

THE RELIGIOUS IMAGINARY IN ION PILLAT'S POETRY

Elena Breja

PhD, UMFST „George Emil Palade” from Târgu Mureș

Abstract: The religious imagery in Ion Pillat's work captures the balance between tradition and modernity of Ion Pillat's poetry. In folklore, for example, the poet finds some representative particularities and modulations: resignation, serenity, joy, balance. The proximity to pictorial art and to the churches of Moldova expresses the enthusiasm for folk mythology, in correlation with its modern urban culture.

The poet restores the connections between folklore and the religious representations of childhood, such as in the Story of the Virgin Mary, which has as its source the horizon of native beliefs, but also the close communion with the native space.

Keywords: tradition, modernity, folklore, beliefs, rituals

Un constituent al tradiției românești la Ion Pillat este creștinismul ortodox, pentru că marchează o delimitare implicită de ortodoxism care nu putea admite „o fază mortifiantă a ortodoxiei”.²⁶ Pillat consideră că modernitatea este necesară oricărei tradiții vii, altfel ea va deveni ceva tipic. Ca și alți exegeți al fenomenului românesc din acea perioadă, Pillat releva cumpătarea sentimentului religios românesc, care nu are nimic din misticismul nebulos al ortodoxismului slav. El relevă modalitatea reflectării în artă a tradiției religioase specifice românești acordând o mai mare atenție artei laice.

Constată astfel o specificitate românească în „arta casnică, olărie, țesături, chilimuri”. Dincolo de influențele care au venit din Europa, viază un strat unificator, păstrând reflexul unei etnicități particulare a românului care nu are nimic excesiv în artă diferită prin esență spirituală de cea a popoarelor slave din vecinătate. Poetul o evidențiază în arhitectură, în pictură, în muzică și în literatură. Literatura i se pare a fi arta superioară pentru că prin cuvânt se realizează sinteza între muzică, culoare și înțeles. Limba română îi apare ca sedimentând un puternic element plastic greco-latin, o muzicalitate slavă a sunetelor și a intonației, fondul ei originar tragic. În sfârșit, folclorul, expresie obiectivă și nealterată a sufletului românesc, detectează câteva dintre trăsăturile sale caracteristice – resemnare, seninătate, sentimentul măsurii și al proporției naturii, ironia bonomă care ilustrează viciciunile spiritului, voinicia din balade care nu e nici sălbatică asemenea epicii populare ruse sau eroică brutală, ca la celți, duișia, iubirea variat exprimată și nu exclusiv erotică. Aceste trăsături vor fi enumerate în 1927 într-un interviu despre specificul național acordat lui Petru Comarnescu. Ele sunt definiții pentru etnosul românesc, pe care le aflăm relevate și de către alți cercetători din acea perioadă preocupați de identificarea formulei etno-psihologice naționale.

Poetul Ion Pillat indiferent unde a avut ocazia să se exprime a insistat mereu și a găsit util să pledeze pentru necesitatea unei „sinteze creatoare a tradiției vii a poporului român cu elementul modern de peste graniță al cărui germene se află și la noi”. Descoperim astfel că efortul său este pentru a se delimita de tradiționalismul îndărătnic.

Punctul de vedere cel mai extremist în problema etnicității în artă l-au reprezentat în epocă câteva personalități din gruparea revistelor „Gândirea”, „Cuvântul” și „Curentul”, punct de vedere pe care nu-l împărtășeau toți colaboratorii acestor publicații, dar impus de conducătorii lor. Practic, ortodoxismul ortodox extremist a rămas din 1928 singur. El a fost respins nu numai de gruparea „Sburătorului” sau de „Viața românească”, dar și de

neosămănătorism, în frunte cu Nicolae Iorga. Ortodoxismul confundat cu etnicitate nu era un aspect ideologic oarecare, ci însăși ideologia.

În 1919, în revista „Luceafărul” Radu Dragnea scria un articol în care se pronunța pentru tradiționalism confundat cu ortodoxia etnică, ridicându-se împotriva „manifestărilor străine de sufletul național” și a pătrunderii în „circuitul mișcării intelectuale numai a problemelor” și „creațiilor indigene”²⁸. Această stare era un semnal care urma să se instaleze peste câțiva ani până la întoarcerea din străinătate a lui N.Crainic. Acesta era de formație teolog și aspira la o catedră de specialitate. Avea și o rubrică în „Cuvântul” din 1924-1926 numită „Duminica”. Articolele erau agreate și pentru faptul că se constituiau în pledoarii în favoarea tradiționalismului și a ideii de etnicitate în artă. Totuși, ortodoxia a avut locul ei în realizarea spiritualității etnice românești. Dar nimeni până la Crainic și Nae Ionescu, nu avusese ideea să așeze cei doi termeni, ortodoxie-etnicitate, într-o legătură. În 1923, Crainic publică în „Gândirea” „Iisus în țara mea”. Aici, spiritul evanghelic este prezentat ca ivit pe meleagurile românești „o corespondență strânsă între atmosfera Evangheliei și atmosfera noastră, între peisajul ei și peisajul nostru, între spiritul ei și episoadele din viața lui Iisus ce parcă s-au întâmplat aici, aproape de noi”. Dacă ar fi existat o „ortodoxie înrădăcinată” aceasta era un sprijin, o statornicie și o continuitate, pe care politica și cultura noastră din acea perioadă nu le avea. Astfel, „gândul religios” apare ocazional „fără putere”.

În mărturisirea lui religiozitatea era mai mult o caracteristică a popoarelor agricole a căror nădejde, atunci când semănau, era în norii văzduhului. Mai târziu, N.Crainic combate unele dintre ideile susținute în eseu ca fiind eretice, inclusiv faptul că ortodoxia nu e adânc înrădăcinată în conștiința populară. Apoi, N.Crainic realizează o relație stabilă care de fapt marchează apariția ortodoxismului: religiozitatea-popor țărănesc, religiozitate –artă.

