

Coperta de
Petre Hagiu

PAPU, EDGAR

II 23301

EDGAR PAPU

DIN CLASICII
NOȘTRI

Contribuții la ideea
unui protocronism românesc

INSTITUTUL ROMÂN DE LINGVISTICĂ
BIBLIOTECA nr. 23188

1977

Editura Eminescu

BUCUREȘTI, PIAȚA ȘCINTEII 1

CUVÎNT EXPLICATIV

Am dorit să relev aci câteva ilustrări ale anticipărilor pe plan universal, care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească. Nu este de fapt unicul obiectiv al lucrării, care cuprinde explicit sau implicit și alte preocupări în legătură cu clasicii noștri. De aceea i-am și dat numai ca subtitlu *Contribuții la ideea unui protocronism românesc*, cu toate că tocmai aceste contribuții prezintă pentru autor interesul primordial. Se vor găsi poate unii preopinanți care să vadă în poziția de față o exagerată îndrăzneală și prezumție. Replicind, aș spune, dimpotrivă, că cercetările asupra anticipărilor literare românești se dovedesc prea modeste prin momentul tardiv în care ele au fost întreprinse față de atenția ce s-a acordat pînă acum altor sectoare de creație de la noi. Investigațiile, în această privință, n-au început în mod susținut și n-au alcătuit un efectiv moment de cultură decît după 1970, fiind precedate de consemnarea majoră a tuturor celorlalte domenii înlăuntrul cărora prima inițiativă a avut loc pe pămîntul românesc.

Astfel, sub aspectul invențiilor și descoperirilor s-a constituit un ansamblu impunător încă din 1963. Este vorba de cartea lui Dinu Moroianu și I. M. Ștefan, apărută în acel an la Editura Științifică și intitulată *Focul viu — Pagini din istoria invențiilor și descoperirilor românești*. La rîndul său, lucrarea profesorului Constantin C. Giurescu, cu titlul *Contribuții la istoria științei și*

tehniceii românești în secolele XV — începutul secolului XIX, deși publicată abia în 1973, tot la Editura Științifică, alcătuieste obiectul unei preocupări cu mult mai vechi a autorului. Amîndouă aceste cărți sînt uluitoare prin conținutul lor, care arată cită risipă de ingeniozitate și inventivitate a existat pe pămîntul nostru de-a lungul veacurilor, mai înainte ca alții să fi ajuns la aceleași cuceriri ale minții.

Dar nu numai cercetarea invențiilor tehnice și științifice, ci și aceea a artelor plastice plecate de-aci a mers înaintea literaturii. În acest domeniu, timp de peste jumătate de veac, atîtea voci autorizate, românești și străine, se iau la întrecere pentru a demonstra protocronismul unor artiști ai noștri. Recenta carte a Ninei Stănculescu, *Carte de inimă pentru Brâncuși* (Albatros, 1976), ne arată, printr-o savantă selecție de texte, cit de vastă în toate dimensiunile se dovedește a fi recunoașterea ca esențial deschizător de drumuri în arta modernă a marelui nostru sculptor. Iată, să extragem din amintitele texte ceea ce a putut să vadă, încă din 1914, Tudor Arghezi în creația genialului vlăstar al Hobitei : „Brâncuși, spune Arghezi, e un începător, dacă nu chiar cu desăvîrșire un prim începător... unda uriașă a lumii a găsit o expresie nouă, o expresie Brâncuși“. Să mai redăm și cuvintele de mult mai tîrziu, din 1966, ale sculptorului Henry Moore : „Opera lui Brâncuși, pe lîngă valoarea ei proprie, a avut o importanță istorică în dezvoltarea sculpturii contemporane. Iar acum cred că nu mai e necesar de a închide și restrînge sculptura la o unitate unică a formei (statică). Putem să începem să o deschidem, să legăm și să combinăm mai multe forme între ele, de diferite mărimi, secțiuni și direcții într-un singur întreg organic.“ Dar nu numai Brâncuși, ci și alți clasici ai noștri în artele plastice și-au cîștigat de mult, și uneori chiar din străinătate, statutul de precursori.

Astfel, în monumentala sa lucrare din 1969, *Andreescu* (vol. I, *Artistul în epocă*), Radu Bogdan citează următoarea apreciere pe care Jacques Lassaigne o dase la

iveală încă din 1936, în *La Revue hebdomadaire (Le peintre roumain Andreescu et le destin d'un art)* : „Cel mai frumos peisaj al său din această epocă, *Barbizon sub zăpadă*, pare să anticipeze cel mai bun Utrillo“. Dar Radu Bogdan însuși face, în legătură cu același pictor român, următoarea constatare, pentru noi cum nu se poate mai semnificativă : „Nu trebuie, deci, să ne surprindă peste măsură că Andreescu, fiind încă la Buzău, a putut porni de la aceeași idee și ajunge, cu mijloace proprii, să evolueze în direcția în care evoluaseră și primii impresionisti înainte de a-și încheia celebra viziune“. N-am vrea să ne mai extindem și cu alte semnalări autorizate, făcute înainte de 1970, cu privire la protocronismul unor exemple din arta noastră plastică.

În muzică a avut loc un fenomen similar cu Enescu. S-a relevat de zeci de ani primatul său în atîtea aspecte valorificate ulterior pe plan universal. Ne permitem a reproduce aci următoarele aprecieri din 1966 ale maestrului Pascal Bentoiu : „Orientarea sa neoclasică (la care a renunțat de altfel la timpul potrivit) precede cu cîțiva ani pe cea a unor Ravel sau Prokofiev, fără a mai vorbi de Stravinsky. Eterofonia sa apare într-o vreme cînd nimeni în Europa nu se gîndea la așa ceva. În fine, Enescu se înscrie printre promotorii mișcării care tindea să înglobeze la patrimoniul muzicii culte procedee și particularități ale muzicii populare (sferturi de ton, moduri specifice de producere a sunetelor, libertate de asimetrie ritmică etc.)“. Textul este extras din antologia intitulată *Gînduri închinare lui Enescu*, antologie alcătuită de Victor Crăciun și Petre Codrea (1970). Într-însa pot fi găsite și alte demonstrații revelatoare, de unde să rezulte protocronismul marelui nostru compozitor.

În toate domeniile s-au văzut bine stabilite anticipările românești în creația universală de valori. Negreșit că se mai găsește loc pentru încă multe completări, dar baza cercetărilor este asigurată. Literatura a rămas, însă, în urmă, cu toată aparența de stagiou secular a unor recunoașteri mondiale, așa cum ar fi aceea acordată lui

Cantemir. Trebuie, însă, să disociem aci net domeniul teoretic de acela al creației artistice. Cantemir s-a văzut apreciat ca anticipator numai în calitate de istoric (incomplet, desigur, pînă în ultimii ani), deși este și unul din cei mai mari scriitori români. Faptul nu ține de domeniul literar, ci mai curînd de cel științific, asemenea renumelui obținut mai tîrziu de către Xenopol ca filosof al istoriei, sau de către Vasile Conta prin „teoria ondulăției universale“, care l-a influențat și pe Herbert Spencer. Toți acești gînditori români s-au făcut, dealtfel, cunoscuți numai prin redactarea directă sau prin traducerea operelor respective într-o limbă de circulație universală. Recunoașterea lor mai largă în lăuntru al altor culturi a fost demult înregistrată și la noi.

Ne menținem, așadar, la ideea că privirea literaturii românești, sub aspectul ei protocronic, a rămas mult în urmă față de alte domenii. Este ultima asupra căreia s-au făcut cercetări la noi în această latură. Să fie ea, oare, mai prejos decît alte registre din aria culturii noastre? Am spune dimpotrivă. Trei mari fenomene de avangardă ale veacului XX, dadaismul, „absurdul“, lettrismul, fenomene de un amplu răsunset, se constituie ca efecte ale unor inițiative românești, ilustrate de poeți sau scriitori, care — deși s-au făcut cunoscuți ca anticipatori în afară — au început prin a scrie românește la noi în țară. Numai printr-un caz fericit, acela al lui Eugen Ionescu, care și-a identificat unele antecedente în Caragiale și Urmuz, s-a putut vorbi despre ei, încă înainte de 1970, ca de niște indirecti deschizători de drumuri pe plan universal. Atîtea alte exemple strălucite au rămas, însă, în umbră.

Dacă totuși au mai existat anterior anumite glasuri rare, care să demonstreze, pe plan universal, protocronismul unor poeți români, aceste glasuri s-au văzut, la timpul lor, cu desăvîrșire izolate. Numai în foarte recenta perioadă de după 1970 asemenea contribuții cum nu se poate mai prețioase au fost consemnate și valorificate. Ne gîndim la acea aproape congenială lucrare despre Bacovia

datorită Svetlanei Matta, și intitulată *L'Existence poétique de Bacovia*, lucrare apărută în 1958 la Winterthur în Elveția. Ea a rămas complet ignorată pînă în 1973, cînd, cu o întîrziere condamnabilă, am căutat să fac cunoscută valoarea excepțională a acelu studiu într-un mic eseu publicat în *Tribuna României*. Puțin după aceea, prin grija lui Dan Hăulică, un important fragment din acea carte a fost tradus și publicat în *Secolul XX* (nr. 5—6, 1974), iar acum în urmă și I. Constantinescu o menționează elogios în *Moștenirea modernilor* (1975). Un alt exemplu poate fi dat de cartea lui Lădislau Găldi, *Introducere în istoria versului românesc*, unde se surprind unele aspecte anticipatoare ale lui Macedonski față de lirica lui Ady Endre. Deși această idee s-a văzut elaborată anterior de autor, ea a văzut lumina tiparului în 1970. Asemenea exemple rămîn tipice pentru întregul sens al demonstrației noastre. Deși cartea Svetlanei Matta, care subliniază fulgurant protocronismul unui mare poet român, a fost scrisă și publicată în 1958, ea nu începe să trăiască cu adevărat în conștiința culturii noastre decît după 1970, ca și cartea lui Lădislau Găldi.

În cadrul acestei acțiuni recente eu nu-mi pot revendica decît paternitatea formulei de *protocronism românesc*, gîndită în opoziție cu ideea *sincronismului*, adică a năzuinței ce alimentează o conștiință retardată. O contribuție egală pentru asemenea începuturi se surprinde atît la Dan Zamfirescu cît și la Paul Anghel. Amîndoi au aruncat o primă „mirabilă sămîntă“, cultivată apoi cu amplexare de ei în anii următori. Într-o conferință din 1971, cu ocazia „Sadovenianei“ desfășurate în ținutul Neamțului, Paul Anghel a lansat ideea mesajului nou pe care-l aduce Sadoveanu umanității moderne, idee pe care o reluăm și noi acum la capitolul respectiv. În sfîrșit, încă din 1970, odată cu editarea *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab, Dan Zamfirescu vede în acest „prim monument al literaturii române“ atîtea resurse virgine, încă necercetate pînă la el. Faptul mi-a sugerat eseu publicat în

ianuarie următor în *Luceafărul*, și pe care-l reproduc amplificat, dar cu același titlu, în cartea de față. Incidențele de moment păreau destinate să stimuleze o privire mai atentă, în acest sens, a capodoperelor noastre literare. Astfel, în același an, 1971, mi-a apărut la Editura „Minerva” *Poezia lui Eminescu*, unde, în capitolul final (*Cuvînt concludiv — Universalitatea lui Eminescu*), am subliniat trăsăturile anicipatoare, „protocronice”, ale poeziei noastre.

Asemenea mostre m-au făcut să înțeleg, ca pe geologi, că este vorba de un teren cu minereu bogat. M-am gândit, de aceea, să-mi verific bănuiele printr-un curs de trei ani (1973—1976), ținut la Universitatea Populară București, în care am căutat, ca obiectiv principal, să urmăresc expresiile de protocronism la o serie de scriitori români, mergînd din prima jumătate a veacului trecut pînă astăzi.

Între timp, însă, o activitate și mai susținută, în această privință, au depus Dan Zamfirescu și Paul Anghel, adică tocmai promotorii ideii noastre. Primul din ei a urmărit protocronismul în literatura veche românească, făcînd să rezulte un perfect pandant la revelatoarea carte a profesorului Constantin C. Giurescu, care am spus că urmărește cuceririle tehnicii și științei noastre din secolul al XV-lea pînă în al XIX-lea. Este tocmai intervalul pe care-l vede tot atît de bogat Dan Zamfirescu în ceea ce privește umanismul românesc. Această suprapunere de intervale și de date în două registre creatoare distincte mi se pare cum nu se poate mai concludentă.

Ba încă mai mult. Dan Zamfirescu a dat și o cheie fenomenului, adică explicația sa filosofic-culturală. În 1975 publică la Editura „Eminescu” cartea sa atît de bogată în idei, intitulată *Istorie și cultură*. Într-însa se află cuprins, printre altele, un eseu fundamental, *Cultura română — sinteză europeană*. Dan Zamfirescu vede în fenomenul românesc, luat încă din Evul Mediu, o realizare de sinteză originală între două Europe distincte, una de

tradiție latină, iar cealaltă bizantino-slavă. Această funcțiune a sa se continuă, în bună parte, pînă astăzi. Explicația protocronismului românesc, care rezulta apodictic de-acî, se conexează cu o răsturnare a conștiinței despre poziția noastră în lume. Identitatea de periferie se transmută într-una de centru și răscruce. Am fi rămas în cultură o regiune periferică, atît a Orientului cît și a Occidentului, dacă elementele opuse ale acestor două mari zone s-ar fi menținut la noi într-o pasivă și hibridă stare de *amestec*. Nu putem nega și existența unui asemenea aspect regretabil prin părțile noastre, ceea ce a generat la unii conștiința de ultimi, de retardatari, odată cu atît de legitima cerință a sincronismului. Tot atît de adesea, însă, s-a inițiat la noi și acțiunea creatoare a sintezei, decî a lucrului nou, a ceva care se vrea mereu asimilat cu altceva într-o alcătuire inedită. De aci au rezultat adevărate surprize, prin întîietatea cronologică a atîtor inițiative literare românești față de unele realizări similare din alte părți. Asemenea reflecții, prilejuite de teza lui Dan Zamfirescu, au fost recent publicate într-un eseu al meu din *Secolul XX*, eseu pe care l-am și intitulat *Protocronism și sinteză*.

Să căutăm, însă, a ne restrînge, fiind încă multe de comunicat în contextul de față. Trecînd, de aceea, peste alte contribuții ale lui Dan Zamfirescu, ne oprim doar la o ultimă sinteză substanțială a activității sale din această ultimă scurtă perioadă. Este vorba de amplul interviu pe care i l-a luat poetul Grigore Arbore pentru *Viața studentescă (Umanismul — coordonată esențială a istoriei și culturii românești — iulie 1976)*. Ne reținem aci mai cu seamă pătrunzătoarele observații protocronice cu privire la marile personalități ale culturii noastre vechi, idei exprimate și cu alte prilejuri, dar pe care acum le dă laolaltă într-un mănunchi sintetic. Se reia, printre altele, descoperirea demonstrată în *Istorie și cultură* că Dosoftei „este primul mare poet național în aria aceasta răsăriteană”. Accentuînd, pe rînd, caracterul mo-

dern al lui Milescu, Miron Costin și mai cu seamă Cantemir, cel intervievat ne trezește un interes ieșit din comun în ceea ce privește contribuția protocronică a Stolnicului Cantacuzino. Iată următoarele reflecții: „Se obișnuiește a se căuta în romantismul german (în special de la Herder încolo) sursa mișcărilor literare naționale din Europa. Tipul de patriotism național aproape modern, patosul «renașterilor naționale» îl găsim, însă, în vremea lui Șerban Cantacuzino, în opera Stolnicului (de o «modernitate» uluitoare prin hasdeismul și pârvanismul ei), primului rapsod al *dacismului* și omul care a pus cu o luciditate extraordinară toate marile probleme ale trecutului nostru cel mai depărtat.“ Intregul interviu se anunță atât de dens din unghiul protocronismului românesc, încât nici nu poate fi rezumat.

Celălalt participant la această ofensivă, dramaturgul Paul Anghel, și-a consacrat aceluiași obiectiv cele mai subtile antene ale gândirii. Debutând în circuitul unei asemenea preocupări cu amintitele idei despre Sadoveanu, el și-a dezvoltat treptat o serie de intuiții adinci și originale asupra caracterelor premergătoare ale literaturii noastre. Apoi, în calitate de director al *Tribunei României*, pe care a condus-o pînă în 1974, Paul Anghel a stimulat orice inițiativă legată de această problemă. O selectare mulțumitoare a contribuției sale nu poate fi efectuată în cadrul unei priviri sumare prin forța lucrurilor. Ne restrîngem, de aceea, la un singur exemplu. Redăm anume unele reflecții despre Arghezi — și tot cu caracter protocronic pe plan universal —, reflecții dezvoltate în cadrul unei *Rotonde 13* a Muzeului Literaturii Române: „Este un mare poet al materiei... Arghezi s-a ancorat în această temă a nașterii și degradării materiei... această viziune a lui Arghezi este un dar, un mare dar pe care poezia lumii îl primește într-un moment în care marile zguduiri ale epocii contemporane fac salutar darul liric al lui Arghezi...“ Alte aspecte ale literaturii noastre, cum ar fi, bunăoară, creația lui V. Voiculescu, apar de aseme-

nea proiectate în lumina inedită a unei viziuni din cele mai ample.

N-am fi recurs la schița de istoric mai sus prezentată, a unei acțiuni atât de recente în cultura noastră, cu o durată numai de cinci-șase ani, dacă n-am fi constatat urmările vaste pe care le-a avut în acest scurt interval, și care promet să se deschidă în proporții tot mai cuprinzătoare. De atunci au apărut nume care, după cîte se pare, și-au chiar consacrat protocronismului românesc cea mai valoroasă parte a activității lor.

Ne referim îndeosebi la cele două cărți ale lui I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern* („Minerva“, 1974) și *Moștenirea modernilor* („Junimea“, 1975). Ceea ce am început noi capătă aci o fericită dezvoltare și extindere. Prima carte nu cuprinde numai discutarea elementelor de „absurd“ la marele nostru dramaturg, problemă cunoscută încă înainte de 1970, ci și alte importante laturi ale creației sale, ca anticipări ale teatrului european modern. Autorul chiar devansează cu două sau trei luni scurta mea semnalare cu privire la dramaturgia caragialiană, pe care am inserat-o în eseul intitulat *Protocronismul românesc*, predat mai înainte *Secolului XX*, însă care a apărut numai în iulie 1974. La rîndul ei, *Moștenirea modernilor* mi-a prilejuit bucuria de-a vedea parțial repuse în discuție elementele de protocronism ale liricii eminesciene, pe care în 1971 le-am semnalat și eu în *Poezia lui Eminescu* (capitolul final *Cuvînt concludiv — Universalitatea lui Eminescu*). În introducerea lui I. Constantinescu, cu titlul *In loc de prefață*, am avut iarăși satisfacția de-a reîntilni ideea că marile figuri din literatura noastră veche anunță pe plan universal „chiar romantismul“. Este o vie confirmare a tezei mele despre *Istoria ieroglifică*, teză susținută în cadrul Colocviului Cantemir de la Freiburg (decembrie, 1973) și publicată apoi în *Dacoromania* din același oraș (*Die Vernichtungsdynamik in der Vorstellungswelt Cantemirs*, 2, 1974). Ea cuprinde, de fapt, un mic rezumat al analizei mai ample introduse în cartea de față.

Întreaga prefață la *Moștenirea modernilor*, intitulată cu modestie doar *În loc de prefață*, ne apare de cea mai vie actualitate. Nu sintem, însă, de acord cu termenul *avangardă*, prin care I. Constantinescu denumește fenomenul ce-l cercetează atât de temeinic. Și nu sintem de acord din două motive. Mai întâi, termenul *avangardă* apare echivoc, făcându-l pe cititor să se gândească la curentele moderne, care încep cu cubismul și expresionismul; este adevărat că, pe plan artistico-literar, Gustav René Hocke i-a extins cu mult înțelesul, însă cu o anumită restricție. De aceea, în al doilea rînd, chiar și prin această extindere a sensului, dată de Hocke, *avangardă* înseamnă o primă inițiativă, însă, numai cu influențe directe asupra unor realizări ulterioare, cu care se poate stabili, pe această cale, o filiație certă. În consecință, prin circulația restrînsă a limbii noastre, nu putem identifica în toate exemplele invocate de I. Constantinescu cazuri de *avangardă*, ci numai de protocronism în raport cu echivalentele mai tîrzii din alte culturi. Ni se pare ceva mai justă ideea de „valoare profetică“, pe care o aplică autorul la Caragiale sau la Bacovia. Din nefericire, însă, nu se poate adecva această formulă la toate anticipările literare românești. Rămînem, de aceea, la termenul mai simplu și totodată mai cuprinzător de protocronism.

Desigur că numai cu exemplul lui I. Constantinescu nu putem fi concludivi. Trebuie să precizăm, în consecință că și alți cercetători de toate vîrstele au contribuit, în acești ultimi ani, să detecteze, într-un fel sau altul, atîtea anticipări literare românești. Apare semnificativă aci urmărirea unor lucrări de mare anvergură, eșalonate pe o etapă mai extinsă, cum ar fi *Literatura română între cele două războaie mondiale* a lui Ov. S. Crohmălniceanu. Volumul I — proza — a apărut în 1967, deci înainte de momentul recent pe care l-am semnalat. Este o lucrare conștiincioasă, completă, solid articulată și bine gîndită în sensul clasic de *bien pensante*. Cîtă deosebire

față de volumele II și III — adică lirica și teatrul împreună cu critica —, volume apărute după 1970, respectiv în 1974 și 1975! Este continuarea aceleiași lucrări de către același autor, dar care a intrat într-un alt moment de cultură românească. Ov. Crohmălniceanu devine acum avîntat, îndrăzneț, mult mai marcat original (strălucite considerațiile despre Ion Barbu sau despre G. Călinescu), uneori cu cele mai neașteptate descoperiri de protocronism în literații noștri. Iată, bunăoară, în volumul II, reflecțiile sale asupra primei părți din ciclul autobiografic *Bizu* al lui Eugen Lovinescu: „Centrîndu-se pe analiza lipsei gustului de viață al personajului principal, autorul forează precis și adînc sentimentul revelației neantului, izbutînd să scrie un mic roman existentialist *avant la lettre*“. Ultima precizare relevă conștiința certă a unei descoperiri protocronice.

Asemenea descoperiri se succed și la alți autori pînă în ultimele momente, cu deschideri către perspectivele cele mai promițătoare. Astfel, într-o valoroasă monografie recentă, *Introducere în opera lui Ion Creangă* (1976), George Munteanu ajunge la unele interesante detectări ale „absurdului“ în *Dănilă Prepeleac*. Cu doi ani mai înainte, într-una din „sintezele“ sale, Zoe Dumitrescu-Buşulenga privese în același sens un pasaj semnificativ din *Harap-Alb*. (Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de „absurd“ în literatura noastră.)

Desigur, însă, că nu numai despre această trăsătură este vorba acum în urmă, ci despre o întregă plurivalentă anticipatoare. Trecînd peste numele lui George Ivașcu, Dan Hăulică, Ștefan Aug. Doinaș, Solomon Marcus și ale multor altora care privesc într-o nouă lumină atît literatura noastră modernă, cît și cea veche, ne mai oprim un moment la o recentă contribuție a lui Constantin Noica. Ne-a solicitat eseul intitulat *Marginalii la un vers* din cartea sa *Eminescu sau gînduri despre omul depîn al culturii românești* (1975). Acel vers, găsit în caielele eminesciene, este într-adevăr uluitor. El sună astfel:

Ca o spaimă împietrită, ca un vis incremenit...

„Ai putea vedea, glosează Constantin Noica, un întreg capitol din frământarea filosofică a omului modern, existențialismul, prin prima jumătate a versului lui Eminescu — spaima împietrită; și depășirea existențialismului prin cealaltă jumătate — visul incremenit.“ Chiar dacă, așa cum spune autorul eseului, Eminescu „nu s-a gândit sau n-a presimțit asemenea lucruri“ când a scris acel vers, ele se aflau nu mai puțin implicate în toată răscolirea lăuntrică de unde a izbucnit acea fulgerare genială.

N-am epuizat, firește, nici pe departe ceea ce s-a realizat acum în urmă în sensul căutat de noi. Iată, chiar în ultimul moment, mi-a venit cartea lui Gelu Ionescu, intitulată *Romanul lecturii* („Cartea Românească“, 1976), unde, în legătură cu lirica lui Vinea, se află notate următoarele: „parțial, starea de spirit care a generat poezia lui Ion Vinea (realizată cu vreo patru decenii înainte, n.n.) era, în linii mari, asemănătoare cu cea a unor opere artistice de prestigiu ale literaturii occidentale de aci (bunăoară la tema însingurării tragice a eroului)“. Se deschide, astfel, o proliferare invadantă de consemnări protocronice în literatura noastră. Natural, însă, că nu le pot înregistra pe toate, și, de fapt, nici nu mi-am propus un asemenea obiectiv, fiindcă procesul se află încă în curs.

Destul numai să aduc la cunoștință că toate antecedentele amintite — și încă multe altele, care tind mereu să sporească — m-au îndemnat să string laolaltă o parte din reflecțiile prilejuite de acest scurt răstimp. Unele din ele au fost publicate, altele expuse oral sub chipul unor conferințe care și-au căpătat numai acum forma scrisă, altele doar schițate și, în vederea includerii în cartea de față, amplificate. Nu am adunat, de fapt, numai expresii protocronice, ci și *unicate*, adică inițiative și realizări fără echivalente în alte literaturi. Totul, însă, se află redus la o serie restrinsă de autori și de exemple. N-am introdus, adică, decât câteva obiective, asupra cărora am avut răgazul să reflectez.

Seria, însă, de expresii protocronice sau de unicate din literatura noastră este infinit mai mare decât cea cuprinsă aici. Iată, voi prezenta printr-o schiță de analiză, numai două din exemplele care m-au preocupat efectiv, însă pe care le-am omis din carte, fiindcă reflecția mea asupra lor nu mi s-a părut îndestulătoare.

Primul exemplu se oprește asupra lui Grigore Alexandrescu. Turnând stări dispoziționale romantice în unele forme clasice, cum ar fi a fabulei, a epistolei, a satirei, el precedă perioada de înaintată maturitate a lui Heine, a lui Hugo, a lui Eminescu. Prin acest clasicism numai aparent, cu care jonglează romanticii tîrzii, Alexandrescu, în unele aspecte ale poeziei sale „didactice“, se arată mai modern decât vremea sa. Să luăm exemplul atît de cunoscut al primelor două versuri din *Boul și vițelul*:

Un bou ca toți boii, puțin la simțire,
In zilele noastre de soartă-ajutat...

O analiză mai atentă descoperă perfect *romantismul* acestei fabule *clasice*, așa cum n-ar fi scris-o nici Lafontaine și nici Krilov. Tot ceea ce urmează în primul vers după *un bou* ar fi fost superfluu pentru clasicism. Că *este ca toți boii* și mai este *puțin la simțire* — ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acțiunea fabulei. Alexandrescu, însă, mai aplică și acele adaosuri ca invective ale unui temperament romantic, așa cum vom întîlni și în *Scrisoarea III* de Eminescu. Cît privește în mod special partea *romantismului*, care vestejește îndeosebi lipsa sensibilității. Expresia nu mai poartă simularea plină de grație a ironiei clasice, ci se preschimbă în sarcasm direct, neacoperit, exprimînd o iritare crasă, lipsită de umor. În sfîrșit, *în zilele noastre*, de fapt ca și *minuni în vremea noastră* din *Toporul și pădurea*, nu cuprinde nimic comun cu caracterul general și atemporal al clasicismului, ci arată cu toată evidența particularismul istoric romantic, implicit critica sa vehementă împotriva societății timpului.

La rîndul său, *Satira Duhului meu* îmi ocazionaază reflecții similare. Într-un gen și într-o formă clasică, se exprimă la cel mai înalt grad faimoasa *autoironie romantică*: N-am spune că prin rebelul său „duh“ poetul anticipă, totodată, și tipul dramatic al „neadaptatului“ din romanul realist modern, fiindcă acest tip s-a văzut — deși cu o altă nuanță — ilustrat mai înainte de unii scriitori ruși, bunăoară de Griboedov. Fără a merge, deci, atît de departe, ne oprim la faptul cert că Grigore Alexandrescu precedă pe unii romantici străini, care au folosit formele clasice numai pentru a le da un cu totul alt sens.

Să evoc un alt scriitor, de astă dată din veacul nostru, pe care nu l-am inclus aci. Este vorba de Agârbiceanu cu *Arhanghelii*. Recunoaștem că acest roman reprezintă o scriere mai puțin reușită decît creația nuvelistică a scriitorului ardelean, poate chiar o lucrare slabă în sens absolut. N-ar fi, totuși, exclus ca, pe plan universal, *Arhanghelii* să însemne o premieră. Pare anume să se înscrie printre primele romane din lume care au drept erou principal nu o ființă umană, ci un material industrial, ce dezlănțuie patimi și explozii dramatice cu vaste consecințe sociale. Scrierile de acest tip trec drept inițiative venite de dincolo de Ocean, unde ele se bucură, într-adevăr, de o frecvență cu totul neobișnuită. Promotorul se consideră a fi Upton Sinclair, al cărui roman *Regele cărbune* apare în 1917. Iată, însă, că *Arhanghelii* lui Agârbiceanu vede lumina cu trei ani înainte, în 1914.

Mai există încă o serie de opere sau de scriitori români, asupra cărora am aplicat de asemenea numai o schiță de reflecție, iar nu o privire pleneră, rațiune pentru care m-am și gîndit la omiterea lor de-aci. Dar nici chiar figurile și creațiile literare admise ca obiect de cercetare în cartea de față nu sînt privite adesea decît într-una singură din valențele lor protocronice pe plan universal, aceea pe care am avut pînă acum răgazul să o pătrund mai sigur. Uneori, ca în cazul grupului de eseuri despre Eminescu, m-am mulțumit să consemnez numai

caracterul de *unicate* al anumitor configurații aflate la clasicii noștri.

Cartea are, deci, un caracter deschis. Ea mai poate fi completată — atît de autorul ei, cît și de mulți alți cercetători, ceea ce și doresc din toată inima. Este și rațiunea principală pentru care am publicat-o, aceea de a stimula și a spori cunoașterea de noi înșine în propria noastră conștiință.

INVĂȚĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB ÎN CONTEXTUL RENAȘTERII

Cel mai de seamă scriitor psihologic din vechea noastră literatură

Se știe că literatura nu se adresează numai specialiștilor, ci tuturor celor care știu carte. Profilul special al literaturii noastre vechi a împiedicat însă, în mare parte, această funcțiune de totdeauna a faptului literar. Ea a constituit atita vreme un obiect aproape exclusiv de studiu, rezervat specialiștilor. Izvoare necunoscute, în limbi neintrate în circuitul mare al culturii moderne, cu aplicații care ating mai mult filologia și istoria, au prezentat atâtea obstacole pentru consumatorul profan de literatură. Cu unele excepții, printre care aceea strălucită a lui Hasdeu, o vină în această privință o poartă și specialiștii de tip vechi. Aceștia au făcut tot posibilul să ne încredințeze că avem de-a face cu simple adaptări sau compilații, care nu pot trezi un efectiv interes literar. Numai în ultimele decenii, una din marile străduințe concertate ale cercetătorilor a fost aceea de a desprinde caracterul original, precum și trăsăturile de autentică valoare artistică și ideologică ale onora din scrierile noastre de demult.

Și aci avem de făcut iarăși unele observații explicative. Noi am avut incontestabil o cultură veche, dar prin vitregia împrejurărilor ne-a lipsit ceea ce se numește o „viață culturală“. Numai această „viață culturală“ poate desprinde și valorifica în epocă produsele unei culturi. Viața noastră culturală de mai târziu a venit cu alte criterii, neadaptate la ceea ce în vremea veche trecea drept creație. *Principele* lui Machiavelli, bunăoară, s-a văzut

valorificat încă din timpul său, și cu aceleași criterii de valoare s-a impus și cercetătorilor mai noi. Specialiștilor noștri tardivi nu li s-au transmis asemenea ecouri de viață culturală a trecutului, și atunci, cu măsurători prezente, au decretat o mare parte din operele noastre trecute drept adaptări sau compilații. Nu este, însă, oare, o compilație de acest tip însuși *Principele* lui Machiavelli și, odată cu el, atâtea scrieri umaniste ale Occidentului? S-a făcut, bunăoară, mare caz de ideea machiavellică asupra stăpînitorului, care trebuie să adopte, pentru a conduce, fie modelul *leului*, adică brutalitatea, fie modelul *vulpelui*, adică viclenia. Or, această idee se află transcrisă întocmai de către genialul florentin din *De Officiis* a lui Cicero. Aproape că nu există pagină în *Principele* unde să nu se poată surprinde asemenea adaptări sau compilații. Printre cele mai izbitoare și mai „originale“ idei ale scrierilor umaniste de valoare din Occident, se pot surprinde frecvente expresii debitoare unor surse străine. Ca să dăm un alt exemplu, ideea lui Marsilio Ficino din *Sopra lo amore*, și anume că ochii ar emite anumite raze materiale, care, atingînd o altă persoană, îi provoacă iubirea, se află transcrisă direct dintr-o ipoteză magică a științei arabe. Nu mai vorbim de multiplele „poetici“ aristotelice din Renaștere, printre care aceea celebră a lui Scaliger, unde, la tot locul, se descoperă izvoare străine. Pentru ce, atunci, atâtea scrieri vechi românești au fost decretate de cercetătorii lor tardivi drept simple compilații, cînd ele cuprind, poate, același coeficient de originalitate ca și surorile lor umaniste din Apus?

Tocmai de aceea mi se pare atît de lăudabilă monumentală ediție de acum cîțiva ani a *Invățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul lui Theodosie*. Textul, ales și stabilit de Florica Moisil și de Dan Zamfirescu, se află însoțit de o nouă traducere a originalului slavon, datorită lui G. Mihăilă. Ultimii doi sînt și autorii unui masiv studiu introductiv de peste 120 de pagini mari. Partea întilă a acestui studiu, *Primul monument al literaturii române*, este semnat de Dan Zamfirescu, care adaugă la urmă și

o bogată *Notă asupra ediției*, iar a doua parte, *Originalul slavon al „Învățăturilor” și formația culturală a lui Neagoe Basarab*, aparține lui G. Mihăilă. Lăsînd la o parte erudiția și munca acestor doi învățați, ceea ce mi se pare mai important este detectarea originalității și valorii acestei lucrări, în sensul de autenticitate a unei scrieri din Renaștere. Astfel, inițiativa lor ne apare pînă acum drept cea mai amplă străduință de introducere a *Învățăturilor* în circuitul larg al literaturii noastre, singura care ne poate face și pe noi, nespecialiștii, să vorbim despre această scriere ca despre orice operă clasică românească.

Citind textul, mai cu seamă partea a doua — cea mai originală — a cărții, am putut constata că entuziasmul lui Dan Zamfirescu, care o numește „întîia noastră capodoperă”, este deplin justificat. Avem în față o scriere gnomică, însumînd un adevărat tratat de politică, de pedagogie, de morală, de teologie și în același timp o incontestabilă operă de artă. Nici una din sursele cărții nu este occidentală, vădînd numai o extinsă erudiție biblică, patristică și bizantino-slavă mai tîrzie, precum și lecturi din „cărțile populare” (*Alexandria, Varlaam și Ioasaif, Fiziologul, Poveste despre împăratul Assa*). Totuși, pe cale nu de influență, ci de paralelism în epocă, Dan Zamfirescu menționează fugitiv, dar cu un prudent discernămint, certe apropieri de nume mari umaniste din veacul al XVI-lea occidental, unele din ele posterioare lui Neagoe Basarab, care a murit în 1521. Amintim numele lui Erasm (din *De civilitate morum puerilium*) și mai cu seamă al lui Machiavelli din *Principele*, bazat pe însuși nucleul central al *Învățăturilor*, ca doctrină a monarhiei absolute, centralizatoare, opusă tendinței feudale cu caracter anarhic și centrifug.

Ne-am permite și noi unele sugestii mai largi sub aspectul acestui paralelism cu Occidentul epocii. Apropierea de Machiavelli ni se pare perfect justă ca intenționalitate și ca idee, mai puțin, însă, ca atitudine și ca metodă. Am spune că Neagoe este mai uman decît uma-

nistul florentin. Contactul cu oamenii n-ar fi acela cu niște făpturi „proaste și rele”, ci mai cîrînd inteligente și bune, pe care nu brutalitatea, ci bunătatea îi cucerește. În această privință se apropie de istoricul Francesco Guicciardini. Dar, tot ca și acesta, este insuflat de aceeași tenacitate și luciditate, proprii Renașterii.

De Guicciardini îl apropie și finețea pătrunderii psihologice. Am opinia chiar că Neagoe Basarab este cel mai de seamă scriitor psihologic din vechea noastră literatură, și anume în cel mai perfect stil pe care îl identificăm și în Renașterea occidentală. Croce a surprins odată (în *Filosofia della practica*), cu mare subtilitate, că vechii moraliști din veacurile renașcentiste erau de fapt psihologi, și că dădeau sub formă preceptivă nu altceva decît unele adînci și subtile observații psihologice. Privit astfel, în *Cuvînt pentru judecată* din *Învățături*, Neagoe se arată un subtil interpret în psihologia timidității, precum și în comportamentul față de această stare: „Și la judecată să nu vă pripiti, ca nu cumva neînțelegînd jalba săracului, să-l judecați cu nedreptate. Sau dar de-i va fi frică și să va ului și nu va putea spune dăslușit, ci să-l întrebați de multe ori, pînă i se va potoli frica.” De fapt, întreaga parte a doua abundă în comori de observații psihologice.

„Hombre secreto” al Barocului

Deși Neagoe Basarab trăiește în primii ani din veacul al XVI-lea, deci contemporan cu Machiavelli și Guicciardini, prezintă, totuși, sub raportul psihologismului, configurația umană corespunzătoare unei etape mai tîrzii din umanismul occidental. El reprezintă, în multe privințe, tipul de *hombre secreto* al barocului. Unii cercetători îl așază pe iezuitul Baltasar Gracián, exponentul cel mai reprezentativ al acestui baroc, la baza însăși a

psihologiei ca știință. În același sens, cu un veac înainte, Neogoe Basarab postulează păstrarea strictă a secretelor conștiinței și încercarea de a pătrunde prin intuiție secretele altora. Sint nenumărate reflecțiile sale în această privință : „...cuvîntul iaste ca vîntul : deaca iase din gură nici într-un chip nu-l mai poți opri... Și toate cuvintele lui (ale solului — n.n.) cite au zis, să le ții minte și nimeni să nu te știe. Ci de-ți vor fi adus vești și cuvinte, măcar bune, măcar rele, să nu te întristezi, ci să ai față și chip vesel către toți... Și să cunoască mintea ta pre mințile slugilor tale, iar să nu cunoască mintea slugilor pre mintea ta.“ Este adevărat că încă Guicciardini, în ai săi *Ricordi politici e civili*, are o reflecție în care afirmă că acela ce nu-și poate păstra propriile secrete, să nu se aștepte ca un altul să i le păstreze. Totuși, această configurație umană apare cu amploare abia mai târziu în acea *arte de prudencia* a lui Baltasár Gracián și a contemporanilor săi. *Sufletul să mi-l ascund / vreau...*, spune marele poet spaniol al barocului Francisco Quevedo (tr. Aurel Covaci). Ideea simulării, a inhibării, a ascunderii apare, însă, teoretizată, cu mult înainte, de către Neogoe Basarab. Solilor care vin din partea unor puteri primejdioase și acaparatoare, domnul să li se adreseze „în cu cuvinte de taină și cu vorbe care sint ascunse, ci cu vorbe proaste“. Aci Neogoe face o distincție stilistică foarte precisă între elocuția obișnuită (*vorbe proaste*) și elocuția subtilă, cu caracter abscons și obscur. Dar această subtilitate se află identificată tocmai prin cuvintele de taină și ascunse, ca în psihologia de mai târziu a barocului (v. Prefața lui Baltasár Gracián la al său *El discreto*).

Faptul acestei anticipări este întrucitva explicabil. Umanismul tardiv, însuflețit de exigențele Consiliului din Trento, prinde să capete o coloratură mistică și moral religioasă. Compilațiile și adaptările umaniștilor timpurii din Cicero și din scriitorii latini încep acum să se încrucișeze cu ecouri biblice și cu cele ale părinților Bisericii din Răsărit, printre alții Sfîntul Ioan Gură de Aur și Ion Scărarul, utilizat mult de iezuiți, dar utilizat în

aceeași măsură și cu anticipație de Neogoe Basarab, fără să fi trecut prin clasicii păgîni ai Antichității. Acești Părinți ai Răsăritului au secundat în Occident spiritul vremii în operații cazuistice și discriminări subtile de conștiință, în așa-zisa *discreție*. De aceea, spiritul lui Neogoe Basarab de pe la 1500 seamănă uneori atît de izbitor, în aceste operații atît de delicate, cu spiritul occidental de pe la 1600. Bunăoară, unele sfaturi pentru domnie, administrate de Neogoe Basarab fiului său Teodosie, ne dau iluzia că avem în față sfaturile, tot pentru domnie, date cu exact un secol mai tîrziu, de către Don Quijote lui Sancho Panza, pregătit să plece ca ocîrmuitor al pretinsei insule Barataria. Iată una din povețele pentru judecată, gîndite de Don Quijote : „Să afle-n cugetul tău mai multă milă lacrimile săracului, dar nu să te aplece a le da și mai multă dreptate decît dovezilor temeinice ale bogatului. Încearcă să descoperi adevărul, ascuns atît după făgăduielile și darurile bogatului, cît și după vaietele și rugămințile săracului.“ Iată acum, cu un veac înainte, povăța tot în privința judecării, dată de Neogoe Basarab lui Theodosie : „Și să nu fățarnicești celui bogat, nici iar să miluiești pre cel sărac, ci să faci judecată dreaptă și bogaților și săracilor“. Și imediat, mai departe, la Don Quijote : „Dacă vrei să ții o cale cu adevărat dreaptă, nu descărca asupra vinovatului tot ce-i mai aspru în pravile, fiindcă judecătorul neîndurat nu-și cîștigă o faimă mai mare decît cel blînd. Dacă se pleacă mai mult într-o parte cumpăna dreptății, vezi să nu fie pe talerul darurilor, ci pe talerul milei.“ La Neogoe Basarab : „...și iar să chemați pre sărac să-i faceți dreptate, ca nu cumva, după ce ați făcut judecata rea, să vă pară rău și ați vrea să-i faceți bine și nu veți putea, nici veți avea cum. Că mai bine să nu vă fie voia deplin și inima înfrîntă, decît să faci săracului strîmbătate.“ Se descoperă — și într-un caz, și în celălalt — aproape aceeași subtilă analiză îndreptată către examenul conștiinței.

Unul din efectele pătrunderii psihologice a lui Neogoe este urmărirea succesului prin trezirea uluirii, a ui-

mirii în cugetul altora, foarte apropiată de ceea ce va fi mai târziu în Occident acea *meraviglia* barocă. Domnul îi „va face de se vor mira toți de răspunsurile lui“ — adică puterile străine care au trimis la el soli. De fapt, însăși ctitoria unui edificiu ca acela al Curții de Argeș se vede că are în vedere trezirea aceleiași *meraviglia*.

„Tu erai stîlparea mea cea înflorită...”

Neagoe Basarab era și un incontestabil poet. Capitolul al III-lea din partea a doua, asupra căruia atrage atenția și Dan Zamfirescu, acela cu plîngerea pentru amintirea mamei sale decedate și pentru moartea fiului său Petru, cuprinde unele din cele mai frumoase și mai nobile pagini de lirism elegiac din întreaga noastră literatură. Vibrația patetică a durerii atinge o notă de intensitate pe care n-am întîlnit-o în asemenea împrejurări decît la poezii arabi, în epoca preislamică la o Al-Khansa și, mai târziu, în vremea Abasizilor, la un Ibn-Ar-Rumi. Iată un fragment din plîngerea pentru Petru : „...grăescu și către tine, fiul meu Petru, că tu erai stîlparea mea cea înflorită, de care pururea să umbrea și să răcorea ochii miei de înflorirea ta : iar acum stîlparea mea s-au uscat și florile ei s-au vestejit și s-au scuturat, și ochii miei au rămas arși și pîrliți de jalea înfloririi tale“.

Aceste izbucniri, care cer o oprire mai atentă din partea noastră, nu pot fi decît ale unui poet genial. În mod obișnuit, reacțiunea văzului, provocată de o frumoasă prezentă îndrăgită, s-a exprimat, chiar și de către liricii cei mai notabili, prin indicii vagi ca *încîntă ochii* sau *desfătează privirea*, indicii însoțite uneori de o descriere idealizată. Neagoe Basarab este singurul care pătrunde și sintetizează sugestiv procesul organic ocular ce decide o asemenea încîntare sau desfătare. Frumusețea produce anume o *umbrire* și o *răcorire* a ochilor. Eforturile, supra-

solicitarea, grijile, gîndurile, în speță problemele dificile ale conducerii de stat, în tensiunea cerebrală pe care o provoacă, implică și o accentuată congestiune a globilor oculari. La această stare de presiune organică, *frumusețea* vine ca un balsam al ochilor, ca o regenerare compensatorie, care mîngie privirea desconggestionînd centrul vizuali, asemenea unui ir alcătuit din *umbră* și din *răcoare*.

Dacă prezența *frumoasă* dispare, organele văzului vor fi iarăși arse, adică înfierbîntate prin acel aflux sangvin către creier, pe care-l aduce cu sine încordarea durerii. Această durere echivalează, totodată, cu o lipsă, cu o ieșire din umbră și răcoare, făcînd ca ochii să se expună a fi parcă pîrjoliți de un soare nemilos. Răscolind o serie de senzații, ca indicii ale unor corespunzătoare trăiri cu caracter tulburător, imaginile și accentele elegiace ale lui Neagoe Basarab poet ne apar uluitoare prin finețea lor.

În sfîrșit, domnitorul muntean utilizează unele procedee retorice de extracție mai veche, pe care le-am întîlnit deopotrivă în textele Renașterii apusene. Anume elocutiția, care cuprinde o bogată dezvoltare a unei înfierări de ordin moral, sfîrșește printr-un elan liric al revoltei, o izbucnire interjecțională. Să dăm un exemplu. Leonardo da Vinci, acuzînd funcțiunea distrugătoare a metalului și, în altă parte, răutatea omului, termină respectiv prin : „O, animal monstruos...” și prin : „O, cerule, cum nu te deschizi...“. La fel întîlnim și la Neagoe Basarab : „O, frică și minune ! Cum robul sădea iar împăratul sta în picioare“, sau : „O, Iroade, cum umpluși paharul tău de sîngele dreptului...“

Regretăm că, în contextul de față, nu putem privi mai amănunțit *Învățăturile* într-un cadru comparatist de „paralelism“, cu literatura umanistă a Occidentului din acel timp. Încheiem, de aceea, prin problema limbii. În Renaștere era un lucru obișnuit ca o lucrare să fie scrisă într-o limbă veche (în cazul lui Neagoe Basarab slavona, una

din limbile universale ale Răsăritului), ceea ce nu-l scoate pe autorul respectiv din aria culturii pentru care a scris. *Elogiul nebuniei* a lui Erasm sau *Utopia* lui Thomas Morus, deși scrise în latinește, nu aparțin culturii latine, ci celei olandeze, prima, și celei engleze, a doua.

Ne oprim aci, mulțumindu-ne doar a fi atras atenția asupra uneia din importante scrieri ale întregului veac al XVI-lea european, fapt pentru care datorăm toată grațitudinea muncii de sacrificiu a Floricăi Moșil, G. Mihăilă și Dan Zamfirescu.

DINAMISMUL IMAGISTICII LUI CANTEMIR

Declinul istoric trezește pe de o parte inclinațiile frivole către plăcerile imediate la înșii obișnuiți și lipsiți de orizont, iar pe de altă parte resursele meditative, melancolice și larg cuprinzătoare la personalitățile geniale. Această din urmă factură a sensibilității și a intelectului îl definește și pe Cantemir. El este prin excelență un receptiv martor al declinurilor, înregistrate atît în deceniile șederii sale la Constantinopol, cît și ulterior, în împrejurările specifice ale Moldovei din jurul lui 1700. Aceste coordonate s-au întipărit adînc în conștiința sa de filosof al istoriei și totodată de mare poet. Ele constituie nexul unitar, cu marcă personală, care leagă *Incrementa atque decrementa aulae othomanae* de *Divan* și de *Istoria ieroglifică*. Cantemir este totodată un doctrinar și un vizionar al *sfîrșiturilor*, sau, în orice caz, al căilor îndreptate către o consumpțiune finală. Sub acest aspect, de dureroasă absorbire și asimilare a sensurilor *descendente*, pe care el le vede pre-tutîndeni, inclusiv în natură, îl vom privi numai ca poet.

