

417.0.07

728

EDGAR PAPU

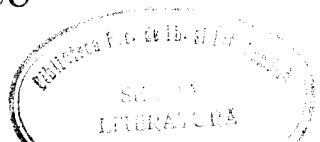
*Motive literare  
românești*

4126

1983

EDITURA EMINESCU

București, Piața Științei 1



## INTRODUCERE

Lucrarea de față pleacă de la ideea că specificul și fizionomia distinctivă a unei literaturi nu se desprind numai din cercetarea sistematică a autorilor, a curentelor sau a genurilor, ci și din aceea a *motivelor*. Acestea se cer privite după criterii deopotrivă de riguroase ca și toate celelalte determinante istoric-literare pe care le-am semnalat mai sus. Reclamînd, desigur, alte mijloace de investigație în urmărirea lor, ele ilustrează la fel de coerent întregul ansamblu literar căruia îi aparțin. Ajungînd la o asemenea concluzie, mai trebuie să identificăm și condițiile destinate să circumscrie o cercetare a motivelor în cadrul pe care ni l-am fixat.

Este mai întii *continuitatea* fără întreruperi pe o durată de cel puțin un veac. Dacă un motiv apare izolat, revenind numai după mari interstiții, el nu mai reprezintă un dat specific al literaturii în care întîmplător se integrează. Intră atunci în categoria fie a excepțiilor, fie a accidentelor, care nu pot defini efectiv acea literatură națională. Așa, bunăoară, motivul *naufraziului*, care se profilează magistral, dar totuși vag, în *Istoria ieroglifică* a lui Canlemir, și se repetă numai rar în veacul nostru, nu constituie o trăsătură care să ne reprezinte. Noi n-am avut un îndelung și substanțial trecut în navigație, ca alte popoare cu o pronunțată pondere maritimă în istoria lor. Este un motiv lipsit de continuitate și, deci, nereprezentativ pentru literatura noastră, chiar dacă a îmbogățit-o sporadic cu unele ilustrări remarcabile.

A doua condiție se arată a fi *valoarea*. Un autor secundar, și cu atît mai mult unul mediocru nu pot reprezenta specificul unei literaturi. Exemplificările de motive pe care le-am selectat în prezenta lucrare se rapor-

tează aproape exclusiv la scriitorii noștri mari, aceștia fiind singurii purtători ai trăsăturilor noastre celor mai inconfundabile. Chiar și în cazul când aceste ilustrări ale noastre nu au în sine o valoare deosebită, sau reprezintă doar schițe nefinisate, ni se impun, totuși, drept înfăptuiri ale unor literați de înaltă ținută artistică, în contextul întregii lor activități creatoare.

În sfârșit, ultima condiție *last but not least* — este dependentă de spațiul geografic, inclusiv trecutul acestui spațiu, în care ne integrăm. Vrem, adică, să stabilim că nu ne interesează *toate* motivele existente în literatura noastră — chiar dacă ar răspunde indiscutabil la exigențele *continuității* și *valorii* — ci numai cele care se întâlnesc doar în anumite regiuni limitate ale globului, unde ne aflăm și noi locul. Poate că o analogie funcțională cu unele fenomene surprinse și analizate în natura organică, sau, mai precis, în întreaga biosferă a pământului, ar putea să ne lumineze ideile. Așa, bunăoară, în prefața la monumentală sa lucrare *Terra — Introducere în geografie ca știință* (1931), Simion Mehedinți arată că, privite din unghiul răspîndirii lor, există atât în lumea animală cât și în cea vegetală organisme *euriterme* și *stenoterme*. Primele sînt acelea ale căror condiții naturale le permit să se extindă și să trăiască pe întreaga planetă. Celelalte, dimpotrivă, nu viețuiesc decît în anumite regiuni, dincolo de care nu pot să reziste biologic.

Această distincție își află o certă extrapolare și pe plan literar. Motive pe care le-am putea numi *euriterme*, cum ar fi ale iubirii, morții, familiei, anotimpurilor zădărniceii, etc., deși se văd ilustrate din abundență în literatura noastră, nu-i constituie, totuși, specificul, fiindcă ele se află difuzate pe toată fața pământului. Experiența, de pildă, a trecerii neîndurate — a timpului care ucide totul pe lume —, a făcut ca aceeași trăire a deșertăciunii să se întâlnească de la vechiul Egipt și de la vechea Chină pînă la aztecii precolumbieni. Asemenea motive apar pretutindeni, fără excepție; ele sînt *euriterme*. Pe noi ne interesează aci numai cele *stenoterme*, adică limitate, așa cum am spus, doar la anumite regiuni, care cuprind într-insele și aria noastră.