În 1925, după marea înfruntare din 1924, între tradiționalism și europeism, conceptul de etnicitate în artă redus la ortodoxie este bine clarificat de Crainic. Într-un interviu acordat lui Tudor Șoimaru declară deschis obiectivul pe care îl urmărește și anume religiozitatea. El va reproșa chiar mișcării sămănătoriste că nu a putut depăși idilismul grigorescian și că conștiința umană este „opera bisericii”. Delimitarea de europeism sau de sămănătorism erau clarificate, ortodoxia fiind o nouă orientare în ansamblul direcției tradiționaliste. În vara anului 1928 Crainic depunea eforturi pentru a defini diferența specifică a tradiționalismului pe care îl reprezenta orientarea fondată de el și de prietenii săi de idei. El marchează faptul că „Tradiționalismul nostru se încorporează în credința religioasă ortodoxă și în mitul folcloric.” După convingerile sale Crainic crede că arta populară este exclusiv religioasă.

În mărturisirile sale literare prezentate în 1932, în fața studenților „Seminarului de istorie a literaturii române moderne și folclor”, condus de profesorul D. Caracostea poetul insistă detaliat asupra legăturii sale cu viața folclorică încă din copilărie. Astfel, a descoperit ritualul românului, un obicei vechi, de a se duce la mormânt în fiecare zi cu bunicul și cu Florica la copilul lor mort după naștere. În această atmosferă deosebită care i-a marcat copilăria, Ion Pillat afla mai târziu atât sursa începuturilor poeziei sale tradiționale cât și a unuia dintre ciclurile sale cele mai specific folclorice . Printr-un „impuls sufletesc”, mărturisește poetul, a scris „Bătrânii” sau în „Biserica de altădată” evocarea „Morților”.

Acest cult poate sta, de asemenea, și la baza poemelor din „Povestea Maicii Domnului”, legătură strânsă cu pământul strămoșesc. Putem să desprinem două situații diferite din acest cult moștenit din copilărie: o bună cunoaștere a culturii noastre populare și diferența dintre mitologia poporului român și tendința spre transcendental, considerarea pământului ca o „vale a plângerii” pregătind fericirea existenței veșnice, absolut spirituală, în rai, specifică religiei oficiale. Aici, poetul era impresionat de liniștea locului și de priveliștea care se desfășura spre conacul părintesc și satul din preajmă, de pe dealul unde se afla mormântul. Excursiile pe care le-a făcut împreună cu familia mai pot sta la baza cunoașterii vieții folclorice, ca elev de liceu și apoi ca student la Paris „vacanțele mi le-am petrecut regulat în țară la Florica, la Predeal, la

Miorcani”. Izvoarele poeziei sale le descoperă prin aceste contacte vii cu pământul. Permanenta amintire a bunicului făcea parte din obișnuințele citadine ale legăturii sufletești cu cei dispăruți din viață, însă nu avea nimic cu corespondențele folclorice cu „lumea cealaltă”.

Totuși poetul strânsese încă din 1912 la un loc o parte din poeziile primei tinereți, sub titlul „Visări păgâne”. Cu această carte, poetul își lichidează și termină prima etapă experimentală, sub semnul școlii parnasiene, care punea accentul pe perfecțiunea formală și pe reprimarea efuziunilor subiective. Consecvent păgânismului afișat de șeful școlii, Leconte de Lisle, în ale sale Poeme barbares și Poemes tragique, Ion Pillat „sub boltele catolici în umbra catedralei”, a catedralei Notre-Dame, își proclamă același crez păgân: „Azi am pierdut credința în tine, Nemurire! O, Dumnezeu din ceruri, azi cerul Tău e gol./Dar sufletul îmi cere cu spaimă un idol./Căci blestemat-ai omul să creadă în iubire“(„În catedrală”).

Poetul vizitase, împreună cu mama sa, cu fratele lui, Nicolae, și sora sa, Pia, în 1907, o serie de catedrale, de la Chartre, Reims, Beauvais și Amiens, pe lângă Notre-Dame din Paris și avusese revelația artei gotice, fără ca aceasta să-i determine vreo conversiune, fie de ordin religios, fie de natură literară. Era aceasta a doua încercare a lui, din cele selectate publicării, scrisă la vârsta de 16 ani, după-I propria lui mărturisire și după citirea poeziei lui O. Carp, în vechea catedrală. De altfel, precoce ca mai toți autenticii poeți, Ion Pillat scria versuri de la vârsta de 14 ani, așa încât după doi ani de exerciții și de bogate lecturi corespunzătoare, ajunsese la o virtuozitate ce-l predestina orientării sale parnasiene. La Leconte de Lisle, pesimismul său, pe care nu și l-a însușit Ion Pillat, era nu numai de esență temperamentală, dar și de natură filosofică: poetul francez, adept convins al determinismului, care nega libertatea individuală, protesta totuși împotriva factorilor acestuia, reduși la treimea timpul, numărul și spațiul. Primul și ultimul nu au nevoie de nicio lămurire. Numărul însă reprezintă universul nostru cantitativ. În disperarea sa, poetul chema moartea, spre a-l elibera de cele trei constrângeri nesuferite „Affranchis-nous du temp, du nombre et de l'espace și cu aceasta „Et rends-nous le repos que la vie a troublee (Eliberează-ne de timp, de număr și de spațiu./Și redă-ne odihna pe care a tulburat-o viața).

Parcurgând însă, cu imaginația, civilizațiile trecute, Leconte de Lisle se împacă exclusiv, în pofida teoriei sale filosofice și a disperării radicale, cu civilizația greacă sau mai bine zis cu concepția păgână a vieții. Ura lui contra creștinismului s-a desfășurat în ciclul Poemes barbares din 1862, cu viziunea sumbră a unui Ev-Mediu obscurantist, spre deosebire de vasta deschidere a orizonturilor păgâne din Poemes antique 1852, vârsta libertății de gândire și a simțurilor.

Ion Pillat va reține din factorii limitativi ai Cosmosului, numai timpul, dar acesta este un izvor nesecat de sentimente, de la nostalgicul dor al literaturii orale, la speculațiile cele mai variate, care nu-i împrumută poetului român niciodată tonul său amar.