Faptul se va răsfrînge în componența motivelor imagistice și, implicit, în structura metaforei sale. În această privință, paleta sa este una din cele mai bogate ale literaturii noastre, mergînd de la realismul observației incisive, caricaturale, pînă la marea viziune apocaliptică. Pe o scară atît de largă a imagisticii, numai Eminescu

il va întrece în intensitate. Este vorba, mai precis, de intuiția cea mai variată a mișcărilor îndreptate către actul *nimicirii*.

O atare predilecție poate fi înregistrată încă în *Divan*. Cantemir atinsese chiar de pe atunci o certă maturitate filosofică, așa cum demonstrează Virgil Cândea (în *Studiu introductiv la Divanul*, 1969), dar nu-și însușise deplina originalitate artistică. Imaginile *nimicirii* și ale morții, deși prelucrate personal, erau totuși luate dintr-un repertoriu circulant. Iată, bunăoară, motivul funest al *sirenelor*, „carile cu ale sale frumoase, cuvioase și mîngioase viersuri, pe săracii de corăbieri nebunindu-i, îi adormi, și așa — precum spune fabula — iale în corabie sārind, îi îmbrățișează și, în fundul luciului mării afundîndu-i, îi coboară și fără veste îi îniacă“. Din unghiul unei viziuni a *sfîrșitului*, se poate stabili o certă legătură între această imagine și o alta, tot din *Divan*, unde se evocă tratamentul destinat morților: „Să știi că numai cu o félegă de pîndze învăliți, ca cum ar fi în cămeșea cea de mătăsă învăscuți și într-un săcriu aședzați ca în haina cea din purpură mohorită îmbrăcați, și în gropniță aruncați ca în saraiurile și palaturile cele mari și desfătate aședzați, s-au dusu-să...“ Cu toată distincția dintre ele, aceste două imagini exprimă deopotrivă factura primei sale faze, și totodată filiația cu cea următoare, a maturității.

Astfel, ambele exemple anunță prezența unui scriitor autentic și profund cultivat. Grija pentru pompa și agrementul stilistic apare evidentă. Este, însă, numai o fastuoasă îmbrăcăminte „ritoricească“ în care Cantemir învăluie unele motive imagistice cu caracter general și uzat, ce circulau de mult atît în Bizanț cît și în Occidentul renescentist și baroc. Proveniența lor din *Fiore di virtù* sau din scrierile biblice atinsese un cîmp îndelung explorat. Intenția artistică și conștiința de scriitor, deși există incontestabil, se văd totuși excedate de fondul conceptual, pe care imaginile respective îl ilustrează. Gînditorul n-a ajuns încă la viziuni direct intuite și

profund individualizate. Totuși, și în această primă fază, personalitatea autorului precum și expresia unei permanențe a fondului său se desprind din preferința pentru motivul de declin al *nimicirii* și al morții, care se va perpetua intensificat în perioada sa matură. Încredințat fie violent *apei*, fie liniștit *pămîntului*, omul sfîrșește printr-un itinerariu descendent, de *afundare* sau de *aruncare* (în *gropniță aruncați*), unde urmează să se consume dispariția sa completă.

Cei șapte ani care despart *Divanul de Istoria ieroglifică* (1698—1705) au alcătuit un interval de noi gestații, concomitente cu un marcat proces de rafinare a conștiinței și totodată de precizare a unei mari personalități. Acum s-a îmbogățit experiența de viață, s-a ascuțit puterea de observație directă și s-au trezit prețioase resurse de sensibilitate și de adîncă reflecție critică la tînărul învățat și diplomat, care între timp împlinise treizeci de ani. De aceea în *Istoria ieroglifică* constantul motiv al căderii și *nimicirii* capătă inflexiuni de intensă individualizare originală. Scriitorul nu se mai aplică detașat, ci pasionat critic asupra obiectului său, cu un nerv nou și viu, încă necunoscut în *Divan*. Factorii decisivi ai *nimicirii* și ai morții se arată a fi răutatea, cruzimea și perfidia omului. Soluția este scoasă nu din simple speculații ale minții, ci din acea lucidă și necruțătoare pătrundere a conștiințelor, pe care numai atingerea încordată cu viața o poate da. Marele artist, care se hrănește apropiat din intuiții revelatoare, îl egalează, în cazul de față, pe gînditor. El trece de la observația strictă, uneori caricaturală, grotescă și plină de sarcasm, pînă la cele mai ample viziuni, de factură eshatologică.

Vom începe cu un exemplu situat pe prima treaptă a imensei sale scări imagistice din *Istoria ieroglifică*. Ne gîndim la caricatura de grup a unei adunări de uneltitori cu gînduri ascunse și necurate, prinși în momentul psihologic al derutei, cînd planurile li se par dejucate, și nu mai știu ce atitudine să adopte, așteptînd unul de

la altul dezlegarea și ieșirea din impas : „Cu toții sprincenile a-și ridica și fruntea a-și îmbina începînd, cu nasul la pămînt lăsat, cu ochii împrăștiați la căutat, cu umerele spre urechi ridicate, și cu buza cea dedesupt spre bărbie întoarsă și spînzurată, unul spre alalt cu ochii boldiți căuta“. Merită o cit de sumară analiză această imagine fiziognomică a deconcertării groțești într-o neașteptată situație incomodă.

Ca procedeu artistic, caricatura de față se întemeiază pe o deplasare a tuturor trăsăturilor. Ele fug divergent într-un haos al direcțiilor, destinat să sugereze deruta, mirarea paralizantă, suspensia gîndului, pierderea axului de susținere. Acționează aci o reacție simultană de reflexe mute, care exprimă laolaltă devierea dintr-un echilibru de mai-nainte șubred. Ieșind din făgașul lor normal, sprincenele și umerii se strămută în sus, nasul și buza inferioară în jos, căutătura ochilor vag lateral. De asemenea unele trăsături se deformează prin dilatare (boldirea ochilor), pe cînd altele prin contractare (îmbinarea frunții). Totul, însă, împreună redă unitatea perfectă a respectivului moment psihologic, moment tipic al derutei, cînd omul nu-și mai poate asocia întreolaltă funcțiunile minții, care se împrăștie anarhic și își pierde convergența, așa cum și-o pierde și detaliile fizice ce exprimă această stare dezafectată. La o asemenea caricatură magistrală ar fi subscris mai tirziu, pe plan figurativ, și un Daumier. Cantemir uită aci că este vorba de animale, pe care le substituie prin imaginea directă a oamenilor, dovedindu-se un neîntrecut observator al fizionomiei umane, pătrunse cu cel mai incisiv sarcasm.

Privirea sa se întoarce, însă, către regnul pe care și l-a propus, în *Istoria ieroglifică*, drept obiectiv imagistic. Aceeași intensitate a observației se surprinde și în aplicarea ei la fauna subumană, pe care o scrutează invariabil în acțiunea ei devoratoare și nimicitoare. Ba chiar Cantemir se arată a fi unul din cei mai mari pictori animalieri ai literaturii noastre, așa cum se vor releva mai

tirziu un Eminescu și mai cu seamă un Sadoveanu. La el, totuși, acest registru apare sub o lumină opusă aceleia proiectate ulterior de optica eminesciană sau sadoveană. Pe cînd la cei doi scriitori moderni, îndeosebi la Eminescu, animalul este un refugiu calm în mediul seninătății naturale, un intermezzo de odihnă regeneratoare la avalanșa de tensiuni care-i asaltează spiritul, autorul *Istoriei ieroglifice* vede în lumea faunei expresia cea mai directă a rapacității, a cruzimii, a instinctului de distrugere.

În principiu, imaginea regnului inferior cuprinde tot diferite tipuri umane, înfățișate cu limbajul și cu intențiile oamenilor, ca în fabulă, indentificîndu-se chiar fiecare personaj istoric contemporan pe care una sau alta din jivine îl simbolizează. Concomitent, însă, cu folosirea acestei convenții, Cantemir își mai dirijează puterea vie de observație și asupra animalului în sine, prins pînă și în minimele sale reflexe. O predilecție specială, ale cărei rațiuni istorice le-am amintit la început, îl făcea pe scriitor să fixeze vietățile subumane îndeosebi în ipostaza lor de agenți ai nimicirii.

Aci putem deosebi două registre distincte în arta animalieră a lui Cantemir. Primul din ele este acela în care scriitorul captează cu finețe mișcările lente, perfide, de strecurare neobservată, de pîndă și de pregătire a atacului. Iată, bunăoară, lupul care se apropie circumspect de gardul unei gospodării unde se afla mielul rîvnit de el : „cu înceată călcare și cu furească îmblare, pre pîntece furișîndu-se sub gardul din afară se lipi, și acolo ca mortul se trînti“. Urmărind efectul contrastului baroc, Cantemir alătură acestei serii de mișcări mute reproducerea umbletului zgomotos al celuiilalt lup, care „ciritielele (stufărișurile, n.n.) scutura și cu picioarele uscatele frunze tropșînd le suna...“. Acest remarcabil paralelism auditiv relevă distincția dintre termenii săi pînă și prin utilizarea contrastantă a timpurilor verbale. În primul caz, acționează perfectul simplu (*se lipi, se trînti*), ca o punctare scurtă sau ca o încheiere rapidă, ce stinge

subit orice urmă de zgomot. În al doilea caz, sugestiile sonore (*uscatele frunze tropșind*) persistă alarmant prin caracterul durativ al imperfectului (*scutura, le suna*), împrumutînd efectul unor declanșoare de zgomote ce nu mai pot fi oprite. Sensoriul muzicianului își dovedește astfel subtila acuitate și pe plan literar.

Altă dată Cantemir împrumută parcă auzul fin al pisicii. Aceasta simte șoarecele care umblă ascuns sub stratul frunzelor căzute de toamnă, și se pregătește de atac : „Mița, care pre șoarece pe supt frunzele din copaci căzute, precum împlă simțînd și cu urechea asculta, nu prea cu liniște spre sunet muta. ni cum l-ar apuca, ni cum mai fără veste s-ar răpedzi, cu picioarele cumpănindu-se să găta“. Cantemir fixează aci cele mai rafinate nuanțe ale impresiei de auz, înregistrînd alternarea tăcerii complete cu unele sunete aproape imperceptibile. Fără a se vedea, pisica și șoarecele se simt reciproc după aceste indicii microauditive. Pînda celei dintii se vede susținută prin antene ultrafine. Ea simte pînă și tăcerea apropiatei sale victime, care se oprește la răstimpuri pentru a nu-și trăda prezența prin zgomot și totodată pentru a asculta cu atenție ivirea presimțită a primejdiei. Îl aude apoi pe șoarecele care, temător și precaut, își reia umbletul șovăitor sub frunze, căutînd a-și face cît mai puțin bănuită furișarea (*nu prea cu liniște spre sunet muta*). Este aci o latență încordată, care ilustrează incomparabil instinctele de exterminare din lumea faunei, o adevărată bătălie între două auzuri deopotrivă de fine, operație concomitentă cu pregătirea bătăliei propriu-zise (*cu picioarele cumpănindu-se să găta*). Muzicianul adînc cultivat a putut să desprindă și să fixeze din natură zvonurile cele mai ascunse și mai semnificative pentru a pătrunde printr-insele în întunecata viață animală.

Desigur că nu numai elementul auditiv, ci și cel motorice se află prins, după cum s-a văzut, într-o exactă și bogată succesiune de nuanțe. În ultimul exemplu, mișcarea lentă animală anunță izbucnirea atacului (*cu pi-*

cioarele cumpănindu-se să găta), spre deosebire de aceeași mișcare a primului lup, care se curmă într-o completă și imobilă tăcere (*și acolo ca mortul se trînti*). Această din urmă ilustrare ne dirijează asociativ mai departe, relevîndu-ne în Cantemir nu numai un înregistrator deosebit de atent al inflexiunilor motorice, ci și al încremerii mortuare în lumea faunei.

Sub un atare aspect, scriitorul dă poate cea mai puternic realizată imagine a cadavrului animal din literatura noastră. Obiectul actualei observații este tot un lup. Deși moartea sa se vede insidios simulată, imaginea acestei morți devine halucinant de reală : „pre coaste într-o parte se culcă, picioarele țapene înainte își lăsă, gura își căscă, dinții își rinji, limba afară își spîndzură, ochii cu albușurile în sus își întoarsă și oarecum uscați și păiejiniți îi arătă, muștele în gură îi intra, viespile de ochi și de meleiuri (glande lacrimale, n.n.) îl pișca“. Scrutarea unui cadavru animal din familia canină ne apare atît de intens sugestivă în naturalismul său, încît unele detalii, cum ar fi uscarea și păienjenirea ochilor pișcați de viespi sau năvala muștelor în gura sa căscată, se asociază pînă și olfactic în reprezentarea noastră cu pătrunzătoarea duhoare legată de-o asemenea imagine.

În toate cele de mai sus am privit numai mișcarea lentă, preliminară, de pîndă și de cursă, din imagistica nimicirii. De-o egală forță, însă, se dovedește și celălalt registru, al violenței explozive, al înclăștării și luptei animale. Înfruntarea, bunăoară, dintre un armăsar sălbatic și un lup, în care se urmărește cu înverșunare din partea combatanților exterminarea reciprocă, conturează poate cea mai desăvîrșită scenă de zoomahie din literatura română. Ea întrece pînă și admirabila evocare a luptei de cocoși din *Antropomorfismele* lui Eminescu. Cantemir știe să ne facă a urmări cu pasiune, cu o tensiune progresivă, toate fazele acestei lupte.

Chiar de la început se reliefează puternic originalitatea metaforei cantemiriene. Craniul greu, pietros, puternic sudat al armăsarului se vede desemnat prin „co-

pitele osului capului“, adică prin trei cuvinte dure, bolovănoase, flexionate toate într-o repezire dactilică, în așa fel ca să rezulte sugestia unei lovituri seci, iuți și violente. Lupul, însă, se ferește și își înfige colții în nările adversarului său. Se trezește astfel senzația unei sfișietoare dureri organice, provocate de o strînsoare tăioasă ce străpunge carnea într-unul din centrii ei cei mai sensibili. Neîndurat în sugerarea intensă, integrală, a cruzimii, Cantemir notează că lupul „vrăjmaș colții prin nări pătrundzînd, dinte cu dinte își împreună și falcă cu falcă își încheștă“. Disperat, armăsarul, cu o zmucitură a capului, îl zvîrlă în sus pe lupul prins singeros de botul său, și îl trîntește de pămînt. Întregul episod merită a fi ilustrat atît pentru tensiunea sa frenetică, cît și pentru mijloacele artistice prin care se realizează o asemenea tensiune: „Armăsarul așe de cu mare sîială capul în sus și-au ridicat, cît pre lup mai sus decît sine l-au aruncat, apoi așe de sus, atîta de tare în pămînt l-au bușit, cît ca o căldare crăpată, de foame deșert coșul lupului cu sunet au zvînănit“. Se poate aprecia și aci gradul de acuitate auditivă a lui Cantemir, care recurge la neașteptate asocieri de rezonanțe similare. Comparația zgomotului dat de prăbușirea lupului „de foame deșert“ cu izbirea de pămînt a unei căldări goale și crăpate se vede ilustrată ca atare pînă și prin identitatea ecourilor (*cu sunet au zvînănit*). Incomparabilul realism al senzațiilor sonore întregeste și aci caracterul veridic al mișcărilor. Sub toate aspectele, deci, Cantemir rămîne neîntrecut în evocarea încheștării dintre animale.

Faptul poate fi confirmat și printr-un alt exemplu, de proporții mai reduse. Lupta se poartă de astă dată între un lup și un berbec. Scena ne înfioară de asemenea prin același delir al disperării și cruzimii, cu care se află exterminat adversarul. Astfel, berbecul, atacîndu-și vrăjmașul, „așe de chibzuit și de tare în frunte îl lovi, cît poftorire a face nu mai trebuî, de vrême ce coarnele prin tivda capului lupului pătrundzînd, fruntea zdrumîcîndu-i, crierii afară îi vîrsă“. Animalul este privit nu-

mai în acțiunea sa distrugătoare, care nu cunoaște mila. Coarnele, colții, copitele urmăresc toate să străpungă, să perforeze osul sau carnea inamicului, ca un sălbatic în-cept al zdrobirii sale complete.

Imagistica nimicirii se extinde, însă, și dincolo de regnul animal. Ea cuprinde deopotrivă și stihiele, îndeosebi *apa*. Vom invoca aci un exemplu în care se valorifică din nou calitățile muzicianului. Este vorba de „huietul a mari puhoaiie după ploaie din dealuri în văi răpedzite“. Iată, la începutul veacului al XVIII-lea, ceva din atmosfera preromantică și romantică a naturii sălbatică și sublime. La aceasta a contribuit cu o notă specifică și caracterul panic al pămîntului și tradiției românești. Înăluntru cărora o tainică „rînduială a firii“, cu accidente naturale periodice sau cu dezlănțuiri neașteptate, se presimte prin indicii pe cît de certe, pe atît de nepătrunse. Acele „puhoaiie“ nu se văd și nici nu se localizează precis, ci își anunță numai auditiv izbucnirea prin „huietul“ lor confuz, depărtat. Nu numai prin atmosferă, ci pînă și prin lexic recunoaștem aci o mostră secular anticipată a evocărilor lui Sadoveanu, evocări stihiale, situate parcă mitic, originar, dincolo de spațiu și de timp. În sfîrșit, la acest efect a mai contribuit iarăși simțul muzical al lui Cantemir, pe care l-am mai invocat de atîtea ori ca factor explicativ. „Huietul“ sună depărtat și innăbușit, *hu*, pentru a se sparge mai apropiat, cu efecte iterative, în „puhoaiie“ și „ploaie“, unde se apasă pe explozia largă a diftongului *oa*, după care urmează, printr-o cascadă de șocuri descendente, acea nestăvilită revărsare în precipitare dactilică (*din dealuri în văi repedzite*).

Tot în legătură cu motivul devastator al apei, Cantemir creează și prima imagine pregnantă din literatura română a furtunii pe mare și a naufragiului. Iată această densă imagine, redată în toată succesiunea desfășurării ei: „...ho!bura corabia a invîntiji și valurile pe deasupra a o năbuși începură, și așe în mica ceasului, vîntul cel

de dulf sămănat, din pufnet vivor și din stropitură gîrlă înlăuntru și pe deasupra vasului izvoriră, carea cu undele fierbind și amestecîndu-să, din fața apei în fundul mării să muta...“ Și aci se poate urmări o subtilă grație auditivă. „*Holbura*“ creează în auz senzația unei suflări vaste și tulburi, cu învălmășeli de zgomote confuze, care încep să vijiiie apropiat în *învîntiți*, izbucnesc și detună înăbușit în *pufnet*, devin vacarm în *vivor*, gilgiie larg în *gîrle*. La rindul ei, însă, nici imaginea vizuală nu se arată a fi inferioară acestei ample desfășurări auditive. Acoperită de furia apelor, corabia își mai arată intermitent un fragment sau altul, într-un indisolubil amestec cu valurile, ceea ce creează impresia că ea însăși „fierbe“ în clocotul talazurilor, care o mută „din fața apei în fundul mării“. Obsesia potențelor nimicitoare în întregul cuprins al realității se ilustrează deopotrivă de intens prin motivul stihial ca și prin cel animal.

Odată, însă, cu elementul întunericului și al nopții, Cantemir intră într-un domeniu de meditație lirică. Privirea sa intens critică asupra unei lumi de declin nu se mai fragmentează mozaicat în ochiuri izolate, ci acoperă totul în intuiții sumbre. Spre deosebire de motivele intrate pînă acum în obiectivul nostru, întunericul nocturn nu se constituie el însuși ca factor activ al distrugerii, ci numai ca un vast receptacul unde se adăpostesc acei agenți ai pierzaniei. Vom reda tabloul acestei atmosfere încărcate cu o forță malefică aproape macbethiană: „...după ce părintele planetelor și ochiul lumii radzele supt ipoghei (antipozi. n.n.) își ascunde, cînd ochiul păzitorului se închide și a furului ca a soarecelui să deschide... lupii împreună spre locul știut să coborîră“. Ne apare grandioasă această închipuire a celor două categorii de „ochi“, care privesc și stăpînesc alternant lumea în rotațiile ei. Cei ai întunericului se deschid numai în noaptea care îi ascunde și le arată calea tănuită către săvîrșirea acțiunilor erozive, nimicitoare. Parcă ne pri-

vesc peste veacuri „ochii“ ce fac „văzătoare“ toate aspectele lumii din viziunea lui Rilke și ulterior din pictura lui Țuculescu.

Mai edificatoare devine, însă, paranteza totodată negatoare și întregitoare a acestei închipuiri: „că toată fapta grozavă și ocărită precum cu întunerecul să acopere și să ascunde socotește, măcar că și noaptea are lumina sa, precum și pădurile urechi și hudîtoși păreții de piatră și adîncă peștera de vîrtoapă la vedere ascuțiți ochi au...“ Este în literatura română prima expresie a fantasticului de atmosferă, în sensul său modern. Cantemir însuflețește aci întreaga ambianță de mister și de ambiguitate a nopții. Atmosfera de nebănuite prezențe larvare și de primejdii ascunse ale universului nocturn, cu „urechile“ pădurilor, cu „ochii“ peșterilor și ai zidurilor, relevă puterea scriitorului de a trezi acele stări stranii, nefamiliare, legate echivoc de categoria fantomaticului.

Imaginea distrugerii se proiectează, în sfîrșit, vizionar pe plan cosmic într-una din marile erupții lirice ale literaturii noastre. Resortul ar fi dezamăgirea și dezgustul unui spirit superior față de abjecția umană a vremii. În această trăsătură culminant barocă din literatura noastră deslușim și o îndepărtată anticipare a romantismului eminescian. Amîndoi poeții s-au autosimbolizat în cîte o intruchipare pură, depărtată de pămîntul oamenilor, Eminescu în apariția stelară a Luceafărului, iar Cantemir în făptura hieratică și fabuloasă a Inorogului. Amîndouă aceste intruchipări sălășluiesc într-o zonă de înălțime solitară și inaccesibilă. Așa cum Luceafărul își va avea sediul pe firmament, Inorogul viețuiește pe un izolat creștet de munte, spre care duc numai cărări tainice. Amîndoi amintesc, astfel, de vechile zeități astrale și montane ale acestui pămînt. Analogia cu concepția eminesciană se citește și în destinul celor două intruchipări. Coborîrea momentană în regiunea de jos, printre oameni (la Cantemir simbolizați prin animale),

atît a Luceafărului, cit și a Inorogului nu le va pricinui decît decepție și durere.

Tentativa de înțelegere a acestei analogii cere să ne abatem către o problemă mai largă. Am dori, adică, să amintim că suferințele unei naturi superioare și însingurate, străine de mediocritatea lumii, constituie un motiv liric prin excelență romantic. Este adevărat că el apăruse încă de mai-nainte, în dramatica frământare barocă a lui Hamlet. Pe la 1705, însă, Shakespeare era cu desăvîrșire ignorat pe Continent. După cum se știe, evocarea lirică a naturilor superioare, plutind în solitudine și decepție, va izbucni din nou, de astă dată cu o amploare unică, abia în veacul al XIX-lea romantic. Și se va întîlni nu numai la Eminescu, ci și la Byron, la Vigny, la Lermontov, mai tîrziu la Nietzsche, pentru a nu menționa, sub acest aspect, decît citeva din numele cele mai importante. Iată, însă, că melancolicul motiv se ivește cu peste un secol înainte la Cantemir, în 1705. Cum se explică fenomenul? Am bănuî că aci concepția filosofică răspunde pe o altă claviatură unei echivalente sensibilități lirice. Vom încerca să verificăm faptul printr-un anumit paralelism în contextul universal al epocii.

Plecăm de la ipoteza că filosofia istoriei s-a inițiat pe un fond de melancolie și decepție, odată ce a aplicat unele legi constante tocmai la ordinea caducității, legată de imperfecția omului și a întocmirilor sale, care se încheie invariabil prin cîte un *declin*. Există aci, la bază, un antecedent psihic depresiv, ce se poate desprinde și dintr-unele confirmări biografice ale epocii. „Studiul a fost pentru mine suveranul remediu împotriva dezgusturilor vieții“, mărturisește Montesquieu, unul din primii gînditori care au ilustrat filosofia istoriei. Puternica tutelă clasică din Franța timpului a canalizat, însă, către un fâgaș de ironie incisivă și spirituală acest indiciu eterodox pentru mediul respectiv, indiciu schițat într-un incipient „dezgust“ romantic. De aceea l-am vedea mai indicat pe exponentul unui alt mediu pentru a stabili în epocă paralelismul cu Cantemir.

Ne gîndim, anume, la cel considerat a fi chiar întemeietorul noii discipline filosofice, la Giambattista Vico, a cărui operă (1725) apare cu nouă ani înainte de-a lui Montesquieu (1734), dar tot cu nouă ani după aceea a lui Cantemir (1716). Este vorba de celebra *Scienza nova* a filosofului napolitan. Dar tot Vico se vede considerat, prin această operă, și ca prim precursor al gîndirii romantice, cu caracterul ei istorist de mai tîrziu. Aci am vedea, pe calea paralelismului, un germene explicativ la ceea ce urmărim. Anumite indicii ne descoperă că această „primă gîndire romantică“ a fost precedată de o „primă sensibilitate romantică“, infinit mai liber dezvoltată decît în cazul lui Montesquieu. Ne raportăm la unele antecedente ale lui Vico, care, în mod sporadic, a debutat și el ca poet. Deși mai puțin dotat poetic decît contemporanul său moldovean, viitorul autor al *Științei noi* ne relevă totuși un proces similar. Astfel, într-o poemă din 1692, intitulată *Affetti di un disperato*, acest spirit *di una natura malinconica ed acre*, așa cum se caracterizează el însuși în *Autobiografia* sa, își manifestă din plin acea sumbră melancolie romantică, melancolie care, transpusă în versuri, ne sună, cu peste un secol înainte, aproape leopardian. Cunoașterea experienței lui Vico ne pune la dispoziție un anumit tip de proces formativ, legat de începuturile filosofiei istoriei. În consecință, putem stabili și pentru Cantemir aceeași corelație, desprinsă din firul unitar, care leagă sensibilitatea de concepție. Marele nostru filosof al istoriei își sublimează ansamblul de idei tot din fondul unei decepționate răscoliri romantice, al cărei lirism nouă ne sună, la fel de anticipat, cu note anunțătoare ale trăirii eminesciene din *Luceafărul*. Cu cele expuse pînă acum am atins și punctul final al extinsei noastre paranteze explicative.

De la această ipoteză a „romantismului“ cantemirian, interpretat ca un tipic antecedent biografic în conexiune cu începuturile filosofiei istoriei și, deci, ale gîndirii romantice în lumea modernă, ne întoarcem mai temeinic la analogia cu Eminescu. De astă dată ne-am clarificat

vederile prin implicita demonstrație a unei comune „matrici stilistice“ la cei doi poeți. Toate indiciile romantice din *Istoria ieroglifică* — la început întrezărite de noi vag și sporadic în imaginea unei naturi sălbatice și sublime sau a unui fantastic nocturn, apoi precizate și reliefate puternic în motivul central al conștiinței lirice de însingurare din partea omului superior, dezgustat de lume — se concentrează laolaltă în articulațiile unui romantism pretimpuriu, care am văzut că, cel puțin ca fond de trăire, nu aparține pe atunci numai lui Cantemir. Totuși, nici un exemplu similar al epocii, aflat deopotrivă la confluența cu o născândă filosofie a istoriei, n-a atins intensitatea și amploarea lirică a protoromanticului nostru.

Dintre toate componentele lirismului său, privește pînă în momentul de față, am amintit că simbolizarea sa în făptura pură și hieratică a Inorogului se apropie cel mai mult de ipostaza solitarului Luceafăr eminescian. Am mai arătat, însă, că o asemenea ipostază a propriei superiorități, care planează izolat deasupra lumii, nu le aparține lor în exclusivitate, ci se surprinde la atîția poeți romantici. Totuși, chiar și în acest cadru mai larg răspîndit, Cantemir și Eminescu se grupează laolaltă printr-o comună notă distinctivă, inexistentă la ceilalți ilustratori ai motivului. Marii singuratici, în care se întruchipează menționării poeți din veacul al XIX-lea, se prezintă și ca tot atît de mari nefericiți, apăsăți de propria lor superioritate. O excepție face numai Eminescu — și, cu o largă anticipație, Cantemir. Ei nu pot fi inițial nefericiți, fiindcă superioritatea Luceafărului sau a Inorogului nu înseamnă o dezintegrare, ci, dimpotrivă, o asimilare deplină în ordinea cosmică. Asemenea întruchipări nu cunosc suferința — nici chiar suferința omului superior — deoarece, potrivit spiritului românesc, natura lor nu este *antropomorfă*, ci *cosmomorfă*, astrală sau fabulos animală. Apropierea dintre cele două motive se pare că ar merge dincolo de trăsătura comună a purității, cu lăcașul stabilit în zone înalte și solitare. Astfel,

în vechea literatură românească, pe lîngă alte semnificații, Inorogul o deține și pe aceea de *sursă de lumină stelară* (Doina Curticăpeanu, *Nota 49 la Melanholia neasemuitului Inorog*, 1973). Apropierea de Luceafăr ajunge, deci, pînă către punctul identității.

Ei suferă deopotrivă numai *după și fiindcă* au coborît momentan tocmai în acea regiune inferioară, pe care ceilalți privilegiați romantici ai înălțimilor o invidiază. Această coborire nu provine din propriul îndemn, dintr-o dorință intrinsecă, provocată de nemulțumirea stării lor de altitudine, ci dintr-un accident, dintr-o ocazională chemare străină, venită într-un caz din partea *femeii*, în celălalt caz din partea *cameleonului*. În această ordine putem realiza și apropierea dintre cei doi agenți ai ademenirii. Astfel, însăși natura inconsistentă, ambiguă, *cameleonică*, a femeii — deși de astă dată cu circumstanța atenuantă a unei ambiguități infuze, inconștiente — este aceea care dă Luceafărului suprema lovitură.

Ca urmare, însă, a acestei experiențe coboritoare, reacțiunile celor doi poeți apar deosebite. Eminescu adoptă atitudinea disprețului suveran și a nobilei inhibări stoice. Conștiința lui Cantemir, dimpotrivă, se vede devastată de o furtună, pe care el o amplifică la proporții cosmice. În această împrejurare, autorul *Istoriei ieroglifice* nu ni se mai asociază mental cu un Eminescu-Luceafăr, ci cu un Eminescu-Titan, cu răzvrătitul și grandiosul evocator al prăbușirilor de lumi.

Dintr-o dată, imagistica nimicirii își schimbă la Cantemir și natura, și obiectivul, și proporțiile. Ca structură, ea încetează a mai fi rezultanta constatării amare, bazate pe o observație scrutătoare, și devine deziderativă, imprecantă, vizionară, însă și cu o nuanță parodistică, inexistentă mai tîrziu la Eminescu. La rîndul său, și obiectivul se vede inversat. O lume în care totul este rapacitate, cruzime, perfidie și distrugere, urmează ca ea însăși să piară pe aceeași cale violentă și zguduitoare.

Iar acest frenetic deziderat vizionar își schimbă implicit și proporțiile care capătă o amploare cosmică, din care nu lipsește, totuși, și un aer grotesc. Cantemir devine, astfel, primul mare evocator al prăbușirilor de lumi din literatura noastră, motiv care se anexează evident tot la un anticipat romantism, fiindcă într-o ordine strinsă el va apărea numai în veacul al XIX-lea la un Keats, la un Kleist, la un Ilugo, la un Eminescu, la un Rimbaud.

Deși redactarea este în proză, ea se vede gândită în versuri, la care se pot surprinde inflexiuni folclorice românești. Introducerea elementelor de poezie populară în poezia cultă a mai avut la noi un impunător precedent în veacul al XVII-lea, și anume la Dosoftei. Dealtminteri, asemenea elemente s-au văzut pe atunci cultivate încă de mai-nainte și în alte literaturi, în Renașterea germană și apoi în cea franceză, în barocul spaniol, în Anglia elizabethană. Totuși, la Cantemir ingerința folclorică nu rămâne izolată, ca în unele *seguidillas* spaniole, și nici nu se îmbină cu un anumit idilism renașcentist, ca la Ronsard, ci se asimilează integral în ansamblul celorlalte trăsături *romantice* ale sale, anunțând și pe această cale marea noastră lirică din veacul al XIX-lea. Versurile, desfășurate în ritmuri libere, se arată de o mare varietate, mergînd de la monorimă pînă la asonanță. De aceea, pentru eficacitatea demonstrației, ne permitem o abatere de la originara dispoziție în proză, dîndu-le tipografic forma lor legitimă.

Componentelor mai apropiate din natură Cantemir li se adresează printr-o invocare directă, cerîndu-le să se desființeze prin autodistrugere. Dar și aci există o distincție a registrelor. Structurile dure, pietroase sau lemnoase, urmează să se nimicească violent, exploziv. Invocarea izbucnește, în acest caz, ca o serie de trăznete, în accente scurte, aspre, sălbatice :

Munți, crăpați,
copaci vă despuiți,
pietre, vă fărîmați !

Dimpotrivă, în aceeași natură apropiată, elementele pure, fluide, delicate, sînt solicitate printr-un ton discret, de duioasă melancolie, cu un subjacent regret pentru auto-distrugerea, pe care le-o cere disperarea poetului :

Ochiuri de cucoară,
voi, limpedzi izvoară,
a izvori vă părăsiți
și-n amar vă primeniți...

Această superb exprimată „primenire în amar“ urmează să se săvîrșească lent, printr-o prelungire a versurilor, ca un drum ocolit, de amîinare a nimicirii, ce urmează cu durere să fie împlinită.

Elementele naturale depărtate, îndeosebi astrale, precum și marile întruchipări stihiale nu mai sînt invocate direct. Asupra lor nu mai are putere porunca, ci numai dorința inexorabilă :

Soarele zimții să-și rătădze,
luna siindu-se să se rușînedze,
stelele nu scînteiadze
nici Galatea să luminédze...

Această dorință se ascute treptat într-o aspirație frenetică, arzătoare pînă la incandescență :

Clătească-se ceriul,
tremure pămîntul,
aerul trăsnet,
nuiirii plesnet,
potop de holbură,
întunerec de negură,
vîntul să aducă.

La dorita catastrofă cosmică urmează să mai contribuie și o adevărată înnebunire a stihilor, împinse către haos printr-o integrală răsturnare a legilor naturii :

Mute-se Arcticul,
strămută-se Andarcticul,

osiia sferească în doai să fringă,
toată iușorim a în chentru să-m-pingă,
stihiiile toate tocmirea să-și piardză,
orînduială bună în veci nu mai vadză.

Cu toată alunecarea, mai puțin inspirată, către abstract a ultimelor două versuri, ele nu și-au pierdut, totuși energia vizionară.

Cantemir prinde sub focurile uriașei sale vehemențe obiectul propriei dureri și revolte. Proporția răscolirilor cosmice pînă la care amplifică el această vehemență, izbucnită la început în tonul imperativ, apoi în cel vast deziderativ, se completează, în sfîrșit, prin glasul testimoniar. Elementele toate, devenite vii, nu se mai văd zguduite acum de gestul cataclismic al prăbușirii și anihilării, ci de furtuna durerii și a indignării. Ele ridică glas ca martore la răutatea omului, simbolizat în făptura ambiguoasă a cameleonului. Corul lor acuzator își amplifică ecourile peste întreaga lume :

Iată, munții strigă,
văile răsună,
iată, dealurile grăiesc,
cîmpii mărturisesc,
iată, pietrele vorovesc,
lemnle povestesc,
iată, iarba cu gălbenirea
și florile cu veștedzirea
arătînd, vădesc.

Se surprinde aci o perfectă proporție corală, în al cărei mărș ansamblu cosmic vocile descresc pe măsură ce se transmit treptat de la mare la tot mai mic. Am ajuns, astfel, de la munții care *strigă* pînă la lemnele care doar *povestesc*. Această surdinizare progresivă a glasurilor atinge stingerea completă pe treapta celor mai mărunte intruchipări ale naturii, iarba și florile, care trec de la limbajul auditiv la unul sugestiv vizual, exprimat în intuiția semnificativă a *gălbenirii* și a *veștedzirii*.

Ne-am mărginit la o atingere sumară a acestui vast registru, care cuprinde întregul flux de energie pasională a poetului Cantemir. Aci, pentru prima dată în literatura noastră, se dezvoltă original accentele de imprecizie ale profetilor, odată cu imensitatea unei viziuni de barocă „lume întoarsă”. Sub acest aspect, al unei poezii cu caracter *titanic*, Cantemir anunță cu toată evidența corespunzătorul aspect din marea lirică eminesciană, dar totodată și un întreg filon al romantismului european.

În final, însă, autorul *Istoriei ieroglifice* se arată și mai radical decît Eminescu în dimensiunile decepției sale. Acestuia din urmă îi mai rămîne, totuși *cerul* — sediul nemărginit al Luceafărului — și apoi liniștea înflorită a *morții*. Lui Cantemir nu-i mai rămîne nimic. Spiritele inferioare ale răutății, agresiunii și urii au invadat și au profanat totul, inclusiv zonele cele mai înalte și mai pure ale spațiilor de existență. „Așe, cît a dzice s-ar puté, în ceriu de m-aș sui, acolo sînt ciini, în fundul mării de m-aș cobori, acolo sînt dulăi, în munți cotei, în dealuri copoi, în cîmpii ogari, în stuhuri sampsoni și în tot locul fălci deschise, guri căscate și colți rinjiți...” Nu există ungher cît de tainic și cît de ascuns în care acești monștri să nu fi pătruns :

...potică necălcată,
cale neimblată,
vale necercetată,
vîrv nesuit,
munte necovîrșit,
cîmp necutreierat
și deal neîncongiurat
n-au lăsat.

Din aceste versuri cu accente de descîntec popular, dar cu un fond à *rebours*, de *incîntec* negru, de magie răufăcătoare, care acoperă întreaga lume, se poate desprinde fondul intens de disperare din partea celui ce trăiește clipele înecului. ale asfixierii morale.

Rămasă în afară de circuitul mare, al veacurilor, *Istoria ieroglifică* n-a putut să influențeze cursul de dezvoltare al viitorului romantism. Se situează, însă, în context european, printre creațiile cele mai bogate în elemente romantice *avant la lettre*. În toate cele de mai sus, aceste indicii de romantism n-au fost privite de noi decât în mod discontinuu. Este cazul, de aceea, să încercăm o scurtă regrupare a lor. Numai astfel se poate identifica în Cantemir unul din cei mai seamă anunțatori ai romantismului, chiar dacă această anunțare nu s-a bucurat de audiență. Semnalăm, printre altele, caricatura și pamfletul romantic în locul ironiei clasice, sentimentul naturii și viziunea cosmică, indiciile fantasticele modern, melancolia și însingurarea omului superior, titanismul prăbușirilor de lumi, marea decepție cuprinsă într-un anticipat *Weltschmerz*, trăirea istoriei, revelate spiritului omenesc într-un moment de declin, bogăția elementului folcloric, factorul sugestiv, precum și acea muzicalitate bazată pe sensibilitatea unui poet care era și compozitor.

Acest fenomen, aproape unic, de anticipare romantică a fost explicat de noi prin zorile istorismului modern și ale filosofiei istoriei, desprinse dintr-o specifică meditație melancolică. Paralelismul cu alți promotori ai noii gândiri, îndeosebi cu Vico, ne-a confirmat o asemenea ipoteză. Totuși, exemplul atât de potențat al lui Cantemir, sub aspectul de față, mai comportă, pe lângă fixarea momentului de geneză a filosofiei istoriei, încă alte două completări.

Prima indică grefa puternică a Orientului asiatic asupra unui om care, integrat în cultura occidentală, și-a redactat cele mai multe scrieri în latinește. Temeinic introdus în limbile și culturile turcă, persană și arabă, Cantemir a venit cu o largă deschidere apercceptivă în mediul cultural european. Or, o asemenea deschidere către patrimoniul asiatic va intra mai târziu și în orientările romantismului propriu-zis. Se știe că, laolaltă cu tradițiile și cu legendele Nordului, spiritul Orientului,

încă de la Hamann și Herder, va contribui într-o egală măsură la formarea noului orizont romantic. Așadar, nu numai filosofia istoriei, în faza sa de debut, ci și orientalistica incipientă se situează la temelia gândirii și sensibilității promovate de romantism.

În sfârșit, o ultimă explicație, care credem iarăși că nu poate fi desconsiderată, se revendică de la însăși natura afectiv-contemplativă, de moldovean, a lui Cantemir. Din unghiul unei structuri a creațiilor, s-ar putea concepe o adevărată hartă stilistică a țării noastre. S-ar vedea atunci că există o zonă romantică, una realistă, una clasică, și desigur și altele cu diferite nuanțe. Moldova s-a dovedit prin excelență sediul unui natural și permanent romantism românesc, un romantism cu totul independent de fixarea momentului istoric al stilului. O asemenea vedere poate fi susținută nu numai prin exemple de succedență, ci și de precedență în raport cu acel moment istoric, cuprins între sfârșitul veacului al XVIII-lea și mijlocul veacului al XIX-lea. După trecerea acestei perioade, și-au desfășurat la noi activitatea uriașe temperamente romantice, un Hasdeu, un Eminescu, un Iorga, un Sadoveanu. Originea moldovenească a acestor mari spirite rămâne concludentă pentru harta stilistică a țării. În Moldova, însă, romantismul germinează și se dezvoltă nu numai *post festum*, ci și *ante festum*. Și tocmai aci exemplul strălucit al lui Cantemir ni-l arată ca pe exponentul unei permanențe a regiunii sale. Am identifica și aci una din rațiunile decisive, care-l situează pe autorul *Istoriei ieroglifice* printre primii anunțatori ai romantismului.

Îndeosebi pe această albie romantică s-a putut surprinde expresia cea mai vie și mai răscolitoare a artei sale.

Romanul și nuvela istorică alcătuiau un gen relativ nou pe vremea lui Negruzzi. Erau expresii pur romantice, așa cum s-au văzut concepute de Walter Scott și de toți imitatorii săi de pe Continent. Abia pe la mijlocul veacului trecut, Flaubert aplică, pentru prima dată, realismul, cu implicita sa observație directă la narațiunea istorică în proză. Așa cel puțin recunosc cercetătorii istoriei literare. În realitate, însă, nu marele scriitor francez, ci Costache Negruzzi, cu *Alexandru Lăpușneanu*, este primul care acordă tratamentul realismului riguros unei narațiuni istorice de înaltă valoare. Nuvela apare publicată în primul număr din *Dacia literară* a lui Kogălniceanu, deci în 1840, când Flaubert nu începuse încă să scrie. În orice caz, Negruzzi nu avea înaintea sa nici un precedent străin, de aceeași altitudine cu creația pe care avea să o realizeze.

Desigur că el tot cu concursul unui scriitor din afară ajunge la o asemenea expresie literară, însă inițiativa în sine rămâne numai a sa. Acest scriitor străin este Prosper Mérimée. O altă expresie tipică a romantismului, pe lângă motivul istoric, este și cel exotic, prin exotism înțelegându-se, îndeosebi în Franța, și cuprinderea unor medii mai apropiate, uneori chiar vecine, cum ar fi cele din Italia sau Spania. Or, Mérimée se dovedește a fi primul care concepe o tratare realistă a motivului exotic. Se știe, pe de altă parte, că pe acest inițiator, am spune al

exotismului realist, Negruzzi l-a cunoscut și l-a cultivat temeinic. Așa se face că autorul lui *Alexandru Lăpușneanu* extrapolează inițiativa lui Mérimée de la registrul exotic la celălalt mare registru romantic, adică la cel istoric. Poate fi privit, prin aceasta, ca primul exponent de geniu al unei narațiuni istorice realiste.

Trebuie, totuși, să precizăm că înaintea sa încercase acest transfer Mérimée însuși în *Jacquerie* și apoi în *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* (1829). Scriitorul francez și-a dat, însă, seama că merge pe un făgaș care nu este al lui, și că nu poate reuși în asemenea încercări. Ele se situează cu mult sub nivelul valorii și posibilităților sale. De aceea, Mérimée le și abandonează, recurgând iarăși la realismul nuvelei exotice, pe care o continuă cu tot mai mare strălucire. El se ridică, astfel, până la marea sa capodoperă, *Colomba*. Aceasta apare exact în același an când Negruzzi publică *Alexandru Lăpușneanu*, narațiunea realist-istorică unde scriitorul român reușește plener tocmai în ceea ce, cu un deceniu înainte, ratase Mérimée.

Notăm iarăși un fapt cunoscut, și anume că termenul *realism* este împrumutat din domeniul picturii. Prima folosire, ba chiar și invenție a acestui termen se datorește pictorului Courbet. Amănuntul devine cum nu se poate mai semnificativ pentru explicarea acestui stil. Raportându-se la o narațiune, clasicismul îi *povestește* acțiunea, romantismul i-o *descrie*, realismul i-o *arată*. Or, arta nici a povestirii, nici a descrierii, ci, prin excelență, a *arătării* este pictura. Ea trebuie să dea iluzia că *subiectul executant*, adică artistul, a dispărut complet, și nu mai rămâne în fața ochilor decât *obiectul executat*. În realismul literar al unui Stendhal, Balzac sau Dickens stăruie vizibil amprente romantice, subiectiv-descriptive. Abia într-un târziu, Flaubert aplică la literatură desprinderea completă a operei de autor, așa cum se detașează tabloul de artistul care l-a creat, întru realizarea unei *arătări* pure.

Negruzzi, însă, atinge o asemenea cucerire, și la același grad de perfecțiune, cu mult înaintea autorului lui *Salammbô*. Iată ce spune Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* în legătură cu un cunoscut tablou din *Alexandru Lăpușneanu*: „Scriitorul nu intervine pentru a spune, ci pentru a arăta, nu pentru a fi ascultat, ci pentru a ne face să vedem“. Ceva mai înainte, precizează: „Ceea ce izbutește în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanu* este desăvârșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde“. Aceste calități sînt atribuite de Tudor Vianu tocmai realismului care-l definește pe marele nostru scriitor („în rîndul primilor realişti stă Costache Negruzzi“). Ba mai mult, el „a realizat cu plinătate norma impersonalității“, adică tocmai aceea pe care o va postula și o va și aplica Flaubert. Tudor Vianu nu uită să amintească în același context principiul romancierului francez, dar numai cu titlul de omologare a valorii lui Negruzzi.

La observațiile sale, de o pătrundere atît de fină, eruditul gînditor omite, însă, un amănunt pentru noi de o însemnătate capitală. Vrem, adică, să insinuăm că în excepționala sa nuvelă Negruzzi realizează o minune de desăvîrșire *flaubertiană* — și atributul *uimitor* pronunțat de cumpătatul Tudor Vianu nu constituie nici pe departe o exagerare — cu mult înaintea lui Flaubert însuși. El nu se situează numai „în rîndul primilor realişti“ de la noi, ci mai este și primul pe plan mondial care aplică radical realismul la o narațiune istorică. Flaubert va veni abia după el. Acest fapt se cere cu deosebire subliniat.

