Muncile agricole. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*
45. Noul Imperiu. Tinăra slujnică împodobind doamnele pentru serbare. Pictură, Teba. *Foto Roger-Viollet.*
46. Noul Imperiu. Ramses III. Pictură. Mormîntul de la Khamonast. *Foto Roger-Viollet.*
47. Noul Imperiu. Amenofis IV. Muzeul din Berlin *Foto Giraudon.*

48. Noul Imperiu. (Sec. XIV, î.e.n.). Portret de femeie, Muzeul Arheologic, Florența. *Foto Alinari-Giraudon.*
49. Noul Imperiu. Nefertiti. *Detaliu.* Muzeul din Berlin. *Foto Boudot-Lamotte.*
50. 51. 52. Noul Imperiu. (Sec. XIV, î.e.n.). Karnak. Sală hipostilă. *Foto Boudot-Lamotte.*
53. Noul Imperiu. (Sec. XIII, î.e.n.). Sarcofagul lui Ramses III, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
54. Noul Imperiu. Lingură pentru fard. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
55. Noul Imperiu. Pieptene. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
56. Epoca saită. Regina Karomama, bronz, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
57. Epoca saită. Horus, bronz. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
58. Epoca saită. Personaj așezat, bronz. (Sec. VI î.e.n.). Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
59. Epoca saită. (670 î.e.n.). Păpușă, lemn. British Museum Londra. *Foto Mansell-Giraudon.*
60. Imperiul Ptolemeic. Philae. *Foto Boudot-Lamotte*
61. Persia. Palatul din Persepolis. *Foto Roger-Viollete.*
62. Tello (?). Nepotul lui Lugal-Kisalsi. Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*
63. Tello. Gudea. British Museum, Londra. *Foto British Museum.*
64. Caldeea. (Sec. XXX î.e.n.?). Tello, Cap. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
65. Caldeea. (Sec. XXX î.e.n.). Tello. Gudea. Muzeul Luvru *Foto Giraudon.*
66. Tello. Stela Vulturilor, *detaliu:* zeul Ningirsu. Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

67. Asiria. Regele și slujitorii săi. Muzeul Luvru. *Foto Roger-Viollet.*

68. Asiria. (Sec. IX î.e.n.). Geniu înaripat cu cap de vultur. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

69. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat, *detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

70. Asiria. Khorsabad. Taur androcefal înaripat. Muzeul Luvru. *Foto Tel-Vigneau.*

71. Asiria. Kujundjik. Personaj aducînd un sacrificiu, basorelief. Paris. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

72. *Detaliu* de la 71.

73. Asiria. Soldați luînd cu asalt o fortăreață, basorelief. *Foto Boudot-Lamotte.*

74. Asiria. Nimrud. Soldați trecînd un rîu pe o corabie, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Giraudon.*

75. Asiria. Călăreți, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Roger-Viollet.*

76. Asiria. Vînătoare de lei, basorelief. Muzeul Luvru. *Foto Boudot-Lamotte.*

77. Asiria. (Sec. VIII î.e.n.). Vînătoarea lui Assurbanipal, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Mansell-Giraudon.*

78. Asiria Assurbanipal trăgînd cu arcul dintr-un car, basorelief. British Museum, Londra. *Foto Roger-Viollet.*

79. Artă feniciană. Friză, Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*

80. Persia. Persepolis. Scara cea mare și poarta lui Xerxes. *Foto Roger-Viollet.*

81. Persia. (Sec. VI î.e.n.). Susa. Friza Arcașilor. Muzeul Luvru. *Foto Boudot-Lamotte.*

82. Persia. (Sec. III). Nakș-i-Rustem. Valerian implorîndu-l pe Sapor, stîncă sculptată. *Foto Roger-Viollet.*

83. Artă ionică. (Sfârșitul sec. VI î.e.n.). Cariatidă de la Tezaurul Cnidienilor, *detaliu*. Muzeul din Delfi. *Foto Boudot-Lamotte.*

84. Micene. *Foto Boudot-Lamotte.*

85. Epoca egeeană. Faestos, vasul cu secerători, steatită. Muzeul de la Heraclion, Creta. *Foto Roger-Viollet.*

86. Faestos, vasul cu secerători, *detaliu*. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Roger-Viollet.*

87. Creta. Zeița cu șerpi, faianță. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Boudot-Lamotte.*

88. Creta. Vas. Muzeul din Argos. *Foto Boudot-Lamotte.*

89. Creta. Vas. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

90. Micene. Ulcior. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Roger-Viollet.*

91. Rhyton în formă de taur, steatită. Muzeul din Heraclion, Creta. *Foto Boudot-Lamotte.*

92. Epoca miceniană. Vas din Vafio, aur *detaliu*. Muzeul Național din Atena. *Foto Giraudon.*

93. Micene. Poarta leilor. *Foto Roger-Viollet.*

94. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Atlet, bronz. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