E semnificativ faptul că în ciuda tratatului de la București din 1918, Ion Pillat a găsit acest final exploziv în poemul „Unei amorfe”, care-i exprimă crezul în valorile civilizației umaniste. De exemplu: „Tu amforă, ce porți pe tine/Pecetea visului elin./Desmormântată din grădine/Umbrite încă de măslin.//Turnat-ai vin bălai ce face/Un cer de nouri, înstelat./Și din greoaie minți opace/Alcibiade și Socrate?//Vărsat-ai, galben, untdelemnul/Pe trupul sculptural al forții?/Păstrat-ai pe altar îndemnul/Luminilor în lampa morții?//Ai fost o urnă cinerară/Sau vasul fraged de parfum?/S-a scurs prin tine apă clară/Ai scuturat pământ și scrum//Nu știi și nimeni n-o să știe,/Căci amforă, rămas-ai goală//Și înălțându-te la gură,/Sorbim Hellada și Olimpul/Cu toate setele ce fură /Pe noi ne-mbată numai Timpul.”

În concluzie, păgânismul lui Ion Pillat, chiar dacă i-ar fi sugerat inițial de exemplu lui Leconte de Lisle, îl reprezintă totuși în personalitatea sa, optimist, încă din tinerețe însetată de viață și de cunoaștere, cele două mari polarități umane sensibilitatea și inteligența, ambele remarcabile în structura poetului român.

Astfel se explică poate întoarcerea lirică târzie la vatră, cu volumul „Pe Argeș în sus”, 1923, cu care s-a conturat precis originalitatea autorului, fixându-se în cadrul liricii tradiționale, pe linia Vasile Alecsandri, George Coșbuc și Dului Zamfirescu- târzie numai în aparență, dacă ne ținem strict de cronologia volumelor 1. Visări păgâne, 1912, 2. Eternități de o clipă 1914, Amăgiri 1916, 4. Grădina între ziduri 1919, 5. Pe Argeș în sus 1923.

Drumul magilor cuprinde un simbolism deschis, imaginând căutarea lui Hristos, a bisericii, a credinței. El presupune un parcurs liric circular, deschizându-se cu „Biserică veche” și închizându-se cu „Biserica de altădată”, în care se înscrie relatarea unei traiectorii descendente a percepției creștine, religioase asupra lumii. Descoperim pierderea treptată a credinței și îndepărtarea contemporanilor de trăirea religioasă tradițională. Ion Pillat este foarte departe de gestul de a căuta un refugiu sufleteș în mistica ortodoxiei, relatează criticul Ovidiu Papadima. El rămâne același citadin rafinat prin cultura lui universală dobândită în timpul studiilor din străinătate. „Drumul magilor” este de fapt pentru poet o evadare din cotidian „cu sufletul bolnav”.

Amurgul atât de iubit de poet se transformă într-un amurg al credinței, într-un crepuscul al luminii religioase, o estompare a valorilor creștine „Oprit pe muchea dealului din zare,/Ard focuri printre clăi în umbre mari/ Podesc cu aur drumul strâmt de care/Și scot lumini din sat ca din amnar(Amurgul). De aceea versurile au un puțin caracter biografic și mai mult un caracter militant. Însă implicarea și expresia unei autentice suferințe lăuntrice nu sunt deloc absente. Spiritualul aglutinează picturalitatea dizolvându-i nuanțele tari, lăsând-o impresionistă. Paradisul pe care îl caută poetul este cel al artei, deoarece chiar dacă se îndreaptă spre bisericile și mănăstirile din Moldova el observă cu atenție și pictura acestora fiind un bun cunoscător.

În „Biserica veche” îl farmecă acel „rai de proaspete văpseli” de pe „tencuiala” ei curate, și „poleiul lunii pline” căzând pe „sfânta zugrăveală”, în care îngerii au aripi „cu pene lungi de rândunel”. Spre schit îl întâmpină „troița de aur învechit”. Mănăstirea se ridică „pe zări străvechi ca scoarțe oltenești” încât i se pare că „totu-i zugrăvit” și că privește „copil, o stampă veche”. Poetul, de fapt, caută un drum de reîntoarcere în copilărie în care confundă în naivitate sa picturile cu desenele de copii, dar totul rămâne în acest stadiu al căutării. Ciclul se încheie, în poezia „Biserică de altădată”, cu sentimentul de însingurare al citadinului modern: „Stau singur în amurg de toamnă azi./singur eu cu patimi multe/Și nimeni nu mai toacă seara prin suflet și prin mahala,/Nu-i nimeni să se roage-n tindă/și taina nimeni s-o asculte/Și la icoană să aprindă sfânt lângă sfânt./stea lângă stea.”

Ciclul „Drumul magilor” este doar un preludiv la „Povestea Maicii Domnului” care constituie de fapt centrul de greutate al volumului. Această poveste este de fapt o demonstrație poetică a ceea ce prezenta poetul în „Sentimentul naturii în evoluția liricii noastre”, o coborâre spre mitologia folclorică, întreprinsă de cineva cu sufletul și cultura citadină modernă a celui deceniu îngreunat de prima conflagrație mondială imitând și creând similii, adică echivalente artistice și nu identități. Din acest motiv, observăm că poetul este atras de elementele profane ale vechilor pictori de biserici.