Să ne reîntoarcem, însă, la originea picturală a termenului *realism*. Sub acest aspect, numai un pictor, care era și literat, a reușit, cu sute de ani înainte și de Flaubert, și de Negruzzi, să aplice cu aceeași genialitate, în unele scrieri ale sale, „norma impersonalității“, intervenind nu „pentru a fi ascultat, ci pentru a ne face să vedem“. Ne gîndim aci la Leonardo da Vinci. Manuscrisele, însă, care cuprind creațiile și fragmentele sale

literare s-au văzut cercetate și publicate cu mult mai tîrziu, abia în veacul nostru. Cu alte cuvinte, nici Flaubert, nici Negruzzi n-au putut să ia cunoștință de ele. Și totuși, asemănarea propriilor lor creații cu aceea a lui Leonardo literat apare izbitoare. Explicația stă în faptul că toți sînt călăuziți de același principiu al *arătării* realiste, care pleacă de la pictură. Apropierea devine cu atît mai pregnantă în registrul care a trezit în toate vremurile stări dispoziționale „romantice“, registrul motivelor vechi, *istorice*. În această privință, dintre cei doi realişti ai veacului trecut, tocmai Negruzzi este acela ce apare mai strîns apropiat de Leonardo da Vinci. Efectiv probantă rămîne, însă, o confruntare directă,

Să ilustrăm mai întii unele fragmente din evocarea literară ce-o face Leonardo frescei sale dispărute, pe care o pictase în interiorul Signoriei din Florența, înfățișînd *Bătălia de la Anghiari*:

„Printre picioarele luptătorilor vei face multe feluri de arme, ca scuturi sparte, lăncii, spade frînte și alte lucruri asemănătoare; vei face cadavre omenești, acoperite — unele pe jumătate, altele în întregime — de praf, care se amestecă cu sîngele vărsat, prefăcîndu-se în noroi roșu și făcînd să se vadă sîngele de aceeași culoare cum alunecă în curgere întortocheată de la trup către pulbere... Alții care mor scrișnind din dinți sau holbînd ochii, strîngînd pumnii de trup și cu picioarele zgîrcite. Ai putea să vezi pe vreunul dezarmat și doborît de vrăjmaș, întorcîndu-se spre acesta, și răzbunîndu-se cumplit cu mușcături și zgîrieturi; ai putea să vezi vreun cal ușor, cu coama în vînt, zburînd printre dușmani și făcînd cu picioarele prăpăd între ei; ai vedea pe vreunul schingiuit, căzut la pămînt, făcîndu-și acoperămînt cu scutul, și vrăjmașul aplecat mult în jos, căznindu-se să-lucidă.“

Să dăm acum unele fragmente și din nuvela lui Negruzzi, mai precis „tabloul“ ce înfățișează încheștarea luptei disperate din magistrala scenă a măcelului de la ospățul domnitorului:

„Închipuiescă-și cineva, într-o sală de cinci stînjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărîți spreucidere, călăi și osindiți, luptîndu-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției... Cei mai bătrîni mureau făcîndu-și cruce; mulți, însă, din cei mai jûni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacimurile mesei se făceau arme în mîna lor; unii, deși răniți, se încheștau cu furie de gîtul ucigașilor, și, nescotînd ranele ce primeau, îi strîngeau pînă îi innădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața... Patruzeci și șapte de trupuri zăceau pe parchet; în lupta și trînta aceasta, masa se răsturnase: ulcioarele se spărsăseră și vinul amestecat cu sînge făcuse o baltă pe lespezile salei.“

Recurgînd acum la o riguroasă analogie între aceste două texte, complet independente unul de altul, constatăm următoarele :

1. Amîndouă presupun același criteriu al *arătării*, ceea ce face ca „tabloul“ să se desprindă complet de autorul lor. La Leonardo procedeul detașării de sine, care dă sugestia că autorul nu creează, ci numai *arată*, se află stimulat prin *ai vedea și ai putea să vezi*. La Negruzzi se urmărește analogic același obiectiv prin *închipuiescă-și cineva*, deci *altcineva*, nu el.

2. Acelor „scuturi sparte, lăncii, spade frînte“ ale lui Leonardo corespund „scaunele, talgerele, tacimurile mesei“ la scriitorul român. Sînt, desigur, alte obiecte, dar tot atît de pitoresc privite prin optica unei regii subtile, care, în mod calculat, le așază parcă la întîmplare ca efecte ale dezordinii din iureșul luptei.

3. Se consemnează fără emoție, și numai cu o „impersonală“ pătrundere exactă, reacțiunile disperate și îndîrjite ale victimelor și ale celor doborîți. La Leonardo aceștia „se răzbunau cumplit cu mușcăături și zgîrieturi“, iar la Negruzzi „se încheștau cu furie de gîtul ucigașilor...“

4. Mai trebuie, în sfîrșit, reținută de noi o analogă viziune a singelui, amestecat întîmplător cu alte ma-

terii în drumul capricios pe care-l ia curgerea sa imbelșugată. Deși cei doi autori se diferențiază în evocarea lor după mediul deosebit unde acel sînge se află vărsat, ei fac totuși să rezulte aceeași sugestie plastică a dezastrului provocat de cruzimea omenească.

Nu numai excelența artistică a lui Negruzzi se poate desprinde din asemănarea cu un text magnific — a cărui existență nu era bănuită de nimeni pe vremea sa —, ci și altceva în legătură cu el. Am dori, adică, să fixăm locul său adevărat în conștiința noastră. Spre deosebire de Leonardo, la care o scriere ca aceea ilustrată mai sus se explică prin ochiul său scrutător de pictor, Negruzzi era numai scriitor, și a trăit în alte momente, bazate pe alte premise de creație, cînd pînă și marile opere realiste se vedeau impregnate cu bogate elemente romantice. Într-un asemenea mediu, poate fi considerat, pe plan universal, ca unul din corifeii *realismului pur*. În ilustrările pe care le-am reamintit, el se orientează exact după optica aplicată mai tîrziu de Flaubert. Așa cum a făcut Leonardo cu sute de ani înainte, și așa cum va face după el autorul *Doamnei Bovary* și al lui *Salammbô*, Negruzzi folosește cu strictete principiul selectiv al detaliilor, alegîndu-le laborios pe cele mai intens sugestive și pe cele mai indicate să ducă la convergența unei atmosfere unic individualizate.

În privința acestei selectări de amănunte și a intensității lor individualizări, trebuie să mai evocăm încă cel puțin două episoade din marea sa nuvelă, în care scriitorul român îl anticipă cu mult pe Flaubert. Ne gîndim mai întîi la pasajul morții lui Lăpușeanu, scena în care surprindem parcă schița sau desenul pregătitor — executat, însă, cu o înaltă perfecțiune — pentru halucinanta agonie prin otrăvire a *Doamnei Bovary*. Faptul este aproape de necrezut, dar iată-l: „Spume făcea la gură, dinții îi scrișneau și ochii săi sîngeroși se holbaseră; o sudoare înghețată, tristă, a morții prevestitoare, ieșea ca niște nasturi pe obrazul lui“. Trebuie să mărturisim că n-am întîlnit nicăieri în literatura uni-

versală de pînă atunci vreo imagine a morții prin otrăvire, care să se ridice pînă la gradul unei atari desăvîrșiri. Vor trebui să mai treacă șaptesprezece ani pentru ca Negruzzi să fie întrecut aci de Flaubert.

Să privim, în sfîrșit, și al doilea episod în care am spus că autorul lui *Alexandru Lăpușneanu* îl premerge pe marele scriitor francez. De astă dată, însă, Negruzzi apare net superior lui Flaubert. Este vorba de pătrunderea psihologică a maselor din scena „capului lui Moțoc”. În această scenă, Negruzzi îl anticipă pe Flaubert din *Educația sentimentală*, unde, în cadrul mișcării de la 1848, autorul romanului evocă de asemenea o mulțime neidealizată și dezorientată, care știe numai că trebuie să se agite, fără a avea un obiectiv precis. Nimeni, însă, ca Negruzzi n-a reușit să traseze în atit de puține cuvinte esența unui atare fenomen colectiv, intrupat în conștiința difuză a acelor mase nemulțumite ce prind să se miște, dar care, lipsite de orice pregătire, nu știu, totuși, ce să ceară. Scriitorul român redă magistral procesul trecerii de la confuzia inițială către limpezirea ce se încheagă întimplător în precipitatul unei obsesii contagioase. Mulțimea nu mai poate renunța la capul lui Moțoc, se agață de el ca înecatul de un fir de pai, fiindcă este în acel moment singura precizare justificativă a mișcării ei. La Flaubert, amintitul motiv insurecțional din *Educația sentimentală* se arată mai trenant, mai puțin strîns și, în orice caz, lipsit de această excepțională pregnantă.

Unicitatea lui *Alexandru Lăpușneanu* nu depinde, însă, numai de raportarea sa la viitoarea creație flaubertiană. În ansamblu, este una din cele mai dense și mai concentrate narațiuni dramatice din întregul veac al XIX-lea european. Tipologic, face parte din categoria acelor nuvele compacte, de o tensiune întinsă pînă la rupere, saturate de sens la fiecare cuvînt, așa cum s-au văzut cultivate de unii geniali prozatori, aparținînd îndeosebi literaturilor romanice din secolul trecut, de la *Matteo Falcone* a lui Prosper Mérimée pînă la

Cavalleria rusticana a lui Giovanni Verga. *Alexandru Lăpușneanu* le depășește, însă, pe toate prin introducerea unui material dramatic imens într-o configurație cît se poate de strînsă și de redusă ca dimensiuni. Nu este vorba de simpla dramă dintre un tată și un fiu, sau dintre un bărbat și cel ce i-a necinstit casa. Aci se încrustează pătrunderea intensă a atitor caractere într-un fundal de mare frescă istorică, unde analiza fenomenului individual se alternează cu aceea deopotrivă de scrutaătoare a fenomenului colectiv. Nuvela este toată nerv, tensiune, ciocnire, încleștare dramatică, și totuși perfecțiune calmă a creației, fără nici o contaminare de la pulsația înfrigurată a temei.

Ne-am obișnuit să privim *Alexandru Lăpușneanu* ca pe o foarte reușită — după unii cea mai reușită — nuvelă românească. Este titlul cel mai modest ce se poate acorda acestei capodopere. În ciuda dimensiunilor sale reduse, *Alexandru Lăpușneanu* apare ca una din prodigioasele narațiuni în proză, incluse în marele patrimoniu clasic al literaturii universale.

Virtutea protocronică a spiritului românesc a folosit — uneori fără voie — cele mai diverse și mai neașteptate ocazii pentru valorificarea ei deplină. Una din aceste ocazii, ivită în prima jumătate a veacului trecut, se atașează paradoxal tocmai la conștiința apăsătoare a rămîinerii în urmă. Față de cultura occidentală, în care căutam să ne integrăm, am venit cu identitatea de „retardatari”. Incontestabil, o incompletă identitate, cuprinzînd numai una din ipostazele noastre, nu și pe cealaltă, complimentară, fiindcă Occidentul îi cunoscuse și pe Nicolaus Olahus, și pe Spătarul Milescu, și pe Cantemir, și pe Stolnicul Cantacuzino. Dar nu despre aceasta e vorba. Destul că acea conștiință „retardată” constituia o reală forță propulsivă, care, printre altele, ne-a silit să adoptăm, într-un fel de *raccourci*, și clasicismul depășit alături de romantismul pe atunci actual. Trebuia să apucăm din urmă tot ceea ce avusese Apusul, de secole și pînă la zi.

În fond, puteam fi liniștiți fără atîta complicație. Era de ajuns să adoptăm exclusiv poziția romantică de epocă, așa cum au făcut și alte culturi de o veche și impunătoare tradiție. Ele au trecut direct din baroc în romantism, ca, de pildă, literaturile iberice, care au avut, poate, și o scurtă paranteză iluministă. Aceasta ar fi fost exact și cazul nostru. Alte culturi, aparținătoare unor unități politice ce-și cîștigaseră de curînd independen-

dența, cum ar fi a Statelor Unite sau a țărilor din America Latină, au primit și ele direct romantismul, fără a-și mai face scrupule că n-au trecut și printr-o perioadă clasică. Nouă, însă, a trebuit în mod special să ni se ivească prilejul unei demonstrații de protocronism.

Astfel, spiritul occidental din veacul trecut ni s-a infiltrat inițial aproape numai pe cale franceză, de unde ne-a venit și obligativitatea de-a avea un clasicism. Ca să nu întîrziem, l-am adoptat laolaltă cu romantismul vremii. Pentru poezii cu un mesaj mai puțin pronunțat, faptul cuprindea un risc serios, acela al eclectismului hibrid. Pentru cei superior dotați însemna, dimpotrivă, deschiderea către o nouă și originală sinteză. Prin unii din aceștia literatura noastră a asociat într-o simbioză încă ignorată pe atunci două stiluri cunoscute pretutîndeni — atît în Occident cît și în Rusia — ca fiind succesive și opuse pînă la gradul excluderii reciproce.

Faptul se arată cu mult mai important decît ar apărea la prima vedere. O sinteză între esența clasicismului și aceea a romantismului va constitui mai tîrziu, pe plan universal, însuși punctul de sprijin al literaturii moderne din secolul nostru. Aparenta perimare a ambelor stiluri într-un tîrziu veac al XIX-lea a însemnat o efectivă perimare doar a animozității dintre ele. Clasicismul și romantismul n-au pierit în secolul nostru, ci a pierit numai intransigenta intoleranță a amîndurora. S-a ajuns, astfel, la o inedită conciliere a lor, care relevă însuși punctul de sprijin al noului spirit modern în literatura universală. Deși nu s-a formulat teoretic, s-a surprins, totuși, faptic în concepția de la baza atîtor creații tipice pentru veacul XX convingerea că cele două stiluri, departe de-a se opune, se completează unul pe altul într-o viziune mai largă și mai adîncă asupra realității, decît au putut ele să o obțină pe cale separată. Ce anume face să se recunoască acel spirit nou al literaturii moderne, de care am amintit mai sus? Noi am spune că el se constituie din cea mai concentrată analiză *obiectivă*, de tip clasic, aplicată la cea mai intensă

trăire *subiectivă*, cu derivații subterane, inexplicabil enigmatice sau fantastice, de tip romantic. În felul acesta, spiritul literaturii moderne, în sensul pe care l-am indicat, a pătruns cele mai intime fibre cunoscute pînă acum în ființa umană. Rezultă de aci și suprapunerea cu realismul, privit în ipostaza ultimelor sale mari cuceriri.

Or, noi, „retardarii“, am stăpînit cu mult înainte această cucerire, tocmai prin obligatoria uniune anticipată dintre clasicism și romantism, mutate amîndouă pe un teren neutru, străin de prejudecata inhibitoare a faimoasei lor rivalități. O sondă excepțional de adîncă, lansată pe baza unei asemenea simbioze perfecte de stiluri opuse, ni se pare a prezenta *Zburătorul* lui Heliade, una din cele mai moderne creații ale literaturii noastre. Metoda clasică a investigației psihologico-morale se aplica pînă atunci în literatură numai la fenomenele recunoscute ca *analizabile*. Romantismul vine și se atașază, dimpotrivă, la stările care par a se sustrage de sub imperiul analizei, la momentele dispoziționale, cu caracter așa-zis „nepătruns“.

Clasicismul nu putea să înainteze decît cel mult de la judecățile — după terminologia lui Descartes — *clare și distincte*, unde acel stil își fixase baza, la cele *clare și confuze*. Aceste cazuri extreme pentru investigația clasică pot fi întîlnite în celebra poemă a lui Sappho, unde poeta își arată turburarea la vederea iubitului, sau în *Fedra* lui Racine. În asemenea cazuri, victimele feminine ale lui Eros ajung să nu-și mai înțeleagă propriile reacțiuni, dar înțeleg totuși că acele reacțiuni „neînțelese“ se constituie ca simptome ale îndrăgostirii. Cunoașterea lor este deci, *clară și confuză*. Stările romantice, însă, acel „vag al pasiunilor“, postulat de Chateaubriand, sau acela *Stimmung* (ipostază dispozițională) a romanticilor germani ar intra, tot după terminologia carteziană, în categoria cunoașterii *obscure și confuze*. De astă dată nu numai o anumită stare rămîne neînțeleasă, ci și cauza

care cuprinde și explică acea stare neînțeleasă. Pînă aci nu ajunge ambiția analizei clasice, care nici nu se preocupă de asemenea cazuri. Romantismul, însă, cunoaște natura nepătrunsă a acestor manifestări exclusiv lirice. De aceea nici nu le analizează — operație de altfel naivă și superficială la romantici —, ci le sugerează asociativ prin vrajă muzicală.

Iată, însă, că Heliade în *Zburătorul* frînge, pentru prima dată, această neputință sau această prejudecată de neputință a timpului. El aplică cea mai minuțioasă analiză *clasică* la misteriosul vag dispozițional al sufletului *romantic*, care nu are despre sine decît o cunoaștere obscură și confuză. Fapt cu adevărat uimitor este, însă, că de aci rezultă, cu mult *avant la lettre*, cea dintîi confesiune psihoanalitică a literaturilor moderne.

Fata Florica se află în situația pacientului, care, cu o minuțioasă sinceritate, expune unei persoane de încredere simptomele propriiei sale maladii. Am spune că o confesiune atît de desăvîrșită în expunerea stărilor „impenetrabile“, produse prin dezechilibrul de natură sexuală al adolescenței, nu putea fi condusă decît de un foarte încercat ghid psihoanalitic — desigur tot *avant la lettre*. Acea căreia copila se destăinuiește, adică mama, n-am crede că era susceptibilă de o asemenea subtilitate. În fond, cel care, printr-o trăsătură de geniu, pilotează întreaga confesiune, este însuși Heliade. Din acest dialog eliptic el suspendă intervenția sa, pe care o presupunem alcătuită cu mult tact din întrebări diagnostice, și creează aparența unui continuu monolog analitic din partea fetei. Astfel, confesiunea se vede ingenios dirijată de poet, care pătrunde cu o intensitate unică toate simptomele „inefabile“ de tulburare din natura unei naive nubilități feminine. Reproducînd întregul ei mod de-a gîndi și de-a vorbi, el o provoacă pe această fată neștiutoare să dea indicii revelatoare tocmai prin aplicarea lucidă a analizei clasice asupra a ceea ce trecea drept o „nepătrunsă“ zonă romantică.

Simptomele crizei erotice se văd magistral subliniate chiar prin cuvintele copilei. Mai întâi, se anunță o anormală pulsație circulatorie, un fel de aprindere organică, o rebeliune a sîngelui tînăr care cere satisfacție. În felul acesta, afluxul sangvin se acuză tocmai în regiunile mai sensibil erotice, sinii (*mulțimi de vinețele pe sîn mi se ivesc*) și buzele (*îmi ard buzele, mamă*)...

În al doilea rînd, ne solicită cu o claritate încă neîntîlnită pînă atunci fenomenul identificat abia cu mult mai tîrziu de psihoanaliză sub numele de *refulare*. Nu putem înregistra decît cu accente de înaltă admirație redarea crizei produse de decalajul dintre plina maturitate organică a fetei și inocenta imaturitate a gîndului, dintre imperioasa cerință a... inimii, și zbuciumul rezultat din faptul de-a rămînea ignorată natura acestei cerințe misterioase, care tocmai de aceea devine mistuitoare, sufo-cantă. Organismul, neputînd să vorbească, se zbate ca o vietate disperată, în întregul volum de existență al aceleia care încă nu-l înțelege. În simplitatea țărănească a celor mai modeste exteriorizări verbale, tensiunea explozivă, care rezultă, capătă inflexiuni magnifice :

Ah ! Inima-mi zvîcnește !... și zboară de la mine !
Îmi cere... nu-ș' ce-mi cere ! și nu știu ce i-aș da.

Mai departe, cu aceeași intensitate a pătrunderii, se află consemnat reflexul inconștient al brațelor, care tind să îmbrățișeze, reflex, însă, ce se vede lipsit de obiect și se exercită în gol :

În brațe n-am nimica și parcă am ceva :
Că uite, mă vezi, mamă ? așa se-ncrucieșează
Și nici nu prinz de veste cînd singură mă strîng...

Aci, prin forța mărturisirii, fata ajunge la un fel de vagă înțelegere a propriei crize, care provoacă acel plîns al începutului de adolescență la fete (*și plîng, măicuță, plîng*). Persoana afectată de o asemenea stare cade în goluri de absență, cu treziri bruște într-o așteptare chinuitoare (*și parc-ăștept... pe cine ?*). Orice atingere, cît

de ușoară, poate lua atunci funcțiunea lui Eros, declanșînd o întreagă reacțiune corporală :

Și cînd îmi mișcă Țopul, coșita se ridică,
Mă sperii, dar îmi place — prin vine un fior
Îmi fulgeră și-mi zice : „Deșteaptă-te, Florică.
Sînt eu, vin să te mîngîi...” Dar e un vînt ușor !

După cum se vede, prin faptul mărturisirii, fata se și analizează concomitent. Prinsă în avîntul progresiv al confesiunii și, totodată, al dorinței de-a se înțelege, pe negîndite începe să se sustragă de sub cenzura conștiinței. Devenind sinceră ca în vis, ea este pe cale și de-a se elibera din această criză, prin detectarea tot mai nestînjinită a obiectului ei, detectare operată într-o ambianță intimă, la adăpost de impedimentul opreliștii sociale. Noi nu o vedem procedînd astfel decît cu ajutorul unui subtil ghid din afară, față de care copila s-a dovedit a fi un subiect cum nu se poate mai indicat pentru aplicarea tehnicii psihoanalitice.

Cu aceasta se încheie confesiunea Floricăi, dar investigația lui Heliade merge mai departe. Suspînul ei, căutător de fericire, are un întreg acompaniament în lumea animală și chiar în aceea a obiectelor. Se dă o obștească sugestie lacunară, care produce acel freamăt, intensificat ca un fel de ecou la plînsul fetei. Pretutindeni ne întîmpină o căutare, o chemare, o strigare, cu acea acută senzație a absenței, care cere împlinirea : *junicea-n bătătură mugea, căta oborul... în gemete de mumă vîiteii lor striga... a puțurilor cumpeni țipînd parcă chema a satului cireadă...* Această asociere prin contiguitate cu frămîntarea adolescentei se încheie cu o asociere prin contrast. Totul se liniștește, e noapte naltă, naltă. Începe pentru toți ceasul *somniei* și al viselor. Dar nici acum Florica nu-și găsește pacea, tulburată fiind de apariția malefică a Zburătorului. Și aci Heliade anticipă iarăși psihoanaliza, de astă dată prin interpretarea modernă a viselor (*visează cite aievea deșteaptă n-a visat*).

Mitologia populară inchipuie ființa fabuloasă a Zburătorului. Este demonul blestemat care trezește eroticismul neliniștitor în simțirile tinerești la vîrsta de înmugurire a iubirii. Mai precis, această acțiune se exercită asupra fetelor, conștiința feminină dovedindu-se la origine cu mult mai *refulată* decît aceea a sexului opus. De aceea și Zburătorul se vede gîndit în imaginația populară ca apariție masculină. Pînă și în ipostaza fantastică a acestei arătări, ca *balaur de lumină cu coada-nflăcărată*, Freud ar fi surprins în mod cert unele simboluri de natură sexuală. Dar amintita anticipare psihoanalitică în tratarea viselor s-ar releva mai cu seamă în aluzia la compensația pe care ar crea-o imaginile somnului la refularea erotică.

O asemenea compensație rămîne, însă, fictivă, fiindcă apariția visată se descoperă a fi lipsită de corp :

...și-n somn coala mi-ți vine

Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel,

Bălai, cu părul de-aur ! dar slabele lui vine

N-au nici un pic de sînge...

Este dureroasa experiență ce va apărea mai tîrziu în *Miron și Frumoasa fără corp* a lui Eminescu, care inchipuie, astfel, un soi de „Zburător“ feminin. La Heliade, însă, analiza merge mai departe, extinzîndu-se pînă la urmările fatale ale unor asemenea vise. Exactitatea acestei analize transpare integră sub vălul magic, așternut de limbajul simbolic-fabulos al poporului :

Că-ncepe de visează, și visu-n lipitură

Incepe-a se preface, și lipitura-n zmeu.

Asemenea vise erotice, cu caracter fantomatic, se arată a fi pline de primejdii prin persistența lor (*lipitura*), care se schimbă în monstrul chinuitor al obsesiei (Zmeu). Tot acest ascuțit proces analitic se află înscris pe un fond de basm ale cărui toposuri (*tras ca prin inel, părul de aur, zmeu*) dau poemei un farmec nespus, în măsură a-i anula cu desăvîrșire măruntele stîngăcii.

Heliade ilustrează în chip strălucit ceea ce am relevat încă de la început ca inițiativă protocronică românească.

El grefează cea mai ascuțită analiză clasică pe un fond de „nepătrunsă“ melancolie sau, mai curînd, de „inefabilă“ stare dispozițională, al cărui romantism se vede intensificat de trăirea fabulosului popular, cu toată trena sa de atmosferă pitorească. Aceasta face ca *Zburătorul* să apară surprinzător de modern. Poemul depășește într-o nouă sinteză și atitudinea clasică, și cea romantică.

Însăși materia aleasă de Heliade, care, pentru epoca sa, riscă să apară de o prea îndrăzneță indiscreție, ni se arată adînc semnificativă. Criza erotică adolescentină este un motiv literar, care, în expresia sa veridică, adică demitizată, aparține aproape exclusiv veacului nostru. Mai înainte, acest motiv își ascundea fața în negura romantismului și a visării. De aceea, a produs o mare senzație de noutate și un tot atît de mare scandal în 1896 drama lui Wedekind, *Deșteptarea primăverii (Frühlings Erwachen)*. Aceeași temă în legătură cu analiza atentă a crizei de adolescență mai apăruse, însă, cu peste jumătate veac înainte, adică în 1843, odată cu *Zburătorul* lui Heliade. El anticipă, astfel, întregul filon ilustrat de acest vast sector analitic din literatura veacului nostru. Pe cînd, însă, la Wedekind — și la ațiția alții ce-l vor urma pe un asemenea fir — se surprinde o atmosferă amară, cinică, disperată, la Heliade o analiză care nu rămîne mai prejos nici de cele mai subtile texte psihoanalitice, *a posteriori*, ne trimite către o arhaică zonă a noastră de vis și de basm.

Ion Pillat considera *Zburătorul* heliadesc drept una din cele mai de seamă creații ale întregii lirici românești. O situa nu chiar la egalitate, dar aproape pe același plan cu *Miorița*, cu *Luceafărul* și cu *Noaptea de decembrie*, ca un al patrulea stilp ce susține edificiul mării noastre poezii din trecut. Se pare că subtilul și lucidul poet al Argeșului și al Miorcanilor a pătruns aci mai adînc decît mulți înaintași și urmași ai săi. Confruntarea poemei într-o largă perspectivă internațională vine să-i dea dreptate. Este o creație care îmbogățește cu resurse neașteptate aria protocronismului românesc.

Ne situăm acum un veac, în 1867, anul faimoasei Expoziții de la Paris, în care s-a revelat Europei din acea vreme arta extrem-orientală. După cum se știe, evenimentul a contribuit, în parte, la constituirea impresionismului. Exact în același an scrie și Alecsandri primele pasteluri. Legat de asemenea de acest original gen al poetului, mai avem apoi și un alt punct de reper. În 1874, anul primei expoziții a impresionistilor la Paris, Alecsandri scrie *Mandarinul*, urmat în 1875 de *Pastel chinez*.

Insuși titlul culegerii, publicată în același an, exprimă un nou și neașteptat program poetic în activitatea sa creatoare. Din păcate, acest program n-a avut semnificația unei cotituri fundamentale, ci numai a unui excepțional și fericit intermezzo. În orice caz, pentru prima dată, Alecsandri abandonează titlurile sentimentale, vagi, licoroase (*Lăcrămioare, Suvenire, Mărgăritărele*) în favoarea unui titlu bazat pe o analogie precisă, delimitată, aproape tehnică. Precedentul are loc cu două decenii înaintea în Franța, prin acțiunea Parnasului. În locul titlurilor romantice, *Meditații...*, *Armonii...*, *Contemplații*, etc., Théophile Gautier dă culegerii sale lirice din 1852 numirea concret obiectuală *Emailuri și camee*. Am vedea aici o certă indicație pe care frunzașul mișcării parnasiene o dă lui Alecsandri. Este anume intitularea unei culegeri poetice cu un termen imagistic luat din domeniul plasticii, mai precis, al unei plastici minore, dar rafinate.

În această privință, problema mai largă, însă cu caracter ipotetic, a unei legături cu Parnasul, se vede atinsă și de G. Călinescu. „Alecsandri, afirmă criticul, a presimțit parnasianismul (și nu s-ar putea ști în ce măsură l-a cunoscut), mergând instinctiv în sensul contemporanilor lui Gautier și Ménard“. Într-adevăr, chiar în cele două amintite pasteluri de atmosferă extrem-orientală, poetul desfășoară o imensă amploare senzorială cu caracter somptuos decorativ. El evocă o orgie de culori, de obiecte artistice rare, de materiale prețioase și strălucitoare.

Totuși în acest rece fast exotic al Parnasului el introduce, pentru prima dată, și o notă apropiată, jucăușă, de umor intim, așa cum se vede, bunăoară, în următoarea strofă :

Și-o momiță strîmbătoare, sărind iute-n urma lor,
De pe umerii de fildeș unui zeu grotesc de China,
Cade-n șahul de pe masă și răstoarnă pe covor
Doi nebuni peste un rege și un turn peste regina.

Iată, deci, nota instantaneului impresionist care sparge zidul decorului construit de viziunea fastuos materială a Parnasului. Așa ni se pare că și vaporozitatea ideii de *pastel* vine, cu spontaneitatea improvizației vii și proaspete, implicate în acest gen de creionare colorată, să dizolve într-un *sfumato* lejer și fugitiv duritatea rece și încremenită a *emailurilor* și *cameelor* parnasiene. Natura titlului provine poate de la Théophile Gautier, dar Alecsandri îi deviază alcătuirea, orientînd-o către alt stil. Este una din trăsăturile de modernitate ale poetului, trăsătură ce se desprinde încă din primul său pastel, *Serile la Mircești* (1867) :

Pin'ce se stinge focul, și lampa-n glob se stinge,
Și saltă cătelușu-mi de pe genunchii mei.

O atare modernitate depășește formula parnasiană și se înscrie direct în registrul impresionist.

Ne solicită aici, începînd de la planul pictural, o conexiune semnificativă care s-a creat între noțiunea de

pastel și aceea de *impresionism*. Din ambele unghiuri înrudite Alecsandri capătă o însemnătate ce depășește aria națională. În pictură pastelul atinge o strălucire neîntrecută în veacul al XVIII-lea, cade în desuetudine odată cu academismul, dar ajunge la o nouă fază de amplă afirmare în a doua jumătate din veacul trecut, fază care înaintează cu mult peste 1900. Aproape concomitent cu începuturile acestei reînvieri picturale, „bardul din Mircești” transpune genul ei în poezie. El recurge la o asemenea operație într-o vreme când nici chiar în pictură pastelul nu se oficializase încă. Abia în 1885, la un deceniu după publicarea culegerii lui Alecsandri, se fundează la Paris „Societatea pasteliștilor francezi”, prima de acest fel în Europa. Poetul nostru este, deci, pe plan universal, primul care ilustrează pastelul ca gen literar în lumea modernă. Vom desluși ceva mai târziu, prin analogie cu respectiva tehnică picturală, epocala întâietate a lui Alecsandri în această inițiativă. Ocazional vom înlătura și unele false definiții didactice, care s-au dat la noi pastelului poetic.

Cele consemnate pînă acum se află, însă, depășite de alt fapt. Prin inițierea pastelului în lirică, Alecsandri se înscrie, nu mai puțin pe plan universal, și ca unul din primii sau poate chiar ca primul poet impresionist. Faza de apogeu a impresionismului în pictură — de unde pleacă însăși ideea stilului adoptat ulterior și de alte arte — coincide cu deceniul 1870—80. Or, am văzut că Alecsandri publică primele pasteluri încă din 1867, anul Expoziției de la Paris. Înseamnă că arta extrem-orientală a contribuit să formeze concomitent și marele impresionism pictural și impresionismul lui Alecsandri din *Pasteluri*. Acest stil poetic, spre deosebire de simbolism, care este de o factură accentuat muzicală, își trage seva de la pictură sau, și mai vizibil, de la desen, de la creionarea ușoară. Am dat această ultimă precizare, cu o nuanță de corectiv, pentru a se evita, pe de altă parte, o confuzie cu plasticismul Parnasului. Impresionismul este o diafanizare și o volatilă spontaneizare a parnasianismului, exercitînd

asupra lui aceeași acțiune de dizolvare ca și *pastelul* asupra *emailului* sau *cameii*.

Se cere aci să stăruim din nou asupra efectului decisiv pe care l-a avut asupra sa arta extrem-orientală. Cele două pasteluri chineze constituite pentru noi un fel de cheie ce ne-o încredințează în final Alecsandri pentru înțelegerea concepției și viziunii care străbat întreaga culegere. Trebuie reținut faptul că ele nu sînt scrise ca reacțiuni prime la contactul cu arta extrem-orientală, ci se ivesc mult mai târziu, în 1874 și 1875. Impresia produsă de acea artă a trezit într-însul o vie și pasionată curiozitate față de mediul unde ea a fost creată. De aci se explică o serie de informații în materie, fără de care n-ar fi putut să rezulte cele două pasteluri. Drept dovadă ne vin notele lămuritoare pe care le-a scris el însuși la unele pasaje din *Mandarinul*. Aflăm, astfel, printre multe altele, că la chinezi „culoarea galbenă e cea mai distinsă” sau că „una din cele mai stranii fantazii a chinezilor consistă a reduce toți arborii la proporții de copăcei pitici, în grădinile lor”. Desigur că aceste exemple prezintă numai cristalizări intervenite ca adausuri în cursul progresivei sale informări. Ceea ce, însă, i-a orientat de la început într-un anumit sens structura pastelurilor a fost simplul contact vizual cu arta extrem-orientală, contact grefat și el pe cunoașterea reînviatai măiestrii europene în minuirea creioanelor colorate.

Prin aceasta nu pretindem nici pe departe că Alecsandri a *descoperit* spiritul Extremului Orient, ci numai că *l-a înțeles* pe plan poetic în cea mai modernă accepție a sa. În cultura franceză, pe care a frecventat-o mai nemijlocit poetul nostru, se vedește încă înainte de 1867 un interes destul de substanțial pentru acele îndepărtate zone exotice. Astfel, în 1862, M. G. Pauthier traduce direct din limba chineză, și publică la Editura „Charpentier”, opera filosofică a lui Confucius și aceea a lui Mencius (Meng-Tseu).

O mențiune și mai apropiată de interesul nostru i s-a datorat, însă, poetului Louis Bouilhet (1822—1869). Încă

din 1859 el publică, printre altele, și un ciclu de bucăți lirice pe motive chineze. Bouilhet figurează printre cei dintii parnasieni, postulind, ca și prietenul său Flaubert, o poezie „obiectivă și impersonală“. Înfăptuirile sale poetice cu tentă extrem-orientală sînt, totuși, pătrunse de o exaltată sensibilitate romantică. Dintre acestea iese cu totul din comun prin calitățile sale lirice poema intitulată *Pasărea Tung-Wang-Fung*. Conținutul ei, pretinde autorul în ultima strofă, i-ar fi fost relatat de-un *mandarin chinez cu bumbul colorat (d-un mandarin de Chine au bouton de couleur)*. Bouilhet deținea prin urmare informații similare, aplicate ca atare în poezie, mai-nainte de Alecsandri. El știa că „bumbii de cristal, prin diversele lor colori, desemnă rangurile mandarinilor“, așa cum notează poetul nostru explicația la versul final din prima strofă a pastelului *Mandarinul (care-n vîrf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal)*. Poemul lui Bouilhet se vede, totuși, dirijat în alt sens decît cel modern, pe care îl urmărim. Afectiunea strînsă, aproape organică, dintre o pasăre și o floare, care aproape se confundă între ele, avînd ambele aceeași culoare, anticipă, într-o variantă proprie, zguduitoră sensibilitate de mai tîrziu a lui Oscar Wilde din *Trandafirul și privighetoarea*. Sintem, deci, pe alte căi și poposim în alte zone de artă decît cele căutate de noi.

Este adevărat că am apelat doar la cea mai desăvîrșită realizare din ciclul chinez al lui Bouilhet, dar nu și la cea mai reprezentativă în sensul obiectivului nostru. Există, totuși, alte poeme din același ciclu, poate mai puțin reușite, dar, în schimb, mai apropiate de ceea ce va încerca Alecsandri ulterior. Într-una din aceste poeme, Bouilhet înfățișează și el în registru pitoresc figura tipică a „mandarinului“. Întreaga arie a unui asemenea interes artistic s-ar trage de la acea *Chinoiserie (chinezărie)* a lui Théophile Gautier, gen de alcătuire poetică despre care G. Călinescu spune că „e unul din prototipii pastelelor chineze“. Apare evidentă aci afirmarea apodictică a unei influențe certe. Criticul uită ceea ce spusese

nu mai mult decît cu un rînd înainte, anume că Alecsandri doar „a presimțit parnasianismul“, că nu se știe „în ce măsură l-a cunoscut“ și că a mers doar „instinctiv“ în sensul amintitului poet parnasian.

Dar nu atît contradicțiile lui G. Călinescu ne interesează, cît faptul, demonstrabil, că și poemul lui Gautier, și acela al lui Bouilhet reprezintă cu totul alt registru artistic decît pastelurile chineze ale poetului nostru. Iată, să recurgem la cîteva confruntări stilistice.

Vom începe cu poemul lui Bouilhet, în care veșmîntul „mandarinului“ este desemnat doar a fi dintr-o țesătură *pestriță (d'un tissu bigarré)*. La Alecsandri același veșmînt își află o precizare nemăsurat mai amplă: *de mătase vișinie / cu frumoase flori de aur și cu nasturi de opal*. Apoi, în completarea costumației, Bouilhet îi vede tichia numai *ascuțită (pointu)*, pe cînd poetul nostru îi indică și culoarea violetă sau *vinătă* și împodobirea în vîrf *c-un bumb galbin de cristal*. Spre deosebire de predecesorul său, strîns în intuiții mai sintetice, lui Alecsandri îi place să coloreze intens și să îmbine unele străluciri moarate, cum ar fi a mătăsii cu a opalului.

În același fel se depărtează autorul pastelurilor și de Théophile Gautier, care se pierde în evocări și mai vagi decît Bouilhet. Ca imagine de locuință somptuos exotică, Gautier evocă numai *un turn de porțelan fin (une tour de porcelaine fine)*. Poetul nostru, dimpotrivă, cultivă viața detaliată a unei ambiante rafinate de *Extrem-Orient* :

O deschisă galerie unde-a soarelui lumină
Se strecoară-n arabescuri prin pereții fini de lac...

Spre deosebire de atributul *fin* al lui Gautier, rămas fără acoperire, la Alecsandri se vede aplicat la pereții de lac (*prin pereții fini*) numai după ce finețea acelor pereți a fost ilustrată prin deschiderile dantelate, lucrate într-înșii. Cîtă deosebire apoi între *cormoranii* poetului francez și *papagalii* invocați de autorul pastelurilor! Gautier amintește simplu de *fluviul Galben unde sînt*

cormoranii (au fleuve Jaune ou sont les cormorans). Am crede că poetul n-a știut cu ce fel de păsări are de-a face, și că le-a amintit numai pentru sonoritatea mai rară, cu presupus iz exotic, a numelui lor. În fond nici n-ar fi fost nevoie să meargă tocmai pînă la fluviul Galben să-i caute, fiindcă ei se găsesc și în Europa, chiar și la noi în Deltă. Putem desprinde contrastul existent față de imaginea atît de sigură a unor înaripate exotice la Alecsandri, care vede *papagali verzi, roși și galbeni, iubitori de dezmierdări / prin zăbrele aurite...* În sfîrșit, poetul nostru arată mișcările atît de vii ale acestor păsări decorative, care, zburînd, se lasă pe diferite obiecte de ambianță luxuoasă.

Atît la Gautier cît și la Bouilhet se asociază vagul, imprecisul romantic cu atracția Parnasului către obiective livresc depărtate. La Alecsandri, dimpotrivă, apare dominantă precizia notației *impresioniste*. Prin aceasta el coboară întrucîtva viziunea de pe pedestalul ei încremenit către o spontană aluzie de umor subtil, de îngăduitor zîmbet lăuntric.

Numai Alecsandri, deci, solicitat concomitent și de factura incipientului pastel pictural, a știut să extragă — poate primul în poezie — nota *impresionistă* din arta extrem-orientală. Prin aceasta, așa cum am mai spus, s-ar putea ca el să fi chiar inaugurat impresionismul poetic în lumea modernă. Ne îndoim că pînă la inițiativa lui Alecsandri ar mai fi existat în veacul al XIX-lea european poeme „de o finețe caligrafică neîntrecută“, așa cum vede G. Călinescu finalul pastelului *Mandarînul*. Sub două aspecte a distilat Alecsandri un fel de esență impresionistă din arta extrem-orientală.

Mai întîi impresionismul are la bază notația spontană, alcătuită din instantanee nelegate laolaltă, dar dispuse să creeze în ansamblu efectul unei închegate unități de atmosferă. Această dispoziție este comună și artei extrem-orientale, inclusiv poeziei din acele regiuni. Peisajul clasic chinez este alcătuit din goluri diseminate cu motive *discontinui*. Pe cînd pictura europeană formează

continente de culoare, care umplu spațiul tabloului, cea extrem-orientală se desface în ansambluri de *insule*. O singură excepție există totuși pentru Europa, aceea a pastelului pictural, trasat de o mină ascuțită. Virful de creion colorat nu poate să lege continuu componentele lucrării, și să se extindă de la linii la suprafețe pline cu aceeași eficacitate, de care se arată capabile tușele largi de pensulă sau de cuțit. Se desprinde de-aci un gen de creație mai apropiat de optica extrem-orientală. Asupra lui Alecsandri au acționat, astfel, conjugate, cele două înrudite fenomene artistice — european și exotic —, valorificate în același timp pentru lumea modernă, adică în anii de pregătire a impresionismului. Rezultatul va fi un gen de poezie apropiată de cea chineză, unde se relevă, ca și în corespunzătorul peisaj pictat, aceeași viziune discontinuă, insulară.

Iată, să extragem, bunăoară, cîteva imagini din evocarea unei atmosfere de toamnă tîrzie, evocare datorită lui Du Fu (712—770), mare poet chinez din timpul dinastiei Tang. Ne aflăm pe o cîmpie „tristă“ într-o „seară pustie“. Cocosîrcul tăcut stă „departe, solitar“, lipsit de soața lui care a zburat pe alte meleaguri. Dintr-un copac se desprind, plutind, și cad „ultimele frunze“. În jurul său se opresc în văzduh corbii „în negre rotocoluri“. Între timp, trudnic parcă, „urcă luna albă pe cerul mhorît“. După cum se vede, imaginile rămîn izolate una de alta, proiectîndu-se pe vid, ca un fel de insule într-un spațiu alb. Receptivitatea europeană a fost, însă, solicitată, în primul rînd, de pictura Extremului Orient, prin care s-a făcut și mai cunoscută această optică a *discontinuității*.

Or, tocmai asemenea schițe de imagini discontinui alcătuiesc și caracteristica unora din cele mai semnificative pasteluri ale lui Alecsandri. Ba mai mult, în *Sfîrșit de toamnă*, întîlnim imagini aproape identice și la fel de răzleț tratate ca la Du Fu, pe care poetul nostru nu avea cum să-l cunoască. Aceleași păsări în registru depresiv, „cîrdurile“ de cocoare și cele de corbi, aceleași

„frunze“ care cad, proiectându-se toate motivele pe un gol, în aer sau *prin văzduh*. Se mai adaogă doar la urmă și viețuitoarele unei gospodării, care-și manifestă fiecare izolat jalea toamnei târzii, și, în sfârșit, *omul trist* care *cade pe gânduri și se-apropie de foc*. Deși pastelul se afiă populat cu atâtea prezențe vii, dă, totuși, o senzație de stranie singurătate.

Poate și mai reprezentativă, sub același aspect al discontinuității, apare următoarea strofă din *Dimineata* :

Muncitorii pe-a lor prispă dreg uneltele de muncă,
Păsărelele-și dreg glasul prin hugeagul de sub luncă.
În grădini, în cîmp, pe dealuri, prin poiene și prin vii
Ard movili buruienoașe, scoțînd fumuri cenușii.

Să se observe ultimele două versuri. Sînt evocate extrem de fugitiv, abia numite, cinci feluri de componente peisagistice (*grădini, cîmp, dealuri, poiene, vii*). Enumerarea lor variată intenționează să dea numai senzația de întindere vastă, însă a unui spațiu privit neutru, de care poetul aproape că face abstracție. Ceea ce îl izbește cu adevărat concret în acest spațiu neutru, cu simpla funcțiune instrumentală de ecran, sînt numai focurile, disțanțate unul de altul, *în grădini, în cîmp, pe dealuri* etc., din care acele *fumuri cenușii* se înalță deopotrivă de izolate.

O apropiere cu adevărat surprinzătoare de peisajul chinez prezintă pastelurile de iarnă, unde albul zăpezii — care inundă obsesiv întreaga priveliște (*tot e alb pe cîmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare*) — sugerează albul hîrtiei din stampele extrem-orientale. Imaginile apar și mai răzlețe pe acest vid, evocînd totodată și o specifică negură fantomatică, atît de frecventă în arta Răsăritului depărtat (*clăbucii albi de fum*). Alecsandri se vede astfel atras de tot ceea ce acoperă în tăcere natura, prin urmare și de cea ceață groasă, vătuită, lăptoasă, care invadează prin răcire unele peisaje umede. Este tocmai elementul care, în pictura peisagistică extrem-orientală, învăluie, în mare parte, aspectele firii,

lăsînd să se vadă numai vreun vîrf de munte sau creștete stinghere de copaci. Iată, și în *Lunca Siretului*, un asemenea tablou :

Aburii ușori ai nopții ca fantasma se ridică
Și, plutînd deasupra luncii, printre ramuri se despică.

Ni se pare de un nespus farmec sugestiv imaginea acestor crengi izolat vizibile, care ies din negură. La rîndul ei, consecutiva imagine magnifică a rîului-balaur, care *mișcă solzii lui de aur*, este iarăși cum nu se poate mai semnificativă. În atîtea expresii figurative din pictura clasică a Chinei se ilustrează asocierea imagistică a maseilor mari și dense de nori cu prezența fantastică a dragonului, care, ascuns de ei, își arată licărind numai capul, ghearele sau coada. (v. *Oskar Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte*, vol. I, Ed. II, Eslingen, 1924.) Aceași asociere, cu o notă de fantastic, apare și în atît de apropiata priveliște naturală din *Lunca Siretului*. Sub aburii nopții ce se înalță *ca fantasma sclipește ca un balaur* luciul Siretului.

Dar, de la aceste apropieri indirecte de arta chineză pe temeiul unor alcătuiți *intermitente* în locul celor *continui*, să trecem la un demers direct, unde Alecsandri și-a dirijat în mod special efortul pentru a sugera atmosfera Orientului respectiv. Ne gîndim la „Mandarinul“ său, care înlătură suveran, prin nepăsare, avansul „Mandarinei“, păstrîndu-se, astfel, ca imagine artistică separată și „închisă“ în sine: *La minunile frumoasei ce-i zîmbesc nesimțitor, / Soarbe ceaiul...* Este tocmai acea încheiere „de o finețe caligrafică neîntrecută“, așa cum am văzut că a apreciat-o George Călinescu.

Ritualul contemplativ al ceaiului, care-l transpune pe „Mandarin“ într-o perfectă stază, se constituie printre aspectele practicii taoiste. Este vorba de cea „tăcere“ și de cea „singurătate“ absolută, postulate de către Lao-Tse, și în care se cufundă cu beatitudine contemplatorul. Faptul ar putea explica, în mare măsură, caracterul izolat, discontinuu, al fiecărui detaliu, închis în

sine, din pictura extrem-orientală. Am crede cu totul exclus ca Alecsandri să fi avut idee de taoism. Numai și numai prin acuitatea intuiției sale a putut el să pătrundă sugestiv-imagistic ritualul ceaiului, ritual despărțit de lume prin contemplație și tăcere. Așa l-a prezentat cu peste un mileniu înainte Li-Tai-Pe (701—762), cel mai de seamă poet din timpul dinastiei Tang, adept al doctrinei Zen. Ne referim la evocarea pe care acesta o face *Pavilionului de porțelan*, unde se adunau prietenii inițiați, tocmai în vederea unei comune tăceri contemplative. Iată câteva imagini din acea poemă: *acolo, în tăcere, în nopțile târzii ședeau câțiva prieteni... tăcuți ședeau acolo prietenii... din când în când pe gânduri sorbeau adânc din cești... se înclinau spre masă când beau adânc din cești...* (Tr. Eusebiu Camilar). În Europa, o cunoaștere mai precisă și mai larg difuzată — în afară de aceea a rarilor specialiști — despre acest rit taoist a avut loc cu mult mai târziu, abia în veacul nostru, odată cu *Cartea ceaiului*, scrisă direct în englezește de Okakura Kakuzo. De aceea, putem aprecia cu atât mai temeinic intuiția lui Alecsandri, al cărui „Mandarin“, la fel de tăcut și de concentrat în el însuși ca și prietenii din străvechiul poem chinez, *soarbe ceaiul aromatic...*

În virtutea unei asemenea afinități cu expresia discontinuă a Extremului Orient, îl vedem prezumtiv pe autorul *Pastelurilor* și ca pe primul exponent al impresionismului european în poezie, stil identificat ca atare sub specia instantaneului sugestiv, alcătuit din trăsături libere, „dezlegate“ una de alta. Dar mai există și o altă latură a acestei afinități, implicată deopotrivă în interpretarea impresionismului său. Ne raportăm, de astă dată, la o trăsătură specifică aproape exclusiv poeziei chineze. Este procedeul așa-numit al paralelismului¹ — noi l-am numi mai curînd al reverberației. Același pro-

¹ Poate că acest procedeu s-a văzut stimulat la Alecsandri printr-un prealabil exercițiu frecvent în poezia noastră populară.

cedeu capătă putere definitorie și pentru *Pastelurile* lui Alecsandri. Ne vom explica în cele ce urmează.