95. Artă ionică. Artemis din Helos (sec. VII î.e.n.). Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

96. Artă ionică. (Sec. VI î.e.n.). Hera. Muzeul din Berlin. *Foto Boudot-Lamotte.*

97. Artă dorică. (Sfârșitul sec. VI î.e.n.). Apoteoza lui Heracles, *detaliu*. Delfi. *Foto Alinari-Giraudon.*

98. Artă dorică (sec. VI î.e.n.). Protomă de cal. Muzeul din Delfi. *Foto Giraudon.*

99. Artă ionică (sec. VI î.e.n.). Atena, bronz. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Viollet.*

100. Enooios, (Mijlocul sec. IV î.e.n.). Moscoforul, *detaliu*. Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto René Zuber-Alliance-Photo.*

101. Artă ionică. (Sfârșitul sec. IV î.e.n.). „Orantă“ Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

102. Artă ionică. (Sfârșitul sec. VI î.e.n.). Femeie din Samos. Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

103. Artă ionică. „Orantă“ (sfârșitul sec. VI î.e.n.). Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

104. Atena. Acropole. *Foto Boudot-Lamotte.*

105. Egina. (Începutul sec. VI î.e.n.). Templul Ateinei. *Foto Boudot-Lamotte.*

106. Artă atică. (În jurul anului 475 î.e.n.). Demeter din Eleusis. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

107. Auriga victorios (462 î.e.n.). Muzeul din Delfi. *Foto Boudot-Lamotte.*

108. Artă dorică. (sec. V î.e.n.). Atlet, după mulajul de la Școala de Arte Frumoase. *Foto Giraudon.*

109. Miron. Discobolul. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson-Giraudon.*

110. Artă dorică. (aprox. 460 î.e.n.). Templul lui Zeus din Olimpia. Lupta Centaurilor și a Lapiților. Muzeul din Olimpia. *Foto Boudot-Lamotte.*

111. *Detaliu* de la 110. Centaur răpind o lăpă. *Foto Boudot-Lamotte.*

112. Sicilia. (aprox. 450 î.e.n.). Templul din Segesta. *Foto Boudot-Lamotte.*

113. Marea Grecie. (sec. V. î.e.n.). Templul lui Neptun din Paestum. *Foto Boudot-Lamotte.*

114. Fidias. (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Calul nopții. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

115. Fidias. (?). (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Teseu. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

116. Școala lui Fidias. (aprox. 440 î.e.n.). Călăreți de pe friza Partenonului. British Museum, Londra. *Foto E.H.A.*

117. Artă attică. Apollo. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

118. Fidias (?). (aprox. 440 î.e.n.). Fronton al Partenonului. Parcele, *detaliu*. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte.*

119. Ictinos. Partenonul. (447—432 î.e.n.). *Foto Boudot-Lamotte.*

120. Nemeea. (sec. VI î.e.n.). Templul lui Zeus. *Foto Boudot-Lamotte.*

121. Atena. Templul lui Atena Nike (sfârșitul sec. V, î.e.n.). *Foto Boudot-Lamotte.*

122. Atena. Erechteionul. (aprox. 415 î.e.n.). Porticul Cariatidelor. *Foto Boudot-Lamotte.*

123. Fidias (?). Școala ionică (?). Tinăra preoteasă, *detaliu*. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson-Giraudon.*

124. Delfi. (sfârșitul sec. V î.e.n.). Capitелul dansatoarelor. Muzeul din Delfi. *Foto Boudot-Lamotte.*

125. Atena. (sfârșitul sec. V î.e.n.). Victorie, fragment din balustrada templului Atenei Nike. Muzeul de pe Acropole, Atena. *Foto Boudot-Lamotte.*

126. (A se vedea 123). *Detaliu*: Capul văzut din profil. *Foto Anderson-Giraudon.*

127. Acropola din Pergam. *Foto Christophe-Viollet.*

128. Epidaur. (începutul sec. IV î.e.n.). Victoria de pe Acrotera. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*

129. Praxitele. (sfârșitul sec. IV î.e.n.). Hermes, *detaliu*. Muzeul din Olympia. *Foto Boudot-Lamotte.*

130. Lisip. (Școala lui). Efeb, bronz, *detaliu*. Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon*.

131. Praxitele (Școala lui). (sfârșitul sec. IV î.e.n.). Afrodita. Muzeul din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon*.