Am constatat pe parcursul operelor analizate că poetul este atras de elementele profane ale pictorilor de biserici, anonimi înrădăcinați în folclorul românesc. În poezia „Rugă ca să încep”, simulează doar pregătirea sufletească pe care canoanele bisericesti o impuneau pictorilor de icoane: „Să fiu ca iconarul/De nimeni cunoscut...”. Poetul apelează direct la legendele populare care aveau ca subiect viața Mariei și în mod special la iconografia bisericilor care o aveau ca hram. Nimic nou nu ne surprinde, deoarece tema era universală și veche, iar atitudinea se putea întâlni în urmă chiar cu secole. Izvorul legendelor Mariei se află în „Protoevanghelia lui Iacob”, manuscris grecesc din secolul al doilea, în „Pseudoevanghelia lui Matei”, în versiune latină, ca și „Evangheliul de nativitate Marie” (sec.V), ca și „Pseudo

Melito”(sec.IV), povestind „adormirea Mariei”. În Evul Mediu, ele au generat o întreagă serie de vieți ale Mariei, scrise în majoritate de clerici. În urma acestor legende care s-

au stins cu timpul, au apărut „minunile” săvârșite de Maica Domnului, apărute și în manuscrisul lui D.Stănescu. De asemenea, unele dintre ele provin și din imaginația oamenilor din popor care au intrat în viața folclorică a căror prezență se întâlnește și în literatura noastră populară. În ele, au intrat informații din viața celor care le-au creat dându-le o altă strălucire și alte înțelesuri decât acelea ale scrierilor clericale. Toate acestea pătrund mai intens în pictură de la Renaștere până aproape de zilele noastre. Timp de secole, temele au rămas aceleași începând cu nașterea Mariei și sfârșind cu adormirea ei, însă în realizarea lor plastică inundă detalii din viața cotidiană a pictorilor contemporani.

De exemplu, în „Buna vestire”, pictat de meșterul anonim din Flemalle, Maria lecturează o carte având lângă ea pe măsută o lumânare și un vas cu flori. Astfel, se 26 realizează o atmosferă de oameni rafinați prin cultură. Alături, Iosif aflat în atelierul de tâmplărie, găurind o scândură înconjurat de unelte. În scena „Alăptării copilului”, în vecinătatea „Madonei” se află din nou un manuscris. Suntem în perioada descoperirii tiparului Gutenberg. Dar episodul cel mai preferat de pictorii epocii este cel al nașterii Mariei, tocmai pentru că permitea dezvăluirea intimității vieții de familie: o femeie îi toarnă lăuzei din pat să se spele pe mână, alta îi întinde ștergarul. Pe podea se află vasul în care va fi scăldată noul născut. O servitoare toarnă apă în el, alta apare la ușă, aducând mâncare. Filippo Lippi evocă „Adorarea pruncului” (aflat la Muzeul Ermitaj din Rusia, San Petersburg) de către mamă într-o pădure preromantică, iar în alt tablou aflat în Galeria Națională din Londra, Piero della Francesca situează scena în plină atmosferă rurală. Maria este costumată simplu, asemenea unei țărănci înstărite cu copilul așezat pe o manta, pe pământ, iar îngerii care cântă au fețe vioaie cu îmbrăcămintea unor fete de la țară. Iosif stă așezat pe o șa de asin, o vacă înaintea spre grup privind curioasă. Tablourile au ca temă „Cele șapte bucurii ale Mariei” care sunt întâmplări în imagini și care degajează atmosfera bucuriei neconstrânsă a vieții de toate zilele.

La începutul secolului XIII, Gonzalo de Berceo scrie Milagros de Nuestra Señora, iar Gautier de Coincy își prezintă ale sale Miracles de Notre Dame pe ideea salvării păcătoșilor prin îndurarea Mariei. Dintre aceste legende franceze a emoționat și a durat mult aceea a sârmanului jongleur, actor popular al epocii care nu știa să i se închine decât făcându-și tumbele acrobatice înaintea imaginii ei pictate. Legenda reînvie, la sfârșitul secolului XIX, prin arta lui Anatole France, în povestirea Le Jongleur de Notre Dame. O altă legendă care a lăsat o dâră lungă în literatura europeană a fost aceea unde Maria se substituie călugăriței Beatrix, pe perioada cât aceasta a fugit în lume, ca să-și trăiască din plin viața trupului: de la Credincioasa ocrotitoare a lui Lope de Vega 1610 la Soeur Natalie de Villiers de l'Isle Adam 1883, la Soeur Beatrice de poetul simbolist Maeterlinck 1901. În cele Șapte legende ale prozatorului elvețian Gottfried Keller 1872 în proza căruia aura romantică se pierde în tumultul plin de înțelesuri al vieții cotidiene, patru dintre ele sunt consacrate Mariei. Toată poezia închinată Mariei a urmat în principal două puternice filoane ale poeziei latine a Evului Mediu: glorificarea imnică, culminând în anonima Ave, Maris stella secolele VIII-IX, și compasiunea pentru durerea mamei îndoliate, culminând în Stabat mater dolorosa secolul XIII. Romanticii redescoperind fervoarea artei medievale reluându-se ambele teme. Eichendorff și Brentano slăvesc în Maria pe mijlocitoarea între om și eternitate, pentru salvarea omului din păcatele cărnii. Novalis își identifică, în Imnurile către noapte, iubita moartă cu Madona în cer. Friedrich Schlegel se îndreaptă spre imaginea și înțelesurile Mariei îndurerate de moartea fiului ei.

Semnificativ și pentru felul în care își concepe Ion Pillat „Povestea Maicii Domnului” e faptul că valul neoromantic al simbolismului german se îndepărtează de înclinația spre mistică a romanticilor, situându-se pe planul esteticii față de vechile legende. Inspirația sa pornește de la artele plastice precum și la poetul Stefan George care își concepe poeziile consacrate Mariei.

E semnificativă în acest sens o comparație cu felul în care Lope de Vega realizează în poezia sa una dintre legendele generate de episodul „Fugii în Egipt”.

În poezia noastră populară salcia și plopul iau locul arborilor sub care familia fugară își caută adăpost de arșița soarelui deșertului, în versurile lui Lope de Vega rămân aceiași palmieri „Fiindcă mergeți în palmieri,/Îgeri sfinți/Țineți ramurile/Căci doarme copilul meu”.

Și în picturile mai vechi din Moldova pe care le cunoștea Ion Pillat se ivesc încă din secolul XV tendințe de autohtonizare și actualizare a ambianței, mai ales în frescele exterioare.