Poezia chineză obișnuiește să redea, adesea paralel, atât aspectul palpabil al unei existențe, cât și alăturata sa imagine imaterială sub chip de oglindire, de umbră și uneori chiar de urmă inefabilă a acelei existențe. Se sugerează, astfel, prezența unei aure astrale în jurul lucrurilor, ceea ce aduce o decantare a tabloului într-un mediu de realitate ultrafiltrată. Procedeul apare utilizat mai cu seamă în forma poetică *liu-șe* (de câte opt versuri), dar se vede adoptat și de forma *kie-kiu* (cu strofa numai de patru versuri), așa cum s-a și anunțat chiar în *Pavilionul de porțelan*. Li-Tai-Pe folosește în acel poem paralelismul pe calea oglinzirii. Iată, la început, imaginea efectivă, palpabilă :

Pavilionul Verde, înalt, de porțelan,
Lucea superb, departe, pe lacul diafan

Tăcuți ședeau acolo prietenii acești ;
Din când în când, pe gânduri, sorbeau adânc din cești,

Iată și aura sublimată a acestei imagini prin paralela ei răsfrîngere în apă :

Și se vedea-n adîncul acela diafan,
Răsfrînt, pavilionul înalt, de porțelan.
Și se vedeau adesea răsfrînți în limpezimi
Cum beau cîțiva prieteni acolo-n adîncimi.

(tr. Eusebiu Camilar)

Am putea desluși aci o subtilă trecere de la forma întrupată în materie la forma pură, imaterială, a lucrurilor.

Uneori, acest procedeu al paralelismului prin oglindire se alternează ritmic cu o mai vie rapiditate. Vom ilustra, sub aspectul de față, numai un mic fragment din *Noaptea pe fluviu* a lui Du-Fu :

Prin ceru-adînc, albastru, curg nouri lini, sublimi.
Curg nouri și prin cerul adînc din adîncimi.

Trec nouri peste luna cu chipul alb, rotund.
Trec nouri peste luna răsfrîntă în străfund

Așa cum ceru-n fluviu atunci se răsfrîngea,
Mi te răsfrîngi în suflet, și tu, iubita mea...

(tr. Eusebiu Camilar)

Ni se proiectează, astfel, o întregă scară de reverberații.

Uneori, paralelismul rămîne eliptic, mai cu seamă cînd se realizează pe calea umbrei. Se dă, adică, numai răsfrîngerea imaterială a imaginii corporale, făcînd doar să se presimtă sugestiv existența corpului emitent, ieșit din cîmpul vederii. Jocul de umbre, proiectat pe un paravan translucid, capătă uneori o viață proprie, trecînd prin modificări independente de imobilitatea obiectului nevăzut, de unde acele umbre emană. O poetă din veacul al XII-lea, Ciu-Șu-Cen, creează un efect din cele mai subtile printr-un asemenea paralelism eliptic :

Tot mai deasă a florilor umbră
Se-acună mereu la fereastră
Pe ajutorul vâl al perdelei.

Acest paralelism se împlinește mental în reprezentarea noastră, care ne poate întregi, ce-i dreptul vag, și imaginea efectivă a acelor flori, izvorul material al umbrei de pe perdea.

Toate citatele de mai sus, extrase din lirica veche chineză, credem a se fi dovedit suficient de reprezentative pentru a ilustra convingător premisele actualului nostru interes. Urmează acum să prezentăm și în componența pastelurilor lui Alecsandri cîteva exemple de paralelism sau de reverberație, la care ar subscrie cert unii poeți extrem-orientali.

Ne oprim, pentru început, la micul poem intitulat *Cositul*. Chiar din prima strofă se desprinde, în toată materialitatea sa vie, evocarea unui delicat aspect natural :

Iarba coaptă strălucește, ea se clatină la vînt...

Urmează imediat, după procedeul paralelismului, răsfrîngerea impalpabilă a acestui aspect :

Și-a ei umbră lin se mișcă în dungi negre pe pămînt.

Mai departe, în același pastel, existența efectivă a *poienii* aproape se pierde *tăinuită*, și în schimb capătă o puternică consistență senzorială numai *umbra* sa imaterială :

Mai departe-n cea dumbravă cu poiana tăinuită
Unde umbra pare verde...

Este o directă viziune de pictor impresionist, viziune unde umbra devine culoare, și nu a obiectului pe care ea cade, ci a aceluia care o proiectează.

Cele mai intens revelatoare, sub aspectul paralelismului sau reverberației, se arată, însă, a fi tot pastelurile chineze ale lui Alecsandri. În *Cositul*, diafana însoțitoare paralelă a *ierbii* sau a *dumbrăvii* este *umbra*. În *Pastel chinez*, acest rol se vede îndeplinit de o alcătuire mai complexă și mai rafinată. Este anume conjugarea *umbrei* cu *ogîndirea* în mediul lichid. Să dăm, însă, mai întii motivul palpabil, corporal, al intuiției poetice :

Pe un pod pășește-alene fiica unui mandarin
Sub cortelul de crep galben care-l pleacă despre soare.

Iată acum și aura acestei ființe atrăgătoare :

Umbra ei pe fața apei, de pe pod ușor plutind,
Cu-o mișcare voluptoasă trece lin...

Secvența următoare este dată numai de imponderabilul acelei umbre pe apă, care am văzut că *trece lin* în chip de *paralelă* filtrare imaterială a senzualității grele, corporale, deși grațioase, din *pășește-alene*. În sfîrșit, se *oprește*. Unde ?

Pe o joncă unde șade un om tînăr pescuind...

Este regretabil că scena nu i-a plăcut lui G. Călinescu, care a văzut în acest superb tablou doar „plictisitoare dulțegării...” În fond, însă, ce poate fi mai rafinat ca senzație, și mai delicat ca simțire, decât să atingi pe cineva de departe cu propria ta umbră? Tinărul și-a dat seama că s-a oprit cineva pe pod în dreptul său, fiindcă s-a umbrat porțiunea de apă în care pescuia. Și atunci, ca la o magnetică atingere corporală,... *tresare, nălță ochii*. Scena este de o excepțională finețe a observației, scinteind într-o succesiune de instantanee.

Dar cu totul neașteptat, ea va atrage în final și un alt paralelism pe lângă cel consemnat mai sus. Din acest nou paralelism, se desprinde sfârșitul incontestabil genial al *Pastelului chinez*. Nu ne putem reține de-a reda strofa respectivă în întregime :

Iar colo-n vecinătate, sus în turn, ca un hurez,
Un bătrîn, pîndînd cu ochiul, taina dulce o surprinde...
El desemnă-ncet tabloul pe hîrtie de orez
Și se pare că hîrtia sub penița-i se aprinde !

Iată noul paralelism sau noul gen de răsfrîngere a realității palpabile, răsfrîngerea ei în *artă*. Dar numai în artă? Nu, ci și în inima bătrînului artist, care, ieșit din dispoziția sa solitară și ursuză, își re trăiește dintr-o dată propria tinerețe la a cărei incandescență reinviată — însă numai în *efigie* — *hîrtia sub penița-i se aprinde*. Se trădează aci cunoscutul complex melancolic de *îmbătrînire* a lui Alecsandri însuși, pe care el și-l evocă, sub chipul lui Horațiu, și în *Fîntîna Blanduziei*. Nu, însă, acest complex ne interesează în momentul de față, ci noua și originala expresie inefabilă a reverberației în *umbra* sau în *ogînda* creației artistice, care răsfrînge *paralel* acea scenă a vieții.

Pe tehnica mai liberă a pastelului pictural s-au grefat, deci, la poetul nostru, două surprinzătoare trăsături de afinitate cu arta și cu poezia extrem-orientală. Este atit

instantaneul sugestiv, alcătuit spontan din componente detașate, nelegate între ele, cît și radiația, adesea colorată, a unor corpuri asupra altor corpuri. Cei mai mulți poeți și scriitori impresionisti europeni și-au însușit asemenea trăsături abia după ce s-a impus în prealabil impresionismul în pictură. Momentul lor s-a fixat, deci, în ultimele două decenii din veacul trecut, cu o certă prelungire și pe la începutul veacului nostru. Alecsandri în *Pasteluri* este poate singurul care s-a dezvoltat ca atare nu *după*, ci *concomitent* și în parte *înainte* de momentul decisiv al *impresionismului* pictural. Probabilitatea de a se identifica într-însul chiar primul mare poet impresionist european nu rămîne exclusă.

În fiecare an, zilele lui ianuarie îmi trimit gândul la unul din cei mai mari poeți ai iernii pe care i-a dat literatura noastră, la Vasile Alecsandri. Din poemele împrăștiate în *Pasteluri*, în *Legende* și în *Varia* se poate întregi o frescă, unică la noi, a naturii și atmosferei hibernale. Poetul din Mircești a cîntat, de fapt, toate anotimpurile, am putea spune aproape toate lunile anului. În unele din ele s-a văzut depășit de alții, în primul rînd de Eminescu. Ca poet al iernii a rămas, însă, neîntrecut.

Numai cu mult mai tîrziu l-a egalat George Bacovia (*Ninge grozav pe cîmp la abator sau : Hau !... Hau !... depărtat sub stele-nghețate*). Ce apropiere ciudată ! Nu ? „Veselul Alecsandri“ alături de tristul Bacovia ! Și totuși, îi unește iarna, care și-a găsit într-înșii pe cei mai mari interpreți lirici la noi ; și îi unește, desigur, și același Bacău natal, identificat meteorologic ca una din regiunile simțitor geroase ale țării.

Dar chiar ultimul vers citat din Bacovia, acela cu intuiția de *stele-nghețate*, provine de la Alecsandri, ca și acel invadant *alb* mortuar, extins obsesiv de spiritul bacovian dincolo de motivul zăpezii, care își află contextual existențial tot la bardul din Mircești. Acel *alb pe cîmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare este fără viață, fără glas*, acoperind întinderea *c-un giulgi nemărginit*. În sfîrșit, însuși „plumbul“ lui Bacovia își află o primă schițare de atmosferă (*sub cer de plumb, întunecat*) la Alec-

sandri. Urmărind filiația iernii între cele două geniale odrasle ale Bacăului, s-ar vedea cum Bacovia intensifică, hipostaziază și radicalizează pe planul pustiului existențial atîtea prime intuiții care aparțin depărtatului său predecesor. Este și firească această conexiune între cel mai mare impresionist și cel mai mare simbolist al nostru, reprezentanții a două stiluri care intră deopotrivă în incipientul modernism liric românesc.

Și totuși, Alecsandri nu iubea anotimpul alb. Pe drept cuvînt, G. Călinescu vede în el un meridional „friguros“, care așteaptă cu nesaț să se încălzească vremea, visînd între timp la soarele Mediteranei. Pe de altă parte, însă, natura sa fericită, tot de meridional, îl face să scoată o notă de farmec și de frumusețe din orice, chiar și din ceea ce inițial îi pare nesuferit. Ba mai mult, în mod paradoxal, tocmai din viziunea iernii se constituie registrul său cel mai înalt ca poet al naturii, și poate ca poet îndeobște. Faptul mi se pare perfect explicabil. Viguroasa asprime a iernii îl abate salutar de la acea cunoscută înclinație edulcorată, tributară unui anumit gust al timpului. Anotimpul geros devine, astfel, pentru Alecsandri, un neîntrecut dispozitiv de decantare artistică, numărîndu-se printre factorii hotărîtori care ne fac să recunoaștem într-însul un poet de excepție.

Intensitatea senzațiilor hibernale se vede egalată numai de volumul imens al acestor senzații, ca la nici un alt poet de la noi. Nu există nimic din ceea ce ține de iarnă care să nu intre, pe cel mai înalt plan artistic, în paleta lui Alecsandri. El urmărește cu atenție întregul itinerariu al anotimpului, de la sfîrșitul toamnei, cu lunca bătută de brumă, și pînă la „zilele babei“, după care se anunță primăvăratul Prier.

În acest lung răstimp, poetul cuprinde o imensă gamă de senzații, de la aceea de puritate rece și proaspătă, pînă la tonalitatea agresivă a violenței haotice. În primul registru intră fulgii de zăpadă, ninsoarea înceată, nesfîrșită, obsesivă (*ziua ninge, noaptea ninge, dimineța ninge iară*). Aș vedea aci, în sensul interpretării lui G. Căli-

nescu, alarmarea unui meridional într-o zonă inclementă, de îndelungi înzăpeziri, care dau parcă senzația că nu se vor mai termina niciodată. O obsesie analogă se va ivi mai târziu la marea poetă chiliană Gabriela Mistral (Lucilia Godoy Alcayaga). Este, de asemenea, cazul unei meridionale, descumpănită și ea de infinitele ninsori din sudul Patagoniei, unde a locuit cincisprezece ani. Această obsesie apare în volumul *Desolación (Dezolare, 1922)*, așa cum arată unele versuri ca: *văd cum se cern omături sau : și-n veci își va așterne (zăpada, n.n.) prea albul ei lințoliu* (tr. Ion Frunzetti). Spre deosebire, însă, de Gabriela Mistral, care *simte în piept un doliu*, Alecsandri se consolează repede, înveselit parcă de troiene, de țurțuri, de înghețul apelor (*pod de gheață între maluri*). Al doilea registru cuprinde dezlănțuirea viscolului, care frământă lumea cu ale lui *valuri albe*. El *viștie prin vijelie, spulberind zăpada-n ceruri și șuieră prin hornuri, răspîndind înfiorare*. Ambele sugestii onomatopice, *vijie* și *șuieră*, sînt impecabile în contextul lor. Viștutul prin vijelie comunică înnebunita vibrație a aerului în spații deschise, pe cînd șuieratul exprimă gîtuirea acestei violențe, într-o strîmtoare. Din conjugarea lor rezultă întreaga polifonie îngrozitoare a viscolului.

Și n-am spus nici pe departe totul. Mai întii, am omis imaginea vegetală. Cît de sugestiv, ca un tablou impresionist, apare, pierzîndu-se *printre negură*, asemenea unei fantasme, *bradul verde sub zăpada albicioasă!* Și tot ca *fantasme albe plopii / înșirați se pierd în zare*. De la aceste ansambluri arborice, învăluite într-un sfumato de peisaj chinez, poetul trece la scrutarea apropiată a fragmentelor vegetale, a *crengilor aninate*, care, după intensitatea frigului, *ning stelute și se-ndoaie*, sau, dimpotrivă, se întind *de țurțuri încărcate*. Poetul nu uită nici vreascurile înghețate, așternute pe jos în pădure.

De aceeași tratare fină se bucură și imaginea animală, care se înscrie în largă curbă de variații, ce merge de la sinistru și pînă la grațios. Întîlnim, astfel, cel mai lugubru

ecou modulat din urletul lupilor : *Și-n zarea sură stă urlînd, / Urlînd lupul flămînd (Pohod na Sibir)*. De la cuvîntul *sură* se surprinde de cinci ori pustiul sunet *u*, în vreme ce repetiția lui *urlînd* își prelungește nota înfiorătoare în aceeași vibrație terminală a lui *flămînd*. Senzația de zguduire apocaliptică a atmosferei este covârșitoare. Dar altă dată, potențată în vis și în basm, imaginea animală atinge, în transfigurata noapte de iarnă, suavitatea feeriei shakespeariene :

Din copaci, din vîgăuni,
Mii de veveriți la lună
Ies, aleargă pe aluni.

Nu putem trece cu vederea nici acel pom, părul desfrunzit, care, în loc de-a fi cu fructe, este cu *corbi negri încărcat*. Prezența animală constituie la Alecsandri unul din cele mai sugestive mijloace de întregire a atmosferei de iarnă.

Anotimpul rece rămîne și un cadru de evocare a agrementelor respective, plimbarea cu sania, zurgălăii, vînătoarea, focul în pădure, în sfîrșit, calda ospitalitate, care-l așteaptă pe călătorul *rătăcit în viscolire* cînd vede *ferestrele lucind* ale unei case primitive. La aceasta se mai adaugă, la geamuri, și broderia acelor *flori de iarnă pe cristalul înghețat*.

Iarna rămîne pentru Alecsandri un cîmp imens de senzații, de reprezentări, de asociații. Pe plan vizual ne întîmpină orizonturile mari, toate nuanțele livide ale cerului, cînd de oțel, cînd de plumb, cînd de opal, pîcla deasă, promoroaca, soarele palid, *gălbui*, norii negri, *încărcați de geruri*, luna ca o *icoană de argint*. Aceasta din urmă, imaginea selenară, deșteaptă asociații teribile și sublime, de naufragii polare :

Și apare nemișcată
În abis nemărginit
Ca pe marea înghețată
Un vas mare troienit.
(*Noaptea albă*)

Pe plan auditiv, iarna lui Alecsandri este o orgă imensă de urlate, de croncăniri, de vijiiri, de șuiere, de trozniri (*în păduri troznesc stejarii*), care alternează cu cea mai deplină tăcere mortuară. Magistral devine, însă, poetul mai cu seamă în retrăirea senzațiilor organice, termic-tactile, cînd în ger *îngheață... a gurii răsufare*, cînd viscolul *lipește ochi cu gene, pe drumuț îl face orb*, cînd te *palmuiește un crivăț plin de gheață*.

Este adevărat că, în pasteluri, Alecsandri, cu unele excepții — cum ar fi obsesia de pustiu a ninsorii nesfîrșite — rămîne un cîntăreț spectacular al anotimpului geros. Iarna, adică, nu se răsfrînge în dense trăiri lăuntrice, ca la celălalt băcăuan, la Bacovia, ci numai în senzații cu caracter detașat, ca la un pictor impresionist. Dar această diferențiere nu implică neapărat și un decalaj de valori între cei doi poeți. Pe calea lui Alecsandri poți ajunge tot atît de mare ca și pe baza oricărei alte orientări poetice. Și Alecsandri a ajuns efectiv mare, fapt confirmat în cazul de față, tocmai prin motivul iernii. Spiritul său detașat nu se încleștează obsesiv de un singur element hibernal, luat adesea ca simplu pretext pentru sugerarea unei stări dispoziționale. Dar tocmai prin aceasta, sustrăgîndu-se oricărei captivități din partea celui ce o evocă, iarna se desfășoară amplă și liberă la Alecsandri, ca la nici un alt poet român, în tot volumul și în toată integritatea ei de frescă stihială. El devine astfel unul din cei mai străluciți cîntăreți ai spațiului nostru, întregindu-l magistral cu un aspect atît de bogat în resurse poetice, dar atît de puțin prezent în lirica noastră.

GLOSE EMINESCIENE

a) Național și universal

S-a spus și s-a repetat de atîtea ori că la Eminescu conștiința universală se suprapune și se contopește cu prealabila conștiință națională, germinată într-însul. Este, în fapt, o conexiune de termeni existentă nu numai la poetul nostru, ci și la orice mare creator. Cu cît rădăcina se află mai adînc înfiptă în pămînt — în pămîntul național —, cu atît coroana arborelui devine mai rotundă și mai umbroasă extinzîndu-se pe plan universal. Aceste două feluri de conștiințe nu se pot despărți niciodată, și cu atît mai intens conlucrează ele la autorul *Luceafărului*.

Pe plan național, Eminescu se dovedește un exponent nedezmîntit al pămîntului nostru, mai întîi prin limbă și apoi prin stilul sau curentul stilistic pe care el îl ilustrează. Lexicul său îl arată ca pe un rod autentic al pămîntului Moldovei. Atîtea din moldovenismele sale, care, departe de a supăra, îi sporesc farmecul poeziei, nu vor mai fi utilizate ulterior nici chiar de scriitorii de origine moldovenească. Așa ar fi *a îmbla*, *a împle*, *nemîngîiet*, sau pluralul femininelor terminate în *ință*, cu sufixul schimbat, de pildă: *suferinți* în loc de *suferințe*. Toate aceste atît de firești regionalisme devin garante ale autenticității lui Eminescu, ca expresie a pămîntului patriei.

O componentă și mai importantă a conștiinței sale naționale se arată, însă, a fi stilul sau curentul din care face parte. Problema este mai complicată, reclamînd o

serie de deslușiri. S-a spus, astfel, că Eminescu ar fi un „romantic întârziat“, formulă ce ni se pare cum nu se poate mai greșită. Romantismul n-a fost un fenomen exploziv, apărut o singură dată, ci s-a desfășurat în valuri succesive timp de o sută de ani, de la sfârșitul veacului al XVIII-lea, pînă la sfârșitul veacului al XIX-lea. Prin urmare, Eminescu se arată „întârziat“ numai față de un anumit val romantic, iar nu față de curentul romantic privit în întregime. Iar la el romantismul este mai puțin o expresia a timpului și mai mult una a spațiului, adică a pămîntului care l-a zămislit — pămîntul moldovenesc.

Am stabilit și altădată un fel de geografie stilistică a țării noastre. Există regiuni romantice la noi, regiuni realiste, regiuni clasice etc. Am lansa chiar ideea unui atlas stilistic al României, așa cum s-au inițiat atlasele lingvistice precum și alte soiuri de atlase culturale. S-ar vedea atunci că Moldova este prin excelență o regiune literară romantică, indiferent de timpul sau epoca în care ea se manifestă ca atare. Drept dovadă vine faptul că atîția mari scriitori moldoveni, care au trăit și activat cu mult după Eminescu, sînt tot personalități romantice.

În primul rînd ne amintim de doi coloși, de un Nicolae Iorga și de un Mihail Sadoveanu, expresii culminante ale veacului nostru — al XX-lea. La aceștia se adaugă atîtea creații de factură și de conținut romantic, care, pînă în ultima vreme, provin tot din Moldova. Este de ajuns să amintim de *Moartea Narcisului*, poemul lui Dimitrie Anghel, de *Ulița copilăriei* a lui Ionel Teodoreanu, de *Adela* lui Ibrăileanu. Printre altele, după 23 August, *Moartea căprioarei* a lui Nicolae Labiș se dovedește a fi tot una din expresiile consistente ale romantismului moldovenesc.

Nu mai puțin acest romantism se conturează în Moldova și cu mult înainte de marele moment european al acestui fenomen. Îl recunoaștem, bunăoară, și la Dosoftei, și tocmai în trăsăturile prin care marele nostru poet din veacul al XVII-lea îl anticipă pe Eminescu. Apoi cu alt

prilej am mai arătat că, în *Istoria ieroglifică*, apărută în 1705, Cantemir se afirmă ca unul din primii și cei mai compleți precursori ai romantismului european. În sfîrșit, Neculce, în *O samă de cuvinte*, dă o schemă în proză a ceea ce peste cîteva decenii va însemna balada preromantică și romantică. Într-un asemenea context, cum s-ar putea ca expresia cea mai înaltă a pămîntului moldovenesc — și printr-însul a întregului pămînt românesc — să fie altceva decît a celor mai iluștri premergători și succesori ai săi ?

Dar dacă, pe plan național, ideea de „romantic întârziat“ se arată falsă — fiindcă în cazul nostru romantismul depinde de permanența unui spațiu, iar nu de trecătoarea apariție a unui timp —, tot atît de falsă rezultă ea și în vastul context universal. Revin, astfel, la ceea ce am spus la început. Romantismul nu apare dintr-o dată, ci se succede în diverse valuri. În felul acesta, și romantismul francez, de pildă, poate fi privit ca un întârziat față de romantismul englez sau față de cel german. Eminescu, la rîndul său, nu este nici el un izolat romantic, care apare prea tîrziu. Poetul face parte dintr-un întreg romantic, contemporan cu el, al țărilor sau al culturilor care nu intraseră la acea vreme în circuitul mare universal.

Iată cîteva exemple. Cel mai mare poet romantic portughez, numit de Unamuno *un Leopardi al Portugaliei*, Antero de Quental, s-a născut numai cu opt ani înaintea poetului nostru, dar a murit tot cu opt ani după ce Eminescu a încetat să scrie, adică în 1891. La rîndul său, cel mai de seamă romantic brazilian, Antonio de Castro-Alves, s-a născut numai cu trei ani, iar cel mai de seamă romantic bulgar, Hristo Botev, numai cu doi ani înaintea celui ce va scrie *Luceafărul*. Eminescu nu este, deci, un izolat și un întârziat, ci se integrează cu strălucire într-un întreg curent universal de romantism. Este vorba de afirmarea romantică a popoarelor și culturilor, care în acea vreme nu s-au putut manifesta în circuitul mondial. Totuși aceste culturi au dat valori

deopotrivă de mari cu ale primilor romantici, așa cum și romantismul francez a ajuns la realizări tot atât de înalte ca și romantismul englez sau cel german, apărute înaintea sa.

Această din urmă comparație își chiar depășește sensul în care am ilustrat-o. Putem spune că, sub un anumit aspect, pînă și romantismul francez se află pe același plan cu cel portughez, brazilian, bulgar, și, evident, românesc, în faza sa eminesciană. Creația cea mai substanțială a lui Hugo este perfect concomitentă cu aceea a poetului nostru. *Legenda secolelor*, monumentul culminant al romantismului francez, a fost terminată exact în 1883, tocmai în anul cînd Eminescu a scris *Luceafărul*. Această concomitență, chiar cu o mare cultură, arată și mai pronunțat cît de neîntemeiată apare formula de „romantic întîrziat“, aplicată poetului nostru.

Și totuși, nici acel monument culminant al romantismului francez, pe care l-am semnalat mai sus, n-a putut să egaleze creația majoră eminesciană. În special sub două aspecte Eminescu rămîne neîntrecut. Le voi privi pe rînd.

Mai întii, el îi lasă în urmă pe toți poeții romantici prin *titanismul* său. Expresia titanică s-a văzut ilustrată puternic în cadrul romantismului european. Ea a apărut la Jean Paul și la Kleist în Germania, la Keats în Anglia, la Hugo în Franța. Totuși, sub aspectul titanismului, adică al inspirației legate de marile geneze și prăbușiri cosmice, nici un romantic n-a atins intensitatea, amploarea și grandoarea lui Eminescu.

În al doilea rînd, se arată a fi mai mare decît toți prin motivul geniului ce trăiește suferind izolat, într-o regiune de altitudine, deasupra tuturor. Acest motiv s-a văzut ilustrat de mai mulți romantici, Byron, Vigny, Lermontov, mai tîrziu chiar de Nietzsche în Zarathustra. Pe cînd la toți cei amintiți, și încă la mulți alții, ființa superioară este un om sau, în orice caz, o făptură cu înfățișare umană, la Eminescu o asemenea superioritate se vede atribuită unui element natural, în speță unui

astru de pe firmament. Faptul se integrează perfect în tradiția românească. Aci comuniunea între oameni și elemente apare neobișnuit de strînsă, aproape ca între unități omogene. Astfel, în poezia noastră populară, muntele sau soarele se văd adesea și ei îndrăgostiți de cite o fată muritoare. Concepția și realizarea *Luceafărului* se recunosc ca o potențare imensă a unei teme de tradiție românească.

Iată, deci, două motive : titanismul și condiția omului superior, care-l înalță pe Eminescu deasupra tuturor romanticii lumii. Totuși, el nu este primul, fiindcă a mai avut un antecedent genial în literatura noastră. Mă gîndesc iarăși la Cantemir, despre care am spus că, prin *Istoria ieroglifică*, anticipă întregul romantism european. În această creație există și evocările sublime ale unor prăbușiri de lumi, și suferințele unei ființe superioare, care-și are sediul izolat în văzduhul înălțimilor inaccesibile. În special sub acest din urmă aspect asemănarea cu tema eminesciană apare izbitoră. Nici la Cantemir ființa superioară nu mai capătă înfățișare umană. Ea nu mai primește chipul „Luceafărului“ de pe firmament, ci al „Inorogului“ fabulos, care-și are lăcașul pe piscurile montane. Dar mai departe analogia se constituie și mai izbitoră. Atît Luceafărul lui Eminescu cît și Inorogul lui Cantemir, prin ademeniri false — efectuate în primul caz de o femeie, în al doilea caz de făptura perfidă a Cameleonului (femeia-cameleon) —, coboară în lumea rea și înșelătoare a muritorilor. În sfîrșit, amîndoi, deopotrivă de însingurați și de dezamăgiți, se întorc în înaltele lor lăcașuri solitare, departe de oameni. Iată ce interesantă cunună românească se încheie din aceste două motive — titanismul și condiția omului superior — pe același pămînt al Moldovei, unde se perpetuează un romantism permanent.

Dar Eminescu nu este numai un romantic, ci se mai afirmă și ca unul din marii precursori ai „poeziei moderne“. Fără a fi cunoscut simbolismul francez, în speță pe Baudelaire, pe Mallarmé, pe Rimbaud, și numai prin

puterea geniului său, întâlnit cu maturitatea lucidă neromantică a lui Maiorescu, ajunge la aceleași efecte. Romantismul avea mai peste tot calități de improvizație asociativă, nelăsând să dispară caracterul său spontan, plecat direct „din inimă“.

Iată, însă, că poeții simbolști aplică la marile lor frământări lăuntrice o laboriozitate artistică solidă, o cizelare ultrarafinată, ceea ce este cum nu se poate mai dificil. A scoate perfecțiunea dintr-o dispoziție liniștită și senină revine la o operație cu mult mai ușoară. Așa se și explică fecunditatea lui Horațiu în realizarea *Odelor* sale, atât de fin ciocănite. Aceleași calități se desprind și din similara stare dispozițională, care a stat la baza *Bucolicelor* vergiliene. A scoate, însă, dintr-o dramatică tensiune interioară o muzică incomparabilă, o expresie artistică de o perfecțiune rar întâlnită, creează toate condițiile pentru a se realiza cei mai mari poeți ai lumii. Printre acești prinți ai poeziei moderne din veacul al XIX-lea se numără, pe cele dintii trepte ale lor, și Eminescu.

Perfecțiunea este legată de ideea selectării, a filtrării, în consecință a scăderii din ceva, a continuei eliminări până când să rămână numai esența. Este vorba, deci, de o calitate săracă în materie. A exista, însă, concomitent și gradul extrem al perfecțiunii artistice, și o bogăție cotropitoare de componente constitutive ar însemna o cucerire aproape de neatins. Numai cei mai mari, printre care și Eminescu, au putut să realizeze un asemenea miracol.

Intr-adevăr, la aceeași scară a perfecțiunii în poezia sa se află totul. Gama sa lirică este imensă. Într-însa coexistă intuiția viitorului, ansamblul tuturor ecurilor mitice, istoria și peisajul românesc, cele mai vaste ingerințe folclorice, asimilarea filosofiei, a științei, a vechilor „înțelepciuni“. Se găsesc toate dispozițiile lăuntrice : exaltarea, extazul, visarea, duișoia, luciditatea satirică, revolta, sarcasmul. Se cuprind toate formele poetice, de la strofa alcaică a Antichității, și de la liniile armo-

nioase ale sonetului, până la cele mai îndrăznețe expresii ale versului liber și ale prozei ritmate, anticipări certe ale unor forme specifice numai veacului nostru. Din această lirică se înalță cele mai nebănuite sunete : ecouri depărtate, chemări care se sting, murmure de ape, cîntări furate de vînt sau absorbite de lăcomia depărtărilor, voci șoptite, foșniri de frunze, fișit de ierburi, șopot de izvoare, ropot de cascade, glasuri înăbușite parcă din adîncul pămîntului sau din funduri de abisuri, dar în același timp și tunete, și furtuni nimicitoare, și muget de valuri. În poezia sa adoarme fluierul, plînge clarinetul, geme violoncelul, izbucnește orga, tună surlele apocaliptice. Se modulează infinit cu sunetele toate stările, toate senzațiile, toate simțirile, toate nuanțele lăuntrice, a dorului, a uritului, a aleanului, a „somniai“ voluptuoase, a pustiului, toate la cel mai înalt grad de perfecțiune.

De aceea, ca și Goethe în Germania, Eminescu la noi depășește domeniul delimitat al poeziei, și devine o expresie mai vastă a ceea ce ține de noțiunea *unicului*. Este nu numai cel mai de seamă poet, ci și cel mai mare om pe care l-a dat pînă acum pămîntul românesc.

b) Simfonică eminesciană

Desenul imagistic al lui Eminescu se anunță extrem de simplu : *pe un deal răsare luna...* sau : *stă castelul singuratec...* sau : *a fost odată ca-n povești...* Uneori se și continuă astfel, îndepărtîndu-se de formele supraîncărcate ale altor romantici, ale lui Chateaubriand, bunăoară, sau ale lui Hugo. De unde provine, totuși, senzația de bogăție involtă, atotcuprinzătoare din înalturi pînă în adîncuri, pe care ne-o conferă ansamblurile lirice eminesciene ?

O asemenea bogăție își află secretul, pe de o parte, în implicațiile de sensibilitate și reflecție subjacentă, pe

care le cuprind cuvintele sale, iar pe de altă parte, în efectivă revelare, desfășurată înlăntuit, a acestor implicații. revelare atît pe calea contiguității, cît și a contrastului. Sub un atare aspect, Eminescu se dovedește a fi cel mai plin și cel mai dens dintre romantici, depășind chiar cu mult aria romantismului. Există aci o bogăție nu a cuvintelor, ci a registrelor pe care le cuprind cuvintele, planuri care apar mereu desfoiate din strînsa lor inflorescență, proliferînd într-o succesiune aproape infinită. Acest proces nu se identifică cu un adaos în extensiune, care să insumeze doar o vastă serie asociativă, fără drum de întoarcere. Un asemenea procedeu lipsit de convergență, pe care îl surprindem adesea la romantici, i-ar scădea nemăsurat ponderea substanțială.

Eminescu respinge, așadar, acea romantică revărsare de ape, care nu mai revin niciodată în albia lor. El ar privi într-însa indiciul simplei amplitudini anarhice, facile, din care ne alegem doar cu o abundență superficială. În cuvîntul său am spus că există un volum de implicații, pe care el le explicitează, așa cum deschiderea largă a unor aripi ar explicita componența acestora. Aripile deschise de lirismul eminescian se proiectează uriașe, capabile să acopere universul, dar sînt totuși aripi, adică alcătuirii organice, aderente la articulațiile sau la ligamentele inițiale, care le pot oricînd trage înapoi și închide la loc.

Să luăm ca un exemplu din cele mai direct convingătoare, *Scrisoarea I*. Aci, încheieturile organice, care, în funcțiunea lor de resorturi vii, îi vor deschide aripile, se află într-o intuiție naturală de noapte: *Lună tu, stăpîn' a mării...* Zborul, însă, începe imediat să se pronunțe: *pe a lumii boltă luneci*. Odată ce însăși lumea se desfoaie din mugurele acelei intuiții inițiale, avîntul deschiderii se va extinde tot mai amplu pînă la viziunea unei ametoitoare cosmogonii. Eminescu, însă, nu se va pierde, fiindcă ligamentul ce-a declanșat acea gigantică dilatare va avea și puterea inversă, a contragerii, în măsură să readucă totul la punctul de plecare, prin

închiderea aripilor, pe care acum la urmă le vedem iarăși strînse în prima intuiție naturală, ca și cum nu s-ar fi desfășurat niciodată: *cum revarsă luna plină liniștită ei splendoare*. Poetul se întoarce, astfel, la poziția normală, de repaos, a articulațiilor care, încordîndu-se, i-au permis zborul. Imaginația sa nu este, deci, sumativă, alcătuită din simple adaosuri sau aluviuni care se îngrămădesc arbitrar, ci explicitară; ea proiectează în afară registrele nebănuite ce se aflau închise în imaginea de început, la care acuma revine. În *Scrisoarea I* ni se prezintă în chipul cel mai evident acest proces, dar el există peste tot în marea sa poezie.

Lirica lui Eminescu ne sugerează acea cutie modestă din *O mie și una de nopți*, din care, însă, odată cu deschiderea capacului, iese un duh uriaș. După cum se vede, acest duh nu este un adaos cristalizat din afară, ci provine tot din acea cutie simplă, unde poate fi readus și închis. Întemeindu-ne pe orchestrația imensă a tipului său poetic, orchestrație, însă, ce se stringe uimitor în același punct al convergenței, din care s-a desprins, ne-am permis să vorbim de simfonia eminesciană. Este, într-adevăr, modul de creație potrivit căruia se dezvoltă cea mai amplă formă a muzicii, simfonia. Numai alcătuirea sonoră deține această facultate atît de suplă, de-a ieși într-o crescîndă amplificare, pînă la proporțiile cele mai vaste, și de-a reintra apoi în simplul sunet inițial, care a cuprins-o implicit. Imaginea arborescentă a lui Rilke, aceea a copacului în auz, aflătoare într-unul din *Sonetele către Orfeu*, sugerează tocmai caracterul infinit reductibil și infinit extensibil al aceluiași conținut sonor. O facultate analogă nu mai există pe vreun alt plan sensorial, ci numai pe acela al gîndului, care, în ipostaza sa concentrată, sintetică, poate cuprinde o imensitate de alte gînduri, ce s-ar valorifica într-o dezvoltare explicită. În orice caz, configurația spațială ne face mai greu să realizăm acest fenomen. Elasticitatea sa este prea limitată pentru a ne stimula închipuirea spațiului infinit, care intră într-un spațiu strîmt. Exemplul nostru, al deschi-

derii de aripi — ca, dealtfel, și acela al cutiei din *O mie și una de nopți* —, nu s-ar fi putut constitui decît prin transpunerea spațialității în registrul închipuirii fantastice. Aripa, ca obiect real, nu poate avea decît tot o redusă limită extensibilă. De aceea, capacitatea volumului redus de a-l cuprinde pe cel nemăsurat de mare, ne-a îndemnat să apropiem marile poeme eminesciene de structura sunetului, așa cum se află ea dezvoltată în cele mai radicale virtuți ale sale de spiritul simfoniei.

În ce constă această ampoare simfonică, pe care o atinge, în deschiderea sa maximă, o poemă tipică de Eminescu? Ne referim, adică, la volumul liric proiectat în afară de către punctul inițial, care, după ce a desfășurat imens acel volum, îl reabsoarbe. Acest proces configurativ al construcției poetice eminesciene poate fi dedus dintr-o cunoscută sugestie cosmogonică a poetului, aflătoare tot în *Scrisoarea I*. Acolo însăși lumea apare provenită dintr-un punct inițial, cu capacități infinite de desfășurare orchestrală:

Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...

Analogia cu nașterea propriilor poeme mi se pare izbitoare. Am mai stabilit altă dată existența elementului erotomorf — singurul care poate crea ipostaza mumei și a Tatălui — în poezia sa cosmică. Poetul însuși devine acest demiurg care, din uniunea sa masculină cu elementul feminin al naturii, procreează ceea ce va deveni poezia eminesciană. Procesul analogic ne apare limpede. El începe prin acea primă mișcare a punctului mult mai slab ca boaba spumii. Vedem aci cuvîntul sau imaginea extrem de simplă și nepretențioasă, cu care se deschide o poemă a sa. Ea reprezintă acea primă mișcare, prin care se anunță atracția poetului către elementele cosmice; prin atingerea lor afectivă se desprinde, însă, crescînd fecundat, acea imensitate simfonică a liricii sale, ce ni-l relevă dintr-o dată ca *stăpînul fără margini peste marginile lumii*. Și într-adevăr, fără margini se

descoperă a fi volumul de realitate pe care poetul îl înglobează în creația sa.

În spațiu și în timp, el cuprinde și cele mai nebănuite depărtări și cea mai imediată perspectivă a apropierii. Poetul, apoi, trece prin toate regnurile realității, imbinînd umanul și stihialul. Toate ritmurile răsună în versurile sale, de la glasul și de la mișcarea imperceptibilă pînă la vuietul care însoțește torentul prăbușirilor de lumi. În poemele eminesciene își fac loc și întregul necuprins al elementelor și detaliul lor parțial, scrutat cu o neîntrecută rigoare. Sub raport stilistic întîlnim o scară uriașă, care coboară de la cea mai elevată elocuție, cu rezonanțe de haosuri sau de abisuri, pînă la inflexiunile cele mai familiare. Într-însul există și avîntul nemărginirilor și eroziunea sceptică a deșertăciunilor, și iluzia visului și conștiința iluziei, și sublimul și grotescul care îl neagă. Din poezie nu lipsesc, reprezentate în cel mai înalt grad, nici natura, nici istoria, nici originile, nici viața, nici visul, nici moartea, nici ideea.

Ca și creația cosmică închipuită de el, i se dezvoltă și poema din acel simplu punct inițial, care, însă, în despletirea lui consecutivă, se revelează a cuprinde Totul. Pe planul artei nu recunoaștem ceva mai apropiat decît structura și spiritul simfoniei. Desprindem și aci incipientul sunet umil, care se descarcă în arborescența copleșitoare a zecilor de registre. Întrevedem procesul compozițional al lui Beethoven din *Simfonia a V-a*. Doar din două note — prima triplu repetată — sol, sol, sol, mi bemol — sugerate, după cum se spune, de cîntecul unui grangur auzit în Pădurea Vieneză, scoate marele compozitor cel mai turburător sens al Destinului implacabil. Din același umil punct inițial, se desfășoară și vasta, plenara, turburătoarea orchestrație eminesciană, și tot acolo se și resoarbe.

Asemenea astrului, care, ca un fulger neîntrerupt, rătăcește prin oceanul uranic al constelațiilor, străbate și creația eminesciană cele mai înalte culmi atinse de o

minte omenească. Dar, ca și Luceafărul său, știe, în zenuțul strălucirii, să-și amintească de punctul care l-a generat și în care poate din nou reintra :

Din chaos, Doamne, am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos.

c) Ambivalența visului

În limba noastră — și desigur nu numai într-însa — termenul *vis* cuprinde două grupuri de semnificații, unul diurn, aparținând treziei sau semitreziei, iar celălalt atașându-se la zona nocturnă a somnului. Ceea ce le distinge lexical este numai pluralul : *visuri* pentru primul, *vise* pentru al doilea. Distincția, deși corectă, nu acționează totuși prea riguros, fiindcă se întâlnesc deseori alunecări și translații de la un sens la altul.

Lirica eminesciană se caracterizează prin frecvența ambelor grupuri de semnificații, deoarece ele intră deopotrivă nu numai în repertoriul romantic, ci și în poezia de totdeauna. Poetul le surprinde și amintita distincție plurală. Bunăoară, *inecat în vecinici visuri* sau *ale piramidei visuri* din *Egipetul* reprezintă altceva decât cu *visele-i de pace* din *Andrei Mureșanu*.

În ultimul caz, conexiunea cu somnul apare încă din versul precedent : *cînd somnul, frate al morții, pe lume falnic zace / cu genele-i închise...* Dar fiindcă, uneori, sensurile se suprapun, deoarece în somn poate înflori imaginativ o dorință sau un ideal al treziei, Eminescu întrebuințează imediat în context și celălalt plural : *cînd palida gândire prin țara morții trece / și moaie-n visuri de-aur aripa ei cea rece...* De cele mai multe ori, însă, registrele se dezvoltă perfect distincte în lirica sa.

Primul grup de semnificații, deși străbate accentuat trăirea eminesciană, ni se pare mai puțin ilustrativ sub

aspectul originalității sale creatoare. Cu toată trăirea intens personală a motivului, poetul nu reușește totdeauna să șteargă impresia de loc comun romantic. Aceasta se poate recunoaște la toate cele trei semnificații pe care le primește visul în accepția sa de fenomen al treziei sau al semitreziei. Tot de atâtea ori, însă, locul comun dispare, prin contopirea sa în pasta unor contexte de mare și autentică poezie. De aceea, nici nu vom omite privirea sumară a celor trei semnificații, pe care le prezintă visul cu pluralul *visuri* în lirica eminesciană.

Cea dintâi semnificație este de visare vagă, de reverie, cînd omul se imbarcă și se lasă purtat de vehiculul asociațiilor nedefinite, cu care străbate itinerariile propriilor „fantazări“. Uneori Eminescu se vede solicitat numai de imaginea celui ce visează, dus pe gânduri. Alteori, însă, el integrează liric chiar conținutul vag-asociativ al acestei visări. Primul caz poate fi ilustrat printr-un instantaneu luat asupra fetei de împărat din Luceafărul : *cum ea pe coate-și răzîma / visînd ale ei tîmple...* Recunoaștem aci una din calitățile cele mai prețioase ale lui Eminescu, aceea de a conjuga exactitatea impecabilă a desenului cu un suflu infinit sugestiv care-l învâluie. Numai din două-trei linii sigure, poetul trasează un superb tablou al „Melancholiei“ de factură durerenă. Al doilea mod de prezentare a reveriei nu mai face să rezulte o imagine din afară, ci una pur interioară, adică nu a conținătorului — a receptacolului —, ci a conținutului însuși. Desenul nu mai apare de astă dată precis, ci doar se străvede inecat în culori și străluciri imaginare. Așa este primul vers din *Memento mori* : *turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur*. Farmecul și chiar efectiva valoare artistică a acestui vers stă tocmai în faptul că poetul a „uitat“ gramatica, atît de adînc s-a cufundat în transa visării, ca într-un tărîm străin, de o bogăție incompatibilă cu legile limitate ale vorbirii noastre. Dacă ar fi spus corect, turma visurilor mele eu *o pasc*, în loc de *le pasc*, imediat efectul ar fi căzut, ar fi devenit forțat, și nici nu s-ar mai fi putut lega prin acel mirabil

incendiu al fanteziei, cu *oi de aur*. Exemplul arată că pe cât de vagă și nedefinită apare această visare eminesciană, privită prin optica obișnuită, pe atât de certă devine ea ca mărturie despre existența în noi a unei nebănuite lumi transfigurate.

A doua semnificație, pe care o primește visul în accepția sa de fenomen al trezicii, este aceea în care el se află însoțit de o adresă precisă, căpătînd sensul de ideal, de aspirație sau dorință îndreptată către un anumit obiect identificat, chiar și atunci cînd această năzuință în sine ar fi irealizabilă și fantezistă. În principiu, exemplele se arată aci mai banale sau, în orice caz, de un caracter mai perisabil decît în prima ipostază: *vom visa un vis ferice (Dorința)*, *...de visați la ochii vineți (Freamăt de codru)*, *...ascultam pe craiul Ramses și visam la ochi albaștri (Scrisoarea II)*, *...da, visam odinioară pe acea ce m-ar iubi (Scrisoarea IV)*. Numai contextele lor mai largi încarcă aceste exemple cu un fluid dens de energie poetică. Prin virtuțile lor proprii, însă, cum ar fi acel vibrant joc de contraste din *Luceafărul (căci ești iubirea mea dintîi / și visul meu din urmă)*, mai rar ele ne trezesc cu adevărat admirația. Unde un asemenea vis se mută dintr-o dată pe un plan de altitudine unică este numai în cazul cînd nu ni se mai recomandă printr-un *ce*, ci printr-un *cum* al său. În locul unei precizări, adesea prozaice, raportate la obiectul aspirației, se accentuează acum intensitatea tulburătoare a acestei aspirații. Așa este zguduitorul vers din *Odă: de-al meu propriu vis mistuit mă vaiet*. La un asemenea vers, în care visul devine agentul unei combustii interioare de proporții rar întîlnite, ar fi subscris toți marii tragici ai lumii.

În sfîrșit, a treia și ultima semnificație, primită de această noțiune în aria trezicii, nu se mai raportează la un ideal sau la o aspirație, ci la o amintire, la un moment fericit al trecutului, care lasă o trenă de regrete. Este cunoscutul motiv eminescian al „visului frumos”, așa cum apare el, bunăoară, în poemele *S-a dus amorul* sau *Din valurile vremii*. În amîndouă aceste exemple *era un vis*

misterios / și blînd din cale-afară / și prea era de tot frumos / de-a trebuit să piară și: în trista amintire a visului frumos, poetul ne cucerește mai mult prin sinceritatea lui umană, decît prin vreun accent deosebit de altitudine lirică în măsură să depășească media obișnuită. întîlnită în utilizarea romantică a motivului.

Privind în ansamblu cuprinsul interesului nostru de pînă acum, reținem fără îndoială faptul că, în valența visului ca stare de veghe, cu diferitele sale semnificații, Eminescu atingea uneori culmile cele mai înalte. Tot atât de des, însă, contribuțiile sale, sub acest aspect, nu ajung pînă la salturile uriașe, de care geniul său s-a dovedit de atîtea ori capabil. Am crezut, totuși, că fără consemnarea cit de sumară a unei asemenea valențe nu putem avea decît o imagine incompletă a ariei ocupate de motivul pe care-l urmărim acum în poezia eminesciană.

Unde, însă, poetul se dovedește invariabil mare, și de o nebănuită forță a penetrației lirice în străfundurile unei tranșe de experiență umană, este în cealaltă valență a visului, în fața sa nocturnă, adică în expresia cu adevărat proprie a noțiunii. Dar și aci, ca și în primul registru, întîlnim mai multe semnificații.