132. Artă elenistică. (secolele IV—III î.e.n.). Afrodita din Cirene, *detaliu*. *Foto Anderson-Giraudon*.

133. Marea Grece. (sfârșitul sec. IV î.e.n.). Psyche din Capua. Muzeul din Neapole. *Foto Boudot-Lamotte*.

134. Homer, bronz. Muzeul Arheologic din Florența. *Foto Alinari-Giraudon*.

135. Scopas. (352 î.e.n.). Mausoleul, *detaliu*. British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte*.

136. *Detaliu de la 137.*

137. Demeter din Cnidos. (sfârșitul sec. IV î.e.n.). British Museum, Londra. *Foto Boudot-Lamotte*.

138. Artă elenistică. (sec. III î.e.n.). Sarcofagul lui Alexandru cel Mare. Muzeul din Istanbul. *Foto Alinari-Giraudon*.

139. Marea Grece. (sec. III î.e.n.). Afrodita, *detaliu*. Muzeul Arheologic din Siracuza. *Foto Brogi-Giraudon*.

140. Mirina. Strivitul în picioare al strugurilor, teracotă. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*.

141. Altarul din Pergam. (începutul sec. II î.e.n.). Muzeul din Berlin. *Foto Boudot-Lamotte*.

142. Artă elenistică. (sec. III î.e.n.). Erinie adormită. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson-Giraudon*.

143. Artă elenistică. Eros și Psyche, bronz. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon*.

144. Artă greco-romană. Apollonios (sec. I î.e.n.). Hercule din Belvedere. Muzeul Vaticanului. *Foto Boudot-Lamotte*.

145. Artă greco-romană. (sec. II î.e.n.). Pugilist așezat, bronz. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson*.

146. 147. 148. Tronul lui Venus, numit și Tripticul Ludovisi (atribuit curent sec. V î.e.n.; a se vedea în această privință nota autorului de la pag. 277). *De la stînga la dreapta:* o femeie goală cîntînd din flautul dublu, nașterea Afroditei ieșind din ape, susținută de două Horai, o femeie înfășurată într-un vâl arzînd tămîie. *Foto Boudot-Lamotte.*

149. 150. Artă greco-egipteană. Portrete funerare, ipsos pictat. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

151. Artă greco-egipteană. Portret pe papirus. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

152. Fragment de stelă. (sfîrșitul sec. VI î.e.n.). Colecția Tyszkiewicz. *Foto Giraudon.*

153. Tanagra. Femeie drapată. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

154. *Detaliu* de la 153.

155. *Detaliu* de la 156.

156. Tanagra. Tinăra fată și Eros lîngă o stelă. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

157. Tanagra. Femeie. Muzeul din Chantilly. *Foto Giraudon.*

158. *Detaliu* de la 157.

159. Tanagra. Dansatoare. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

160. Tanagra. Bacantă. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

161. Tanagra. (sec. IV î.e.n.). Femeie așezată lîngă o termă. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

162. 163. 164. 165. 166. Monede siciliene. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*

167. Tanagra. (sec. IV î.e.n.). Tinăra țărancă. Colecție particulară. *Foto Giraudon.*

168. 170. 171. Mirina. Statuete de femei. Muzeul Luvru. *Foto Alinari-Giraudon.*

169. Șarpele uraeus, bronz. Biblioteca Națională, Paris. *Foto Giraudon.*
172. Pompei. (sec. I î.e.n.). Telef alăptat de o căprioară, frescă. Muzeul Național din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon.*
173. Pompei. Femeia flagelată și bacanta, frescă. Vila Misterelor. *Foto Boudot-Lamotte.*
174. Pompei. Pan cîntînd din nai printre nimfe, frescă. Muzeul Național din Neapole. *Foto Boudot-Lamotte.*
175. Pompei. (sec. I). Teseu învingător al Minotaurului, frescă. Muzeul Național din Neapole. *Foto Alinari-Giraudon.*
176. Herculenum. Faun, frescă. Muzeul Barracco, Roma. *Foto Alinari-Giraudon.*
177. Skifos de Brigos. *Detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
178. Lecită. (sec. I î.e.n.). Muzeul Național din Atena. *Foto Boudot-Lamotte.*
179. Cupă. Eos și Memnon. (începutul sec. V î.e.n.). *Detaliu.* Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
180. Marea Grecie. Vas cu măslina, argint. Tezaurul din Boscoreale. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
181. Stelă funerară. (sec. V î.e.n.). Muzeul Național din Atena. *Foto Alinari-Giraudon.*
182. Cască votivă, bronz. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*
183. Cîmpia romană. *Foto Anderson-Giraudon.*
184. Artă etruscă. (sec. VI î.e.n.). Sarcofag. *Detaliu.* Vila Papei Iuliu. *Foto Anderson-Giraudon.*
185. Artă etruscă. Lupoaică, *detaliu.* Muzeul Capitolului. *Foto Boudot-Lamotte.*
186. Artă etruscă. Mormîntul Augurilor, frescă, *detaliu.* Tarquinia. *Foto Anderson-Giraudon.*
187. Artă etruscă. Mormîntul tricliniului, frescă, *detaliu.* Tarquinia. *Foto Alinari-Giraudon.*

188. Artă etruscă. Mormîntul leoaicelor. Frescă, *detaliu*. Tarquinia. *Foto Anderson-Giraudon*.

189. Artă etruscă. Mormîntul căpcăunului, frescă *detaliu*. Tarquinia. *Foto Alinari-Giraudon*.

190. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran. *Foto Boudot-Lamotte*.