De exemplu, L.Dobrovăț, Sfântul Ilie se înalță la cer într-o căruță țărănească de la noi de altfel ca și în biserica cu același nume, ctitorită de Ștefan cel Mare. La Popăuți și Hârlău, ostașii care îl duc prins pe Iisus poartă îmbrăcămintea și armele create de Ștefan cel Mare. În bisericile ctitorite de Petru Rareș, Adam e înfățișat stând, iar Eva torcând. Împăratul David cântă din cobză și din harfă, iar unele personaje poartă cușme țărănești. Sfinții ilitari Lup și Nistor, din biserica Sf.Nicolae din Dorohoi poartă costume elegante de curteni, iar același Nistor în biserica Sf.Gheorghe din Hârlău pare un paj de la curtea domnească.

Observăm că procesul de autohtonizare a temelor biblice este și mai amplu în icoanele pe sticlă, descoperite în această perioadă printre care și Ion Pillat și Adrian Maniu. Aceste icoane, realizate în afara vieții clericale, erau mai mult destinate locuinței oamenilor, iar meșterii lor erau cei mai mulți oameni de la țară. Ele ofereau o mai mare libertate de interpretare decât aceea a pictorilor de biserică. Unele icoane foarte bune cu o bogată ilustrație ne permit să observăm detalii cu privire la universul lor artistic și asupra legăturilor lui cu foclorul. Icoanele pe sticlă făcând adesea parte din zestrea fetelor, iar prezența lor în casă este legată și de anumite credințe, care le atribuiau puteri ocrotitoare și anume considerate aducătoare de noroc și rodnicie, în funcție de tema sau personajele pe care le reprezentau. Prin aceste personaje, pătrundeau în universul lor de imagini elemente din legendele folclorice, din cărțile populare și din mediul țărănesc de viață, alături de marile linii canonice ale modelelor bizantine sau occidentale, de la care pornea tehnica icoanelor pe sticlă.

În icoanele cu Adam și Eva, pe lângă pomul oprit, apar uneori arbori cu aspect de brazi. Eva, fără îmbrăcăminte tarce, un păstor cântă din fluiet lângă turmă, la poalele unui munte, altul se închină, având un cojoc pe umeri, Maria poartă la gât o salbă de galbeni, un om cu cîmașa albă este încălțat cu opinci, iar la cină pe masă se află cuțite, furculițe și farfurii din ceramică locală. Soarele și luna privesc cu obaze omenești din dreapta și din stânga, în fundal apare deseori câte o biserică transilvăneană de la țară. În scenele „Punerii în mormânt” apar soldați în uniforme de husari, iar ostașii români au haine habsburgice. În icoanele pe sticlă cu caracter portretistic, elementele de viață folclorice se amplifică mai ales în detaliile cadrului.

Sfântul Ilie se înalță într-o căruță rustică, uneori ornată cu motive florale ca la nuntă arucându-i de sus lui Eisei, un cojoc. Acesta fiind îmbrăcat în cîmașă albă, lungă cu un cojocel fără mâneci. În apropiere un țăran ară, iar o țărană toarce lângă un leagăn de copil.

Câteodată apar și ciobani în cojoace specifice portului de la Făgăraș, alții apar mori de apă, țăranii mestecând mămăliga. Haralambie este înfățișat ca în legendele apocrife, călcând în picioare Moartea, cu nelipsita ei coasă. Mihai ține cumpăna judecării păcatelor, iar Gavril, paharul cu care amăgea oamenii la moarte. Ambii erau îmbrăcați cu pantaloni și cizme. Teodor apare înfățișat în ipostaza lui Mihai Viteazul. În frescele bisericesti din secolele XV și XVI, damnații sunt costumați somptuos în costume orientale, așa cum se poate vedea la căpeteniile oștilor turcești și tătărești ce cotropeau Moldova. Paradoxal în icoanele pe sticlă ei poartă costume orășenești de epocă, bărbații cu pălării, iar femeile cu umbrele.

Criticul Ovidiu Papadima cu privire la Povestea Maicii Domnului, relatează că Ion Pillat absolutează acest proces de autohtonizare și actualizează temele biblice³⁸ și astfel îl aduce spre o limită posibilă. Tot acesta consideră că Ion Pillat nu este preocupat de liniile tradiționale ale literaturii și picturii bisericesti.³⁹ De exemplu, el confundă cu indiferență Duminica Floriilor cu Rusaliile și își înfățișează încă de la început nu numai atitudinea, ci și tehnica unor iconari pe sticlă lucrând nu într-un sat oarecare, ci pe malurile Râului Doamnei.

Acest procedeu îl va relua în poezia „Icoană pe sticlă” din „Caietul verde”, simulând rafinat grația naivă a meșteriloer anonimi: „Pe această sticlă clară ca fața unui iaz,/Vei așeza sus cerul cu stele pe grumaz./Voi strânge jos zăpadă chiciură de cleștar,/Copaci de promoroaă și pârtii de hotar./Voi zugrăvii în zare, albi, munții.Pe un dâmb/Păstorii plini de spaimă și steaua cu zbor strâmb./În colțul dimpotrivă voi însemna să-i știi/Trei Crai pe trei cămile ca umbre albăstriei.”

Putem afirma că „Povestea Maicii Domnului” este realizată în modul icoanelor pe sticlă și a artei populare. Credința sa e doar mimată în aceste poezii. Îl interesează mai mult crearea unui specific național în artă cu mijloace noi, moderne, de expresie, care să fie totuși aproape de „duhul pământului”: „Strălucitor cuvântul/Mi-l fă cum e la noi/Lumina pe pământul/Cu plopi și dealuri moi.”