Cea dintîi ar atinge nu fenomenul în sine, ci numai ideea despre acel fenomen, proiectată într-o amplificare cosmică. Ne referim aci la orientările filosofice ale poetului cu izvorul în concepția hindusă despre nimicnicia lumii. Nu mai puțin a contribuit la aceasta și cultura noastră veche, contemporană cu barocul și cu perspectiva sa asupra vieții ca amăgire și ca vis. Nu, însă, această problemă a izvoarelor, problemă de altfel cunoscută și soluționată, ne interesează în momentul de față, ci obiectul direct care ne-a solicitat de la început atenția. Așadar, Eminescu vede aci viața în analogie cu ficțiunea visului: *cînd știm că visu-acesta cu moarte se sfîrșește (Împărat și proletar)*. Dar al cui este visul? Desigur, nu al nostru. Noi am fi doar neînsemnate fragmente în vi-

sul „neființei“, vis în care intră întreg universul. Așadar, altcineva ne visează pe noi, dar nici acela nu există : *căci e vis al neființei universul cel himeric (Scrisoarea I)*. Și atunci omul, un simplu epifenomen al ficțiunii, al celui doar visat univers, este și mai puțin decît ficțiunea însăși, fiind *visul unei umbre și umbra unui vis (Andrei Mureșanu)*. Nimicul, deci, nu se prezintă omogen, ci cuprinde și el diferite trepte de intensitate, corespunzătoare, în registrul negativ, adică inexistent, acelor ale substanței, ale existenței. Iar omul, ca „umbra unui vis“, se află situat tocmai la ultimul grad al celui nimic-non-obiect (*universul himeric*) pe care l-ar proiecta un nimic-non-subiect (neființa). După cum se vede, nu visul propriu-zis intervine aci, ci numai ideea despre vis, idee cosmizată și cosmogonizată într-o uriașă dilatare analogică, pentru înțelegerea unor sensuri amănunțite prin vasta, prin infinita *inexistență* a obiectului lor.

A doua semnificație a noțiunii în valența sa nocturnă se restringe și coboară de la scara cosmică la cea umană, păstrându-și, însă, simpla funcțiune de obiect. Este vorba, îndeobște, de ceva perfect sau aducător de fericire, așa cum n-ar putea să existe aieva într-o viață plină de dureri. Ideea nu se poate totuși reduce la semnificația „visului frumos“ din celălalt registru. Acolo visul era obiectul unei amintiri raportate la o trăire a treziei, acum, dimpotrivă, intervine analogia precisă cu fenomenul oniric : *O, ești frumos cum numa-n vis / un înger se arată (Luceafărul)* sau : *cum numa-n vis o dată-n viața ta / un înger blînd... se poate arăta (Fiind băiet păduri cutreieram)*. Altă dată se poate ivi aceeași ambiguitate cu registrul treziei, însă nu în ipostaza amintirii, ci în aceea a idealului sau a dorinței. Dar asupra acestei dorințe poetul așterne analogic o imagine de vis, în accepția sa din registrul nocturn. De astă dată el nu se mulțumește doar să invoce fenomenul (*cum numa-n vis*), ci îl și închipuie în desfășurarea sa efectivă. Iată o asemenea desfășurare de vis în *Sonet III : răsai... încoace / ca să te văd venînd — ca-n vis, așa vii !... cobori încet...*

aproape, mai aproape... Poetul reconstituie halucinant secvențele unei mișcări învăluite, fantomatice, somnambulice — ca ale acelor apariții ce se apropie treptat de noi în arătările somnului. Aci s-a depășit nemăsurat atît vagul „visului frumos“, din cadrul amintirii treze, cît și al „visului ferice“, din viziunea dorinței treze.

În sfîrșit, o mult mai însemnată semnificație este aceea în care lirica eminesciană pătrunde prin intuiții de o rară acuitate în miezul fenomenului nocturn. În prealabil trebuie să se precizeze că Eminescu se situează printre cei cîțiva mari poeți ai somnului pe care i-a dat literatura universală. Se descoperă aci unul din esențialele aspecte inefabile ale liricii sale.

Sugestia începutului de coborîre a genelor, pregătite, astfel, să cuprindă între firele lor un volum de semi-conștiință transfigurată, se exprimă îndeosebi prin termenii *somnoros* și *a adormi*, sau prin înțelesurile legate de asemenea stări. Ele anunță intrarea în lumea nocturnă printr-un fel de perdeluire și surdinizare stinsă a lucrurilor și a sunetelor din afară. Asemenea termeni polarizează în jurul lor acea atmosferă fantastică, în care mișcările, deși există și se văd sau se aud, împrumută totuși aparența unei încremeniri de enigmă. Aceste mișcări ațipite își pierd impulsul care le definește în mod obișnuit, și par a decurge sub imperiul unei hipnoze progresiv adormitoare. O asemenea stare indică o cuprindere din cele mai largi la Eminescu, fiindcă ea include și subiectul care înregistrează și obiectul înregistrat, în speță natura. Astfel cuvîntul *somnoros* sugerează atît încețoșarea privirii poetului, cît și o stingere efectivă a ambianței naturale prin propria ei adormire. Iată cunoscutul vers din *Satira IV : iar în iarba înflorită somnoros suspîn-un grier*. Acest termen concentrează într-un vîrf, într-un punct redus, care este greierul minuscul, întreaga vastă atmosferă creată de cercurile tremurînde ale apei, de mișcarea papurei, de dulceața zvonului difuz. De fapt nu numai greierul, ci, laolaltă cu poetul însuși,

toate elementele naturii sînt aci somnoroase. Acea redusă vietate este numai litera abreviată, care exprimă concis și direct sufletul atit al întregii naturi din momentul respectiv, cît și al celui ce o cîntă, sugerindu-ne existența aceleiași stări și într-însul.

Altă dată *somnoroas* indică, dimpotrivă, secvențele deschiderii, ale ieșirii din receptacolul nocturn al visului, în lumea de afară. Așa apar versurile din *Călin*: *ea ridică somnoroasă lungă genelor maramă / spăriet la el se uită... i se pare că visează*. De astă dată, *somnoroas* sau *somnoroasă* nu mai sugerează treptata înnegurare către lumea viselor, ci itinerarul invers, ieșirea încă incompletă din acea lume, care dă iluzia oscilantă a continuării ei.

Cel mai adesea, însă, termenul exprimă momentele pregătitoare, de vedere tot mai împinzită a registrului treziei, pentru ca, în golurile astfel obținute, să se poată derula elementele celuilalt regn, nocturn, al vieții. Cite-odată nici nu mai apare termenul *somnoroas*, ci se află înlocuit prin echivalențe semantice. Așa este, bunăoară, în *Sonet I* versul: *să stai visînd la foc, de somn să picuri*. De asemenea, din începutul *Scrisorii I*: *cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare*, se sugerează intens starea somnoroasă a poetului, ale cărui gene ostenite își anunță apropiata închidere prin anticipatul gest analogic al stingerii luminii. Uneori echivalențele acestei noțiuni prefigurează senzația imediatei alunecări lente într-o altă lume, aceea a somnului și a visului. În *Trece lebăda pe ape / printre trestii să se culce*, se desenează intens o asemenea prefigurare. Maiestuoasa pasăre acvatică, evident tot somnoroasă în acel moment, ca și întreaga ambianță nocturnă a nopții, închipuie o apariție și o plutare fantomatică, vătuită, sugerată prin acea înaintare impalpabilă, fără obstacole și fără efortul mișcării, ca în imaginile visului. Succesiunea lină a sunetului neted e din primul vers (*tre-ce-le...*) stimulează intens această senzație.

O fază imediat următoare este aceea populată de diversele forme ale verbului *a adormi* (*adormînd, vom adormi, adormit*). Natura însăși, în ansamblul ei, pare că se supune acestei acțiuni încetinitoare a respirației sale: *e-o sară frumoasă — adormită...* (*Dacă treci riul Selene*). Altă dată, însă, și cu un accent mai penetrant, ea nu se insinuează în ipostaza de *adormită*, ci de *adormitoare*, exercitînd un fel de acțiune narcotică asupra poetului. Pentru a ajunge la acest efect, natura însăși își rărește și își învăluie difuz bătaile propriei vieți, făcîndu-se auzită numai în cadențele înginate, nedeslușite, chiar abia bănuite, ale unui uriaș cîntec de leagăn, ca în acea armonie a *codrului bătut de gînduri* din *Dorința*. Această legănare narcotică, care-i va uni, printr-o comună adormire, pe cei doi îndrăgostiți, sub teiul ce-și scutură deasupra-le florile, se va reitera sub *vechiul salcîm* în *Sara pe deal*: *și surizînd vom adormi sub înaltul, / vechiul salcîm...* Ca mediu al unei subliminare comuniuni erotice, somnul mai apare, așa cum vom vedea, și în alte aspecte ale liricii eminesciene.

Să urmărim, însă, mai departe celelalte faze ale procesului. După faza somnoroasă și cea de adormire, urmează evocarea propriu-zisă a somnului. Mai întii, Eminescu excelează în fixarea instantaneelor vii și variate ale celor ce dorm. Privite din afară, diferitele atitudini din timpul somnului alcătuiesc laolaltă un obiect atît de pasionant al observației sale, încît se extind pînă și la scrutarea fină a animalelor în asemenea momente. Așa este acea porumbiță, pe care poetul o surprinde *cu căpșorul sub aripă / adormită sub o viță*, în timp ce *tăcere e afară și mută-i noaptea*.

Îndeosebi, însă, atitudinile somnului uman îl atrag pe poet. Faptul poate fi ilustrat de la imaginea sultanului din *Scrisoarea III*, care *la pămînt dormea ținîndu-și căpătii mîna cea dreaptă* sau de la Sburătorul din *Peste codri stă cetatea*, ce se dorea, lingă fată, *adormit pe brațul stîng*, pînă la copila din *Luceafărul*, care *în pat se-ntinde drept...* Cele mai ample și mai vii ilustrări se

află, însă, în *Călin*: *răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăstie..., brațul ei atîrnă leneș peste margine de pat..., pe un pat de scînduri goale doarme tînăra nevastă / în mocnitul întuneric și cu fața spre fereastră.* Toate aceste detalii, atît de exact prinse, ale diferitelor reflexe de acomodare din aria amorțitoare a somnului, creează o intensă sugestie de suspendare a vieții din afară. Concomitent, însă, Eminescu face să se presimtă că o atare încremenire este numai un involucru, în care se ascunde o tainică lucrare lăuntrică a ființei. Unele indicii nescăpate de ochiul atent al poetului chiar trădează direct acea misterioasă și totuși străvezie lucrare interioară, ca în cazul fetei din *Călin*, care, în somn, *zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri.* Aparenta nemișcare închide, însă, în volumul ei, faza următoare a ciclului, care — așa cum s-a văzut în exemplul de mai sus — se lasă totuși vag surprinsă, ca prin niște ferestre perdute, tăiate în perețele opac al somnului, ferestre ce proiectează doar reflexele și umbrele celor petrecute în lăuntru. Vom vedea, însă, mai tîrziu că acest perete este adesea nesigur și că poate trăda în întregime visul pe care-l ascunde.

În sfîrșit, după aceasta, intervine și stadiul prefinal, cînd poetul — fie direct, fie indirect — se introduce în însăși încăperea visului. Bunăoară, odată ce a fixat poziția sultanului din *Scrisoarea III*, care *la pămînt dormea ținîndu-și căpătîi mîna cea dreaptă*, urmează coborîrea privirii sale în interior: *dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă.* Acest ochi lăuntric primește în curînd imaginea visului, a cărui factură evanescentă, nebuloasă, surprindem că fusese pregătită întocmai de starea somnoasă și adormită de dinaintea somnului: *vede cum din ceruri luna lunecă și se coboară / și s-apropie de dînsul...* Structura unei asemenea mișcări întemeiate parcă pe legi necunoscute, altele decît ale mișcării — mai mult o dinamică iluzorie a părerii —, ne trezește amintirea antecedentelor adormirii. Acea admirabilă euritmie: *luna lunecă*, ne descoperă ecouri din *trece lebăda*, deci

dintr-o cadență lină și mută, situată încă într-un moment de trezie premergătoare, cu singura deosebire, neesențială, că una dă sugestia plutirii coborîtoare pe *u* — sunet ce se aude din funduri sau din progresive adîncuri — iar cealaltă a plutirii orizontale, pe netezimea plană a vocalei *e*.

Lumea visului este, însă, îndeosebi un univers straniu, nedeslușit, de somnambulism erotic, așa cum se pronunță la tinerele făpturi feminine din *Călin* și din *Luceafărul*. Somnul alcătuieste un fel de seră închisă, unde se coc fructele dragostei, adăpostite de frigul treaz al stării de conștiință. Poetul pleacă iarăși numai de la sugestia dată de observația din afară a făpturii adormite: *de a vîrstii ei căldură fragii sînului se coc, / a ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc. / Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici subțiri.* Toate indiciile, fragii sînului deveniți turgescenți, gura descleștată într-o suflare arzătoare, zîmbetul fericit, mișcarea buzelor alcătuiesc laolaltă descrierea cea mai exactă a unei scene erotice, desfășurate chiar în registrul treziei. Trăsătura cu adevărat genială a lui Eminescu este, însă, aceea de a reda această incomparabilă precizie printr-un vâl, pe care nu-l suspendă niciodată, deoarece copila continuă să doarmă. Transparența somnului nu atinge cu nimic autenticitatea sa ca atare, atît de intens scrutată. Numai din observarea atentă a celei adormite, poetul ne face să vedem prin acest somn, ca printr-un geam, visul cuprins într-însul cu aceeași exactitate cu care ne-ar apărea în fața ochilor o imagine efectiv desfășurată în trezie.

Recunoaștem aci o facultate aproape unică la Eminescu. Forța sa de a surprinde în capacitatea somnului unele supape prin care răsufală trăirea dinlăuntru, de a pleca de la stările fizice și reflexele dormirii pentru a pătrunde direct, ca printr-o scară nevăzută, în visul unei ființe, se poate confirma și prin alte exemple. Este, bunăoară, momentul cînd Luceafărul revarsă asupra Cătălinei adormite lumina sa. Dar nu numai că o revarsă asu-

pră-i, ci se și introduce cu ea — ca și cum ar fi o lampă aprinsă — în taina aceluia somn pînă în străfundurile sale: *el o urma adînc în vis*. Aci intervine, însă un alt element, care, după cum vom vedea, poate fi surprins și în *Călin*.

Cu aceasta se constituie și ultima fază a procesului, pe care l-am urmărit în continuare, începînd de la starea somnoroasă. Este cazul cînd un accident exterior, o puternică excitație venită din afară, îl atinge zguduitor pe cel ce doarme, fără, însă, să-l trezească. În speță, această excitație se arată a fi de ordin vizual — o lumină prea vie ce străbate prin pleoape — în *Luceafărul*, sau de ordin termic-tactil, în *Călin*. De orice natură ar fi, accidentul exterior coincide cu obsesia sau cu trăirea din acel moment a visului. Se produce atunci un fel de scînteie, ca aceea de atingere electrică a polului negativ cu cel pozitiv, în cazul de față a stării nocturne cu cea diurnă, conectate deodată exploziv. O asemenea scînteie devine recognoscibilă prin simptome de tulburare, chiar de frenezie, la cel adormit, cum ar fi, de pildă, vorbirea în somn, oftatul, vaietul. Lumina cu care *Luceafărul o urma adînc în vis* pe Cătălina îi produce ei următoarea reacțiune, admirabil notată de poet: *iar ea vorbind cu el în somn — / oftînd din greu suspină*. În *Călin* apare și mai precizată coincidența accidentului exterior cu trăirea visului, accident care intensifică în același sens manifestările dinainte vizibile ale ființei adormite: *pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină*. Pînă a nu interveni această excitație din afară, mișcările visului ieșeau în exterior numai prin indicii vii și elocvente, însă mute: înflorirea sînilor, descleștarea gurii, zîmbetul, mobilitatea buzelor. Din momentul în care acționează, în acord cu visul, o efectivă senzație de căldură tangibilă, senzație localizată într-un sensibil punct receptiv — sărutul fierbinte al lui Călin —, agitația visului se intensifică deodată și prin manifestări de ordin auditiv. Reacțiunea se arată aproape identică cu a Cătălinei din

Luceafărul la violența atingerii luminoase din afară. Una *oftînd din greu suspină*, iar cealaltă *suspină* de asemenea cînd buzele îi sînt atinse.

Se captează, astfel, momentul cînd viața trează intră în vis și se amestecă inconștient cu visul. Nici un poet din lume, pînă la Eminescu, n-a mai fixat cu atîta intensitate acest complex integral al vieții, în care se suprapun ambele sale zone, de lumină, și de noapte. În romanticismul german, ideea lui Novalis din poema *Astralis: Iumea devine vis, visul devine lume*, se menține numai la un plan general, la idee. La celălalt pol, în lirica latină, descrierea plastică a iubitei adormite, de către Propertius, închide elementul concret într-o simplă arie particulară, lipsită de radianță, așa cum se întîmplă adesea cu notațiile de autobiografie pasională. O sinteză care să depășească amîndouă aceste extreme lacunare, în care un fenomen halucinant de real se transfigurează feeric pînă la ilustrarea indestructibilă a visului care devine viață și a vieții care devine vis, într-o inefabilă contopire, a realizat numai Eminescu.

De fapt, acest amestec fascinant între cele două registre se putea surprinde încă de la prima fază a procesului, de la starea de somnoleanță, de la acea inițială înnegurare a imaginilor și încetinire a ritmurilor, care din preludiul treziei anunță experiența lină, învăluită, a visului. Pe acest fir de pătrundere în tainele lăuntrice, cea mai corporală și exactă realitate prinde miraje de viziune și de basm. Neîntrecuta virtute de a face ca unul și același lucru, în unul și același moment, să devină, la gradul suprem, și real și fantastic, fără nici un compromis între cele două zone opuse, îl investește pe Eminescu cu demnitatea de creator excepțional al acelor noi esențe cu care poezia îmbogățește potențialul categoriilor de orientare și de cunoaștere ale omului.

Ambivalența visului, cu toate semnificațiile sale atît din registrul treziei, cît și al somnului, se repartizează cu o pondere inegală în opera marelui nostru poet. Ul-

tima valență se dovedește mai puternică în această creație. Eminescu rămîne pînă astăzi unul din cei mai mari poeți ai somnului pe care i-a dat literatura universală.

d) Gîndire și gînd

Spre deosebire de alte limbi romanice, româna disociază noțiunea *gîndului* de aceea a *gîndirii*. Franceza, bunăoară, le asimilează într-un singur termen, *la pensée*. Disocierea lor, care relevă în limba noastră un fenomen similar celui din limbile germanice, se întîlnește și la Eminescu, care utilizează frecvent ambele cuvinte, cu sensurile lor distincte. Din această distincție se pot desprinde unele indicii fundamentale asupra naturii și creației sale.

Pe cînd gîndirea este o expresie numai a intelectului, gîndul apare ca un exponent integral al conștiinței, în care intră și afectul, laolaltă cu toată suita sa de intuiții satelite. Adesea, chiar, în diferitele locuțiuni și sintagme, unde se cuprinde această din urmă noțiune, sensul său se arată a fi cu precădere afectiv și îndeobște intuitiv. Sub un alt unghi de vedere, omul își stăpînește și își guvernează *gîndirea*, dar se află dominat de *gîndul* sau de *gîndurile* sale. Această nouă perspectivă a distincției dintre ele se reduce, în fond, la cea dintîi. Față de componentele voit reflectate dintr-însul, omul întretîne o atitudine activă, pe cînd față de cele integral existențiale, el aplică o atitudine, n-am spune pasivă, ci acceptată ca atare, în felul cum ar primi un dat natural al său. Prin toate aceste aspecte diferențiate s-ar deosebi zona *gîndirii* de aceea a *gîndului*.

Eminescu le cuprinde pe amîndouă, dar, cum era și firesc, el face să predomine covîrșitor ultima din ele. Ca poet, ca om stăpînit de cea mai efervescentă fantezie, ca o personalitate excepțională înlăuntrul căreia lucrează

natura, cu obscurele sale seve creatoare, ca ale pămîntului, autorul *Luceafărului* stă pe gînduri, e bătut de gînduri, purtat de gînd, dus de gînd, căzut pe gînduri, greu de gînduri, plin de gînduri, fie *negre*, fie *de aur*. Toate aceste locuțiuni, aplicate sieși sau unor personaje închipuite sau, în sfîrșit, elementelor naturii, se găsesc pretutindeni în lirica sa. Ele alcătuiesc ceea ce am numi dominanta ființei sale. La acestea se mai adaugă și contribuția sa de artist controlat, de spirit reflectat, calitate prin care caută să regleze în sine *cumpăna gîndirii*. Cei doi factori constitutivi nu se situează, însă, la același grad al importanței. Gîndirea este numai o auxiliară a gîndului sau a gîndurilor, care o absorb și o dizolvă în pasta lor. Faptul poate fi confirmat prin urmărirea atentă a textelor sale lirice. Ele ne arată pregnant că termenul de *gîndire* apare mai rar și cu o funcțiune vizibil mai redusă decît termenul *gînd*. Ni se dau aci indiciile unei precise ierarhii funcționale, simțite de Eminescu însuși.

Tocmai acest fapt esențial s-a văzut radical ignorat de epigonii săi, de „eminescieni“. Lipsiți cu totul de intuiții sigure și de o autentică sensibilitate poetică, ei au identificat în Eminescu un poet al *gîndirii*, iar nu al *gîndului*. Ca atare, s-au străduit să compună versuri corecte și banale, lucrate în sec, cu un conținut discursiv pe teme mai mult sau mai puțin „filosofice“. În felul acesta, ei n-au atins nici nivelul elementar al poeziei, necum al celei eminesciene.

Dar problema epigonilor constituie un capitol mai puțin important, care ne-a solicitat momentan interesul doar pentru a-l reliefa mai puternic pe adevăratul Eminescu pe calea negației sau a contrastului cu un pretins Eminescu. Această reliefare nu-și poate afla, însă, deplina acoperire decît prin verificarea chiar pe textele sale a distincției dintre *gîndire* și *gînd*, în sensul pe care l-am indicat. Este tocmai ceea ce urmăresc actualele noastre considerații. Ne vom limita mai întîi la anumite subînțelesuri intenționale, aflate în două din cele mai cunoscute poeme ale sale.

Primul nostru obiectiv se fixează la motivul „bătrînului dascăl“ din *Scrisoarea I*. Acesta nu este altul decît Eminescu însuși, care a vrut să se obiectiveze, să se proiecteze dincolo de propria sa persoană, deghizîndu-se sub mai multe măști suprapuse. Mai întîi, și-a aplicat masca de *bătrîn*, vîrstă pe care poetul n-a avut-o niciodată. Pentru a întregi imaginea senectuții savante — sugerată poate de prima ipostază a lui Faust —, el i-a mai adăugat și calitatea de dascăl. În sfîrșit, pentru a șterge orice urmă de recunoaștere a persoanei sale, a adoptat și falsa identitate a omului de știință, mai precis a matematicianului (*într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate... / așa el sprijină lumea și vecia într-un număr*). Temperamentul atît de sincer și de deschis al lui Eminescu nu poate sta, însă, multă vreme sub mască, și în cele din urmă se trădează conștient. La destinul postum al unui matematician nu se adecvează ideea *fericească-l scriitorii*, și cu atît mai puțin *aticismul limbii tale o să-l pună la cîntări* sau: *de ici, de colo de imagine-o fîșie...* Asemenea indicii relevă, fără nici o urmă de echivoc, că este vorba de un poet.

Dar, pe lingă această finală autoidentificare conștientă, Eminescu se mai trădează și inconștient încă dinainte, chiar cînd îl evocă pe presupusul „bătrîn“ om de știință. Aci tocmai noțiunea de *gînd* este aceea care atacă masca, negînd genul de activitate legat de *calcul* și de *număr* al personajului în cauză. Ne referim la următoarele două versuri variante: *într-o clipă-l poartă gîndul îndărăt cu mii de veacuri* și: *ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte*. Recunoaștem aci ipostazele polare ale titanismului eminescian, evocarea *genezelor* și aceea a *prăbușirilor cosmice*. Chiar dacă într-însele mai lucește vag un reflex din *gîndirea* științifică a vremii, acest reflex se vede absorbit cu totul în fantezie poetică a *gîndului* său. Ni se relevă, intensă, lucrarea creatoare din adîncurile poetului, exprimată în cunoscutul asociaționism romantic. Pe el nu-l mai solicită *gîndirea*, care se cere voit manevrată, în vreme ce *gîndul* este acela ce-l *poartă*

și îl *duce*, în mod natural, către depărtările incalculabile ale fanteziei. Așa se explică, tot pe cale obscură, asociativă, plecînd de la geneze și ajungînd la sfîrșituri, că *gîndurile* sale *au cuprins tot universul*. Așadar, în „bătrînul dascăl“ nu bănuim doar un poet în sens generic, ci îl și identificăm precis pe poetul Eminescu.

Față de această putere imensă a *gîndului*, putem surprinde în aceeași poemă cît de slab atinsă și cît de redusă funcțional apare *gîndirea*. Ne referim iarăși la partea finală, care exprimă neîncrederea poetului în propriul destin postum, ce-l amenință cu perspectiva închisă de a rămînea neînțeles. Eminescu presimte parcă greșita și obtuza interpretare a viitorilor epigoni. Aceștia nu vor prinde de la el decît *vreo umbră de gîndire*. Este magistral exprimată în două-trei cuvinte amintita presimțire. *Epigonii* nu-și vor însuși decît umbra exterioară de *gîndire* a *gîndului* său interior, care a *cuprins tot universul*, și care-i constituie adevărata esență creatoare.

După aceste sugestii oferite de *Scrisoarea I*, nu mai puțin semnificative ne apar unele indicii din *Luceafărul*, cealaltă poemă cuprinsă, pentru început, într-un obiectiv mai limitat al nostru. Există aci un motiv-refren, urmat, la intervale largi, de două reveniri distincte ale sale, unde se află înscrise, cu un rol primordial, și noțiunile ce ne preocupă. Ele alcătuiesc laolaltă trei variante, care marchează diferit cotiturile neașteptate ale evenimentelor ce străbat poemul. Prima din ele cuprinde invocarea inițială a Cătălinei către Luceafăr: *pătrunde-n casă și în gînd / și viața-mi luminează*. Această invocare se află în deplin acord cu cele constatate pînă acum. A pătrunde în *gînd* înseamnă a pătrunde în trăirea cea mai adîncă a unei ființe, și a-i determina conținutul. Cătălina aspiră a fi *purtată* de gîndul la Luceafăr, gînd care să confere întregii ei vieți o anumită tonalitate plină, cu caracter constant.

Iată, însă, că varianta următoare a ideii, care cuprinde, de astă dată, declarația lui Cătălin, adresată fetei, ne descumpănește momentan. Parafrazînd parcă invoca-

rea anterioară a iubitei sale către Luceafăr, el îi spune următoarele : *cu farmecul luminii reci / gândirile străbate-mi...* De ce, oare, *gândirile* ?

Ne-am oprit mai întâi la o primă ipoteză, pe care, însă, imediat am înlăturat-o. Am reținut anume că termenul *gândirile* este atribuit lui Cătălin, natură superficială și lipsită de un substanțial conținut interior. Până în momentul îndrăgostirii — dacă se dovedea sinceră —, el n-a avut *gânduri*, adică o trăire adâncă, ci numai *gândiri*. Fărămițarea prin plural a termenului — care în românește se utilizează numai la singular — ar vrea să sugereze caracterul cu totul neînsemnat și exterior al fondului său sufletesc. Cam în felul acesta am reflectat la început. În curînd, însă, ne-am dat seama că toate raționamentele de mai sus sînt forțate și neconvingătoare, făcînd să rezulte un eșafodaj complicat, șubred și artificial. În definitiv, și Cătălina a reieșit în cele din urmă tot atît de inconsistentă ca și noul ei partener. De ce atunci la ea apare invariabil *gînd*, așa cum confirmă și ultima revenire a motivului (*pătrunde-n codru și în gînd*), pe cînd la el *gîndiri* ? La această întrebare nu vedem posibil nici un răspuns mulțumitor.

Am recurs, de aceea, la o a doua ipoteză, care ni s-a părut cu mult mai simplă și mai firească. Eminescu a avut în minte, și pentru elocuiția lui Cătălin, tot *gîndurile*, nu *gîndirile*. Ritmul iambic al *Luceafărului* a cerut, însă, un început de vers cu accentul pe a doua silabă, iar nu pe prima. Așadar, în contextul ritmic al poemei *gîndurile* s-a dovedit inutilizabil. Poetul a trebuit, de aceea, să-l înlocuiască inadecvat prin *gîndirile*.

Această a doua ipoteză se arată incontestabil mai solidă decît cea dintîi. La acoperirea și întărirea ei contribuie substanțial două postume, *Dacă iubești fără să sperî* și *Să fie sara-n asfințit*. Ambele încercări cuprind nu numai versificația întocmai a *Luceafărului*, dar pînă și unele strofe aproape identice cu cele ce vor reapare în marele său poem. În prima din ele figurează de asemenea *gîndiri*, de astă dată nearticulat : *și-ți lasă-n suflet*

un amar / și în gîndiri asemeni. Acum, însă, poetul vorbește de-a dreptul în numele său, iar nu al lui Cătălin. Este de ajuns numai atît ca să cadă definitiv prima ipoteză, pe care dinnainte am înlăturat-o. Rămîne mai mult decît probabil că — tot așa ca și în *Luceafărul* — poetul a intenționat termenul *gînduri*, și din necesități prozodice a apelat la *gîndiri*.

Am mai amintit, dealtfel, că acest plural nu se utilizează în românește. Faptul, însă, nu numai că Eminescu îl folosește, dar îi dă și o intonație adînc pătrunzătoare, ne indică intenția sa de a-l converti într-un registru străin de cel derivat de la singularul *gîndire*. Printr-o inadecvată pluralizare a acestei noțiuni, el îi modifică radical aria limitată și precisă, antrenînd asupra-i un fel de aură vastă a nedeterminării. Cu alte cuvinte, el asimilează intenționat sensul *gîndirilor* în acela al *gîndurilor*, plural foarte frecvent în limba noastră, și investit cu o deosebită pondere sugestivă în creația eminesciană.

Nu mai puțin și a doua postumă, *Să fie sara-n asfințit*, confirmă această ipoteză. *Gîndirile străbate-mi* din *Luceafărul* apare aci sub forma : *simțirile străbate-mi*. Or, ideea de *simțire* nu poate fi echivalentă cu *gîndirea*, ci numai cu *gîndul*. Un alt vers din aceeași poemă indică precis caracterul afectiv, cu ecou existențial, al unei atari echivalențe, *căci tu îmi prinzi tot gîndul*, urmat imediat de comparația cu *cerul ce privește-n lac / adîncu-i luminîndu-l*.

De fapt, și în alte poeme eminesciene, independente de aria *Luceafărului*, ideea de a *coborî*, *pătrunde*, *străbate*, *veni în gînd* corespunde dorinței arzătoare ca factorul invocat să se introducă dominant în ființa intimă a invocatorului, să-i *lumineze adîncul*. Așa este sonetul postum *Răsai asupra mea*, cu versul *în noaptea gîndurilor mele vină*. Putem și de-aci reține că *gîndurile* se identifice cu întregul spațiu lăuntric al unei ființe, privit mai ales sub aspectul tonalității dispoziționale, care-l colorează integral.

Am ales spre ilustrare *Scrisoarea I* și *Luceafărul*, fiindcă aceste poeme cuprind cele două extreme ale trăirii eminesciene, destinate să releve, în fond, același lucru. Ele arată deopotrivă că *gîndul* este la Eminescu exponentul sintetic al întregului conținut care umple existența unei ființe. În *Scrisoarea I*, „bătrînul dascăl” se vede *purtat* sau *dus* de propriul gînd, ca de un vehicul arhiperfecționat, cu care străbate *într-o clipă* toate spațiile și toate timpurile. Aceasta fiindcă ființa sa intimă este plină, atît de plină încît se extinde pînă la dimnesiunea cosmică (*gînduri ce-au cuprins tot universul*). Dimpotrivă, în cazul Cătălinei, cel puțin la început, respectivul volum lăuntric suferă un accident, o defecțiune, un gol. Și atunci se cere reîncărcat și fecundat prin introducerea în lăuntru a unei energii din afară (*cobori... în gînd*). Golul care afectează conștiința în asemenea cazuri poate căpăta diferite numiri simbolice. Așa, bunăoară, în *Răsași asupra mea*, poetul vorbește de o *noapte* a gîndurilor, noapte interpretată în versurile următoare drept tot un vid interior: *străin de toți, pierdut în suferința / adîncă a nimicniciei mele, / eu nu mai cred nimic și n-am tîrie*. Acest pustiu lăuntric devine disperare cînd purtătorul său nu mai are la cine să apeleze pentru a-i remedia din afară această stare. Un exemplu edificator ne oferă sfîrșitul *Scrisorii IV*, prin versul: *și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit*.

Această ultimă ilustrare închipuie expresia cea mai radicală a golului. Un gînd prin care *trece vîntul* se presupune a fi rarefiat pînă la anihilare. Poetului i se deschide tragic spectrul propriei sale sombrări. Altă dată, însă, nu această rarefiere a gîndului amenință ființa, ci tocmai densitatea sau greutatea lui: *corabia vieții-mi grea de gînduri (Rime alegorice)*. Este vorba, în cazul de față, de o apăsare, de o încărcătură cu potențe distrugătoare, care sapă rădăcinile vieții lăuntrice. Faptul se vede relevat în mod expres de versul *prin mine-un stol de negre gînduri trec (În liră-mi geme și suspină-un cînt)*.

Ideea de *negru* o implică și pe aceea de *greu*, închipuind imaginea unui cer îneșat de noi groși sau străbătut de zborul unei puzderii de corbi, așa cum, prin evocarea *stolului*, ne sugerează chiar ilustrarea de mai sus. Nu, însă, totdeauna asemenea *gînduri negre* se arată a fi tragic iremediabile, fiindcă pot fi atenuate sau chiar alungate — cel puțin momentan — prin introducerea din afară a unei coordonate luminoase. Un exemplu concludent se cuprinde în romanța *Și dacă*, unde norii gîndului sînt împrăștiati de imaginea solară a iubitei: *e ca durerea mea s-o-mpac / înseninîndu-mi gîndul*.

Potențialul dispozițional al poetului, redat prin termenul *gînd*, oscilează, deci, pe o întreagă gamă intermediară, între abundența preaplînului și golul complet. Uneori el își obiectivează acest variabil conținut lăuntric, atribuindu-l fie altor personaje, fie chiar unor predilecte componente ale naturii, cum ar fi *codrul*. Să comparăm, bunăoară, *Dorința* cu *Ce te legeni*. Prima din ele ne solicită cu cunoscutele versuri prefinale: *adormind de armonia / codrului bătut de gînduri*. Aci codrul este bătut de gînduri, îneșat de gînduri, de propria lui existență pleneră, care creează armonia desăvîrșirii. Căderea continuă, *rînduri-rînduri*, a florilor de tei, sugerează parcă o revărsată radiație a acestei plenitudini. Dimpotrivă, în *Ce te legeni*, același codru, odată cu venirea toamnei, se vede împușinat, cu existența aproape anihilată, de astă dată prin dispariția *gîndurilor* sale: *peste vîrf de rămurile / trec în stoluri rîndunele / ducînd gîndurile mele*. Corelația cu imaginea complementară din *Dorința* se precizează integral. Și aci *gîndurile* exprimă însuși coeficientul de viață al codrului. Tocmai de aceea, dispariția lor îl lasă *pustiit, vestejit și amorțit*. Această oscilație între plinătatea gîndului și pustiuul gîndului închide în pulsațiile ei cele două extreme fundamentale ale trăirii eminesciene.

Să privim acum mai atent și celălalt termen al disacției, adică *gîndirea*, care am spus că prezintă la Eminescu un conținut mai restrîns, mai periferic și mai puțin

important. Deși ea conexează potențele volitive și active din om, rămîne totuși exterioară și nu poate rezolva nimic esențial. Acest activism al gândirii se vede ilustrat, printre altele, de „cugetătorul“ din *Memento mori*, care *grămădește lumea într-un singur semn*, operație ce presupune o neobișnuită tensiune a minții. Tot efortul se arată, însă, zadarnic (*în zadar el grămădește...*). Faptul că *gîndirea-i e în doliu* relevă atît ineficiența ei, cît și tristețea „cugetătorului“ în urma acestei trude deșarte. Frămîntata lui stare depresivă își află mai precis explicația în context : *acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede*. Ne apare aci cu totul revelatoriu conflictul dintre *gîndire* și *gînd*. Primul termen închipuie elementul exterior, identificat ca atare prin acțiunea de a propaga, acțiune aplicată asupra *semnului* în care el grămădise lumea. Toată această operație aparține, așadar, *gîndirii*. Cine, însă, este acel care o neagă, neîncercîndu-se în înfăptuirile ei ? Este *el* (cugetătorul), văzut în tot ceea ce alcătuiește universul său intim (*în taină*), adică sub specia *gîndului* sau a *gîndurilor* sale. Produsul *gîndirii* rămîne în afară, dovedindu-se neconvîngător și, deci, inoperant. El nu poate fi asimilat de adevărata lume lăuntrică a cugetătorului, aceea a *gîndului*.

O variantă și mai ilustrativă, tot din *Memento mori*, este aceea următoare, cu motivul sculptorului orb. *El înmoaie cu gîndirea-i temerară / piatra rece*. Aceste versuri exprimă și ele lucrarea activă a *gîndirii*, calificată chiar drept *temerară*. Dar, cu toată cutezanța ei, se izbește de aceeași opoziție a insatisfacției, atribuită, de astă dată, sculptorului. De ce acest reiterat insucces ? Fiindcă statuia rezultată se arată *mută-n cruda ei simțire*. Efectul este analog cu al *semnului* din exemplul precedent, în care cugetătorul îngrămădise lumea. Lucrarea *gîndirii* rămîne *mută* în fața exigențelor vii ale *gîndului*, singurul care însuflețește centrul existenței dinlăuntru omului.

Aci se descoperă la Eminescu fondul autentic de viață și de creație. El este alcătuit din lumea *gîndului*, iar nu a *gîndirii*. Înfruntarea celor două zone se verifică izbitor

în *Cu mine zilele-ți adaogi*. Judecata rece, obiectivă, „experiența“ constată neîndoielnic că toate curg, se schimbă, alunecă în vîltoarea trecerii necurmăte. Tot acest dinamism se vede, însă, radical contrazis de intuiția lăuntrică, de lumea gîndului : *tu ai și-acum comoara-ntreagă / ce-n suflet pururi ai avut*. Într-un secol istorist și evoluționist, *gîndirea* nu putea fi determinată decît de legea schimbărilor intervenite în natură și în omenire. Deasupra acestei *gîndiri*, care în veacul al XIX-lea se confunda cu însăși *Gîndirea*, tronează pentru Eminescu *Gîndul*, cu legile sale proprii. În trăirea sa toate *repaosă nestrămutate / sub raza gîndului etern*. Nu oare acest *gînd etern* al său, spre deosebire de *vremelnica gîndire*, este factorul care-i întretine nemurirea, care face ca opera să-i *repaose nestrămutată* în prețuirea și venerația noastră ?

O singură mare excepție ne oferă, sub aspectul de față, creația eminesciană. Ne referim, după cum și era de așteptat, la *Glossă*. Dar această excepție ne apare în totul explicabilă. Spre deosebire de cea mai mare parte a creației majore eminesciene, *Glossa* nu mai gravitează în aria ontologică a ființei și existenței, ci doar în registrul moral al comportamentului, dictat de sensul eticii stoice. Caracterul gnomic și sentențios al poemei se leagă strîns de riguroasele combinații formale ale acestui tip de construcție poetică, ce reclamă neconținut o ingenioasă și atentă intervenție a *gîndirii*. De aci rezultă și amintitul caracter de excepție al *Glossei* în ansamblul creației eminesciene. Într-însa surprindem că tocmai *gîndirii* i se atribuie calitatea conferită altă dată *gîndului etern*, anume aceeași virtute a nestrămutării : *nici încline a ei limbă / recea cumpănă-a gîndirii*. Ne aflăm, însă, numai în fața unei false dificultăți, cu a cărei deslușire vom și încheia.

În primul rînd, nestrămutarea dată de *cumpăna gîndirii* nu poate fi tot una cu aceea dată de *raza gîndului*. Aceasta cu atît mai mult cu cît menționatei *cumpene* i se adaugă și atributul *rece*. Se desprinde, astfel, o distincție esențială, care ne arată că aci ideea nestrămutării se întregrează în domeniul voit și impus al eticului, iar nu

în datul existenței, unde aceeași noțiune se atașază la universul lăuntric, la comoara *sufletului* și la *raza* absolutului. Așadar, în *Glossă* se cuprinde doar un eleatism comportamentist, al planului moral, călăuzit de *gîndire*, iar nu unul de natură ontologică, un eleatism al *gîndului etern*, ca în *Cu mine zilele-ți adaogi*.

În mod paradoxal, moștenirea eminesciană a fructificat efectiv cultura noastră și a făcut-o să dea neașteptate roade numai după ce și-a retras apele potopul „eminescienilor“, și nimeni nu i se mai declara „discipol“. Abia atunci cei mai de seamă poeți ai veacului nostru și-au dezvoltat cunoscutul mesaj, părăsind sensurile *gîndirii* sale, dar urmînd calea, sacră pentru noi, a *gîndului* sau a *gîndurilor* lui Eminescu.

Laolaltă ele au alcătuit, în dezvoltarea liricii românești moderne, primul mare model de *univers poetic*.

e) Universul cuvîntului

Unul din marile secrete ale lui Eminescu este acela de a fi pătruns *în lăuntru* *cuvîntului*, în cutia sa de rezonanță, unde i-a surprins ca nimeni altul toate tonurile posibile, cu întreaga bogăție de sensuri, subsensuri și semnificații, pe care le-ar putea scoate din adînc fiecare vibrație a sa. Și nu este necesar să căutăm prea mult pentru a fi izbiți de evidența acestui fapt. Ne vom opri, în consecință, la un singur exemplu, acela al *Lucafărului*, care poate fi și substituit prin atîtea altele. Dar și din acest exemplu vom alege doar un singur cuvînt, și nu unul răsunător, ci pe cel mai simplu și obișnuit, verbul *a fi* în cîteva flexiuni temporale, personale și modale. Să le luăm chiar pe cele din primele două strofe: „*a fost odată... a fost ca niciodată... și era una... cum e Fecioara...*“

Poemul eminescian începe, așadar, cu acest verb la trecut. Poetul adoptă *topos*-ul inițial al basmului, acel cunoscut *a fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi, nu*

s-ar povesti. El îi elimină însă partea finală, ceea ce are un rost bine determinat. Dacă privim cu atenție jumătatea omisă, *că de n-ar fi nu s-ar povesti*, îi surprindem pronunțatul caracter paremiologic, echivalînd aproximativ ca sens cu zicala *de unde nu-i foc nu iese fum*. În aparență, aceasta n-ar putea să constituie o rațiune explicativă a omiterii. Eminescu era un mare iubitor al înțelepciunii populare, așa cum relevă și culegerea sa de proverbe. De ce, atunci, se dispensează de acest element paremiologic în *Lucafărul*? Explicația este simplă. Fiindcă nuanța de umor popular, cuprinsă în partea de colorit a zicalei, ar vătăma exclusivul ton de gravitate al poemei.

La această omitere bine întemeiată, Eminescu caută în schimb o compensație, și o găsește în amplificarea primei părți. El o modifică tocmai în sensul unei potențări a *gravității* ei. Or, la această mutație de registru față de atmosfera basmului, contribuie esențial acel *a fi* la trecut. Repetînd în chip de anaforă pe *a fost* la începutul versului următor, el îi scoate la lumină noi și însemnate resurse. Îi relevă dintr-o dată potențele solemnității înalt semnificative (*A fost... A fost...*), potențe recunoscute în formula de început a narațiunii populare. Mai precis, trecutul lui *a fi* nu mai apare ca un simplu indiciu temporal, ci ca un purtător al ireversibilității implacabile, cu care se curmă totul. De aceea, vibrația sa scurtă, de două ori anunțată, capătă intonații de surlă fatidică. Reiteratul *a fost* parcă ar închide după el greaua poartă a timpului care nu se mai întoarce, devenind, astfel, un *sunet-destin*. Atmosfera euforică de descriere a basmului se schimbă într-una de intensă gravitate, chiar de tristețe, de trăire dureroasă a existenței, făcînd să se presimtă, doar ca un nedeslușit preludiv, acordul concludiv al întregii poeme.

Eminescu, găsește, însă, și alte valențe în universul lăuntric al lui *a fi*, în diferitele sale flexiuni. Pe lîngă funcțiunea sa intrinsecă, *a fost* mai anunță totodată și

deschiderea unui cîmp concentric de timpuri verbale. El fixează hieratic un punct îngropat al trecutului pentru totdeauna apus. Dar înlăuntrul acestui punct temporal, împietrit sub straturile veacurilor, a existat totuși viața, cu durată, cu respirația, cu căldura ei. Această implicație se exprimă prin cuprinderea unui alt timp al lui *a fi*. Înlăuntrul implacabilului *a fost* trăia durativul și, deci, mai fluidul *era*. Fata de împărat *a fost*, dar unică la părinți *era*. Itinerarul către interioritate și particularizare nu se oprește, însă, nici aici. La rîndul său și în lăuntru lui *era* trăiește permanența unui *e*, care cuprinde, în cazul de față, nu sensul *prezentului*, ci al *eternului* (*cum e Fecioara între sfinți / și luna între stele*). Cele trei faze ale lui *a fi* se leagă între ele nu numai prin poziția *concentrică* a timpurilor respective, ci și prin aceeași raportare la cite ceva *unic*. Ceea ce se evocă *a fost* doar *odată*, fata era la părinți numai *una*, iar luna știm că *e* ca atare ea *singură* între stele.

Dar să luăm un alt aspect al lui *a fi*, aume alăturarea persoanei întii de a doua, *eu sunt... tu ești*. În cele două variante ale sale, această alăturare exprimă deopotrivă un contrast care împrumută sensul de antagonism și funcțiunea de absolut: *eu sunt vie, tu ești mort* și *eu sunt nemuritor și tu ești muritoare*. De amîndouă dățile *sunt* indică o situație privilegiată față de *ești* și, în același timp, o poziție de *înstrăinare*. Aceasta indiferent de persoana vorbitoare, care-și atribuie invariabil ei rolul avantajat. Cînd se încearcă, totuși, anularea înstrăinării printr-o punte de apropiere, vorbirea nu mai apare apodictică, *sunt... ești...*, ca în cazul contrastului dintre cei doi parteneri. De astă dată atributul conferit persoanei a doua se reduce la o ipoteză ezitantă, precedată doar de un conjunctiv: *eu sunt luceafărul de sus / iar tu să-mi fii mireasă*. Chiar din această modificare modală a lui *a fi*, care relevă o poziție mai slabă în alternativa *unirii* decît în aceea a *despărțirii*, se presimte în germene eșecul legăturii visate dintre cele două ființe.

Nu mai puțin semnificativă apare, într-o simetrie inversă, alternarea dintre forma lungă *este* și cea scurtă *e* a prezentului. Să ne oprim la cele două variațiuni pe aceeași temă, prin care se prezintă Luceafărul. Prima variantă: *iar cerul este tatăl meu / și muma-mea e marea*. A doua variantă: *și soarele e tatăl meu / iar noaptea-mi este muma*. În ambele cazuri se situează mai întii tatăl și apoi „muma“, ca în orice stabilire a identității. Totuși, părinții astfel prezentați își schimbă între ei ponderea însemnătății de la un exemplu la altul. Putem urmări această substituție, în ordinea întiietății, după corespunzătoarea adoptare a lui *este* sau a lui *e*. În primul exemplu tatăl se arată a fi mai important; ca atare se și vede precedat de *este*, pe cînd „muma“ doar de *e*. În al doilea exemplu, însă, ponderea însemnătății se schimbă. Acolo, în ultimul vers, „muma“ se vede precedată de *este*, pe cînd tatălui din primul vers nu-i rămîne decît *e*. La aceasta mai avem ceva de adăugat. Indiferent de așezarea lor în frază, *este* se vede mereu precedat de reliefatul *iar*, pe cînd *e* de mai ștersul *și*, conjuncții ce-și schimbă și ele locul după respectivele forme verbale pe care le însoțesc.

Acum, cînd privim cine sînt părinții din întia variantă față de cei din a doua, înțelegem mai temeinic că folosirea formei lungi sau a celei scurte nu este întâmplătoare. În primul exemplu, pe lîngă faptul că însuși *cerul*, prin imaginea ce ne-o facem despre el, se proiectează infinit mai vast decît *marea*, se mai identifică și ca adevăratul sediu al unui astru. Lui *i* se cuvine, deci, *este*, ca o existență mai plină. În al doilea caz, dimpotrivă, Luceafărul se arată ca întruchipare nocturnă. Se identifică deci mai legitim ca fiu al *noptii* decît al *soarelui*. Pe de altă parte, și nesfîrșitul întuneric cosmic apare mai vast decît lumina solară. De astă dată, deci, „muma“, adică noaptea, se vede precedată prin *este*.