La deslușirile de pînă acum mai avem de precizat că nici această selecție, după criteriul continuității, al valorii și al alcătuirii *stenoterme*, nu este dată integral. Noi n-am avut de gînd să alcătuiem inventarul exhaustiv al unor asemenea motive literare, ci să le alegem doar pe cele cîteva mai reprezentative. Am crezut că atîta este suficient pentru o microviziune proiectată asupra literaturii noastre, cu intenția de a surprinde cîte ceva din esența sa.

Desigur că obiectivul nostru plener indică în principiu urmărirea intensivă a amintitelor motive literare. Dar ele nu plutesc izolate. Vom căuta, de aceea, să aflăm și resorturile formării lor într-un volum mai cuprinzător și mai adînc al spiritului românesc. Am crezut de **cuviință să detectăm** asemenea resorturi semnificative fie în **zona folclorului** nostru, fie în aceea a anumitor **împrejurări** cu caracter durativ din trecut. Acestea din urmă, adesea de o cuprindere seculară, au putut să se **imprime** în accentele cele mai intime ale existenței noastre naționale.

În sfârșit, încă o ultimă precizare. După opinia noastră, elementul pe care îl supunem aci investigației, *motivul*, adică semnificatul, nu există separat de natura *semnificantului* — a constituției literare — pe care o **cere** în mod special spre a se exprima. Este vorba, deci, de o unitate mai complexă, în care intră și substratul *structural*. Motivul, deci, atrage după sine un întreg dispozitiv stilistic, așa cum se va vedea chiar din seria **ilustrărilor** noastre. Acestea concură toate să ne ofere o imagine, deși sumară și poate incompletă, totuși nu mai puțin însuflețită de dorința de-a schița un caracter distinctiv al literaturii române.

## ELEMENTE DE „ABSURD“ ȘI „ANTILITERATURĂ“ LA CLASICII NOȘTRI

S-a scris atît de mult în legătură cu „absurdul“ și „antiliteratura“ și uneori atît de substanțial, încît devine inutilă o reformulare rapidă a acestui fenomen. Punerea, însă, în tema ce urmează a fi dezvoltată ne constrînge, totuși, la o asemenea reformulare. Absurdul este forma extremă sau expresia cea mai radicală a atitudinii satirice, care merge, în anumite cazuri, pînă la acoperirea a tot ce există. Fenomenul cuprinde, pînă la ultima limită posibilă, șarjarea veștejitoare a prostiei, a imposturii, a minciunii, a interesatei rutine convenționale, toate reduse la un registru inuman, automatic, de mecanism care nu mai gîndește, ci acționează *reflex*, în serie.

Există un absurd al situațiilor și unul al limbajului, ~~de obicei~~ combinate laolaltă. În ambele cazuri frazarea, ~~deși adesea~~ corectă, se vede totuși alcătuită din asociații care par să vină necontrolat, din tipare verbale uzate, iar nu dintr-o efectivă gîndire. De aci urmează o elocuție incoerentă, haotică, hilară, acceptată în genere ca atare, fără a i se detecta tragicul ridicol. Din tot vidul ei transparent, ucigătoare, amara atitudine satirică a autorului.

Elemente de absurd se pot decela însă de mult, chiar în creațiile mari din literatura universală. Le descoperim în *Farsa Meșterului Pathelin*, la Rabelais, la Ariosto, la Shakespeare, la Molière, la Swift și la ațiția din clasicii care au ilustrat genul sau doar categoria mai largă a comicului și grotescului. Pe bună dreptate, la noi, Manuela Tănăsescu crede a afla indicii de absurd și în *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir (v. Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, 1970). Asemenea urme de „antiliteratură“ s-au văzut, însă, izolate, rămînînd în afara

unei generalizări și consolidări în măsură să ocupe un prim plan în literatura universală.

Caracterul sporadic și aproape pierdut al acestei structuri, în aparițiile ei din perioade mai depărtate, devine deodată dens și bogat în secolul nostru. Numele lui Jarry, cu *Ubu rege*, lucrare scrisă prin 1896, este unul din acelea ce anunță secolul XX. Dar, independent de datarea oficială a evenimentului, faptul că „absurdul“ și „antiliteratura“ apar asociate cu unele inițiative literare românești se explică prin înmugurirea cu mult anterioară a unei asemenea inițiative în literatura noastră, continuată în această formă modernă încă de pe la mijlocul veacului trecut. Într-un atare sens se precizează la noi o continuă tradiție — cunoscută sau ignorată — de peste un secol. Până a ajunge la obiectul propriu-zis al preocupării noastre, vom căuta în prealabil o și mai depărtată explicație a fenomenului, explicație aflată în însăși coordonatele modelului românesc de a gândi satiric.