190. Fragment de sarcofag. Muzeul Lateran. *Foto Boudot-Lamotte*.

192. Roma. (sec. II). Columna Antonină. Executarea căpeteniilor germane, *detaliu*. *Foto Anderson-Giraudon*.

193. Tiberiu (193 *bis*, *detaliu*), bronz. Muzeul Național, Roma. *Foto Anderson-Giraudon*.

194. Claudiu, *detaliu*. (sec. I). Muzeul Luvru. *Foto Alinari-Viollet*.

195. Claudiu. Monedă, *detaliu*. Colecția Thomas. *Foto Roger-Viollet*.

196. Marea Vestală. (sec. III). Muzeul Național, Roma. *Foto Alinari-Giraudon*.

197. Mormîntul Ceciliei Metella. *Foto Boudot-Lamotte*.

198. Pont du Gard. (19 î.e.n.). *Foto Boudot-Lamotte*.

199. Apeductul de la Segovia. (sec. II). *Foto N.-D.-Giraudon*.

200. Apeductul de la Charchell. *Foto Boudot-Lamotte*.

201. Roma. (sec. I). Coliseul. *Foto Boudot-Lamotte*.

202. Arles. Arenele. *Foto Boudot-Lamotte*.

203. Orange. (sec. II). Teatrul. *Foto Boudot-Lamotte*.

204. Baalbek. Templul lui Bachus. *Foto Roger-Viollet*.

205. Arles. Arenele, *detaliu*. *Foto Boudot-Lamotte*.

206. Orange. (sec. II). Teatrul. *Foto N.-D. Giraudon*.

207. 208. Artă galo-romană. Altar, *detalii*. Biserica din Verécourt (Meuse). *Foto Giraudon*.

CUPRINS

<i>CUVÎNT ÎNAINTE</i>	5
INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE (1909)	19
PREFAȚĂ LA EDIȚIA DIN 1921.....	37
PREISTORIA. I. Nașterea artei. — II. Cavernele. — Religia	51
INTRODUCERE LA ARTA ORIENTALĂ (1923)	85
EGIPTUL. I. Mormîntul. — II. Templul și mistica. — III. Pictura. — IV. Sculptura. V. Artă saită	93
VECHIUL ORIENT. I. Caldeea. — II. Asiria. III. Persia	141
INTRODUCERE LA ARTA GREACĂ (1923)	175
IZVOARELE ARTEI GRECEȘTI. I. Artă egeeană. — II. Mitul și miracolul grec. — III. Dorienii. — IV. Ioniinii	190
FIDIAS. I. Sinteza attică. — II. Artă filozofică. — III. Echilibrul. — IV. Templul.....	223
CREPUSCULUL OAMENILOR. I. Praxiteles. — II. Disocierea. — III. Artă elenistică. — IV. Italia. — V. Alexandru cel Mare și pictura	253
GRECIA FAMILIARĂ. I. Tanagra. — II. Artă mondenă. — III. Pictura. — IV. Ceramica..	289
ROMA. I. Etruscii. — II. Pozitivismul roman. — III. Artă latină. — IV. Inginerul și creștinismul	325
INDICE DE NUME.....	367
LISTA REPRODUCERILOR	371

Lector : GHEORGHE SECUIU
Tehnoredactor : PETRE DUMITRU

Apărut 1970. Coli de tipar 12. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.



Tiparul executat sub comanda nr. 84
la Combinatul Poligrafic „Casa Scin-
teii“, Piața Scînteii nr. 1, București
Republica Socialistă România

Editura Meridiane



Istoria artei

de Élie Faure (1873—1936)

este, într-adevăr, un poem liric
dedicat dramatismului vieții,
omului superb în desăvârșirea lui...
Ea pune la îndemîna cititorilor români
nu numai una
dintre cele mai frumoase sinteze
a acestui fenomen complex
care este evoluția artei,
ci și un exemplu de umanism,
exemplul celui care exclama:
«La urma urmelor
și chiar înainte de orice,
sînt om».

DAN GRIGORESCU