În alte circuituri de relații jocul echilibrului nu mai decurge între forma lungă și cea scurtă a verbului, ci între două semnificații cu totul opuse ale uneia și ace-

leiași forme : *nu e nimic și totuși e*. Dacă ar fi alternat aci *este* cu *e*, ca în ilustrările precedente, accentul dominant s-ar fi situat, ca și acolo, numai pe unul din termeni, și ar fi slăbit, dacă nu chiar anulat, efectul special urmărit în cazul de față. Se recunoaște din primul moment că *nu e nimic și totuși e* își propune un alt obiectiv. Repetarea egală, impersonală, fără preferință, a aceleiași forme, dirijate să exprime două înțelesuri contradictorii, întreține cu intensitate oscilația ametoitoare între *a nu fi* și *a fi*. Scurtimea expeditivă a lui *e*, în dedublarea ei atât de strins apropiată, contribuie nemăsurat la rapiditatea cu care trebuie să se stîrnească acel vîrtej al minții descumpănite.

Există, însă, o formă și mai scurtă, redusă doar la o umbră de sunet, cînd se vede precedată de adverbul negației. Este vorba de acel *i* semiton din ansamblul lui *nu-i*. Negarea unei existențe spulberă aci pînă la pragul inexistenței ceea ce o poate afirma. Eminescu folosește magistral această particularitate a limbii în versul *căci unde-ajunge nu-i hotar*. Primii trei iambi, care apăsă invariabil pe *u*, sugerînd firul unui itinerar nedeterminat, se termină prin *nu-i* sau, mai precis, prin acel *i* final semiton. Acest atom de sunet se vede dintr-o dată înghițit de puternica ventuză a lui *h* aspirat, ca de un suflu absorbant, ce-l face să se piardă mistuit în largul volum al cuvîntului *hotar*, ultimul iamb. Este un caz am spune de *fonofagie*, cînd un sunet mîncîcă un alt sunet, redînd printr-o formă evanescentă a lui *a fi* tocmai reprezentarea lui *a nu fi*.

Iată cîte resurse pot cuprinde doar cîteva flexiuni ale unui cuvînt obișnuit, intrate în posesiunea lui Eminescu. Și aceasta numai pe aria redusă a unui singur poem. Ne dăm seama din simplul nostru microexperiment ce țesături imense pot exista, sub aspectul de față, în opera sa integrală. Pe drept putem spune că Eminescu stăpînește, din tot adîncul său, universul cuvîntului românesc.

RITMURILE MUNCII LA CREANGĂ

S-au făcut adesea încercări de a desprinde existența versului de sub deghizamentul prozei la unii mari clasici ai noștri. Primul care, la noi, a riscat o asemenea tentativă se pare că a fost, încă din 1940, Tudor Vianu cu *Amintirile* lui Creangă (în *Arta prozatorilor români*). El așază tipografic, în chip de versuri, unele fragmente din creația istețului humuleștean. Este adevărat că Tudor Vianu le dă numai cu titlul de alternări ale unor unități ritmate. Totuși, în unele din aceste „unități”, Vianu identifică „versuri fără cusur”.

De atunci alți cercetători au aplicat operații similare și la alți scriitori români. Un asemenea procedeu ne apare de o imensă însemnătate pentru a pătrunde, am spune, „fiziologia” atîtor mari opere de proză artistică. Sub învelișul cutaneu al unei asemenea proze se descoperă adesea întreaga armonie organică, ce întreține viața unei creații de acest fel în bătăi și cadențe regulate.

Faptul că tocmai Creangă este primul care a trezit îndemnul de-a i se căuta în operă o subiacentă euritmie poetică ni se pare nu lipsit de semnificație. Tudor Vianu justifică inițiativa sa prin „frumoasa cadență... a perioadei crengiste”, pe care o atribuie unei „oralități a stilului”. De aci ar fi ajuns el „să cultive onomatopeia și asonanța, și să se lase în voia unei adevărate orgii de cuvinte”. Este o explicație temeinică de care trebuie să se țină seama. Într-adevăr, o perioadă *auzită*, adică orală,

apare mai ritmată decît una *văzută*, adică scrisă. Auzul este cel care receptează ritmul. De aceea fraza oratorilor, de la Demostene și pînă în romantism, se prezintă, fără excepție, cadentată și muzicală, deși aparține prozei.

Creangă nu intră, însă, în nici un caz, în categoria oratorică, ci în cu totul alt registru. S-au lansat, în privința artei sale narative, două ipoteze contradictorii. Pe de o parte, se afirmă că ea ar fi produsul unei memorii prodigioase, care reproduce exact creațiile folclorice în proză. Pe de altă parte, însă, o analiză mai atentă, care a intervenit în ultimii ani, dovedește existența unui bogat strat suprafolcloric în povestirea sa, și care prezintă efectul unei contribuții pur personale. Această din urmă ipoteză, care se arată a fi și cea justă, nu contrazice, totuși, ideea despre o excepțională memorie narativă la marele nostru povestitor. Numai că o asemenea memorie nu este totdeauna spontană, ci și cultivată, provocată, ajutată de ceva. Se cunoaște, ca metodă didactică, folosirea mnemonică a versului. Memoria lui Creangă se vede temeinic secundată prin crearea proprie a unor unități ritmate, foarte adesea liber și amplu digresive, care transfigurează fundamental proza orală auzită de el din popor. Este un mod de a reține, însă nu *fidel*, ci bogat *creator*.

Faptul presupune, însă, o prealabilă vocație a ritmului la Creangă. Ea își are rădăcina în acea „oralitate stilistică“, ce-i caracterizează atît de temeinic specificul artei. Explicația este, însă, prea vagă și, prin aceasta, prea puțin convingătoare. Există și alți naratori orali — poate chiar cei din popor, de la care Creangă a auzit poveștile respective — și care, totuși, nu seamănă cu el. La autorul *Amintirilor* apare incomparabil mai dezvoltat simțul ritmului. Desigur că aci este vorba de un dar înnăscut, amplificat, însă, printr-o pasionată curiozitate față de fenomenul *muncii*, privit în toate ramurile străvechei sale manualități patriarhale, așa cum existau ele prin locurile copilăriei. Interesul său devine uneori atît de intens, încît se convertește într-o simpatetică

trăire cinestetică și mușchiulară a aceluși fenomen. Creangă se vede cuprins de un fel de febră vitală în fața muncii, absorbînd în sine toate pulsațiile ce se succed în depunerea ei.

Aci ne simțim datorii cu o explicație mai largă. Plecînd mai departe, trebuie să precizăm că, în arta narativă orală, există două feluri de acțiuni, și anume *acțiunea-întîmplare* (sau eveniment) și *acțiunea-travaliu*. Aceasta din urmă își are originea în cea mai veche formă a poeziei, exprimată în *cîntecele de muncă*. Repetarea regulată a anumitor mișcări, cerute de o îndeletnicire sau alta, creează *ritmul motrice*, care și el creează, la rîndul său, drept secundant, *ritmul auditiv*. Un vechi și cunoscut priholog al artei, R. Müller-Freienfels (v. *Psychologie der Kunst*, ed. 1922), deosebește cinci tipuri în domeniul plăcerii estetice: motricele, sensoricul, imaginaționalul, reflectatul și emoționalul. Primele două sînt și cele mai tipic originare, aflîndu-se în *cîntecele de muncă*. Ele sînt acelea care imprimă poeziei elementul primordial al ritmului. Pe această cucerire, rezultată din mișcările repetate ale unei îndeletniciri sau ocupații, fără de care nu poate exista poezie, se fundează și celelalte tipuri mai evoluat, care se îndreaptă și către alte dimensiuni decît cele ritmice.

Am vedea aci una din căile de pătrundere certă către arta lui Creangă. Elementul imaginativ, cel reflectat și cel emoțional din proza povestitorului și-ar pierde în mare măsură însemnătatea artistică dacă n-ar fi propulsate de ritmurile sensorice și de cele motorice, care contribuie atît de intens la armonia unică a perioadei sale. Acestea se autorizează de la o directă și intensă *trăire a muncii*, devenită factor constitutiv al celor mai intime vibrații din ființa marelui nostru scriitor. Pasiunea pentru iscusita hărnicie manuală și mușchiulară a omului devine la Creangă-artist un fel de pornire irezistibilă de-a o evoca amănunțit într-unul sau altul din aspectele ei. Și aceasta, cel mai adesea, dincolo de cerințele stricte ale narațiunii, și numai din plăcerea de a-i reproduce,

prin dansul cuvintelor, ritmurile și cadențele. De aci, de la motivul muncii, al *acțiunii-travaliu*, nervul sensoric și motoric își extinde ramificațiile asupra unei bune părți din restul contextelor respective, pînă a deveni trăsătură definitorie a întregii proze crengiene. Este vorba de o proză specifică, propulsată de euritmia versului care trăiește închis într-însa.

Din acest vast repertoriu al muncii de factură patriarhală am dori să prezentăm și noi o serie de motive, existente în diferitele narațiuni ale lui Creangă. Să privim mai întii unele exemple de ritm sensoric, începînd cu aria cea mai largă.

Astfel, elogiul unor localități îndrăgite de Creangă se vede dat nu sub specie turistică, adică pentru frumusețea lor sau a naturii circumvecine, ci pentru faima, mereu alta, a iscusințelor muncii, așa cum făceau poeții antici cînd evocau renumele unor regiuni sau popoare. Din *Amintiri* aflăm, bunăoară, că Tuțuienii sînt vestiți „pentru teascurile de făcut oloi“. La rîndul lor, Condrenii se pot mîndri „cu morile de pe Nemțisor și pivele de făcut umani“. În sfîrșit, în Humuleștii săi se aflau „fete mîndre care știau învîrți... suveica de vuia satul de vatale...“ Ultima parte face să se audă în vibrație onomatopeică vijitit aliterant al acelei munci (*suveica... vuia... vatale*).

Dar nu numai satele, ci și natura însăși se află supusă unei asemenea optici. Iată, de pildă, în *Dănilă Prepeleac*, cum sînt priviți copacii unei păduri: „ista-i bun de amînare, cela de tălpi, ista de grinzii, cela de tumurugi, cela de costoroabe, ista de toacă...“ Prin alternarea lui *ista* și *cela*, ca al unor pași înapoi (*ista*) și înainte (*cela*), jocul ochilor *se apropie și se depărtează* ritmic într-un fel de horă a privirii ce se avîntă și iarăși se strînge grațios, cuprinzînd astfel întregul rotund al copacilor. Ei sînt văzuți cu anticipație nu cum îi oferă pădurea, ci cum vor fi prelucrați printr-o anumită muncă. Elementele unei asemenea îndeletniciri, în speță a clăditului, se înșiruie pasionat evocată prin pitorești denu-

miri „tehnice“ la stadiul patriarhal. Numai la acest gînd al muncii prelucrătoare — iar nu la intuiția prezentă a frumuseții pădurene — enumerația devine euforică, exultantă, echivalînd prin săltărețele ei anafore (*ista de... cela de...*) cu ritmul poetic care ar reproduce o veselă culegere de flori.

Tot în ordinea sensorică intră și un alt tip de enumerare, aceea a uneltelor de muncă, necesare anumitor îndeletniciri sau meșteșuguri. Prin densa lor aglomerare, ele își pierd caracterul umil, contopindu-se într-o serie impresionantă de cadențe. Iată-l, bunăoară, pe Pavăl Ciubotariul în întreaga lui lume de obiecte ciubotărești: „...Gazda, robotînd zi și noapte, se proslăvea pe cuptor între *șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichiciu* și alte *custuri tăioase, mușchea, piedică, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, cleiu* și tot ce trebuie unui ciubotar“. Această imensă enumerație de unelte, care arată competența pasionată a lui Creangă și în munca respectivă, sugerează varietatea diferențiată de mișcări — în consecință, de ritmuri — a celui ce robotea „zi și noapte“ printre ele.

La începutul înșiruirii, doi dactili (*șanuri, calupuri, as*) se văd urmate contrastant de trei iambi (*trăgaci, bedreag, dichiciu*). Faptul ne apare cum nu se poate mai sugestiv sub aspect *sensoric*. Obiectele lucioase și lunoase, destinate să intre ușor în încălțăminte, *șanurile și calupurile* se văd evocate dactilic, pe cînd cele adaptate la operații mai lente, mai laborioase și mai greoaie, bunăoară *astrăgaciul* sau *dichiciul* se exprimă iambic. În sfîrșit, grosul muncii ciubotărești, tradus auditiv prin bătăi regulate, se află redat printr-o serie trohaică, în lăuntru cărăia se repetă la intervale scurte și egale izbitura primei silabe: *hască... ace, sule, clește, pilă... piele, ață, hîrbul...* Punctele noastre de suspensie sînt accidente iambice (și *clin, ciocan*), corespunzătoare ivirii neașteptate de dificultăți remediabile în regularitatea lucrului. Dacă se trece prea ușor asupra acestei enumera-

ții, nu poate fi realizat caracterul ei de adevărată capodoperă.

Acestea sînt instrumentele unei anumite ocupații. Tot atît de amplu evocate apar și materialele sau obiectele în lucru, care se cer finisate. Iată, pentru a încheia cu ilustrările de natură sensorică, să extragem tot din *Amintiri* o serie de exemple, aparținătoare, de astă dată, țesutului și cusutului gospodăresc ce așteaptă, cum s-ar spune, ultima mină; „niște *sumani să-i scoată din stative*; alții *să-i nvidească* și să înceapă a-i țese din nou; un *teanc de sumane croite*, nalt pînă-n grindă, aștepta *cusutul*; *peptănușii* în laiță n-avea cine-i ținea de coadă; *roata* ședea în mijlocul casei, și *canură toarsă* nu era pentru bătătură“. Este un material de lucru care, pentru o singură persoană — mai cu seamă o biată femeie, ca Smaranda —, deschide perspective aproape fantastice, de munci ale lui Hercule. Obiectele care se cer lucrate invadează casa în proporții de avalanșă, cotropesc totul, se înalță covârșitor „pînă în grindă“, scot chemări mute la treabă de pretutindeni, din „stative“, din „laiță“. Și totuși, ele nu pot opri bucuria lui Creangă de-a le evoca frenetic, îmbătat parcă de viziunea mereu crescîndă a muncii. Numirile „tehnice“ din îndeletnicirea unui arhaic sector casnic capătă o nespusă poezie, ca și acelea din toate ocupațiile ce mărturisesc uimitoarea cunoaștere competentă a povestitorului.

Dar nu numai elementul sensoric — ilustrat pînă acum —, ci și cel motoric a ajuns de la străvechile structuri ale *cîntecelor de muncă* pînă la arta lui Creangă. Acum se evocă, tot enumerativ, dinamica efectivă a unei activități, fie într-un cadru colectiv — am spune coral — fie într-unul individual. În primul caz, Creangă creează frescele muncii, reduse, însă, la dimensiunile unor în-luminuri. El prezintă desfășurarea simultană a mai multor activități variate în ansamblul unitar al unei anumite îndeletniciri, care le cuprinde pe toate. Iată, din *Amintiri*, fresca unei clăci de reparat drumul satului: „...care *săpau* cu cazmalele, care *cărau* cu tărăboanțele,

care cu căruțele, care cu covățile...“ O altă frescă similară, de astă dată a muncilor agricole, se află încadrată în *Povestea lui Stan Pățitul*: „unii *secerau*, alții *legau snopi*, alții *făceau clăi*... alții *cărau*, alții *durau girezi*...“ Deși activitățile sînt accentuate altele la cele două grupuri, ele se apropie, totuși, prin elementul comun al aceluiași ritm de muncă, un ritm în doi timpi, existent atît în anaforele trohaice *care... care și alții... alții*, cît și în imperfectele iambice *săpau, cărau* la primul exemplu, *legau, făceau, cărau, durau* la al doilea. Singura excepție la aceste din urmă apare în trisilabilul *secerau*.

Creangă folosește în ambele cazuri o anumită simplitate liniară, așa cum se surprinde adesea în episoadele descriptive ale unor cronici medievale. Ca motive exprese ale muncii am putea, însă, să le apropiem de acele fresce pictate egiptene, care prezintă coral ansamblul unei îndeletniciri sau al unui meșteșug. Unitatea stilistică se desprindea acolo din regularitatea precis fixată a reflexelor motrice. Deschiderile *oblice* ale membrilor descriau la toate figurile unghiuri de aceeași mărime, care sugerau aceleași mișcări, eșalonate repetat pe o durată indistinctă. Rolul unor asemenea deschideri unghiulare, alcătuite mereu din două laturi unite la vîrf, așa cum s-au văzut executate în pictura egipteană, își capătă un echivalent la Creangă în imperfectele sale, aproape invariabil bisilabice. În cei doi timpi ai lor, uniți într-o măsură ritmică, se deschid și ele egal către o indefinită continuitate.

Alte efecte urmărește povestitorul cînd, dimpotrivă, mai multe munci sînt săvîrșite succesiv de o singură persoană, una și aceeași, care se grăbește să le execute pe toate. Nu ne mai întîmpină aci o polifonie a muncii, ci o rapidă monodie a ei. Imperfectele — care nu mai sînt, de astă dată, nici exclusive, nici bisilabice — nu mai exprimă acum o continuitate în durată, ci se văd mereu sincopate, aproape rupte în grabă. Iată un exemplu din *Soacra cu trei nurori*: „... blajina noră *mișăia* prin casă; acuș la strujit pene, acuș *îmbala* tortul, acuș

pisa mălaiul și-l vîntura de buc“. Această sincopare ner-voasă a zorului, care face să se treacă abrupt de la o treabă la alta, se exprimă admirabil atît prin apăsarea repetată a unui cuvînt zvîcnit *acuș*, cît și prin frecvența ritmului anapestic, alcătuit din repeziri și opriri bruște : *mișăia, la strujit, îmbala, vîntura*.

Aceeași succesiune a muncilor, săvîrșite de o singură persoană, își recapătă continuitatea cînd ele s-au executat în trecut într-un ritm fulgerător. Astfel, în *Povestea lui Stan Pățitul*, întîlnim următorul exemplu : „Chirică *treierase, vînturase, măcinase...*“ Nu mai există, de astă dată, nici o cezură între diferitele activități evocate. Ele sugerează, una după alta, o goană neîntreruptă, parcă dezlănțuirea unei adevărate *furtuni a muncii*, o furtună, însă, paradoxală, a cărei suflare năvalnică nu distruge, ci creează și rodește.

Cel mai mult, însă, îi place lui Creangă munca sigură și tacticoasă, cu adevărat artizană în sens patriarhal, de pe urma căreia ies obiecte de calitate, așa cum — păstrînd, bineînțeles, proporțiile — s-au făurit la Homer, încetul cu încetul, scutul lui Ahile sau patul lui Ulise. Cu o asemenea tihnă stăpînă pe sine este văzut în *Amintiri* și bunicul „scoțînd o pele de porc sălbatic din cămară și croind cîte o păreche de opinci...“ Și tot el „apoi le-a îngrozit frumos și a petrecut cîte-o păreche de ață neagră de păr de cal prin cele nojițe“. O asemenea muncă „dichisită“ se atribuie îndeosebi oamenilor mai bătrîni și mai încercați, care, printr-o experiență îndelungată, au ajuns la un fel de perfecțiune meșteșugărească. În altă parte apare, bunăoară, și „moș Chionpec răbuind ciubotele cu dohot de cel bun, care face pelea moale cum îi bumbacul“. Această muncă pe îndelete, laolaltă cu efectele ei, îi creează lui Creangă emoții aproape estetice, așa cum se poate desprinde din atribuțiile *frumos, bun sau moale* cu nuanță de finețe tactilă.

Dar nu numai munca ordonată și îndelung experimentată îl soliciță pe Creangă, ci și cea care reclamă inițiativă și inventivitate momentană, pentru a remedia

efectele dezagreabile ale unor accidente neprevăzute. Următorul fragment din *Moș Nichifor Coțcariul*, cînd acest faimos personaj nu-și găsește sau se preface că nu-și găsește în drum uneltele necesare pentru repararea căruței, ni se pare cu totul concludent : „Dacă vede și vede, taie baierele de la traistă, mai căpețala din capul unei iepe, și face cum poate de leagă gîrnetul unde trebuia ; pune roata la loc, vîră leuca, sucește lamba și o strînge la scară“. Unde-i vorba de aplicare a unei ingeniozități speciale la cazuri dificile și neprevăzute, care cer o potențare a activității, desprindem o întreită aglomerare de verbe, ca la vehiculul pornit pe un drum greu, care reclamă mai mulți cai (sau mai mulți cai-pu-tere) decît la o tracțiune normală. Întîlnim, astfel, următorii ciorchini verbali : „dacă vede și vede, taie...“ sau : „face cum poate de leagă...“ (sublinierile ne aparțin, n.n.). Deîndată, însă, ce dificultatea s-a văzut înlăturată, și se reintră pe făgașul muncii obișnuite, reapare echilibrul lejer al enunțațiilor cadențate de mișcarea cîte unui singur verb, asemenea valurilor potolite ce se succed armonios : „pune roata... vîră leuca, sucește lamba... strînge la scară“. Se revine, în felul acesta, la tihnitul ritm al regularității bisilabice.

Desigur că ilustrările motivului urmărit de noi, precum și ale ponderii existente într-însul, pot fi cu mult sporite prin extrase din întreaga operă a lui Creangă. Ne oprim, însă, la aceste cîteva exemple, luate atît în ordinea sensorică a muncii cît și în cea motorică. Le credem suficiente pentru ceea ce am dorit să demonstrăm. Enumerațiile ritmice, nu rareori onomatopeice, care cuprind și „versuri fără cusur“, provin la Creangă din viziunea fascinantă a muncii, viziune convertită amețitor în efectivă *trăire* printr-o simpatetică „mimare interioară“ a cadențelor ei. Odată introdusă ca formă de existență, în coordonatele sale cele mai intime, el îi extinde ritmurile la propriul său travaliu de scriitor. Prin aceasta Creangă devine un precursor genial — nu în teorie, ci în trăire și realizare — al postulatelor de astăzi, care

tind către desființarea graniței dintre munca manuală și cea intelectuală.

Dar cum a ajuns el la o asemenea împlinire? Am spune că prin structura sa de artist și totodată de om din popor, care a știut să extragă cu pasiune, cu bucurie, cu entuziasm, elementul de *artă* din orice muncă, adică elementul ei ritmic, armonic, chiar — fără exagerare — coregrafic. De aci trecerea s-a făcut fără vază, înăuntrul uneia și aceleiași conștiințe, către minunatul dans al cuvintelor din creația sa artistică.

PERENITATEA „SCRISORII PIERDUTE“

Capodopera dramatică a lui Caragiale va împlini peste puțini ani un veac de existență. Stăruim dinadins asupra acestei vârste, fiindcă tocmai longevitatea ei s-a văzut cu deosebire contestată în trecut. Problema este arhicunoscută, așa încît nu mai stăruim asupra ei. Timpul nu numai că a dezmințit o asemenea neîncredere, dar a făcut ca fiecare an să însemne cîte o nouă treaptă, din ce în ce mai înaltă, în prețuirea *Scrisorii pierdute*, precum și a întregului teatru caragialian.

S-a mai negat de asemenea valoarea ei dincolo de un interes local, fiind considerată ca inaccesibilă unei înțelegeri pe plan universal. Iarăși eroare. Au ajuns pînă la noi ecourile aplauzelor de la sălile de teatru ale Moscovei, Berlinului, Veneției, mergîndu-i faima pînă în depărtatul Buenos Aires. Parcă s-ar fi conjugat și *timpul* și *spațiul*, pentru a contrazice plenar orice veche prognoză sceptică.

I. L. Caragiale a fost un mare nedreptățit, mai nedreptățit decît Eminescu, și poate că mai este încă. În afară de unii rari închinători ai săi, un Paul Zarifopol, un Șerban Cioculescu, în cele din urmă un Ștefan Cazimir (*Caragiale. Universul comic*) la noi, sau pe alte meridiane un Eugen Ionescu, care identifică în autorul *Scrisorii pierdute* pe cel mai mare comedialograf al lumii, putem consemna numai după 1970 unele încercări de aceeași pondere cu cele consacrate în ultimii ani emi-

nescologiei. *Dimensiuni caragieliene* a lui Silviu Iosifescu apare abia în 1972, iar *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, a lui I. Constantinescu, vede lumina și mai târziu, în 1974.

Dar, de la aceste considerații generale, să ne apropiem mai atent de *Scrisoarea pierdută*, adevăratul obiectiv al discuției noastre. Vom începe prin a semnală prima mare trăsătură de ansamblu, care ne izbește prin unicitatea ei în context universal. *Scrisoarea pierdută* este singura comedie a lumii care se ridică la amploarea epopeică a unui epos eroi-comic. Partidele în luptă din acea vreme alcătuiesc aci două tabere, ca în epopeile războiului, două tabere desigur grotești. Dar putem merge mai departe, recunoscând în *Scrisoarea pierdută* chiar personajele homerice. Desfigurată parodistic la treapta ultimei degradări, se integrează și ei într-un fel de *Iliadă*, unde aheii, în speță conservatorii, ies învingători, iar troienii, în speță liberalii, sînt înfrinți. Astfel, Trahanache este Agamemnon, conducătorul confederației aheiene. Tipătescu se identifică cu Ahile, fiind proiectat ca și acela, de către Caragiale, drept *cel iute la mînie*. În sfîrșit, Cațavencu este Hector. În registrul antimăștii comice, el împărtășește soarta nefericitului erou troian. Așa cum, după ucidere, cadavrul lui Hector a fost ținut în țărîna de carul lui Ahile, tot astfel, în cele din urmă, cadavrul moral al lui Cațavencu s-a văzut tras — sau mai degrabă înhămat — la carul de triumf al lui Tipătescu. La rîndul ei — mai trebuie adăugat —, Coana Joița este frumoasa Elena, din cauza căreia — de astă dată pe rațiunea meschină de neglijență, care a făcut-o să piardă „scrisoarea“ — conflictul capătă o tensiune neobișnuită.

În al doilea rînd, tot ca în epopee, cea ce numim noi erou principal nu indică un individ, ci o colectivitate. Este adevărat că s-a identificat, totuși, un asemenea erou în Cațavencu. Dar la această concluzie nu s-a ajuns spontan, prin intuiția directă a *Scrisorii pierdute*, ci printr-un întreg filtru de deducții și elaborări mentale. În felul

acesta s-ar putea surprinde cu anevoie un erou principal chiar și în epopeea propriu-zisă, în *Iliada*. O asemenea căutare ni se pare, de altfel, de un conformism didactic cu totul inconcludent. O mentalitate curentă, rămasă neverificată, spune că o lucrare epică sau dramatică modernă trebuie neapărat să posedez un erou principal, care se cere găsit cu orice preț. Caragiale, însă, nu s-a gîndit la respectarea acestei norme formale, așa cum, cu milenii înainte, nu se gîndise nici Homer.

Să privim și a treia trăsătură epopeică, de astă dată mai direct apropiată de spiritul eroi-comic. În comedia propriu-zisă, efectul hilar este de natură exclusiv individuală. El devine tipic, plecînd numai de la caracterele unor indivizi izolați. Pe lîngă acest comic individual, epopeea eroi-comică mai adaugă și comicul colectiv. Noi îl putem surprinde în atîtea episoade din *Țiganiada*. Iată, însă, că și în *Scrisoarea pierdută* asistăm la intervenția frecventă a comicului colectiv. Întregul act al treilea, dar mai cu seamă sfîrșitul său rămîn unice în această privință. În aceeași categorie a comicului colectiv intră și finalul însuși al comediei.

În sfîrșit, a patra trăsătură de epopee poate fi aflată în mediul aproape exclusiv masculin, ca într-o mare evocare narativă a războiului, fie eroic, fie eroi-comic. Unica femeie este Coana Joița, aflată între zeci de bărbați — personaje active și figuranți —, bărbați care se înclăstează în luptă, împărțiți între cele două tabere. Asistăm, astfel, la unul din cele mai dense și mai ample volume comice din cîte au fost aduse vreodată pe scenă, singurul volum la proporții epopeice.

Aceasta este cea mai evidentă expresie a originalității cu care ne solicită fizionomia de ansamblu a comediei. Dar mai există și alte trăsături de o surprinzătoare unicitate în *Scrisoarea pierdută*. Să ne oprim tocmai la personajul cu aparența cea mai puțin originală, putînd fi interpretat ca simplă parafrază modernă a unui tip consacrat din comedia clasică. Este vorba de prea bine cunoscutul Pristanda. El ar reedita tipul servitorului

comic, care a trecut prin diferite denumiri, variante și avatururi de la Menandru și pînă la Beaumarchais. Cu toate distincțiile și modificările intervenite în existența sa milenară, acest tip păstrează continuu abilitatea, inteligența, istețimea, promptitudinea, spiritul inițiativei și fidelitatea față de cei pe care s-a angajat să-i slujească. Ba mai mult, el întruchipează adevăratul motor al comediei, cel care-i mișcă firele, deosebindu-se fundamental de stupiditatea stăpînilor săi vicioși, pe care tot el îi remorchează și îi scoate din încurcături.

Pristanda este, însă, cu totul altceva și altcineva. El nu se mai opune celorlalți nici prin inteligență și nici prin caracter. Acest tipic „polițai“ se află nu mai puțin integrat în nestăvilitul torent de imbecilitate și corupție al întregii societăți prezentate în *Scrisoarea pierdută*. Și pe el îl caracterizează, ca pe toți ceilalți, prostia, lipsa completă de personalitate, obiectivele egoiste, oportunismul, totul, desigur, la o scară mai redusă decît a stăpînitorilor, însă la fel de pregnantă. Pristanda nu este un scînteietor sclav sau valet clasic, ci un pasiv și ambiguu *supus* de factură orientală. Avînd simpla vocație a instrumentului, a brațului executor, el nu contribuie cu nici o „inițiativă“ de-a sa să-și ajute stăpînii în împrejurări neprevăzute. Așadar, chiar și în cazul tipurilor ce par adoptate de la modele mai vechi, Caragiale le sparge trăsăturile stereotipe și creează figuri de o eruptivă originalitate.

Rolul care, conform canoanelor din comedia clasică, trebuia să fie deținut de Pristanda, se vede distribuit unui tip scenic cu totul nou, „Cetățeanul turmentat“. Această figură dramatică s-a familiarizat demult, și chiar s-a banalizat în conștiința noastră. Și totuși, nu ne-am dat încă seama ce inovație imensă, pe plan mondial, a conceput Caragiale prin al său „Cetățean turmentat“. Se înregistrează aci, pentru prima dată, apariția personajului simbolic, generic, neindividualizat într-o identitate onomastică, așa cum se va întîlni peste tot în dramatur-

gia contemporană, de la simbolism și pînă la teatrul absurdului.

Este adevărat că asemenea personaje-simboluri, fără nume, au o origine foarte veche, încă de la „moralitățile“ medievale. Ele își vor prelungi prezența uneori pînă foarte tîrziu, afirmîndu-se, bunăoară, și în ultima dramă a lui Goethe, *Fiica naturală* (*Die natürliche Tochter*). Această creație goetheană n-a avut, însă, urmări în lumea modernă. Ea a fost poate prematură față de momentul respectiv, și, totodată, prea puțin inspirată, în comparație cu alte opere dramatice ale lui Goethe, pentru a prinde rădăcini. Ca atare în cei 65 de ani, ce despart *Fiica naturală* de *O scrisoare pierdută*, nu s-au mai întîlnit asemenea personaje-simboluri în nici o lucrare dramatică de seamă. Caragiale, însă, nu rămîne un izolat, ci se constituie drept cap al unei importante serii contemporane. În același deceniu cu *O scrisoare pierdută* (1884) își încep cariera dramatică un Strindberg (1887), părintele întregii dramaturgii moderne, și un Maeterlinck (1889), creatorul simbolismului scenic. De atunci anonimul simbolic va străbate, ca tip nou de personaj, întreaga dramaturgie contemporană, căpătînd chiar o amploare neobișnuită în teatrul expresionist.

Dar „Cetățeanul turmentat“ nu este numai primul în această privință. El rămîne totodată și unic prin componența sa de gen. Pe cînd toate celelalte personaje simbolice din teatrul modern se integrează în contexte de tensiune, de crispare, de tragedie sau de grotesc tragic, „Cetățeanul turmentat“ este singurul care-și păstrează seninătatea „comică“. Aceasta desigur numai în aparență, fiindcă în sinea sa se zbate tot o natură frămîntată și problematică. Faptul se concretizează pregnant în cunoscutul leitmotiv: „Dar eu cu cine votez?“ Este exteriorizarea unei obsesii etice, a unei tulburătoare întrebări, ce nu-și poate găsi niciodată răspuns într-un mediu corupt.

Numai caracterul *simbolic* al acestui personaj explică o flagrantă, dar numai aparentă stingăcie a lui Caragiale,

reprezentat de personajul-simbol, apare comediograful nostru ca un precursor universal — așa cum l-am înfățișat și mai înainte —, ci și prin alte trăsături pe care le considerăm esențiale. Va fi amintită, în încheiere, numai una din ele, care reclamă, însă, în prealabil, o explicație mai largă, în cadrul unei noi perspective de investigații.

Astfel, se știe că secolul trecut a marcat o epocă de eclipsă a acestui gen clasic, care este comedia. În orice caz, ea n-a mai cunoscut importanța și amploarea pe care le deținuse în veacurile XVII și XVIII. Începând cu romantismul, care postulează amestecul genurilor, urmînd apoi cu realismul care se dirijează către drama de tip ibsenian și, în sfîrșit, cu naturalismul și cu simbolismul, stiluri străine de spiritul comic, acest spirit — cu unele excepții fericite — a degingolat de la o poziție majoră la amuzamentul lejer. Abia în veacul nostru comedia reînvie cu vigoare, de astă dată, însă, pe plan cinematografic, de scenariu și de film, ca o inițiativă americană, difuzată apoi pretutindeni. Este, totuși, altceva decît vechea ei expresie clasică. În cazul de față se văd introduse, pentru prima dată, „senzațiile tari“ într-un context comic. Pentru prima dată comedia se joacă acum cu focal, zgîndărind uneori chiar tragicul, de tentaculele căruia scapă doar ca prin minune. Rîsul apare atunci ca o reacțiune a nervilor ce se reliniștesc, după încordarea provocată de o acrobație mortală. Conflictul în comedia clasică se dirijază numai către „păcălire“ adversarului real sau prezumtiv. În ipostaza cinematografică modernă, dimpotrivă, ciocnirea urmărește distrugerea aceluia, fie morală, fie chiar fizică. Am dat aci numai cîteva coordonate în care reapare spiritul comic.

La rîndul ei, *Scrisoarea pierdută*, și chiar și restul creației comediografice a lui Caragiale, nu prezintă, oare, unele precise antecedente timpurii ale acestui spirit? Noi am răspunde pozitiv la o asemenea întrebare. Caragiale este primul care introduce „senzațiile tari“ în-

tr-un context comic. În *O noapte furtunoasă* auzim, cu o involuntară tresărire, împuşcături, descărcate în căutarea unui om urmărit ca o fiară, așa cum se va întîmpla numai cu mult mai tîrziu în unele comedii cinematografice americane. În *O scrisoare pierdută* se încearcă, la un nivel mai rafinat, prin șantaj — motiv deloc comic — exterminarea doar morală a adversarului, eliminarea lui din circuitul public. Acesta, în speță Tipătescu, se află la un moment dat în postura dilemei tragice, fără ieșire, sfîșiat între disperarea Joițicăi, amenințată cu oprobiul, și stigmatul „trădării“, gata să i-l aplice oficial Farfuridi și Brinzovenescu. Pasiunii imense, cum ar fi dezlănțuirea *urii*, ca în memorabila scenă violentă dintre același Tipătescu și Cațavencu, imprimă temeinic comediei caragialiene amintitele „senzații tari“, care se vor bucura de circulație curentă numai cu mult mai tîrziu, în registrul comic cinematografic. Caragiale se arată și aci ca un anticipator de seamă, ce se desparte funciar de vechiul spirit clasic.

La aceasta se adaugă ritmul precipitat și intens înfrigurat, care se arată iarăși străin clasicismului, amintind, și dintr-un asemenea unghi, derularea palpitantă a filmului. Deciziile, greu de ales, se cer totuși luate grabnic, grevate de un apropiat termen fatal, care poate aduce catastrofa. Este o luptă de întrecere între două curse adverse. Comicul încalcă mereu pe amenințarea de tragic. Omenirea din *O scrisoare pierdută* nu este numai ridicolă, ci și feroce, într-un sens cu totul depărtat de ceea ce, mai înainte de creația lui Caragiale, se identifică drept comedie.

Nu mai stăruim, în sfîrșit, asupra anticipării în legătură cu absurdul și cu automatismul limbajului, fiindcă această problemă a mai fost studiată. Am dori numai să precizăm că avem de-a face cu o trăsătură aproape exclusivă a veacului nostru, derivînd din același ritm precipitat al vieții capitaliste moderne, pe care l-am semnalat mai sus în aplicarea sa la modificarea dinamicii comice. Expresia de „automatism al limbajului“ nu este

o metaforă. Fenomenul se integrează în întreaga atmosferă *automatică*, cu inerentul ei corolar de standardizare trepidantă, pe care o produce mediul tehnic și industrial modern. În lumea contemporană *cuvintele* urmează întocmai soarta *obiectelor*. De fapt, aceeași adevăreare poate fi întâlnită și în alte epoci. *Obiectului creat* îi corespunde *cuvîntul creat*. Dimpotrivă, *obiectului fabricat* și, prin aceasta, multiplicat ca standard — așa cum se vede în vremea noastră, de la lucrurile minuscule și pînă la ansamblurile arhitectonice și urbanistice — îi corespunde *cuvîntul fabricat* cu grabă, în serie, pe bandă rulantă. Numai că aci „graba strică treaba“, provocînd defecțiuni în vorbire, care ating proporții necunoscute în trecut. Prin natura sa, deosebită de a obiectului, *cuvîntul* nu poate fi supus unei producții automate, fără să-și piardă adevărata sa funcțiune comunicantă și adevărata sa structură de unitate lingvistică. Așa ne explicăm că absurdul limbajului a căpătat cea cunoscută amploare unică numai în veacul nostru, un veac mai precipitat și mai standardizat decît toate cele precedente.

Or, Caragiale se dovedește a fi cel mai substanțial anticipator în denunțarea acestui automatism verbal. Mobilul unei asemenea defecțiuni se dovedește a fi nu altul decît cel care a dezlănțuit întreaga literatură a absurdului din veacul nostru. El poate fi, adică, recunoscut în ritmul nervos și precipitat care zguduie parodistic întreaga comedie și-i agită spasmodic personajele, prinse pe resorturi stereotipe. Acel *curat murdar* al lui Pristanda rezultă din graba de a aproba, am spune *pe bandă rulantă*, tot ceea ce spune Tipătescu. La rîndul său, Trahanache, în scena convorbirii secrete cu Cațavencu, se contrazice în modul cel mai flagrant — „stimabile, ai puținică răbdare, scrisoarea!“ — tocmai din nerăbdarea zorită de a-și presa adversarul să nu mai temporizeze ceea ce avea să-i destăinuie. În sfîrșit, faimoasa industrie *sublimă*, dar care *nu există*, din discursul lui Cațavencu, provine tot din graba de a-și umple cu cuvinte elocu-

țiunea pentru a da iluzia că nu se poticnește potrivitdu-le, și că dispune, astfel, de acea facondă oratorică destinată a-l face admirat și a-i garanta succesul electoral. Peste tot în comedia sa, absurdul limbajului se leagă de ritmul precipitat ce-i străbate personajele, care, în goana lor după „procopseală“, comunică prin ceea ce au mai rapid în mintea lor săracă, adică prin reflexe verbale automate, de cele mai multe ori neadecvate la nici un sens.

Am căutat să evocăm aci numai sumar ceva din marele buchet de trăsături precursoare pe plan universal, cuprinse în cea mai de seamă creație dramatică românească.

Trebuie să începem cu un mare paradox legat de opera lui Sadoveanu. El vede și reproduce totul cu o exactitate excepțională, demnă de cel mai autentic realism. Și totuși, la unul din nivelele sale, această exactitate se înscrie într-o realitate a mitului. El trezește, astfel, ceva uitat de noi, o liniște și o fericire pe care am crezut-o poate pentru totdeauna pierdută.

Într-o conferință pe care a ținut-o cu câțiva ani înainte în ținutul Neamțului, și apoi a publicat-o, Paul Anghel a avut o intuiție colosală în această privință. El susținea că Răsăritul și Sud-Estul Europei au cuprins două mesaje mari pentru lumea modernă, unul dat de Dostoievski, celălalt de Sadoveanu. Care ar fi conținuturile complimentare prin care se întregesc unul pe altul? Dostoievski creează lumea sub aspectul celor șase zile lucrătoare ale săptămânii. Dimpotrivă, Sadoveanu închiuie omul de duminică și de sărbătoare. Aceste idei ale lui Paul Anghel au rezonanțe cu mult mai adânci decât încap ele în formulele pe care le-am dat. Dostoievski ne apare ca purtător al unui mesaj tragic, un mesaj de munci lăuntrice, de frământări și de pătimiri ale omului căzut, în truda sa chinuitoare de-a se răscumpăra. Acestei întunecate nopți îi răspunde lumina lui Sadoveanu, evocatorul neîntrecut al repaosului festiv, al încununării

senine care răsplătește toate suferințele¹. El vestește modesta, dar definitivă glorie a mării înțelepciuni, prin care tortura dată de negrele scăderi omenești se transformă solar în apele mitului.

Asemenea izvoare de viață se adună în sedii transfigurate, care poartă numiri diferite, *Nada Florilor*, *Țara de dincolo de negură*, *Hanu-Ancuței*, dar care se înscriu în aceeași structură mitică de *vîrstă de aur*. Într-o ultimă carte remarcabilă despre *M. Sadoveanu* (1976), Zaharia Sângeorzan, autorul lucrării, spune următoarele: „Călătoria spre Nada Florilor, descoperirea acestui rai, a acestei împărății de basm, e o trecere «în altă zodie a vieții», în aceea a poeziei, a unui timp primordial“. De fapt, acest „timp primordial“ este însuși Timpul, marelui Kronos. Cine vede prin ochiul său, pătrunde orice vremuri. Într-însul se află în potență mitică, încă nenăscute, toate fluviile temporale ale istoriei. Este asemenea marelui Kronos, părintele veacurilor, care a dat numele său acelui „timp primordial“ sau acelei „vîrste de aur“, chemate și „saturnină“. Așa îl vedem noi pe cel născut în Țara-de-Sus, în ținutul Pașcanilor.

El se află dotat cu o a doua vedere care pătrunde aurul bătrîneții din veacuri. „Vîrsta de aur“, către care Sadoveanu își îndreaptă „călătoria“ ochiului, se numește astfel nu numai fiindcă aurul este simbolul strălucirii, al frumuseții și al revărsării de bunuri, ci și al unei nobile vechimi nedeterminate, al unui *demult*. Într-însul s-a imprimat, din începuturi, frecvența *semnificativă* a omului, ce i-a dat patina unor numeroase milenii, ca prim metal cunoscut, aflat cel mai la suprafață, adesea și în nisipul riurilor. O asemenea patină este ceea ce, încă de acum câteva decenii, un fin gînditor al nostru, Eugen Sperantia, identifică sub numele de *nimb relicviar* (v. *Ro-lul pedagogic al perspectivei istorice*, în *Revista Fundațiilor*, II, 3). Imaginea ne sugerează o pulverizare de aur

¹ Este adevărat că în romanele istorice apar și tulburările care-l muncesc pe om, însă numai cu o funcțiune instrumentală.

asupra mărturiilor bătrâne, îndelung frecventate de degetele veacurilor.

Ea poate fi alcătuită și din imprimări de unde auditive, care există dincolo de auzul obișnuit și care amintesc de străvechi și repetate îmbinări ale oamenilor cu lucrurile. Iată cuvintele edificatoare ale lui Sadoveanu din *Nunta Domniței Ruxanda*, în legătură cu un clopot din bătrâni: „Fiecare bătaie, pentru fiecare mort al nostru, rămâne imprimată în instrumentul sonor, printr-o anumită rînduială armonică a moleculelor, după o lege de fizică“. Această „rînduială armonică a moleculelor“, ca și o suflare de „aur“, ca și un „nimb relicviar“, rămîne înscrisă nu numai în zidiri și în obiecte, ci și în întreaga natură care înseamnă pămîntul celor de demult.

Într-însul ochiul lui Kronos vede Timpul, densificarea în prezent, sub chip de spațiu, a nenumărate stratificări temporale, care sugerează laolaltă un nedeslușit *odinioară*. De aceea, Sadoveanu a putut deveni prin excelență rapsodul pămîntului românesc. Ar fi să caracterizăm sensul acestui pămînt prin ideea de *istoricitate a naturii*, istoricitate pe care în alte părți și-o asumă mai ales vestigiile monumentelor și ruinele marilor așezăminte omenești. Desigur că și la noi există asemenea zidiri vechi și evocatoare; ele își împart, însă, rolul cu natura, ca depozitară a amintirilor. În această ordine, apele Bistriței, bunăoară, sau ale Moldovei, nu curg din munte, ci din adîncul timpului. Din același adînc vin și norii, pictele, „puhoaietele“, ploile, vîntul. Muntele însuși este lăcaș de străvechi inițieri, transmise „din depărtate vremuri“, ceea ce apare atît de evident în *Creanga de aur*.

La rîndul său, omul devine omogen cu natura în virtutea aceluiasi curent temporal care-i străbate deopotrivă, imprimîndu-le ceva de totdeauna prin intermediul lui *odinioară*. De aceea, evocarea bătrîneții umane intră la el în același registru cu evocarea bătrîneții naturale. În ce sens anume? Omul bătrîn nu capătă niciodată la Sadoveanu simptomele decrepitudinii și ruinei. Dim-

potrivă, prin îmbătrînire el devine, precum elementele naturii, tot mai falnic și mai maiestuos, ca vrednic depozitar al unei infinități de experiențe. În pictarea oricărui fel de bătrînețe, Sadoveanu întrebuițează genul mareț — *genus grande* — de la munții „bătrîni“ sau de la codrii „bătrîni“, pînă și la acei uriași „crați bătrîni cu solzii de rugină“ din *Nada Florilor*. La fel de impunători sînt și oamenii „bătrîni“, așa cum apar ei pretutindeni în creația sa, dar mai cu seamă în *Nicoară Potcoavă*, operă scrisă la 72 de ani. Nu-i putem uita de-acinci pe unchiesul Petrea Gînj, nici pe boierul Dăvideanu, nici pe Haramin hangiul. Totul capătă un tîlc mai adînc decît cel pe care îl înregistrăm direct, un tîlc aproape simbolic. Este vechimea, plină de amintiri pierdute în legendă, a însuși poporului român, conjugată cu neistovita lui vigoare. De aceea, ne apare cît se poate de specific pentru noi gestul lui Sadoveanu. El se înclină în fața tuturor aspectelor „bătrîne“ ale naturii și vieții, dar nu pentru aceste aspecte în sine, ci fiindcă într-însele domnește Măria-Sa Timpul.

În consecință, am putea spune, urmînd ideea lui Paul Anghel, că prin Sadoveanu, la fel ca și prin Brăncuși, poporul român restituie lumii moderne „sărbătoarea“ vieții. Din aceasta se desprinde și o restituire a „timpului primordial“ sau a „vîrstei de aur“. Microaparitiile lor trecătoare sînt astăzi zilele festive, de sărbătoare (v. *Mircea Eliade, Mitul veșnicei reîntoarceri*). Am spus că un asemenea timp se densifică la Sadoveanu sub chipul a diferite zone privilegiate. Fiindcă în cadrul restrîns pe care ni l-am ales ar fi cu neputință să le privim pe toate, ne vom opri doar la una din aceste zone, la aceea circumscrisă de *Hanu-Ancuței*. Rațiunea unei asemenea alegeri din partea noastră se explică în primul rînd prin faptul că nimbul sărbătorec sau relicviar se asociază direct aci cu sugestia amintitului *aur* al vechimii. Mai există, în sfîrșit, și o a doua rațiune, pentru care ne-am ales să privim *Hanu-Ancuței*. Nu o divulgăm, însă, păstrînd-o ca surpriză pentru la urmă.

Hanu-Ancuței începe, așadar, cu însăși imaginea *aurului*, pentru ca, printr-însul, să se scoată din adîncul timpului o atmosferă transfigurată. Cartea începe astfel: „Într-o toamnă *aurie* am auzit multe *povești* la Hanu Ancuței“. Înregistrăm de la început că ideea de *auriu* se leagă cu aceea de *poveste*, prin urmare cu un *demult* nediferențiat prin răbojul anilor. Este o întreagă atmosferă, unde totul se pierde într-un aur ca acela din fondul poleit al picturii bizantine.