Astfel, folclorul cuprinde resurse nesfârșite în această privință<sup>1</sup>. Poporul român este dotat cu o excepțională imaginație corespunzătoare, făcând să apară subliniat indeosebi absurdul situațiilor. Unele locuțiuni din cuprinsul acestei categorii s-au banalizat, și nu ne mai sună ca atare. La origine se poate, însă, surprinde structura lor absurdă, dirijată să releve ceva inutil, nepotrivit, anapoda, fără nici un sens. Iată câteva exemple : *a tăia frunză la ciini (sau a tăia ciinilor frunză)... cai verzi pe pereți... ca nuca în perete... a se plimba ca Vodă prin lobodă*, etc. Ideea locuțiunilor de mai sus este critică și moralizatoare. Un asemenea obiectiv se vede, însă, adesea depășit de acea plăcere pur artistică, pe care o provoacă imaginația absurdului. *Caii verzi pe pereți*, bunăoară, aproape că sună ca o fortuită anticipare avangardistă într-un sens, desigur, à rebours. Ne gândim la *Caii albaștri* de Franz Mark, unul din promotorii expresionismului în pictură, al cărui

<sup>1</sup> Nu sîntem primii care surprindem această trăsătură a folclorului românesc (v. Alina Jurca, *Absurdul în folclor în Echinoc*. Ianuarie, februarie 1979).

tablou cu acel titlu este, bineînțeles, destinat a fi atîrnat pe pereți.

O altă categorie a absurdului popular, pe lângă aceea cu caracter critic și moralizator, se leagă de inițiativa unei consolări simulate, convertite în glumă benignă. Aci intră tradiționalul cîntec al miresei :

Taci, mireasă, nu mai plînge  
Că la maică-ta te-oi duce  
Cînd o face plopul pere  
Și răchita micșunele.

Odată cu ivirea neașteptată a inflexiunii absurde, consolarea devine urare. Sensul este acela al unui eveniment care nu va avea loc niciodată. Cu un asemenea sens, propulsat, însă, de neîncredere sau, mai curînd, de o așteptare absurdă, există și alte locuțiuni la noi. Așa este, de pildă, la *Păștele cailor*, *Cînd s-o face bunica fată mare*, *La sfîntul Așteaptă*, etc.

Pe lângă acest absurd, proiectat în viitor, mai acționează și unul situat în trecut. Ceea ce nu se va putea întîmpla își are contrapartea în ceea ce nu s-a putut întîmpla. Această categorie se vestește la începutul și mai cu seamă la sfîrșitul basmelor. Este poate una din cele mai interesante manifestări ale folclorului nostru, fiindcă își găsește echivalentul numai în cadrul de un subtil rafinament al ironiei și autoironiei romantice. Odată abla cu romantismul german se ivește acea complexă duplicitate, care-l face pe artist să trăiască alternativ în două registre, al visării și al lucidității. La noi există chiar în popor această conștiință a complexității de planuri, pe care o oferă viața, afundarea în fabulos și trezirea la „realitate“. Aceasta din urmă, echivalentă ironiei romantice, prin care artistul își neagă propriul zbor al fanteziei, se vede purtată în basmele noastre de către un absurd proiectat în trecut.

Iată câteva exemple pe care le-am extras din culegerea *Basme române* ale lui G. Dem. Teodorescu (ediția Stanca Fotino, 1972) :

Cînd se potcovea puricele  
cu 99 oca de fier  
și tot îi sta  
călciul gol

(*Viteazul cu mîna de aur*)

.....  
Călare pe o iapă  
căram cu ciurul apă  
și ascultam de sub masă  
așa poveste frumoasă

(*Planurile hoțului*)

.....  
Căram apă cu ciurul  
și-ncărcam ouă cu țepoii

(*Ion Făt-Frumos*)

Asemenea exemple de luciditate care „dezumflă“ fabulosul basmului, utilizînd calea absurdului, mai pot fi aflate și în alte culegeri de basme românești.