Majoritatea poeziilor din acest volum „Povestea Maicii Domnului” se cristalizează în strofe cu tiparul tradițional al versuli de 8 și 9 silabe, cu arta rimei sever observată. În poezia „Nașterea” versul de 10 și 11 silabe imită rima și asonanțele specifice poeziei populare. Dar cel mai important sunt intențiile poetului de autohtonizare a elementelor orientale „N-au fost măslini, nici dafini, nici smochini.../Pământul sfânt nu e al Galileii/La noi e Nazaretul, Ioachim/De pe pridvor privește Râul Doamnei”. Poetul își va realiza pas cu pas programul. Vifleimul este undeva pe „muscele” zărindu-se de pe el Piatra Craiului, Eghipetul e dincolo de Bucegi, în Transilvania, iar Ierusalimul „un târg de munte risipit printre livezi”. Ioachim, tatăl Mariei, este îmbrăcat în portul de la țară, iar Ana este în livadă „cu furca-n brâu”. Ca și bătrânii din basm, ei sunt îndurerați că n-au avut copii. Minunea nașterii târzii este sugerată cu mijloace lipsite de miraculos, exclusiv picturale: „Prin nori de-argint petale se coboară/Cu umbra-n cruce cade un lăstun/Și casa ta, Ioachime, e albă/De binecuvântarea unui prunc” („Nașterea”).

Totul este corectat ca în icoanele pe sticlă, poetul nesimțindu-se deloc atras de epicul scenelor de interior din iconografia occidentală a temei. Personajele își desfășoară viața afară în plin soare, integrându-se peisajului. De exemplu, copil, Maria „cu opinci și cu opreag paște mieii pe toloacă. Mai târziu, nu e dusă în templu ci spre un schit, la poalele Negoifului poposind noaptea la stână. Buna vestire a nașterii o află țesând la război și vestitorului i se pare o lumină de lună.Steau cea mare vestind venirea pe lume a pruncului, este contemplată de ciobanii unei stâni de pe Bucegi, baciul întrebându-se dacă e semn curat sau piază rea, în timp ce câinii latră. Cei trei Crai îmbrăcați în aur ca în basme apar totuși hilari, ca în teatrul popular unul „sfârșit, cu obraz de alămâie”, altul „buzat și arap”. Pruncul râde cu haz, privindu-i, iar Maria îi trase marama pe obraz ca să nu fie deochiat.Totul este laicizat, umanizat. Iosif îi dă poetului prilejul unui portret caracterologic dur. Fața teslarului „cioplit și el în lemn”, nu are niciun fior mistic. Bănuind venirea pe lume a pruncului fără știrea lui, își strege năuc sudoarea frunții, apoi ridică în blestem pumni semeți. Numai impresia că îngerul coboară din icoană îl face a-și veni în fire. Pe drum spre Vifleim, „suduie boii”, iar când magii vin la închinare, el cântărește „cu ochi lacom darurile” aduse de ei. Admirarea pruncului de către maică nu are nimic din extazul vechii picturi citadine a Apusului. Singură cu focul, în timp ce câinii latră zadarnic, mama cumpănește norocul pruncului. „Lacrimi șterg în gene brațele cămășii”, fiindcă o țigancă i-a dat cu ghiocul, prevestindu-i de rău. Irod nu apare în șirul de tablouri, rolul lui preluându-l turcii care au intrat cu oști în țară, împingând oamenii în „bejenie”. Plecarea lui Isus pe drumul care se va încheia prin crucificare este zugrăvită într-un tablou care aduce mai degrabă cu tristețile pornirii în oraș „la școală ale fiilor de țărani” din poezia lui Octavian Goga. Sfârșitul se realizează cu mijloace picturale crucea ferestrei apare mărită în umbra ei pe zid, soarele amurgului căzând pe fruntea lui Isus, o „sângera ca-n spini”. Maica însă e îngrijorată de altceva. Fiul nu mănâncă, iar ea se întreabă oftând „De ce și-a dat copilul cu domnii la oraș?”. Primirea triumfală din Duminica Floriilor, aici confundată cu ziua de Rusalii în Ierusalim este prezentată printr-un voit anacronism, în tabloul unui hram la schit populat de țărani albi. Doar mersul călare pe asin amintește de episodul biblic. Dramatismul crucificării și punerii în mormânt ar fi distonat în

lumina de aur și de argint a întregului ciclu. Ion Pillat îl pune în paranteză, întrerupând seria mimării icoanelor pe sticlă prin apelul direct la folclor. Procedul îl mai folosește odată, când trebuia să înfățișeze drumul pribegiilor Mariei, în căutarea unui loc pentru a naște. Ion Pillat își subintitulase episodul „După legenda populară” și îl realizase în versul popular, respectând tehnica folclorică a compoziției, dar în viziunea unui compătimitor al țărănimii din zilele lui: „Dar pe drumul cel cu plopi,/Rău de pietre și de gropi,/Cine-mi vine -n car cu boi...” Desfășurarea evenimentelor se apropie foarte mult de cea a legendelor populare blestemarea plopilor, a cailor, binecuvântarea boilor liniștiți. Dar comentariul se desfășoară în alt stil în mentalitatea poeziei noastre citadine din epocă „Tot mergând și obosind /Și cu Dumnezeu vorbind/Floarea-soarelui păli/Floarea lumii vesteji/Numai Steaua înflori”.

Ion Pillat apelează la bocetul popular, realizând în forme strofice fixe episodul Jalea. Celebra Juxta cruceam lacrimosa e substituită în stilul poeziei lui Alecsandri, Bălcescu murind printr-un dialog al maicii, stând pe prispă în casa ei de la țară, cu o rândunică rătăcită prin grădină, care sugerează tabloul răstignirii. Pentru a-l lumina, poetul revine la legenda populară, preluând din ea, aproape textual, episodul broaștei care o consolează pe maica îndurerată, povestindu-i moartea celor opt fii ai ei și trezindu-i zâmbetul prin încântarea cu care își prezintă „frumosul broscoi rămas în viață”. Tabloul punerii în mormânt e substituit prin „Bocetul” Mariei, cu reproduceri textuale de versuri populare, dar și cu comentarii și amplificări care îi diluează substanța.