Abia cu încetul încep să se desprindă vagi contururi și imagini individualizate, tot aurii, din acest cuprinzător fundal de aur. Întîlnim aci un procedeu pe care îl folosise magnific și Vergiliu, pentru a transpune un fapt semnificativ, din timpul relativ al istoriei, într-un Timp absolut. Cum să evoce poetul roman bătălia de la Actium, eveniment pentru el apropiat, dar de o însemnătate imensă, fiind premisa imperiului întemeiat de August? O evocă în aur, folosindu-se de prețiosul scut al lui Aeneas, în care se afla sculptată cu anticipație acea scenă de luptă. Astfel, bătălia de la Actium — în care flota lui August a învins corăbiile lui Antoniu și ale Cleopatrei — apare înnobilită, ca dintr-o altă lume, peste care s-a așternut nimbul unei străluciri de peste timpuri. Totul decurge într-o mare de aur, cu valuri de aur, cu o întreagă atmosferă de aur, așa încît scena nu apare aievea, ci parcă visată, însă într-un vis euforic, de glorie, care coboară în mit.

Așa se înfățișează și imaginile înscrise în fundalul auriu al toamnei lui Sadoveanu de la *Hanu-Ancuței*. Cînd, la un moment dat, frumoasa hangiță stă răzemată de pervazul ușii deschise spre afară, soarele îi *aurește* jumătate de obraz. Mai departe, în *Fîntîna dintre plopi*, „pe șleahul Romanului se vedea venind un călăreț în lumină și-n pulberi“. Această asociere, văzută de departe, a „luminii“ cu „pulberile“ care-l învăluie pe călăreț, îl și încunună totodată cu un „nimb relicviar“, cu suflarea de aur a vechimii. Iată, în sfîrșit, și imaginea Moldovei, care curge la depărtare, în fața hanului : „Mol-

dova curgea lin în soarele auriu, într-o singurătate și-ntr-o liniște ca din veacuri“. După cum se vede, la imaginea acestui moment privilegiat — „ca din veacuri“ — contribuie, în mare parte, *auriul solar*.

Transfigurarea prin aur intră, de fapt, într-o structură vizuală mai vastă, aceea a *ambiguității* imagistice, care la Sadoveanu atinge o zonă de poezie infinită. Faptul ne apare semnificativ pentru tot ce se cuprinde mai prețios în arta sadoveniană. Crearea mitului în literatură se leagă tocmai de prezența tipului specific de ambiguitate între realitate și halucinație, între intuiția autentică și simpla vedenie. O asemenea ambiguitate rezultă uneori și din experiența naratorului, dar cel mai adesea ea i se transmite din auzite, venind dintr-o depărtată vreme. Într-un astfel de timp, aproape mitic, a existat și Hanu-Ancuței, căruia îi merge încă pomenirea. Iată, în acest sens, și a doua frază de la începutul cărții : „Dar asta s-a întîmplat într-o *depărtată vreme*, *demult*, în anul cînd au căzut de Sint-Ilie ploii năpraznice și spuneau oamenii că ar fi văzut *balaur negru* în nourii, deasupra puhoaielor Moldovei“. În cazul acestui „balaur negru“, mitul se fundează pe mărturia de *demult* a celor care nu mai sînt. În alte lucrări, însă, viziunea mitică se bazează chiar pe trăirea directă a scriitorului. Vom folosi un exemplu tot dintr-o operă ce evocă nimbul relicviar al unei zone naturale alcătuite din cele mai bătrîne stratificări ale Timpului, și anume din *Țara de dincolo de negură*.

Această lucrare este una din multiptele creații care contribuie să facă din Sadoveanu unul din cei mai mari pictori animalieri ai lumii. Dealtfel, și în restul operelor mișună, într-o redare din cele mai vii și mai fascinante, sute și sute de animale, de la urși, zimbri, rîși, vidre, pînă la nenumărate soiuri de păsări, de pești, de insecte. Dar printre evocările sale animaliere se strecoară ca niște umbre, vrînd parcă să se piardă printre celelalte, și unele ficțiuni mitice animale. Ajungem, astfel, la semnalatul exemplu din *Țara de dincolo de negură*. Aci, prin-

tre altele, Sadoveanu descrie cu cel mai viu realism un animal cum nu se poate mai firesc împlîntat în peisaj, dar din a cărui amănunțită evocare înțelegem că este fabuloasă licornă, inorogul din vechile fiziologuri și bestiarii. Nechezatul subțire și prelung al acestei dihanii l-a umplut de spaimă și l-a făcut să închidă ochii, așteptînd a fi sfîșiat. Dar, după ce-i deschise iarăși, nu mai văzu nimic. Vedenia s-a pierdut în apele mitului. Și era, totuși, o existență vie, dar nu a *spațiului*, care n-a putut să-l rețină, ci a *timpului*, care a reabsorbit imediat miraculoasa vietate în firescul ei sediu temporal, în demul-tul „primordial“.

Am invocat acest exemplu pentru a ne fixa mai temeinic pe raza privirii lui Kronos. Sadoveanu poate să vadă și categoria invizibilă a Timpului. Ba chiar mai mult, acest vrăjitor ajunge să preschimbe și categoriile existenței una în alta. El deține pînă și proprietatea de-a *converti spațiul în timp*. Aspectele spațiale devin subtile, transparente, ușoare, pulverizîndu-se asemenea inorogului din *Țara de dincolo de negură*, în structuri temporale cu iz mitic. Dar să cităm, în continuare, și a treia frază din *Hanu-Ancuței*, care dă mai departe deslușiri despre cînd au fost depănate poveștile în acel lăcaș: „Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vislînd spre răsărit; și moș Leonte, cercetînd în cartea lui de zodii, și tălmăcind semnele lui Iraclie împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au rătăcit din ostroavele de la marginea lumii, și arată veste de război între împărați și belșug la vița de vie“. Toate celulele spațiului sînt aci mîncate și asimilate în celulele mai puternice ale timpului. Se reeditează, astfel, mitul lui Kronos, care își devorează pruncii. Ce idee mai cert spațială poate fi decît aceea de *margine a lumii*? Și totuși o asemenea „margine“ nu există în spațiu, așa cum nu există nici invocata licornă. Însă, tot ca și inorogul, ea ființează în Timp, în făptura lui Kronos, care și-a însușit-o sau, cu un termen paradoxal în cazul de față, și-a încorporat-o. Sugerează, adică, existența unor

nedeterminate vremuri bătrîne, cînd *marginea lumii* era o noțiune vie.

Desigur că pentru prezentarea acestui timp absolut, care este Timpul lui Sadoveanu, nu este suficientă folosirea lui *demult*, *odinioară* sau *în depărtata vreme*. Ele mai trebuie să dispună și de o acoperire în conținuturile pe care le cuprind. Aceste conținuturi, cărora le corespunde un anumit lexic, întregesc o țesătură descîntată, magică, de taină. Urzeala unei asemenea țesături, în care ne prinde Sadoveanu, se vede alcătuită exclusiv din indiciile unei vechi indetermînări *temporale*: *năpraznice*, *balaur negru*, *puhoai*, *s-au învolburat*, *paseri cum nu s-au mai văzut*, *zodii*, *semne*, *marginea lumii*. Această constelație unică de cuvinte, alcătuiind o criptogramă de transgresări între realitate și nălucire, este limbajul însuși al acelui timp absolut care ne trimite spre mit.

Ținînd seama de ansamblul unei atari alcătuirii, care nu are nimic din marca elaborărilor artificiale, ci izbucnește firesc, asemenea acelor stînci prodigioase, pe care numai natura le-a modelat după chipul artei, putem vorbi de o „enigmă Sadoveanu“. Am spune că ea ascunde, ca într-un fund de ape adînci, *mitul mamei defuncte*. Pe făptura acelei țărănci frumoase s-a cristalizat o întreagă tranșă din tradițiile pierdute în milenii ale pămîntului moldovenesc. Toate semnele, toate zodiile, toate tălmăcirile din lumea tainică a unei glii străvechi, fără margini de timp, toate au murit odată cu ea. Femeia a răposat tînără, la 34 de ani, pe cînd cel ce urma să ajungă marele Sadoveanu nu avea decît 14. Murind, ea s-a îngropat în mitul pe care pînă atunci îl aducea în făptura ei vie. Prin aceasta, ființa dispărută și-a depășit funcțiunea limitată de mamă a scriitorului și s-a identificat gigantic în amintire cu Mama-Moldova, cu Mama-Pămînt, cu Terra, în a cărei purtătoare de milenară înțelepciune se improvizase pentru nevrstnicul ei fiu. Copilul de pe atunci a îngropat-o în ființa lui, decedată și ea ca atare odată cu mama, și cu tot tezaurul

de tradiții pe care ea l-a dus cu dînsa în mormînt. Moartea ei a însemnat o moarte a vîrstei sale copilărești.

Sadoveanu cel de mai tîrziu nu mai era Sadoveanu de atunci. Își aducea aminte ca și cum n-ar fi fost el, sau ar fi fost în altă ființă, de fapt în marea ființă a Timpului care-l devorase. Iată o revelatoare mărturisire despre sine dinnainte de moartea mamei : „*Se pare că eram eu însumi, fără îndoială, însă, că era cu totul altcineva*. Copilul de odinioară nu mai este de mult. Păstrez numai în mine înregistrate imaginile“. Este momentul, după această mărturisire, să revenim la concepția românească de *istoricitate a naturii*, a unei naturi, deci, încărcate de străvechi amintiri umane. Odată ce vîrsta copilăriei nu mai ține de ființa lui — a scriitorului Sadoveanu —, ci de ființa Timpului, înseamnă că această vîrstă devine omogenă și cu atîtea întruchipări din veacurile cele mai depărtate. Orice evocare *de demult*, fie luată din trecutul său personal, fie din cel istoric sau legendar, aparține, deci, aceleiași arii temporale, care imprimă peste tot trăsături comune. S-ar putea aici obiecta că, din copilărie, scriitorul mai păstrează, totuși, „înregistrate imaginile“ ca un fir fără întrerupere al memoriei. Dar asemenea imagini se identifică și cu cele ale veacurilor de pe pămîntul moldav : aceiași munți, aceiași codri bătrîni, aceleși toamne, aceași curgere lină a Moldovei în „soarele auriu“, aceleși chipuri de oameni. În consecință, și personajele istorice sau legendare ale lui Sadoveanu răsar ca tot atîtea ipostaze ale propriei sale ființe, de care el s-a desprins, ca și de vîrsta propriei copilării. Păstrează, însă, dintr-însele, ca și de la sine însuși cel înecat în Timp, imaginile Moldovei cu toate tradițiile ei.

Prilejul ne îndeamnă să apelăm la o altă mărturisire din *Țara de dincolo de negură*. Ea poate explica și enigma personajelor sale din *depărtată vreme*, și aceea a Timpului absolut, care capătă atît de cunoscuta expresie magnifică în creația sa. „Amintirea acestor clipe de taină și de ucenicie, spune el, este tot așa de importantă și tot

așa de rară ca și oricare din faptele fiilor omului. Va pieri și ea ca toate ; ar fi, deci, un fapt istoric numai prin prezumția trufașă de a-l impune atenției. Nu-i decît o privire curioasă spre lumea umbrelor de odinioară, de acu cîteva zeci de ani ori de veacuri, căci data pe care am statornicit-o nu are, de fapt, nici o importanță.“ Surprindem aci, mai deslușit decît oriunde, respingerea timpului relativ sau cronologic (*cîteva zeci de ani ori de veacuri*), care cedează în fața Timpului pur și simplu. Faptul că de la trecutul copilăriei personale el admite chiar și o scurgere de secole, ne face să vedem, așa cum am mai spus, propriile sale ipostaze în atîtea din personajele istorice sau legendare pe care le-a creat. Sadoveanu le scaldă pe toate în același Timp absolut, în aceeași atmosferă de demult, în aceeași lumină de mit, omogenă cu zona temporală în care s-a proiectat pe sine copil.

Într-o asemenea depărtată vreme se situează și *Hanu-Ancuței*. Este un sediu sau o capiște a celei mai înalte seninătăți și a bucuriei duminicale. Așa se face că tocmai în această creație apare în chipul cel mai pregnant mesajul pe care, potrivit intuiției atît de pătrunzătoare a lui Paul Anghel, l-ar dărui Sadoveanu lumii moderne. Dar să cercetăm mai îndeaproape vestitul han. Vom constata, iarăși, că evocarea sa nu se efectuează prin date *spațiale*, ci *temporale*. *Era ziuă, era într-o vreme de toamnă, era în anul cînd... cînd... cînd...* (nu mai repetăm ceea ce am citat). Și aci spațiul se convertește în timpul care-l devorează, un Timp absolut, de beatitudine desăvîrșită, ca însăși vîrsta copilăriei. Și aci drumeții ce se strîng să poposească sînt tot atîtea ipostaze ale lui Sadoveanu însuși, care, sub multiplele măști date de durerile vieții, vine să se așeze într-o pierdută atmosferă de mit, reînviată în simbolul nemaiauzitului han.

Nucleul viu al unui asemenea lăcaș de veselie a inimii este însăși Ancuța. Spre deosebire de *hangîța* clasică din toate literaturile, în jurul căreia se țes nenu-

mărate asociații erotice, această femeie tânără și frumoasă se vede proiectată într-o lumină pură, hieratică, aproape într-o postură rituală, care nu deșteaptă decît atitudini de deferență cuviință și gânduri de respectuoasă afecțiune. Ne-ar fi greu să excludem ideea că în subconștientul lui Sadoveanu a intervenit cu putere *însăși imaginea tinerei mame defuncte*. Ea este aceea care întreține tutelar simbolicul han ce-i poartă numele, așa cum i-a susținut și scriitorului întregul timp mitic al copilăriei. Acest timp ar fi putut să se numească, printr-o dezmiertată asimilare de sunete, nu al *Ancuței*, ci al *Măicuței*. Așa cum se păstrează, din preistoria noastră individuală, atitudinile, cîteodată de moment, ale unor ființe ce nu mai sînt, tot astfel credem posibil să fi ieșit la lumină, printre „înregistratele imagini“ ale copilului, și chipul pierdutei mame, răzemată de un pervaz de ușă, și căreia soarele să-i fi *aurit* jumătate din obraz. Această imagine, prin caracterul ei transfigurat, aparține unei „vîrste de aur“ reapărută în simbolicul loc de desfătare, unde ea singură, ocrotitoare, mai veghează cînd, tîrziu, toți oaspeții au adormit într-un fel de tainică reculegere.

Mama este, totodată, și agentul continuității în amintire, în a sa proprie ca și în aceea a veacurilor. De la ea se desprinde firul marelui Timp, din a cărui perspectivă privește ochiul acestui nou Kronos. Aci, deci, ideea de *mamă* se extinde la înțelesul măritor, stihial, de *matcă*, adică de albie, de receptacul, care cuprinde tot universul transfigurat al lui Sadoveanu.

Acest univers tinde a fi și acela al veacului ce vine. Într-adevăr, Sadoveanu aduce unul din cele mai prețioase mesaje pentru noul spirit care prinde să se formeze în lumea modernă. Secolul nostru s-a definit printr-o luptă înverșunată cu Natura și cu Timpul, alcătuit, deci, o epocă de fiziomahie și de cronomahie. Prima s-a văzut ingenuncheată, al doilea fărîmițat. Marea Natură este prea adesea pe cale de-a fi încarcerată și sufocată în rezervații, iar Timpul absolut frînt în cele mai rela-

tive fracțiuni de secundă. Este aceasta o victorie a omului? Poate, dar, în bună parte, o victorie a lui Pirus, așa cum se întîmplă cu „reușitele“ oricărui exces irațional. Oamenii, îndeosebi în emisfera occidentală, unde acest exces s-a dovedit mai amplu, și-au dat seama, și încep să întoarcă armele. Lupta începe să se dea împotriva poluării, a stressului, a asteniei nervoase. În corelativă tentativă de împăcare a omului modern cu Natura și cu Timpul — împăcare care a însemnat oricînd și oriunde un indiciu cert al altitudinii sapiențiale — și care a și prins să dea primele roade pe plan literar, Sadoveanu va rămîne, ca și Tagore, unul din marile glasuri precursorare.

Subtila selecție de texte, pe care Nina Stănculescu o realizează în *Carte de inimă pentru Brâncuși* (Albatros, 1976), cuprinde, printre altele, și mărturii în versuri sau în proză ale mai multor poeți români și străini¹. Nici unul din ei nu ajunge, ca Blaga, să-și afirme de trei ori prezența în această frumoasă carte. Faptul ne apare deosebit de semnificativ.

Ne-am formulat, oare, vreodată, întrebarea asupra aceluia care ar aduce la noi nu echivalentul — fiindcă nu este cazul —, dar, în orice caz, cea mai apropiată realizare poetică de ceea ce a săvârșit Brâncuși în plastică? S-au făcut unele vagi analogii cu Eminescu, dar nu atât ca efect al unei scrutări efective, cât mai curînd al entuziasmului nostru, care ne îndeamnă să-i asociem. Deși există între ei unele incontestabile incidente, totuși nu autorul *Luceafărului* este poetul cel mai apropiat de Brâncuși. Într-o asemenea relație l-aș vedea integrat mai degrabă pe Blaga. Prin această apropiere, care desenează unul din punctele cele mai vizibile ale unei galaxii românești, putem răscoli cu durere adevăratele dimensiuni ale poetului din Lancrăm. Ne gîndim cît de puțină lume este în măsură să-l cunoască direct pe Blaga așa cum îl cunoaște pe Brâncuși.

¹ Toate citatele noastre asupra lui Brâncuși, reflecții emise de diferiți artiști sau teoreticieni, vor fi scoase din această carte a Ninei Stănculescu.

Dar nu regretele alcătuiesc adevăratul nostru obiectiv, ci surprinderea efectivă a bogatelor analogii dintre Brâncuși și Blaga. Ele sînt atât de mari și de turburătoare, încît aproape că nu știm cu care să începem. Ne decidem totuși pentru *tăcere*. Este poate virtutea cea mai grea de conținut a ambilor artiști. Amîndoi ajung pînă la un *ritual al tăcerii*, aproape de aceeași forță ca în taoism.

Se poate vorbi, în această privință, de o egală intensitate și la Eminescu, așa cum se desprinde, printre altele, și din cunoscutul început al *Sonetului III : Cînd însuși glasul gîndurilor tace...* Tăria se arată a fi într-adevăr aceeași, dar nu și registrul. Tăcerea la Eminescu este a „somniai”, a visului, a ațipirii într-o voluptate de amețitoare aromeală, așa cum indică, de fapt, și strofa următoare a sonetului : *ca-n vis așa vii !* Cît de departe de acest registru se află *Masa Tăcerii* la Brâncuși ! De astă dată nu gîndul tace, ci, dimpotrivă, tot ceea ce nu este gînd. *Masa Tăcerii* apare ca expresie tipică a acelei *concentrări treze* pe care o numim reculegere, în sensul etimologic al termenului, de adunare într-un punct sau într-un ascuț și a întregii ființe, pe care contingenta vieții o risipise.

În fața acestei *Mese a Tăcerii*, poetul flamand Karel Jonckheere pronunță următoarele versuri în poemul cu același titlu :

Alături, un rîu curgînd fără zgomot,
iarba crescînd fără-un cuvînt...

.....
silabisește-mi sufletul unui scaun
cu buzele umbrei pe care o lasă.

(tr. Petre Solomon)

Lucian Blaga, încă din 1919, deci cu aproape două decenii mai înainte de-a fi creată *Masa Tăcerii*, care i-a inspirat lui Jonckheere versurile citate mai sus, începe și sfîrșește astfel poemul *Liniște* din *Poemele lumînii* :

Atita liniște-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.

Masa Tăcerii aduce la același numitor versurile care-i precedă nașterea și cele ulterioare, care sugerează existența ei în piatră. Atît *umbra* de mai tîrziu, cît și *razele* care o anunță *silabisesc* sau *izbesc*, cu același glas mut, mesajul lor, mesaj identic cu creația lui Brăncuși. Lucian Blaga purta, deci, cu anticipație într-însul o *masă a tăcerii*, adică o închegare imagistică a acelei tăceri, pe care în alt poem o și vede *rotundă*: *Amiaza e dreaptă. Liniștea se rotunjește albastră*. Această imagine se află în *Lauda somnului* (1929), culegere publicată și ea cu aproape un deceniu înainte de capodopera de la Tîrgu-Jiu. Ambii artiști au intuit, deci, pînă și *forma* tăcerii, pînă și *tonul* ei luminos, alb solar la Brăncuși, albastrul unui cer de amiază la Blaga.

La nici unul din ei liniștea nu este vis, ci cale de cunoaștere trează. Vestitul *Autoportret* al lui Blaga din *Nebănuitele trepte* pune într-o perfectă corelație acești doi termeni, *tăcerea* și *veghetoarea căutare*:

Lucian Blaga e mut ca o lebedă.
În patria sa
Zăpada făpturii ține loc de cuvînt.
Sufletul lui e în căutare
în mută, seculară căutare
de totdeauna,
și pînă la cele din urmă hotare.

Parcă nu numai pe sine s-ar fi portretizat aci Blaga, ci și pe strălucitul său contemporan mai vîrstnic.

În al doilea rînd, amîndoi exprimă suprema decantare a *satului românesc*, care se decupează cu atît mai viu în ființa lor, cu cît ambii au frecventat decenii întregi meleaguri străine. „Spațiul mioritic“, bunăoară, a fost gîndit și scris la Viena, așa cum și atîtea lucrări ale lui Brăncuși s-au executat la Paris. Lancrămul și Hobîța s-au înfrățit tocmai prin itinerariul străin pe unde chipul celor două sate s-a văzut purtat *în esență*, ca prin

deșert Sfinta Sfințelor. Cei ce au fost oaspeții lui Brăncuși în atelierul și locuința sa din Impasse Ronsin au rămas cu impresia profundă a unui alt spațiu decît acela al Parisului, un spațiu al satului românesc. Cînd, de asemenea, în 1936 l-am vizitat pe Blaga în vila ce o ocupa la Peuchtelsberg, lîngă Viena, mi s-a părut iarăși că mă aflu în țară, într-un dulce și senin peisaj de coline „ondulate“. Cum nu se poate mai bucuros s-a arătat cînd i-am spus că și-a creat acolo un „spațiu mioritic“.

Amîndoi au adus cu ei nu satul în expresia sa corticală, ci „sufletul satului“, așa cum se și intitulează o poemă de Blaga din *În marea trecere* (1924). Dincolo de schimbarea locului și de trecerea timpului, rămîne pentru cei doi artiști această neclintită permanență care le-a hrănit spiritul toată viața:

Eu cred că veșnicia s-a născut la sat..

Miezul semnificativ al conștiinței lui Blaga trăia, desigur, și în conștiința celui din Impasse Ronsin. Și el a exprimat în piatră, în metal, în lemn, precum și în întreaga pondere ambientală, pe care și-a creat-o acolo, echivalențe ale acestui final de poem:

Sufletul satului filfiie pe lîngă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streșini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.

Să se observe că „sufletul satului“ se exprimă gramatical nu printr-un substantiv concret, care să cuprindă o imagine materială, ci prin imponderabilul unui „infinitiv lung“ (*filfiire, cădere*). Este același infinitiv lung românesc, prin care cu atîta pertinență Constantin Noica pătrunde și arta lui Brăncuși.

O altă trăsătură comună între cei doi artiști se desprinde din faptul că ei realizează deopotrivă, și în chip perfect, ideea pe care ne-am format-o despre „spiritul creativ românesc în context universal“. Am gîndit încă cu cîțiva ani înainte că arta noastră, în ceea ce

cuprinde mai autentic, nu se situează în afara naturii, pentru a o privi ca model, ci chiar înlăuntrul ei, în inima naturii, pentru a o stiliza și a o perfecționa. Artistul acționează, deci, ca un agent natural ce stimulează voința însăși a lucrurilor de-a se îndrepta către ipostaza lor ideală.

În ceea ce-l privește pe Brâncuși, s-a stabilit de multă vreme această trăsătură. V. G. Paleolog afirmă următoarele în înțelegerea deplină a artistului: „În sculpturile lui Brâncuși gândurile nu vor fi aplicate, adăugate unui subiect comprehensibil, materiei, ele vor izvorî în materie, căreia ele nu-i vor fi decît transformarea firească, așa cum frunza plantei se transformă în floare“. La rîndul său, David Lewis observă că sculptorul lucrează „pînă cînd înlăuntrul pietrei o formă începe treptat să se dezvăluie“. Iar Carola Giedion-Welcker, discutînd despre raportul sculptorului cu materialul său, surprinde că „îi pîndește continuu legile și tendințele secrete pentru a i le urma și a i le intensifica“. De aceea, totul se întoarce la el „spre înlăuntru“.

O atare *cosmizare* a artistului, care trăiește nu în fața, ci înlăuntrul materiei naturale, se relevă la Blaga mai accentuat decît la oricare alt poet al nostru. Această materie naturală este pentru el îndeosebi *pămîntul*. Iată, tot din *Sufletul satului*, următoarele versuri:

Aici orice gînd e mai încet
și inima-ți zvîcnește mai rar,
ca și cum nu ți-ar bate în piept,
ci adînc în pămînt undeva.

Nici nu poate fi o adecvare mai perfectă la acel „înlăuntru“ al naturii, ce stă la baza concepției creatoare românești, și pe care o exprimă atît de clar și Brâncuși în mărturisirea din 1922 către O. Han, și anume că: „sufletul sculptorului trebuie să se acordeze cu sufletul materialului“. Este aceeași „inimă“ a lui Blaga, identificată efectiv cu „inima“ din adînc a pămîntului.

În legătură cu această atitudine, pe care o atribuim ca notă specifică spiritului creator românesc, tot David Lewis surprinde că arta lui Brâncuși l-a făcut „să conceapă cioplitul ca un mod de a desface, a dezghioaca, a dezghioaca o imagine din miezul pietrei; și din miezul sculptorului de asemenea“. Este vorba de aceeași coincidență și identitate între cele două „miezuri“. Se „dezghioacă“, cu alte cuvinte, atît „sufletul“ sau „inima“ materialului cît și a artistului. Nicăieri, însă, ideea unei asemenea duble dezghiocări coincidente nu se desenează mai limpede decît în poema *Gorunul* a lui Blaga. În strofa finală poetul se adresează astfel copacului:

O, cine știe? — Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scîndurile lui
o simt pe semne de acum.

Această „cioplire“ sau „dezghiocare“ simultană a două „miezuri“ care se identifică, adică imaginea *sicriului* din „sufletul“ copacului cu ideea *morții* din „sufletul“ artistului, relevă, dincolo de sensul nemijlocit, ca și la Brâncuși, aceeași situație „înlăuntru“ lucrurilor.

Faptul se conexează cu acea universală viziune a *organicului*, pe care, în *Spațiul mioritic*, Blaga o atribuie „matricei stilistice“ românești. O atare vedere se deslușește, de altfel, pretutindeni și în opera sa poetică. Ne solicită aci, prin saturația sa de organic, un magnific vers aflat în poema *Din cer a venit un cîntec de lebedă* (volumul *În marea trecere*). Iată acest vers unde *țărîna* deține, de astă dată, semnificația blagiană a *pămîntului*.

Țărîna e plină de zumzetul tainelor...

Această *țărîna* vie se trezește de asemenea și sub miinile lui Brâncuși. Toată materia universală se află străbătută și la el de pulsațiile *organicului*. „Brâncuși — precizează mai departe O. Han, după mărturiile din 1922

ale genialului său interlocutor — „simțea piatra, marmura, bronzul animate de o viață a lor specifică, asemănătoare celei a ființelor vii“. Într-insele se aude, ca și pentru Blaga, „zumzetul tainelor“, zvon care vestește protutindeni prezența însufletită a organicului.

O altă caracteristică, valabilă pentru ambii artiști, se desprinde din numărul extrem de restrâns al motivelor în contrast cu nesfârșita proliferare a variantelor respective. La Brâncuși, asemenea motive, pe care criticul de artă italian Mario de Micheli le numește „nuclee imagistice“, s-ar reduce numai la câteva: torsul, capul, animalele, cuplul, coloana. În schimb reluările lor, observă același critic, sînt de-a dreptul covârșitoare. Pentru *Domnișoara Pogany*, bunăoară, există șaptesprezece variante. Acela în ceea ce îl privește pe Brâncuși. Cu aceeași putere de pătrundere, surprinde la noi Lucian Raicu o identică trăsătură și la Blaga, adică o amplă reiterare intensivă a unui *puțin* extensiv. Criticul pleacă, în cazul de față, de la scrierile teoretice ale poetului-filosof. În *Triologia culturii* Lucian Raicu vede „o foarte inventivă multiplicare a frazei cardinale“. El își extinde observația și asupra poeziei lui Blaga. „Și ce altceva este harul poetului — se întreabă același critic — decît puterea instalării într-o propoziție-cheie, rostită la nesfârșit?“ (*Lucian Blaga și „fenomenul originar“*, în *Structuri literare*, 1973.)

O asemenea „propoziție-cheie“ îmi apare la fel structurată în „multiplicările“ sale ca și tot ceea ce derivă din „nucleele imagistice“ ale lui Brâncuși. Și cu aceasta, ne apropiem de ultima trăsătură importantă care îi apropie pe cei doi mari creatori în domenii deosebite. Este vorba de acea *simplicitate* pe care artiștii nu și-o propun artificial, după un program, dar care, după cum precizează Brâncuși, se obține chiar fără voia lor pe măsură ce pătrund tot mai adînc „sensul real al lucrurilor“. În această privință relevă și Carola Giedion Welcker „libera viziune a artistului spre a zămislî forme definitive... pure de orice element accidental“. Așa se ajunge la acea

geometrie înaltă și sfîntă, pe care o evocă Blaga, raportîndu-se, de astă dată, direct la Brâncuși, și anume la *Măiastra* sa (*Pasăre sfîntă*, în *Lauda somnului*).

Dar această purificare „de orice element accidental“ se descoperă și la stilul lui Blaga prin eliminarea a ceea ce am numi *adjective grase*, adică atribute încărcate de culoare, de pitoresc, de somptuozități. Nefiind niciodată prozaic, ca alți poeți contemporani, ba, dimpotrivă, atîngînd mereu punctul cel mai incandescent la care poate rezista efervescența poetică, el folosește, totuși, unul din stilurile cele mai denudate din lirica noastră. Ajunge, astfel, la un fel de luciu sau de lumină a netezimii, ca și Brâncuși în unele piese ale sale, mai cu seamă metalice. Poemul *Peisaj transcendent* din *Lauda somnului* se vede alcătuit cu șase ani mai înainte de *Cocoșul* din bronz polisat al sculptorului nostru. Și totuși, iată primele două versuri ale acelei poeme :

Cocoși apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate românești...

Ce izbitoare asemănare între repetatul amfibrah, cu indefinitul iterativ *tot din tot strigă, tot strigă*, și deopotrivă de repetatele ieșinduri metalice din ce în ce mai sus izbucnite ale *Cocoșului* făurit mai tîrziu de Brâncuși! Ne fac amîndouă creațiile să auzim, într-o identică simplitate de esență — simbolic potențată —, același reluat țipăt cu caracter ominos al păsării-herald. Iar acest strigăt vine ca o veste *din sate românești*, așa cum amintește și postamentul de lemn, cioplit în același zig-zag, pe care se înalță hieraticul *Cocoș*.

Nucleul cosmoviziunii lui Blaga ființează în poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* din *Poemele luminii*, de unde se va dezvolta mai tîrziu și ideea *cu-noașterii luciferice*. Nu ne oprim la o asemenea constatare ce, de altfel, nu ne aparține, și care-i demult cunoscută. O vom folosi numai ca punct de lansare către concluzia că, peste zece ani, tocmai sub acest aspect

esențial, Blaga se identifică pe sine însuși, ca într-o oglindă, în creația lui Brâncuși.

Se cere a fi invocat, și în cazul de față, poemul *Păsărea sfântă* din *Lauda somnului*, poem sugerat de bronzul *Măiaștrei*. Blaga vede și această creație a lui Brâncuși concepută, ca și propriile sale poeme, în *orizontul misterului* :

Ai trăit cândva în funduri de mare
și focul solar l-ai ocolit pe de-a-proape.

Acele *funduri de mare* și apoi acel ocolit *foc solar* reprezintă, pe rând, *cunoașterea luciferică*, inițiată mai târziu teoretic de Blaga, și *cunoașterea paradisiacă* sau raționalist-tradițională. *Măiastra* lui Brâncuși ar fi și ea o expresie nu de „elucidare“, ci de *potențare a tăinei*. Ne întărește și mai temeinic în această părere versul cu care începe strofa a patra, ultima :

dăinuind în tenebre ca în povești.

Măiastra lui Brâncuși — și, desigur, întreaga sa operă — este și ea o petală din *corola de minuni* a lumii.

În încheierea acestei sumare priviri, ne reluăm inițialul lamento. Chiar dacă Blaga n-a fost de proporțiile lui Brâncuși, mult nu i-a lipsit pentru a-i fi un egal. Creația sa a văzut, însă, lumina sub o zodie mai puțin norocoasă. Omenirea modernă ar fi meritat, totuși, încă de-acum patru decenii, să primească și pe plan poetic același mesaj „către limanul lumilor necunoscute“ pe care l-a primit de la Brâncuși.

MATEI CARAGIALE ȘI STRUCTURA EXCEPȚIEI

Matei Caragiale este poate cel mai laborios prozator din istoria literară a lumii. El îl întrece chiar și pe Flaubert, modelul clasic al laboriozității artistice. Autorul *Doamnei Bovary* mărturisește în *Correspondența* sa că s-a trudit atât de mult scriind acest roman, încât o dată a pierdut trei zile și trei nopți ca să iasă... un rînd și jumătate.

A fost, totuși, un moment de dificultate excepțională, care probabil că numai foarte rar s-a mai repetat în cursul acelei elaborări. Altfel n-ar fi reușit să redacteze o scriere relativ voluminoasă ca *Doamna Bovary* în șase ani, din 1851 pînă în 1857, cînd a apărut. Celebrul roman al scriitorului francez este cam de trei ori mai extins decît *Craii de Curtea-Veche*. Aproape tot atât de laborios ca și Flaubert s-a arătat Rebreanu în redactarea lui *Ion* (1913—1920), scriere ceva mai dezvoltată decît *Doamna Bovary*.

Matei Caragiale a întrecut, însă, în această privință tot ce se poate închipui. Ascultînd pe un critic și istoric literar de seriozitatea lui Perpessicius, îi putem reține următoarea afirmație : „Ultimele trei părți din roman l-au costat pe Matei Caragiale nouă ani de lucru intens“. Și cît cuprind aceste „ultime trei părți“ din *Craii de Curtea Veche*? 125 de pagini ; 150 are romanul întreg. Prin urmare, nouă ani de lucru intens pentru 125 de

pagini, ceea ce ar face cam 16 pagini și jumătate pe an sau, să zicem, un rînd și ceva pe zi.

Flaubert numai într-un caz cu totul neobișnuit, care l-a uimit și pe el însuși, a îndurat un asemenea ritm de lucru. Pentru Matei Caragiale, timp de nouă ani de zile, aceasta a fost regula, nu excepția. De aceea, credem a nu fi exagerat, spunînd că este poate cel mai laborios prozator al lumii. Și trebuie reținut că a trăit în același timp cu opusul său mai vîrstnic, dar de asemenea unic, cu Nicolae Iorga. În splendidul interval al culturii noastre dintre cele două războaie, s-au întilnit, așadar, cel mai laborios cu cel mai fecund scriitor cunoscut pînă astăzi, care a scris mai mult decît oricare altul de cînd există scrisul la toate popoarele lumii. Este numai unul din atîtea și atîtea evenimente mari, surprinzătoare, neașteptate, care au avut loc pe pămîntul nostru.

Dar să revenim strict la Matei Caragiale. Poate că ceea ce a întreprins el este un exces și, ca orice exces, face să nimerească adesea săgeata dincolo de țintă. Trebuie, totuși, să apreciem aci un exercițiu de voință și de răbdare aproape fahiric. Am spune că o satisfacție de natură lăuntrică, iar nu una exterioară, de succes, a delectat conștiința de sine a omului care a avut uriașul orgoliu de a-și propune și de a realiza acest lucru unic.

Iată ce aflăm, după publicarea *Crailor*, în *Jurnalul* lui Matei Caragiale, redactat în limba franceză: „De la apariția întîii părți, această lucrare a fost primită cu o favoare poate fără precedent în literatura română. Pentru munca dură și pentru istovitoare obsesie ce mi-a impus, nu-i port nici o pică: ea e într-adevăr magnifică.“ Și mai departe adaugă: „Oricare ar fi satisfacțiile pe care această lucrare mi le rezervă în viitor, e una pe care o am de pe acum, și pe care o voi aprecia întotdeauna înaintea oricărei alteia: aceea a dificultății învinse. Am auzit și citit că o lucrare odată realizată încetează să mai placă autorului ei. La mine e tocmai dimpotrivă.“ Cea mai mare răsplată pentru această muncă dură și istovitoare este imensa desfătare estetică pe care o re-

simte aproape narcisic Matei Caragiale citindu-se pe el însuși!

Cum a procedat scriitorul ca, în sfîrșit, să ajungă la această desfătare de sine, cu prisosință meritată? Din păcate, cei mai mulți scriitori își observă slăbiciunile prea tîrziu, abia după publicarea propriilor opere. De la această impaciență a contactului cu critica și cu publicul, face excepție nu numai Matei personal. Se pare că ar fi o mai largă trăsătură ereditară a familiei Caragiale. Fratele său cu opt ani mai mic, Luca, mort de tînr (1893—1921), într-un foarte matur eseu postum, *Despre La Rochefoucauld* (publicat de Eugenia Oprescu în *Manuscriptum*, 24.VII.1976), scrie următoarele: „Un autor care într-adevăr e așa de preocupat de stil, probabil, ar proceda la corecturile succesive înainte să-și publice opera, astfel ca, odată răspîdită în public, să o poată considera perfectă“. Se pare că Luca era tot atît de „cusurgiu“ ca și fratele său mai mare, exagerînd amîndoi, printr-un filtru de ultrarafinament, exemplul părintelui lor. De aceea, mezinul vinează cu atîta patimă „slăbiciunile de stil“ ale lui La Rochefoucauld. Dacă nu murea, din nefericire, la douăzeci și opt de ani, ar fi ajuns, poate, un *alter ego* al fratelui său, sub aspectul aceleiași autoexigențe.

Matei, însă, ajutat de o viață cu peste două decenii mai lungă, prezintă ilustrarea unei realizări depline pe această cale. Trecînd peste ironiile confrăților, care ajunseseră să vadă într-însul un neajutorat, un om lipsit de chemare, el și-a îngăduit un interval *sine die*, urmărind ani și ani slăbiciunile cărții, pînă ce le-a eliminat în întregime. Am crede, însă, că o asemenea performanță vine numai parțial în avantajul romanului. Pentru o integrală expresie creatoare s-ar cere și ceea ce se numește inspirație, adică partea spontană, de fulgurație imediată, eliminată adesea și ea, — odată cu scăderile stilistice, — prin acțiunea unui exagerat travaliu de finisaj. Viteza atît de naturală a acestei țîsniri creatoare compensează lentoarea unei prea zelose tendințe de

perfecționare, care se dovedește mai mult artizanală decât artistică.

Nu atât artiștii, cât mai cu seamă făuritorii de curiozități și de rarități, migălitorii de neobișnuite lucruri mărunte, cu veleități de unicate, ating asemenea performanțe. Așa, bunăoară, ca să dăm un singur exemplu din o mie, pe la începutul veacului nostru un simplu meșter din Austria a cheltuit doisprezece ani, și tot „de muncă intensă“, ca să modeleze și să cizeleze din oțel, cu unelte exclusiv de mână, cheia de la ușa unei biserici. Este adevărat că a ieșit o neîntrecută bijuterie, care încântă ochii. Oțelul, bogat înflorat și fațetat cu o uimitoare finețe, se arată mai viu și mai strălucitor chiar decât argintul. Totuși, nu este decât o cheie, a cărei valoare păleşte alături de un tablou, să zicem, de Van Gogh, lucrat în mult mai scurt timp. Ambiții de felul amintitului meșter se asociază în modul cel mai tipic cu simpla vocație a virtuozității artizane. Matei Caragiale atinge totuși genialitatea, numai fiindcă această voință colosală, aproape unică, aparține unei naturi excepțional de sensibile și de o frământată viață lăuntrică.

Urmează, deci, să privim și această ultimă latură, abandonând problema atât de cunoscută a travaliului său proverbial. Mai de căpetenie ni se pare a ști ce a simțit și cum a vibrat Matei Caragiale în fața obiectului său. Dar care este, în definitiv, acest obiect? Noi l-am identificat — așa cum s-a și făcut pînă acum — în imaginea Bucureștiului de început de secol, văzut prin ochii unei mîndre și obstinate societăți în agonie. Iată un mod opus de evocare a atmosferei bucureștene față de felul cum se răsfrînge în *Patul lui Procust*, unde scriitorul, intrat de asemenea în roman ca martor, nu se mai află pe poziția regretului pentru o neîmplinire a trecutului, ci pe aceea a dezolării pentru neîmplinirea viitorului, în sensul unei dorite regenerări morale. Și totuși este același București — cunoscut încă de la Filimon — cu aceeași veselie numai a lui, și cu aceeași tristețe numai

a lui, cu același duh al unor descompuneri îmbătătoare de mireisme, parcă din fructe capitoase de toamnă.

Într-un eseu al său despre cele *O mie și una de nopți (Tausend und eine Nacht)*, subtilul Hugo von Hofmannsthal recunoaște în uriașul ciclu de povești arabe cea mai mare *epopee a voluptății* din cite s-au cunoscut vreodată în omenire. Ei bine, Bucureștiul, așa cum rezultă din cele două romane, dar mai cu seamă din *Craii de Curtea Veche*, unde se accentuează apăsător că ne aflăm „la porțile Orientului“, este și el un sediu al acestei voluptăți răsăritene. Și aceasta nu de azi, de ieri, și nici chiar de la romanul lui Filimon. În ediția *Enciclopediei* din prima jumătate a veacului trecut, aflăm din volumul IV, apărut în 1834, la vocabula *Boukarest*, citat după Malte-Brun, că „numeroasele turle ale celor șazeizi de biserică se pierd printre grădini înflorite, boschete îmbălsămate, promenade delicioase“. Pătrunzînd în acest „paradis“, se deschide un evantai de alte desfătări, mai tîrziu evocat într-un fel sau altul de ațiția din scriitorii noștri. Mai mult, însă, decât toți evocatorii Bucureștiului, Matei Caragiale știe, ca și orientalii, să înalțe voluptatea la un lirism vibrant al plăcerilor.

Bucureștiul se află, însă, numai „la porțile Orientului“. În ceremonialul sau în ritualul oriental al plăcerilor, bucureștenii sînt atinși și de o aripă boreală, de o suflare de crivăț. Intervine, adică, și o tristețe, care pătează voluptatea, o vede coborîtă la treapta ei aspirituală. Este o altă ipostază a Bucureștiului, pe care evocatorii orașului o cuprind de asemenea în lucrările lor. Matei Caragiale ilustrează culminant și această ultimă ipostază.

De fapt, *Craii de Curtea-Veche* nu este un roman în înțelesul propriu al cuvîntului, așa cum nu este nici *Patul lui Procust*, cu care l-am mai comparat, ca fiind amîndouă evocări ale Bucureștiului, gîndite concomitent. Rațiunile, însă, pentru care nu le putem identifica astfel se dovedesc a fi cu totul opuse între ele. *Patul lui Procust* este cu mult mai desfăcut, mai nelegat decât un

roman, exact ca și componența Bucureștiului din acea vreme față de rigoarea urbanistică a veritabilului oraș. Dimpotrivă, *Craii de Curtea Veche* se prezintă cu mult mai strîns, mai dens decît permite structura liberă și întrucîtva afinată a romanului. Scrierea relevă o intensă concentrare lirică de poem, așa cum s-a mai observat și de către alți apreciatori ai ei. Și chiar în acest sens poate fi privit și Matei Caragiale. Nu prin ale sale tinerești *Pajere*, ci tocmai prin *Craii de Curtea Veche*, el apare ca unul din cei mai străluciți poeți pe care i-a avut strălucita noastră perioadă dintre cele două războaie.

Coborîm, cu acest prilej, către acea dualitate dramatică ce-l sfișie pe omul reprezentativ din zorii vremilor noi. Printr-o atare dualitate — care împinge, pe de o parte, existența către zeritul moral, pe de altă parte, către opusul său nadir, se inaugurează întregul spirit al poeziei moderne, odată cu Baudelaire și cu marii precursori lirici din veacul trecut. Exact același spirit, dispus în aceleași ecuații, se întilnește și la Matei Caragiale. *Craii de Curtea Veche* alternează, ca și poemele contemporanului său Argezi, între noroi și stele. Partea stelară este cîntarea voluptății pure și înalte, în timp și în trecut pentru Pașadia, în spațiu și în depărtări pentru Pantazi. Partea de noroi și de iad este o restrîngere *hic et nunc*, de unde se desprinde marea tristețe care întunecă acea voluptate, ba mai mult, o umilește, o murdărește, o îndurerează. Și această zonă de infern nu se constituie numai din prezența trivială, degenerată, subumană, a lui Gore Pirgu. Am putea spune că și în celelalte două personaje — numai exterior și prea subiectiv idealizate — zace cite un Pirgu lăuntric.

Scriitorul-martor, care vorbește și el în roman, se află într-o continuă nedumerire față de enigma faptului că niște persoane atît de distinse caută tovărășia celui dezvățat. Or, nouă tocmai prezența lui Pirgu ni se pare expresia cea mai profundă și cea mai semnificativă a romanului. El este un *memento* simbolic, nu al morții

lor viitoare, ci al descompunerii lor prezente. Apariția sa ne amintește de vechiul motiv artistic al craniului, dar mai cu seamă al întregului schelet, care, ca prezență fantastică, însoțește cite un personaj de o vitalitate înfloritoare. Cu secole în urmă un asemenea motiv se cultiva frecvent în pictura și în gravura occidentală. Este proiectată în afară amintirea neîncetată a propriului schelet și, prin aceasta, a propriei morți, pe care omul o poartă în sine. Același *memento* reapare sub alt chip și în simbolism, odată cu *Leșul (La Charogne)* lui Baudelaire. Tot printr-o proiectare în afară, Pirgu este expresia mereu prezentă a leșului moral, a descompunerii din propria conștiință a lui Pașadia și a lui Pantazi. Detracatul lor însoțitor există, de fapt, într-înșii, în adîncul ființei lor, așa cum le există și scheletul hîd, ascuns, însă, de frumoasa carnație a iluziei, a aspirațiilor înalte, a celor mai nobile voluptăți. Asemenea craniului și osemintelor în vechime — a *ciolanelor*, cum spune Dosoftei —, Pirgu se ivește, în cazul de față, ca un corectiv la trufia nemăsurată a celor pe care îi însoțește.

Revenind la amintita dualitate dramatică, o putem transpune și în termeni stilistici. Noi am prezentat-o ca pe o oscilare între voluptate și tristețe, fenomen ce definește caracterologic și un anumit București. Dar același fenomen se mai poate exprima și sub chipul dualității romantism-naturalism. Este o constatare a cărei valabilitate se extinde și ea asupra capitalei valahe. Pirgu personifică extrema naturalistă a romanului, proiectată violent în afară, spre a fi astfel privită în exclusivitatea ei. Dar un atare naturalism există și infuz în romantismul personajelor, așa cum se surprinde iarăși în însăși structura tipică a profilului spiritual bucureștean. Sub acest aspect mai complex și, totodată, mai complet am dori să ni-i fixăm din nou în atenție pe protagoniștii romanului.

Un caracter pronunțat romantic al acestor personaje este *byronismul*, identificat și la Pantazi, dar mai cu seamă la Pașadia. Matei Caragiale vede la el „un cap

cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască“. Mai departe, adaugă că „părea chiar întors din vremuri de altă dată acel chip aprig ale cărui trăsături semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii“. După cum se vede, pînă și elocuția exaltată cu care romanticii trasau portretele idealizate ale propriilor personaje este folosită întocmai de Matei Caragiale. Alte pasaje completează imaginea de perfect erou byronian a lui Pașadia, în care recunoaștem frumusețea, demonismul, misterul, orgoliul, caracterul sumbru, răzvrătirea.

Naturalismul, însă, roade pe dinlăuntru, ca un cariu, tot acest romantism. Mai întîi se ivește obstrucția vîrstei. Toate personajele byroniene sînt, fără excepție, *tinere*, aceasta atît la Byron cît și la numeroșii săi adepți din cele mai diverse literaturi. Pașadia constituie o excepție care, în principiu, poate fi și admisă. Bătrînețea în sine nu este o circumstanță degradantă, iar un byronian bătrîn ar aduce eventual o notă originală în cadrul respectivei categorii de tipologie literară. Nu, însă, vîrsta singură, ci numai asocierea ei cu grotescul decide amintita intervenție naturalistă, din profilul de ansamblu al lui Pașadia, un grotesc pe care, în mod ciudat, Matei Caragiale nu-l privește ca atare, deși îi descrie cu exactitate coordonatele.

Ca început, putem trece ușor peste faptul că posesorul aceluși cap „cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască“ avea părul cănit. Odată, însă, cu menționatul amănunt începem să descoperim încăperi naturaliste în acest turn romantic. Aflăm mai departe că era vicios — notă grotescă la un bătrîn —, ducînd o viață desfrînată, de pe urma căreia și-a găsit și moartea. Dar să coborîm și mai jos pe scara naturalismului, pînă la subteranele „semețului“ turn. Acest om, întors romantic „din vremuri de altă dată“, era apucat periodic de nebunie, de acele „pandalii“ pe care le prevedea, și care-l făceau la timpul potrivit să se închidă singur. În sfîrșit, îl vedem, la un moment dat, într-o postură și mai grotescă, tăvălindu-se pe jos, înceștat cu Pantazi

într-o luptă plină de ură pentru o femeie. Pe nici un erou byronian nu l-am putut prinde într-o asemenea postură, în care s-a expus „distinsul“ Pașadia. Și Pușkin și Lermontov au murit elegant în duel.

Am lansat pînă acum o sondă numai în viața lui Pașadia. Dar nici Pantazi — adevăratul idol al scriitorului-martor — nu era mai bun. Ca să nu ne mai extindem și aci în detectarea ungherelor naturaliste, ascunse de o fizionomie exaltat romantică, destul să spunem că el a uzurpat o mare avere, care, prin testament, s-ar fi dirijat către o altă destinație.

Nu avem, totuși, intenția de-a diminua aceste personaje, care s-ar răzbuna, făcîndu-ne să obținem doar o judecată incompletă și, în bună parte, falsă nu numai asupra lor, ci și asupra întregului roman. N-am făcut decît să izolăm tranșa naturalistă — tranșă de Pîrgu —, existentă și în Pașadia, și în Pantazi. În alte filoane din ființa lor nu mai asistăm la nici un atac al naturalismului, al aceluși infern care zace într-înșii. Există la ei și zone lăuntrice, care, dimpotrivă, ni-i arată pătrunși de cel mai pur și mai ingenuu romantism. Să revenim, deci, la ansamblu, la acea dualitate dramatică, împărțită între voluptățile înalte și tristețea înjositoare. Urmează de aci să separăm efectivele părți ideale, romantice dintr-înșii, după ce le-am privit latura neagră, naturalistă.

Să începem iarăși cu Pașadia. Înarijata sa voluptate era aceea de a-și extinde nemăsurat propria existență *în timp*, într-un trecut pe care l-ar fi trăit în alt secol și în altă viață. Aci Matei Caragiale urmează o tradiție aproape seculară în literatura noastră. În alte cercuri de cultură, motivul *avatarului* a pierit odată cu romantismul, cel puțin la scriitorii de seamă care au intrat efectiv în istoria unei literaturi naționale. La noi, în diverse variante, a persistat surprinzător de mult, și poate că, sub acest aspect, avem cea mai bogată literatură europeană.

Se știe ce loc larg ocupă motivul la Eminescu, mai cu seamă în *Avatarii Faraonului Tlă* și în *Sărmanul*

Dionis. Se reafirmă, nu pe calea unei tulburi magii romantice, ci pur estetic și chiar estetizant, în celebrul *Avatar* al lui Macedonski. Goga recrează și face aproape o magnifică operă originală din *Tragedia omului* de Madách, unde acest motiv al eternului Adam se repetă la infinit, pînă la „sfîrșitul lumii“. Brătescu-Voinești își transcrie un vis care îl convinge despre o existență a sa, pe care ar fi trăit-o cu secole în urmă la o curte domnească. Sadoveanu, în *Nunta Domniței Ruxanda*, îl face pe tînărul modern Bogdănuț Soroceanu, călăuzit de unchiul său Ștefan, să pătrundă pe după apele unei cascade de munte, și acolo, prin intrarea secretă într-o stîncă, să se pomenească amîndoi, păstrîndu-și numele și identitatea, într-o altă viață trăită de ei în vremea lui Vasile Lupu. Liviu Rebreanu scrie *Adam și Eva* ca urmare a șocului pe care l-a avut la Iași, întîlnind o clipă numai, pe acea femeie tînără cu ochii verzi, incredîntat fiind că i-a reținut chipul din memoria unei alte vieți și a unei alte întrupări. Pînă și Mircea Eliade, în *La țigănci*, transpune motivul într-un registru angoasat, de fantastic modern. Dimpotrivă, la Pașadia, recte la Matei Caragiale, imaginea altei vieți într-un trecut depărtat deschide perspectiva unei voluptăți senine, luminate de un fericitor hedonism. El nutrește convingerea romantică, îmbibată parcă de parfumul unor vechi stampe, că s-a mai văzut întrupat o dată în secolul al XVIII-lea. În același veac al Luminilor, îi atrage în fantazie și pe ceilalți doi, treime de nobili cavaleri de Malta, care au cutreierat toate marile curți ale vremii.

Invocarea *avatarului* constituie, probabil, una din esențialele consolări ale lui Matei. Căutîndu-și cu orice preț origini nobiliare, s-a consolat adesea, în fuga după această himeră, cu simpla reverie, în speță cu imaginarea unei stirpe alese din care ar fi făcut parte în alt secol și în altă existență. Este de fapt o variantă particulară dintr-un general complex românesc, al motivului care a decis și acea prezență exuberantă a *avatarului* în literatura noastră. La Pașadia această închipuire exprimă o atît

de înaltă și de densă voluptate a gîndului, încît ne face să uităm caracterul ei desigur prea infantil.

Tot pur romantică se arată și cealaltă largă perspectivă fericitoare, pe care ne-o proiectează, de astă dată, Pantazi. Este o deschidere nu în *timp*, în trecut, ci în *spațiu*, în rotundul pămîntului. Pantazi ne face să asistăm la o gigantică înflorescență a exotismului romantic. Planeta devine o grădină edenică, cutreierată de acest „descendent din piratî“. Una din călătoriile sau poposirile sale devine neasemuit de importantă pentru istoria noastră literară în context european. Ne permitem, pentru această problemă, o discuție ceva mai extinsă.

Este vorba, ca punct de plecare, de un fapt care, cu un deceniu înainte, a stîrnit la noi un interes pasionat. S-a invocat anume analogia *Crailor* cu recent apărutul *Ghepard* al lui Lampedusa. Stabilirea unei atari analogii pleca de la două temeuri. Mai întii, ambele romane evocă un declin, mai precis crepusculul unei anumite categorii sociale, așa cum arată și titlul simbolic al ultimei părți din scrierea lui Matei, *Asfințitul crailor*. În al doilea rînd, analogia se fundează pe caracterul calofil al celor două scrieri, pe laborioasa și cizelata lor perfecțiune stilistică. Deși juste și impecabil gîndite, aceste temeuri de asemănare rămîn, totuși, exterioare și incomplete. Nu se poate merge, oare, mai precis și mai în adînc? Nu există cumva și vreun comun izvor lăuntric sau unele fire de ape freactice care să le pătrundă pe amîndouă și să transmită o mai strînsă filiație a lor? Credem a da o relativă satisfacție unei asemenea întrebări. O lectură atentă a *Ghepardului*, apărută cu trei decenii după *Craii de Curtea-Veche*, ar putea să ne readucă în memorie un pasaj semnificativ din spovedaniile lui Pantazi, în momentul cînd el vorbește despre genealogia, descendența și înrudirile sale.

Iată acest pasaj: „Din Zuani cel roșu, prin doi din fiii săi, purced cele două ramuri ale neamului. Că la obîrșie am fi barbari, cum s-a străduit să mă convingă cînd i-am fost oaspe în palatul său din Catania capul

ramurei siciliene zisă cu pardosul, fiindcă la vechea noastră stemă... a adăugat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în câmp de aur cu chenar de singeap, un pardos negru; că am fi fost normanzi se prea poate, de vreme ce toți, pînă la cei din urmă doi, el și cu mine, am păstrat ca însemne tainice de stirpe părul roșcat și ochii albaștri...". Veleitatea nobiliară a lui Matei Caragiale se proiectează în două ipostaze. Una din ele, reprezentată de Pașadia, am văzut că se resemnează la planul *avaturului*, al întrupării într-o depărtată existență anterioară. Cealaltă ipostază, dată de persoana lui Pantazi, este aceea prin care Matei Caragiale nu renunță la efectiva sa prezumție nobiliară, închipuind ca atare o descendență efectivă pe linie genealogică. Noi am identifica această înrudire prezumtivă, imaginată de autorul *Craielor*, cu însăși familia princiară Lampedusa, din care se trage și scriitorul ce va scoate la lumină, peste treizeci de ani, un roman similar.

Din citatul de mai sus al spovedaniei lui Pantazi reținem patru indicii care ne dirijază progresiv către o asemenea concluzie. Mai întii, ca o primă cale de cunoaștere largă, este localizarea în Sicilia a sediului colateral de înrudire. Și mai precis intervine al doilea indice, restrîns la cercul nobilimii siciliene. În sfîrșit, identificarea completă se luminează în stema *pardosului*. Pasionat specialist în heraldică, Matei Caragiale nu lasă, în această privință, nimic incert sau echivoc. Pardosul sau pantera este un animal aproape identic cu ghepardul. Făcînd parte din aceeași familie a felidelor, are exact aceeași mărime și aceeași culoare deschisă cu pete închise. Singurele deosebiri ar fi capul ceva mai mic al ghepardului și picioarele mai înalte, mai subțiri și mai puțin mușchiuloase decît ale pardosului sau panterei. În ansamblul unei steme, adică al unei proiecții stilizate, heraldice, aceste mici diferențieri dispar cu totul. Ca atare, Matei Caragiale s-a gîndit precis la ghepardul lampedusic, constituindu-ne, astfel, un al treilea și defi-

nitiv indice pentru concluzia pe care ne-am format-o. Am putea să ne oprim aci, odată ce am atins un prag de certitudine în căutarea noastră. Mai apelăm, totuși, și la un al patrulea indice, am spune de confirmare a acestei certitudini. Este la Pantazi părul blond-roșcat al descendenței normande, precum și ochii albaștri, așa cum îl va descrie și Lampedusa pe eroul romanului său, străbunul prinț Salina.

Preocuparea heraldică a lui Matei Caragiale, intrată în contextul maniei sale de a-și căuta origini nobiliare, n-a putut să rămînă detașată și de interesul pentru unii dintre purtătorii stemelor cercetate. Antenatul lui Lampedusa, care, în romanul său, apare cu identitatea prințului Salina, ca o figură ieșită din comun ce se afla, a atras cu anticipație atenția celui ce-a scris *Craii de Curtea-Veche*. Lui Mateiu Caragiale, care-și căuta originile aristocratice unde credea el mai probabil să și le găsească, adică într-o Mediterană sudică, străbătută de normanzi, nu i-ar fi displicut să se știe cu o astfel de rudă, chiar colaterală.

De aceea, el creează o variantă balcanico-levantino-bucureșteană a acestei figuri atrăgătoare, pe care desigur că a urmărit-o. Se ivește, astfel, acel prezumtiv alter-ego al lui Matei Caragiale, și care se numește Pantazi. Cu modificările cerute de amintita variantă orientală a modelului sicilian — printre altele, o ascunsă lăcomie și ferocitate, inexistente la prințul Salina —, îi recunoaștem numaidecît izbitoarea asemănare cu protagonistul *Ghepardului*, așa cum ni-l va înfățișa Lampedusa.

Nu este vorba numai de acea identitate fizică pe care am mai ilustrat-o, adică de părul blond-roșcat, transmis ca moștenire de la „strămoșul Zuani“, ci și de alte puncte comune. Întîlnim, bunăoară, aceeași curiozitate și pasiune intelectuală, cultivată cu același limitat obiectiv al voluptății personale, iar nu al valorificării prin oficializare. Ambii ne solicită apoi printr-un similar scepticism resemnat-melancolic, provenit dintr-o obosită con-

știință crepusculară pe cale de-a nu mai stăpîni nici un mesaj. Nu mai puțin se relevă în amîndouă cazurile o coardă extrem de sensibilă față de sexul frumos. În sfîrșit, o dezvoltată conștiință de sine, propulsată de orgoliu și de conștiința mării distincții se asociază cu o grațioasă și îngăduitoare concesie față de vulgaritatea plebee și de icsirile parvenite ale celor ce le vor lua locul. Probabil că Matei Caragiale a cunoscut și urmările care au avut loc după moartea aceluia personaj. Altfel n-ar fi spus Pantazi: „pînă la cei din urmă doi, el și cu mine”. În romanul lui Lampedusa se arată, ce-i drept, că prințul Salina a avut, totuși, descendenți direcți. Însă tot acolo se relevă că un fiu nereușit precum și două fiice care au murit fete bătrîne l-au făcut din timp pe protagonist să-și îndrepte toată atenția către nepotul Tancredi, purtătorul unui alt nume. Rămîne, astfel, a fi identificat ca unul din „cei din urmă doi”.

Noi n-am făcut decît să atragem luarea-aminte că, dincolo de datele știute, care fixează doar o fortuită analogie între cele două romane, există și unele indicii mai strînse și mai semnificative, care ne fac să vedem în Matei Caragiale un anticipator direct al lui Lampedusa. Noi am explica fenomenul așa cum s-a deslușit și cunoscuta apariție a micii bucăți lirice de Enăchiță Văcărescu înaintea celeia perfect asemănătoare a lui Goethe. Amîndoi poeții au avut aceeași sursă de folclor balcanic. În cazul de față, fără a mai exista decalajul valoric din ilustrarea de mai sus, reapare modelul comun, absorbit de doi scriitori care n-au avut cunoștința unul de altul. Este motivul unei nobile stirpe străine, motiv însușit de Matei Caragiale pe calea studiilor sale heraldice în căutarea unei ascendențe ilustre — pe care se măgulește a o fi găsit —, iar de Lampedusa din tradiția, de astă dată autentică, a aceleiași ascendențe. Se creează, astfel, un unghi de incidență al punctelor de plecare, din care se dezvoltă realizări artistice de aceeași factură conceptuală și stilistică.

Imensul răsunet, pe plan universal, de care s-a bucurat romanul lui Lampedusa, scris într-o limbă de veche circulație interculturală, ne insuflă mîndrul regret al valorii pe nedrept ignorate. Deținînd și avantajul întietății, *Craii de Curtea-Veche* nu este cu nimic inferioară *Ghepardului*. Ar fi avut, în consecință, același răsunet dacă ar fi fost cunoscută. Dar l-ar fi avut cu trei decenii înainte, fiind ea aceea care să propună o nouă factură romanului modern. Totuși, aceste trei decenii de anticipație există, și nimeni nu poate nega timpul cronologic. *Craii de Curtea-Veche* se înscrie, astfel, cu cinste în fenomenul mai larg al protocronismului românesc.

N-am dori, totuși, ca prin această încheiere retorică să acoperim o concluzie insuficient de convingătoare. Ultimele noastre reflecții pot da impresia unei demonstrații nemulțumitoare. Într-adevăr, ideile în legătură cu Pantazi ar părea să cuprindă o notă forțată și exagerată. Nu el exclusiv ar decide structura romanului, ci toți „Craii” laolaltă, dimpreună cu Pîrgu, personaje care nu prezintă nici o notă comună cu protagonistul lui Lampedusa. Este, însă, numai un joc al iluziei, un *trompe-l'oeil*. Această perspectivă înșelătoare provine, în parte, din influența exercitată asupra noastră de pluralul titlului, precum și din magnifica imagine finală a vecerniei de apoi, săvîrșite de „marii egumeni ai tagmei prea senine”, una din cele mai strălucite răsfrîngeri de viziune sud-est europeană în literatura noastră modernă.

În fond, însă, între cei „trei crai” există o incontestabilă ierarhie. Dacă reținem simplul rol de înregistrator al scriitorului-martor, ne putem da seama că poemul începe și sfîrșește cu Pantazi. El prezintă ipostaza cea mai ideal realizată din conștiința veleitară a aceluia care l-a gîndit și l-a creat. Pașadia intervine doar ca o parte de umbră dintr-însul. Aceea din momentele de înfrîngere, care îl aduc într-o dispoziție crîncen-obstinate, cu porniri exaltate de autodistrugere. Totul la acest om este pasiune demonică de-a se anihila, pasiune exprimată prin

intenția de a-și nimici opera scrisă la care muncise o viață întreagă, apoi prin refugiul disperat în altă existență, negîndu-și-o pe cea actuală, în sfîrșit prin sucombarea efectivă a ființei sale în excesul viciului. După ce și l-a ucis din el pe Pașadia, a rămas, ca o speranță perpetuă, să supraviețuiască în el numai Pantazi, ipostaza sa normală. Este acela care îi păstrează intactă conștiința unci presupuse origini ilustre, automit de unde Matei Caragiale, ca și mai tîrziu Lampedusa, a putut să extragă resursele gigantice ale ambiției de-a se afirma prin perfecțiune.

„APELE ADÎNCI“ ALE LECTURII

Una din trăsăturile tradiționale ale mării proze românești, chiar înainte de indicațiile lui Maiorescu, a fost tendința de-a se face atrăgătoare și de-a obține aprobarea completă prin finisajul ei impecabil. Și aceasta indiferent de epocă sau de stilul pe care l-ar fi cultivat, clasic, romantic, realist sau minor intimist. Chiar scriitorii noștri de un răsunset redus, de pe la începutul secolului, un Gârleanu, un Bassarabescu, un Vissarion, se străduiau să scrie frumos. O aparentă excepție se întrevădea la prozatorii ardeleni, de la Slavici pînă la Rebreanu. Însă și aceștia, deși nu aveau mereu fraza perfectă, făceau, totuși, să rezulte ansambluri arhitectonice perfecte. Este o trăsătură care apropie proza noastră de proza tuturor literaturilor romanice, îndeosebi de cea franceză.

Hortensia Papadat-Bengescu se relevă drept prima apariție literară, care rupe la noi cu această tradiție a „frumuseții“ atît în lexic, cît și în frază sau în proporțiile ansamblurilor. Ca exemplu de scriitor profund defectuos și totuși mare — structură funciar străină prozei noastre — ea se rînduiește printre cei ce anunță un întreg spirit literar al veacului nostru, spirit care nu mai ambiționează să cultive stilul, savoarea și măsura, ci doar să descopere o realitate. Nici chiar scriitorii noștri analitici care i-au urmat imediat, îndreptîndu-se către

același obiectiv, un Camil Petrescu sau un Anton Holban, nu pot fi integrați în categoria Hortensiei Papadat-Bengescu. Mai întâi, cei doi amintiți se feresc cu dispreț să obțină precipitate noi din soluții diluate, și recurg numai la acizii tari. În al doilea rând, sub masca lucidității documentare, se simte la ei un puternic incendiu interior, un seism de temperatură fierbinte, care conferă „frumusețe“ creațiilor lor, și îl antrenează și pe cititor cu o participare vie. Hortensia Papadat-Bengescu este, însă, rece, digresiv verbală, fără urmă de menajament față de lector. De aceea, dintre toți scriitorii noștri, deveniți clasici, ea cere cel mai intens efort la lectură, asemenea ultimilor scriitori contemporani, reprezentanți ai „noului val“ sau ai „noului roman“. Acest efort este provocat deopotrivă de handicapul microanalizei — parcă împunsă încet și mărunț de o igliță continuă, dar nu prea inimoasă la treabă —, precum și de caracterul defectuos al discursului literar.

Pentru cititorul superficial și impacient, Hortensia Papadat-Bengescu lasă impresia unei femei care vorbește cu mult prea mult, și te constrânge să-i suportți prisosul verbal, unei pedante prețioase care-ți pune răbdarea și nervii la încercare, răpindu-ți timpul fără milă, ca și cum numai ea ar exista pe lume. Este, pentru același cititor superficial, impresia provocată mai-nainte de unele scriitoare anglo-saxone din veacul trecut, de la surorile Brontë pînă la George Eliot, trăsătură evidentă și în proza feminină engleză de pe la începutul veacului nostru. Apropierea nu se vede determinată de nici o influență literară, ci numai de un climat similar, în care se află o dezolată sensibilitate.

În stilul apăsător de viață al Angliei victoriene se țese, mai cu seamă pentru femeie, care nu avea încă accesul la funcțiuni publice, o existență închisă, mediocră, cenușie și exasperantă. Condiția nu este prea depărtată de a fostelor noastre orașe mărunte de provincie, unde același sens moralmente insalubru al mărginirii, al vidu-

lui și al inutilității domnea pretutindeni. Se relevă, astfel, tocmai mediul în care a fost silită să trăiască Hortensia Papadat-Bengescu, dependentă mai întâi de ocupația tatălui, militar, și apoi a soțului, magistrat, ambii mereu în diferite țiguri anoste și meschine. Însăși localitatea unde s-a născut scriitoarea, Ivești, devine un simbol în această privință.

Un decalaj fictiv între asemenea condiții și propria ființă, cu simple prezumții de superioritate, poate să dea naștere bovarismului. Un decalaj real, însă, care atinge indeosebi sensibilitatea femeii efectiv superioare, poate să genereze mari scriitoare. Acesta a fost cazul similar atât al amintitelor romanciere engleze, cât și al Hortensiei Papadat-Bengescu. Sint scriitoare mari, însă marcate morbid de acea atmosferă astenică ce li s-a incubat intens în conștiință.

Într-un spațiu lipsit de orizont, ca al fostelor noastre puncte provinciale, o femeie mediocră sau mediocrizată, pe măsura redusă a aceluia spațiu, se îndeletnicea cu o ocupație tot fără orizont, cu croșetatul. O femeie, însă, cu totul deosebită sub aspectul inteligenței, al sensibilității și al culturii, încerca să extrapoleze acea îndeletnicire pe planul creației. Ea nu dispunea de nici o sugestie fecundă, de nici un model sau exemplu mare. Și atunci se vedea nevoită, asemenea popoarelor inteligente, dar sărace, lipsite de materii prime, să-și scoată inventiv și laborios bunurile din ce găesc, din nisip, din apa mării, din stînci. Aceste scriitoare pleacă tot de la lucrurile mărunte și meschine, ca ochiurile împletite de semenele lor mai neajutorate. Vor căuta, însă, să croșeteze mental, în adîncime, să intensifice punctul cel mai searbăd și mai neînsemnat pînă la descoperirea unor adevăruri și semnificații, destinate să le satisfacă, în sfîrșit, spiritul.

Atunci abia ne dăm seama cît de tragică este verbozitatea intemperantă a Hortensiei Papadat-Bengescu, de care se plîng atîți cititori. Ea caută și dibuie cu disperare să secționeze exact atomii situațiilor și evenimentelor

celor mai stinse, singurele pe care le are în față. Dar atinge, prin această grea experiență, zona unor descoperiri fundamentale, ca și amintitele scriitoare anglo-saxone. Ajunge să constate că în străfundul lucrurilor, dincolo de aparențe, nimic nu este neînsemnat pentru cunoașterea esențială a oamenilor și a destinelor. De ce, însă, nu se circumscrie la aceste descoperiri, și de ce ne tirăște și pe noi prin tot drumul anevoios pe care-l străbate ea? Răspunsul nu este greu de dat. Fiindcă atunci demonstrația ar rămâne incompletă, și nu ne-ar arăta corelația dintre punctul de plecare meschin și marile semnificații pe care le poate culege cunoașterea din disecarea sa. Fiindcă drama Hortensiei Papadat-Bengescu stă tocmai în truda acestor căutări prolixе, încalcite, adesea înfrînte. Scriitoarea ne relevă, astfel, chinul omului care vorbește la nesfîrșit nu ca să se amuze sau să ne exaspereze, ci ca să nu moară, să nu sucumbe în fața nimicului, din care vrea să găsească în adîncime ceva.

În asemenea condiții, nu mai este loc pentru frumos, pentru concis, pentru perfect și pentru delectabil. Experiența tragică, pe viață și pe moarte, nu mai poate să țină seamă de exigențele noastre. Tortura Hortensiei Papadat-Bengescu, care evoluează penibil în ape tulburi sau în „ape adînci“, ne poartă și pe noi prin asemenea ape. Dar să nu confundăm. Chinul Hortensiei nu este chinul stilistic, autoconsumarea artistului pentru o reușită estetică, în felul lui Flaubert. Ea scria inestetic, neglijent, cu un nesfîrșit potop de fraze, oricît se îngrijea să-și revadă manuscrisele. Aceasta nu fiindcă nu știa românește, așa cum susținea G. Călinescu, ci fiindcă n-ar mai fi fost ea, și-ar fi falsificat întregul obiectiv și întreaga rațiune a propriei creații, dacă ar fi compus altfel.

Chinul Hortensiei Papadat-Bengescu nu era de a descoperi „frumusețea“, ci de a descoperi sub aspectele cele mai rebarbative, prin neantul și pustiul lor, cite ceva adevărat. Era cazna de a detecta adevărul profund, cu-

tremurător, ascuns în lucrurile false, meschine, neînsemnate. Așa a reușit ea, în ciclul trilogistic al Hallipilor, să dea singurul roman-fluviu al familiei din literatura noastră comparabil cu cele mai înalte echivalente ale literaturilor străine.

Hortensia Papadat-Bengescu întrunește toate defectele și toate calitățile „provincialei“ de geniu. Noțiunea de „provincie“ este, desigur, înțeleasă în sensul antecedentei noastre istorii apropiate, adică în sensul de localitate blestemată, urită, murdară și abjectă. Numai cu ajutorul acestei incubații provinciale, a putut ea să descifreze mai exact și mediul Capitalei. Viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu asupra omului este incontestabil amară. Dar această trăsătură provine din cele expuse pînă acum. I s-a transmis și ei ceva din caracterul apă-sător al provinciei, care a torturat-o. Tot atît de crudă devine și ea cu omul, pe care, la rîndul ei, îl apasă prin încercuire, descoperindu-i îndeosebi tarele rușinoase sau, mai curînd „nerușinate“.

Așa cum s-a manifestat și cum a creat, Hortensia Papadat-Bengescu fixează o dată istorică în literatura românească. Mai întîi, este prima mare scriitoare femeie pe care a înregistrat-o istoria noastră literară. Exemplul ei a declanșat un vast filon de creație feminină. Este apoi primul prozator român care a întrerupt seria calofilă a scrisului „frumos“, devenind, chiar în context european, una din anunțătoarele prozei de astăzi. În sfîrșit, dintre ațiția scriitori străluciți care au ilustrat literatura noastră dintre cele două războaie, Hortensia Papadat-Bengescu a dat cea mai incisivă frescă critică a epocii. În cuprinsul unei asemenea fresce, folosește acel tip de laborioasă anatomie a mediului în sensul de mult mai tîrziu al unor curente din Occident, bunăoară al „noului val“. Instituie, adică, o analiză cu aparență meschină și cancanieră, dar răbdătoare în pînda ei insistență pentru a prinde viciile cele mai ascunse ale unei socie-

tăți dezafectate în toate articulațiile ei — o societate bolnavă de egoism și cutreierată de instincte ciudate. Și sub acest aspect al obiectivului, nu numai al libertății de stil, anunță Hortensia Papadat-Bengescu o parte din proza de astăzi.

S-ar părea, deci, că-i vin în sprijin argumente suficiente pentru a fi salvată din nedreapta uitare de care se vede amenințată.

CAMIL PETRESCU ȘI SPIRITUL BUCUREȘTIULUI

Matei Caragiale deschide perspectiva unui București în care se îmbină suavele coordonate romantice cu cele respingătoare naturaliste. Scrierea sa reproduce întocmai aceste trăsături stilistice ale orașului pe care îl evocă. *Craii de Curtea-Veche* oscilează de asemenea între romantism și naturalism, aflându-se adesea infuze unul într-altul. Puțin după aceea, Camil Petrescu dă la lumină *Patul lui Procust*, unde, în locul unei aglomerări concentrate de stiluri, asistăm la un gol al lor. Scriitorul evocă un alt București, cu totul *astilistic*, într-un roman de asemenea *astilistic*, ca și orașul a cărui atmosferă o transmută în cartea sa. El ne așterne o atmosferă desfăcută, neînchegată, compozită, eterogenă, cu o slabă sudare între narațiuni deosebite și străine una de alta.

Cine a trăit și își amintește de înfățișarea Bucureștiului din jurul lui 1930, vede o asemănare izbitoare cu componența *Patului lui Procust*. Îți ieșeau în față case care înaintau izolate pînă în mijlocul străzii și strangulau ulița ca niște mari degete uriașe de piatră și cărămidă, lăsînd numai cîte un istm în care vehiculele dădeau impresia unor îmbucături ce nu pot fi înghițite de un gîtlej prea strîmt. Călcai anevoie pe trotuare mîncate de curți și de fațade boierești, rămînînd dintr-însele numai cîte o bandă îngustă. Calcanuri de case apăreau brusc și inoportun în piețe largi, destinate normal unor fronturi de impozante monumente arhitectonice.

Romanul nu are un plan, o hartă a lui, creînd impresia că se află construit la întâmplare, întocmai ca și vechile proprietăți ale Bucureștiului, diseminate parcă la voia hazardului, și după bunul-plac al proprietarilor, fără nici o exigență a geometriei urbanistice. Digresiunile devorează textul la tot locul, după capriciile subiective ale autorului, proprietar absolut al domeniului său particular de divagații, fără să țină seama de cerințele obiective ale romanului, ca structură organizată. Arta poetică a lui Camil Petrescu marchează o atitudine hotărîită împotriva talentului, a stilului, a gramaticii, așa cum și gustul bucureștenilor se împotrivea la o adevărată „frazare” urbanistică a orașului lor, compus anarhic, ca și *Patul lui Procust*, din mai multe bucăți, incompatibile una cu alta.

Și totuși, nu putem vorbi de o anarhie integrală nici dintr-o parte, nici dintr-alta. Camil Petrescu apelează clipă de clipă la bunul-simț și la bunul-gust, avînd o adevărată oroare de emfază, de vulgaritate, de inautenticitate, de lipsa nuanțelor juste în comportament, de neglijență, pînă și de îmbrăcămintea inadecvată la împrejurările de rigoare. El intrupează aci, la gradul cel mai înalt, paradoxul Bucureștiului. Anarhic și haotic pe plan public, bucureșteanul era meticulos, pedant, formalist, plin de tabieturi conformiste pe plan particular. În acest din urmă registru se consumau la el bunul-simț și bunul-gust. O trăsătură caracteristică a putut să-i izbească pe toți cei ce veneau din afară, și anume contrastul vechi dintre străzile strîmbe, insalubre, defundate, pe de o parte, și curțile curate, pavate, împodobite geometric cu straturi de flori și cu chioșcuri acoperite de viță, pe de altă parte. Putem afla aci o analogie perfectă cu structura de roman a lui Camil Petrescu. Neglijența din *Patul lui Procust* sau din *Ultima noapte de dragoste* nu se descompune într-o bălăceală amorfă, cu senzația mi-loasă, ca la Hortensia Papadat-Bengescu, ci ne face să simțim într-insele un nucleu salubru, ademenitor, chiar organizat. Acest nucleu se află în aria reflecțiilor, a in-

tuițiilor, a senzațiilor celor mai intime, unde scriitorul ne oferă atîta delectare intelectuală încît parcă n-am dori să mai plecăm.

Vom vedea în curînd, la urmă, contribuția imensă pe care o aduce Camil Petrescu, funcțiunea sa importantă de precursor chiar pe plan universal, tocmai prin amintitul său „bucureștenism”. Pentru moment, însă, să-i recapitulăm sumar principiile. Nu este, deci, nevoie ca scriitorul să fie artist. De ajuns să se vadă într-însul un *om* în sensul moral al cuvîntului, adică o persoană sensibilă, supusă anumitor seisme ale conștiinței, pe care să le expună cu o perfectă seninătate și bunăcredință, fără preocupări de efect și de stil, ceea ce nu excludea — trebuie să precizăm — un travaliu istovitor în scrisul său.

Tudor Vianu, care îl aprecia ipotetic pe Camil Petrescu, neajungînd să-și formuleze o idee certă despre valoarea lui, mi-a mărturisit într-un moment de oscilantă îndoială: „Mi se pare că amicul nostru, Camil Petrescu, este complet lipsit de talent”. Cred că nu l-ar fi contrazis nici chiar cel despre care era vorba. Este tocmai ceea ce voia să arate și Camil Petrescu. Te poți dispensa cu totul de talent, odată ce dispui de sensibilitate, de inteligență și, mai cu seamă, de onestitate. Numai înzestrat cu aceste calități, și cu nimic mai mult, poți face să rezulte creații de mare valoare. După Camil Petrescu, ideea de talent și cea de stil sînt convenții artificiale care trec și se demodează. Ceea ce rămîne este numai vibrația adîncă și sinceră a unei autenticități umane, indiferent de organizarea artistică a operei, de grija gradăției și de ordonarea după regulile a componentelor ei. Să nu se confunde, însă, sinceritatea completă, către care năzuia Camil Petrescu, cu expresia spontană. A te exterioriza sincer — în înțelesul absolut al termenului — înseamnă a munci enorm pînă ce treci de straturile superficiale ale convenției.

Aci ni se pare a afla expresia cea mai reprezentativă pe care a dat-o spiritul Bucureștiului de atunci, și poate chiar mesajul său pe plan universal. În vremea cînd se

elabora *Patul lui Procust*, Capitala noastră contrazicea anarhic tot ceea ce intră în noțiunea clasică de *plan* urbanistic. Nu i se puteau, însă, nega două calități pe care le deținea la superlativ, adinca autenticitate și tot atât de adinca originalitate.

Tocmai această împlintare bucureșteană alcătuiește și premisa la caracterul atât de original al scrierilor lui Camil Petrescu, în ciuda reminiscentelor din Stendhal, din Balzac, din Proust. El desconsideră tocmai ceea ce constituie grija de căpetenie a scriitorilor mai sus menționați, și anume, obținerea unei alcătuirii bine construite, de la celula frazei până la întregul organism al romanului. Toate digresiunile, parantezele — una ocupă singură un întreg mare paragraf — precum și bogatele sale sub-soluri, unde uneori introduce contrapunctic narațiuni explicative, paralele cu cele din registrul major, toate întregesc un cu totul alt profil structural decât al modelelor occidentale. Ele reproduc însuși spiritul astilistic al Bucureștiului din vremea sa, asupra căruia am stăruit până acum. Este adevărat că scriitorul protestează împotriva acestei atmosfere de o colorată incongruență. Dar și aici se arată bucureștean, ca om ce-și defăimează neîncetat orașul, continuând totuși să se lase îmbibat de atmosfera lui.

Prin această lipsă de convergență, prin acest caracter desfăcut și astilistic, Camil Petrescu devine un mare precursor pe plan universal. Este adevărat că romanele sale n-au putut exercita nici o influență în afară din cauza vechii opreliști de care ne-am tot izbit, lipsa de circulație internațională a limbii noastre. În tehnica, însă, a romanului modern, el a avut unele inițiative concomitente cu ale lui Faulkner, dar independente, și care abia după cel de-al doilea război mondial vor apărea ca inovații în Apus.

Mai întâi, el folosește o narațiune *relativă și multiplă*, în locul uneia *absolute și unice*. În romanul tradițional există o optică certă și definitivă, aceea a romancierului, optică pe care acesta o imprimă chiar și personajului său,

care vorbește la persoana întâi, așa cum procedeză, bunăoară, Tolstoi în *Sonata Kreutzer*. Odată ce autorul stăpânește toate frânele, narațiunea curge fără nici un obstacol de la un capăt la altul. Camil Petrescu, însă, nu-și continuă drept firul povestirii, ci mereu îl caută dibuindu-l, ca și cum i s-ar fi întrerupt. Asemenea călătorului care a pierdut poteca și se întoarce de unde a plecat, tot astfel și scriitorul nostru revine asupra episodului lăsat în urmă, punând și pe alt martor să-l povestească, doar doar i se va lumina ce cale să ia. Acest procedeu s-a introdus cu mult mai curând în romanul occidental, uneori și în cel românesc, după unele modele americane. La Camil Petrescu, însă, el apare de jumătate secol, de când a conceput *Patul lui Procust*.

Aci o serie de evenimente trece alternant prin optica lui Ladima și — într-o alăturare cu totul contrastantă — prin aceea a Emiliei. Ceva mai puțin înghesuite una în alta se arată relatările despre același episod de dragoste, povestit pe rând de Doamna T. și de Fred Vasilescu. Scriitorul nu dă o narațiune absolută, ci adună, după mărturiile diferite, piesele unui dosar pe care îl încredințează cititorului. Totul se bazează pe confruntări de depoziții relative, dependente de variatele subiectivități ale celor ce le relatează. Acest procedeu, al scriitorului care se improvizează anchetator de conștiințe, este cu desăvârșire modern. Numai cu câteva decenii după *Patul lui Procust* el s-a inițiat și s-a răspândit în alte părți.

Foarte apropiată de această anticipare se arată a fi o alta, care cuprinde consecințele celei dintii. Sub noul aspect pe care îl invocăm, Camil Petrescu mai este și primul precursor a ceea ce înseamnă astăzi *le nouveau roman* (noul roman). Cu mult înainte aplică el ideile unui Butor sau ale unei Nathalie Sarraute, marcând, tot anticipat și o *opera aperta* în sensul lui Umberto Eco.

Camil Petrescu am spus că ia decis poziție împotriva talentului, a stilului și, în linii mari, a scriitorului profesionist cu convențiile sale de rigoare. Cel ce scrie nu trebuie să fie „scriitor“, ci numai să aibă ceva substan-

țial de spus, legat indeosebi de o mare tensiune lăuntrică, pe care să o exprime cu absolută sinceritate. O asemenea vedere implică eliminarea piedestalului pe care se ridicau cei ce aveau prezumția de a crea în scris oameni și destine. Exponenții „noului roman“ îl combat pe consacratul scriitor tradițional pentru postura sa de divinitate atotștiutoare, care cunoaște dinainte tot ce se va întâmpla și „vede“ toate secretele din conștiințele personajelor. Or, încă de-acum jumătate veac, Camil Petrescu renunță și respinge această prerogativă cvasidivină a romancierului. Ca și reprezentanții de mai târziu ai „noului roman“, el face să dispară granița de netrecut dintre scriitor și cititor. Cel dintii știe aproape tot atât de puțin ca și celălalt, și tot ca acela se străduiește și el curios să afle. În felul acesta, Camil Petrescu nu dezleagă enigme și nu dă soluții, ci prezintă pur și simplu documente umane. Dar le prezintă în așa fel încît să atragă cel mai pasionat interes asupra omului și asupra naturii omenеști.

Exemplele nu ne lipsesc în această materie. Cu privire, bunăoară, la moartea lui Fred Vasilescu, Camil Petrescu nu se mai arată a fi el singurul introdus într-un secret ignorat de toată lumea, asemenea scriitorului tradițional, ci face, cu totul nesigur, diferite ipoteze, așa cum le-ar face și cititorul, pe al cărui plan se și situează. În alte cazuri, apare și mai radicală rezerva sa în a avansa explicații la cele ce expune. El cunoaște tot atât de puțin ca și cititorul cauza ce-l îndemna pe Fred Vasilescu să o evite cu obstinație pe Doamna T., deși o iubea pătimaș. Între ei nu exista nici un obstacol, fiind liberi amîndoi, și îndrăgostiți furtunos unul de altul. Aci scriitorul nu mai îndrăznește să-și închipuie nici măcar unele ipoteze, și își mărturisește sincer ignoranța. Cititorul n-are decît să continue mental, să se străduiască și să găsească el sau, dacă nu, să inventeze — după cum îi dictează temperamentul sau formația — cauzele acestui comportament atât de ciudat. Și nu este singurul. Ne putem iarăși întreba cum de un om atât de pătrunzător și de lucid ca

Ladima s-a lăsat ani întregi amăgit de o ființă atât de vizibil vulgară ca Emilia, cu care nu avea nimic comun și cu care nu se putea stabili nici un contact cu adevărat uman. Rămîne și aci să colaboreze cititorul prin conjec-turile sale. *Patul lui Procust* este cu anticipație o *opera aperta* și, în același timp, primul exemplu cunoscut de *nouveau roman*.

Aceste calități de precursor cuprind și rațiunile pentru care Camil Petrescu n-a fost înțeles la timpul său. Abia la lumina culturii literare de astăzi realizăm bogăția și fecunditatea de idei a spiritului său neconformist, prin care și-a deschis atîtea intrînduri în materia viitorului. În cadrul protocronismului românesc, al atîtor inițiative și împliniri care au avut loc pentru prima dată la noi, lui Camil Petrescu trebuie să i se recunoască una din cele mai substanțiale contribuții. Dar, prin aceasta, se cuvine a se identifica și în Bucureștiul din vremea sa acel mediu original de oraș, care permitea, după modelul său neconstruit, unele neașteptate libertăți de spirit, cu deschideri multiple către viitor.

Secolele au și ele vârsta lor, asemenea unor organisme vii, care se nasc, cresc, îmbătrinesc și mor. Orice veac, când vede întreaga sa viață dinainte, începe cu mari promisiuni și speranțe, cu aspirații de expansiune a spiritului, cu entuziasm juvenil. Dimpotrivă, către miezul și, mai cu seamă către sfârșitul său, conștiințele apar mai așezate, mai lucide, mai trecute bătrânește prin varii experiențe și, deci, mai reflectate. Aș crede că pe mai multe planuri s-ar arăta valabilă o asemenea vedere. N-am avut, însă, prilejul și nici răgazul să verific acest fapt decât în domeniul creației literare. Voi folosi câteva ilustrații.

În plină Renaștere, începutul secolului al XVI-lea se vede dominat de veselia colorată a lui Ariosto sau, puțin după aceea, de risul pantagruelic și de exuberanța verbală a lui Rabelais. Sfârșește, însă, cu reprimarea unor asemenea izbucniri, așa cum arată, bunăoară, cumpăna sceptică a lui Montaigne și interiorizata melancolie a lui Tasso. Secolul al XVII-lea începe cu fantezia, adesea cu fantasmagoria barocă, și se încheie cu ponderea clasică. Dar chiar și înlăuntrul clasicismului se deosebesc incipientele elanuri generoase ale lui Corneille de matura luciditate analitică a lui Racine, care moare aproape odată cu secolul (1699). Veacul al XVIII-lea debutează cu optimismul ideologic iluminist și expiră cu grava reticentă neoclasică (André Chénier) și mai ales neouma-

nistă (Goethe din faza sa finiseculară, cu *Ifigenia*, cu *Elegiile romane*, cu *Hermann și Dorothea*). Secolul al XIX-lea se dezlănțuie la început furtunos cu idealismul romantic și se consumă în final cu decepția și lipsa de iluzie a naturalismului. La noi, în același secol, apare evidentă deosebirea de fizionomie a vârstei între generația care a pregătit anul 1848 și criticismul matur al „Junimii“, care anunța un sfârșit de veac.

Este interesant de stabilit când s-au născut, au debutat și au sfârșit cei mai mari scriitori și poeți ai lumii, un Dante, un Shakespeare, un Cervantes, un Goethe, un Tolstoi. Toți se ivesc la câte un sfârșit de secol, căruia îi creează sinteza sau *summa*, anunțând, totodată, și aurora secolului următor în care ei pătrund și își continuă creația. Eminescu, care la noi urma să îndeplinească aceeași funcțiune, i-a ajuns numai cu geniul, dar nu și cu viața. Nici unul din cei mari amintiți mai sus n-a trăit mai puțin de cincizeci de ani, apucând și veacul următor nașterii lor, așa cum n-a izbutit poetul nostru.

Toată seria de procese pe care am evocat-o — pentru moment numai pe plan literar — s-a petrecut în mod natural de-a lungul vremilor, fără nimic dirijat în acest sens, și chiar fără conștiința unei asemenea ordini de succesiune a lucrurilor. Astăzi, însă, când, poate pentru prima dată, știm că există o vîrstă organică a secolelor, putem pătrunde mai viu caracterul sfârșitului de veac pe care îl trăim pentru a ne orienta în cele ce avem de făcut, și pentru a vedea ce anume corespunde momentului nostru, care se îndreaptă către al treilea mileniu. Desigur că sîntem încă înconjuțați de necunoscut. Ținînd, însă, seama de faptul cert al vârstei înaintate de veac, nu putem ignora felul grav și cumpănit în care se cere să ne comportăm și să acționăm.

Este timpul maturizării depline, în măsură să pună capăt acelei serii nesfîrșite de șocuri cu care a fost, pînă de curînd, încercată omenirea. Trei sferturi din secolul nostru — adică tot ceea ce cunoaștem dintr-însul — s-a dirijat violent către afară, prin țîșniri, prin izbucniri,

prin explozii. Acest din urmă termen a ajuns chiar la modă. Se vorbește de o „explozie demografică“, de o „explozie tehnică“, de o „explozie monetară“ etc. Totul intră în caracterul spectaculos al acestui secol tentacular și aventurier, înlăuntrul căruia nimic nu ne mai poate uimi. Omenirea se simte încă saturată și copleșită de atita desfășurare în afară.

Iluzia unei tinereti prea prelungite poate deveni dăunătoare nu numai pentru indivizi, ci și pentru secole. Este timpul să se treacă de la vârsta aventurilor și a „exploziilor“ la aceea a înțelepciunii. Domeniul interior, în sensul adâncurilor sale, a rămas uneori singur și părăsit. Sau chiar dacă i s-a acordat atenție, nu de fiecare dată el a putut echilibra împrejurările din afară. La vârsta actuală a secolului s-a ajuns la exigența unei operații opuse. Viața lăuntrică a omului trebuie, în sfârșit, să ajungă suverană, să nu se mai vadă, neîncetat, la discreția „situației date“, bineînțeles nocive.

În zilele noastre planeta apare încă dominată de Ananké, cumplita zeiță a nevoii. Să nu fi ajuns, oare, omul la putința de a se elibera din lanțurile ei? Trecută de „păcatele tineretii“, săvârșite în trecutul nevrstnic al secolului XX, omenirea se cere să descopere cel mai prețios dar al vieții în propria ei conștiință. Deoarece adâncul acestei conștiințe omenești cuprinde, în stare matură, comori mai bogate decât tot aurul lumii, valorile lăuntrice sînt chemate să comande și asupra „situației date“, și asupra „nevoii“, pe care sfârșitul de veac le impune.

În pragul unui nou mileniu, România este pe cale de-a răspunde unei asemenea cerințe. Ea dă exemplul unei țări mici, dar al unui spirit mare, care a învins „imposibilul“. Este încununarea unei calități de totdeauna a poporului nostru. Împrejurările istorice au curat ca el să-și însușească vocația *maturității*. În ciuda faptului că ni s-a frînt mereu firul creațiilor, trebuind să îndeplinim iarăși și iarăși rolul de *începători*, noi ne-am manifestat invariabil ca *maturi*, ca oameni trecuți prin experiența marilor dificultăți ale istoriei și ale vieții.

Funcțiunea de sinteză între cele două Europe, care ne luminează fenomenul atât de frecvent al protocronismului românesc, se vede puternic stimulată de spiritul acestei continue maturități.

Pe planul literar, cercetat în cartea de față, am evocat numai figuri de clasici români, fără a depăși perioada dintre cele două războaie, dat fiind că anticipările pe plan universal nu pot fi înregistrate decît retrospectiv. Ultimele două sau trei decenii, începînd de la strălucita „generație a lui Labiș“ — poate chiar de mai-nainte — sînt prea recente pentru a permite urmărirea unor expresii protocronice în rîndul ei. Cu atît mai puțin putem vorbi, în acest sens, de următoarele două decenii, încă inexistente, din veacul XX.

Ne aflăm, așadar, în imposibilitatea materială de a examina, pentru moment, o continuare a protocronismului românesc. Această interdicție există, însă, numai în ceea ce privește identificarea precisă a exemplurilor, dar nu și în identificarea la fel de precisă a unor premise certe. Către încercatul nostru sfîrșit de secol lumea întregă simte, mai mult decît oricînd, nevoia de *maturitate*. Este tocmai ceea ce noi ne-am însușit de milenii. Iar literatura știm iarăși că nu va rămînea în afară. De pe acum, în toate genurile literare putem prevedea, venind de la noi, un mesaj de *maturitate*, de așezare, de echilibru adînc. Vîrsta înaintată a secolului, prefinalul său, ne stimulează puternic o asemenea vocație protocronică, destinată să anticipe atîtea înfăptuiri din alte regiuni ale globului.

Ținînd, totodată, seama de copleșitorul elan făuritor care ne călăuzește, poate că acum, după un întreg secol ce ne desparte de Eminescu, un nou Eminescu, la fel de matur, dar mai norocos, s-a și născut la noi. Nu este exclus ca de-acîi să se conceapă, odată cu sinteza veacului XX, și premisele veacului XXI.