În volumul „Biserica de altădată” strigătul de disperare se înțelege mult mai bine „Ne dispar din memorie strămoșii./Ce trebuie să facem să nu-i uităm?” Această luptă în a păstra credința nealterată reprezintă o constantă a poetului, care vede oarecum o degradare a credinței inițiale. Despărțirea de locurile natale apare ca un „păcat” ca un rău comis.

În volumul „Biserica de altădată” descoperim atitudini diferite în reviste din acea perioadă. De exemplu, unii îi impută poetului că a falsificat imaginea sacră în legătură cu viața Mariei, alții îi admiră talentul scriitorului în autohtonizarea motivului creștin. Au existat și persoane care au vorbit despre influența lui Rainer Maria Rilke asupra autorului român. Revista „Gândirea” a menționat acest volum doar într-o notiță informativă simplă. Revista era condusă în acea perioadă de Nichifor Crainic, care nu i-a publicat nicio poezie din ciclul „Povestea Maicii Domnului”.

De asemenea, descoperim și intrigarea lui Pompiliu Constantinescu care menționa în „Viața literară” că Ion Pillat a încercat să umanizeze legenda biblică și semnala o serie de incongruențe supărătoare generate de autohtonizarea mitului biblic. Despre „o poezie religioasă, în adevăratul ei înțeles, nici nu poate fi vorba”, zice și Ion Marin Sadoveanu, pentru care „Dumnezeu, Credința și Păcatul” sunt, în lirica pillatiană, „motive izolate”...fiindcă poetul „nu s-a lăsat turburat în limpedea lui viziune de metafizică și n-a purtat cu el nici tăietura duhovnicească”.

Astfel, procedeele utilizate erau considerate artificiale, iar Ion Pillat nu putea fi considerat un poet de structură mistică, deoarece ciclul „Povestea Maicii Domnului” oferea o îmbinare între pastel și povestirea monotonă lipsită de măreția mistică.⁴¹ Pentru Eugen Lovinescu, „Biserica de altădată” era izvorâtă dintr-o intenție programatică a autorului și nu dintr-un sentiment religios sincer. Unii comentatori, precum Perpessicius, au văzut în „Povestea Maicii Domnului” și o posibilă „epopee religioasă națională”.⁴² Mihai Ralea a făcut aprecieri considerabile la apariția volumului arătând că sensibilitatea poetului este legată de pământul țării ceea ce este mult mai probabil.

În volumul „Satul meu”, apărut în 1923, în casa gospodarului Vasile Bultoc icoanele s-au afumat „cu sfinții lor cei mari cu barba-n spume”. Moș Gheorghe „jitarul satului” apare ca o imagine a sfântului Pătru, portar al raiului atât de concret în credințele folclorice. Ilie Ciobanul consideră, ca toți ai lui atunci, că albul Căii lactee ar avea originea într-o țâșnătură din ugerule unei fabuloase turme de oi. Baba Vișa are sufletul plin de eresurie străvechi ale trecerii omului

spre lumea de dincolo de sub pământ. Iliuț „orbul satului” este un cititor în suflete, așa cum i-a considerat pe cei fără vedere folclorul tuturor popoarelor de la Homer până aproape de perioada noastră. Cimitirul este „satul cel adevărat” unde la fel ca în imaginile care populează bocetele „n-au casele nici poartă, nici ferești”. Vântul provocând aripile morilor de vânt este un zmeu din lumea basmelor. Umbra care înșoțește pașii omului este un al doilea eu, care în folclorul nostru ca și în cel universal, precum în mitologia Egiptului antic, cu numele de Ka, este al doilea suflet al omului, precum în nordicele Saga era o ființă în afara lui, prevestindu-i primejdiile și moarte aidoma și în „Umbra” lui Pillat: „Și chipul lui ești tu culcat pe drum”. Chiar și cu acestea folclorul rămâne în afara mentalității poetului. El imită doar existența acestui univers în credința oamenilor din sat, în numele cărora vorbește în monologurile portretistice ale volumului. Ion Pillat rămâne și în această situație un intelectual rafinat și lucid, credincios propriului său univers sufletesc și artei sale, care e aceea a unui modern. În unele dintre portretele cărturarilor din sat, poetul îi condamnă pentru lipsa lor de înțelegere al oamenilor pe care au fost chemați să-i îndrume: „secretarul primăriei” știe pe dinafară „buchia Codului silvic”, dar nu poate să înțeleagă din ce obiceiuri străvechi de viață pornesc delictele silvice ale oamenilor din sat. Popa Breazu a învățat „seminaru-ntreg”, dar în sufletul lui și în viața lui e un aprig arendaș, setos de câștiguri materiale. Ion Pillat dorește să se apropie de mentalitatea celor care trăiau o viață folclorică, însă nu se identifică cu ea. O imită doar, creând similitudinile folclorice, ca și Lucian Blaga mai târziu. Spre deosebire de acesta, Ion Pillat manifestă propensiunea spre concret a pictorului. Îl interesează momentul în care oamenii satului evadează din metafizica folclorului spre concretul vieții de toate zilele: Vasile Bultoc are nădejde mai multă în „boul bun” din staulul său decât de icoanele afumate de pe pereții casei. Ilinca lui Ion trăiește în mod egal durerea că „vițica i-e bolnavă”, cu jalea după copilul îngropat de curând. Poetul, în monologurile portretistice vorbește în numele Babei Vișa „Sunt manca morților din sat-mă cheamă/Doar ei să le spăl trupul, n-am copii./De fața lor adevărată nu mi-e teamă/Cu mâna mea pe rând îi primenii./Le fac coliva și-i veghez la noapte/Când primul somn le e așa stângaci../Vezi-să no spui-ei tot mă strigă-n șoapte,/Cu sila îi adorm ca pe sugaci.” Cadrul exterior este riguros folcloric. Familiaritatea cu moartea a subiectului e una din fețele unanim recunoscute ale acelei lumi al cărui glas e aici Baba Vișa. Ideea morții ca somn nu mai una folclorică, ci literară, mai precis romantic, cu mențiunea că între folclor și romantism este o legătură foarte strânsă. În romantism, moartea e adesea un somn, iar la Eminescu, de exemplu, imaginea morții se confundă adesea cu cea a somnului. În folclor, moartea e o altă existență, în lumea cealaltă, însă complex, nu amorțită, lineară ca în somn. Morții Babei Vișa sunt adormiți ca niște sugaci. Morții din credințele folclorice se despart cu greu și încet de existența pământească: întâi îi amăgește Marte cu paharul de vin amar, apoi sufletul se rotește trei zile în jurul casei de priveghi, apoi vin vestirile prin bulgării de pământ din mâna celor ce l-au așezat în groapă. Sunt mentalități înrudite aici, dar nu consubstanțiale. Poetul imită excelent lumea folclorică, „dar nu e glas al ei însăși”.

În volumul „Satul meu” accentul nu cade numai pe portrete, ci și pe peisaje în care poetul își desfășoară meșteșugul poetic pe forța de expresie plastică a imaginii, având în vedere că el era familiarizat încă din anii studenției pariziene cu cunoașterea picturii moderne. De fapt, ușor de remarcat, titlul volumului este aproape identic cu acela al celebrului tablou al lui Marc Chagall „Eu și satul meu”.

Ion Pillat, discutând despre „Aportul folclorului în poezia nouă românească”, atrăgea atenția despre o altă influență a poeziei populare asupra liricii române noi ar fi reprezentată de „preponderența motivului religios, a sentimentului naturii și a motivului pastoral.” Poetul observă că la unii poeți români moderni motivul pastoral se îmbină cu elemente preluate din religie, precum poezia lui Adrian Maniu „Ciobanul bătrân”. Raportul dintre fenomenul religios și cel artistic a fost amplu dezbătut de Ion Pillat într-o conferință din 27 februarie 1927 la Ateneul român. El abordează chiar diferența dintre catolicism și ortodoxism semnalând o

discrepanță fundamentală. Analizând următorul colind, Pillat evidențiază că elementul creștin primește la noi o viziune cu totul autohtonă, adânc înrădăcinată: „Sculați, sculați, voi boieri,/Că vin colindători,/Noaptea pe la cântători/Și nu vin cu niciun rău,/Ci vaduc un Dumnezeu,/Mic la trup/Mare la suflet/Mititel/Și-nfășeșel/Cu fașă de tiripli...” Unele asemănări dintre ideile sale și lucrările lui Nichifor Crainic cuprinse în eseu „Iisus în țara mea”, l-au determinat pe Ion Pillat să comenteze favorabil cu acest prilej accentuând o apropiere între „împământenirea motivului religios la noi și producțiile folclorului românesc.”

Considerăm că pe Ion Pillat l-a interesat cel mai mult modul în care erau puse în evidență acele reminiscențe de spiritualitate religioasă acumulate în literatura populară, mai ales în legende și colinde.

Bine de remarcat este și faptul că în acea perioadă în jurul revistei „Gândirea” s-a perindat o bogată poezie religioasă. Printre care, Lucian Blaga, un colaborator de seamă a revistei, atrăgea atenția asupra poezilor unii care au rămas în dogmele ortodoxiei, iar alții au avut o anume libertate față de motivele creștine pe care le-au transformat în mituri și viziuni inedite.⁴⁶ Printre cei care și-au îngăduit o astfel de libertate este și Ion Pillat, lucru dovedit în volumul „Biserica de altădată”. Această viziune a poetului nu a fost în concordanță cu ideile lui Nichifor Crainic, ceea ce l-a determinat pe Ion Pillat să-și publice inițial „Povestea Maicii Domnului” în revista „Suflet românesc” și apoi să-l reediteze în paginile „Universului literar”.

Nici poeziile care vor fi grupate în volumul din 1926 sub titlul „Chipuri pentru o evanghelie” nu vor fi publicate de revista „Gândirea” ci de revista „Universul literar”. Se știe că „Biserica de altădată” a trezit reacții contradictorii în rândul contemporanilor. Printre puținii care i-au intuit calitățile esențiale a fost Adrian Maniu. Într-un comentariu, Ion Pillat precizează că nu a făcut altceva decât să localizeze legenda biblic în peisajul autohton, insistând asupra umanizării personajelor divine în conformitate cu plastic icoanelor țărănești și cu elementele străvechi ale motivelor populare pe care le-a împrumutat.

BIBLIOGRAPHY:

1. Simion Florea Marian, *Legendele Maicii Domnului. Studiu folcloristic*, Editura Academiei Române, Institutul de Arte grafice „Carol Gobl”, București, 1904, pp.313-314.
2. Ion Pillat, *Generația nouă față de tradiție și de modernism*, în *Universul literar*, anul XLIII, 20 martie 1927, nr.12, p.180.
3. Ion Pillat, *Tradiție și literatură*, Editura Casa Școalelor, București, 1943, p.30.
4. Ion Pillat, *Mărturisiri*, în *Revista Fundațiilor regale*, IX(1942),nr.2, pp.263-288
5. Ion Pillat, *Tradiție și modernism*, *Universul literar*, XLIII, nr 12 și 13, 20 și, respectiv, 27 martie 1927.
6. D.Micu, *Gândirea și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975, p.60.
7. Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980,p.263.
8. Pompiliu Constantinescu, *Ion Pillat: „Biserica de altădată”*, în „Viața literară”, anul I, 2oct., 1926, nr.21, p.3
9. Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, Editura Albatros, București, 1974, p.109
10. Cornel Irimie și Marcela Focșa, *Icoanele românești pe sticlă*, București, 1968, p.6.
11. Ion Apostol Popescu, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, București, 1969, p.13.
12. *Istoria artelor plastice în România*, sub îngrijirea acad.George Oprescu, vol.I, București, 1968, pp.348-366 și ilustrațiile 311,313, 317
13. Al.Dima, *Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană*, București, 1936, pp. 27-35.
14. Tudor Vianu, *Opere 3, Scriitori români, Sinteze*, Editura Minerva, București, 1973, p.219
15. Z.Ornea,*Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*,Editura Eminescu, București,1980, p.422