Să ne mai oprim, în sfîrșit, și la un registru al acestei categorii. Nu numai la început sau mai cu seamă la sfîrșit se situează poanta absurdă, ci se poate insinua cu altă nuanță chiar și în corpul basmului. Ea se distinge cu o neîntrecută precizie de elementul fabulos. Să comparăm în această ordine de idei două exemple pe cele mai obișnuite. Balaurul cu șapte capete, să zicem, este o ficțiune fabuloasă. Deși nu există nicăieri în lumea realității, noi ni-l putem reprezenta vizual. Dar *jumătate om călare pe jumătate iepure șchiop*? Oricît ne-am strădui, nu putem introduce această închipuire în cîmpul reprezentărilor noastre vizuale. Ficțiunea nu mai este fabuloasă, ci absurdă. Nu vom mai stărui, însă, asupra acestui gen de *topos*-uri fiindcă îl vom relua privind unul din aspectele de antiliteratură ale ultimei jumătăți de veac al XIX-lea românesc.

Desigur că volumul absurdului se arată cu mult mai vast și mai cuprinzător în folclorul nostru. Noi n-am

intenționat, însă, să epuizăm problema, ci numai să deschidem o zare către rădăcina ce a susținut din adînc bogăția unei asemenea orientări și în literatura cultă românească. Poporul nostru se recunoaște a fi puternic înclinat către cultivarea absurdului. Natura sa rațională și echilibrată s-a văzut mereu jignită de-o avalanșă milenară de non-sensuri și stupidități, sărite din ordinea firească a lucrurilor. Ele au marcat o bună parte din dureroasa sa istorie, ceea ce l-a făcut să depășească în materie de atitudine critică registrul izolat al *comicalului*, să-l extindă pînă la generalitatea *absurdului*, și să înregistreze, prin amuzamentul imaginației „o lume întoarsă pe dos“.

Este notabil faptul că acest simț ancestral, devenit *natură la* poporul român, intră în marele circuit universal *ablu* în veacul nostru. Așa se explică, în sensul amintit, și ponderea unor nume românești, mergînd pînă la dramaturgia lui Marin Sorescu, ale cărei răsunătoare succese recente pe scenele străine continuă și reinnoiesc un anumit mesaj al nostru pe neîntreruptul fir de apă al absurdului. Totul se transmite fără goluri din ultima jumătate a veacului trecut.

Acest filon al nostru nu numai că îl precede pe Alfred Jarry, dar îl și depășește ca pondere funcțională în cadrul istoriilor literare respective. Să ne exprimăm ceva mai concret și mai aplicat la obiect. Pe cînd Jarry este o apariție marginală sau periferică în literatura franceză a timpului său, în literatura română ilustratorii absurdului se descoperă a fi înseși marile focare ale spiritualității noastre, „clasicii“ din ultima jumătate a veacului trecut, începînd chiar de pe la mijlocul aceluiași veac.

În această ordine, am putea să detectăm indicii vagi de limbaj al „absurdului“ în comediile lui Alecsandri din jurul lui 1860. Tiradele întruchipărilor sale comice de demagogi din această perioadă, un Răsvrătescu, un Clevetici, un Tribunescu, amestecă reflex, fără controlul gîndirii, clișee sforăitoare, nelegate între ele prin vreun sens, care să le justifice utilizarea laolaltă. Se dezvoltă,

astfel, un tip de logoree incongruentă, destinată să-i amețească pe ascultători și să le împiedice dezmeticirea. Deși se anticipă aci ceva din arsenalul „absurd“ pe care îl vom descoperi în limbajul personajelor lui Caragiale, găsim, totuși, prematur a vorbi aci de „antiliteratură“ în adevăratul înțeles al cuvântului. Elocuția comică a lui Alecsandri este încă prea palidă pentru a ne permite să identificăm într-însa acidul coroziv al fenomenului literar urmărit de noi.

Dar cam în același timp firul neîntrerupt al efectivului „absurd“ în literatura noastră modernă este inaugurat de către tânărul Hasdeu. Ne solicită în cazul de față *Micuța*<sup>1</sup> sa, narațiune căreia nu i s-a accentuat îndeajuns imensa însemnătate istorică și estetică. Într-o vreme când literatura română modernă se lupta încă să cucerească o expresie lingvistică corectă, Hasdeu se joacă cu limba, ca în cadrul unor culturi din cele mai evoluat, când se trece cu o matură și malițioasă originalitate peste corectitudinea semantică a cuvintelor. În 1864, când apare *Micuța*, viitorul erudit de geniu se manifestă întocmai ca un „copil teribil“ din frontul vreunei avangarde a veacului nostru. Neplăcerile pe care i le-a atras lui Hasdeu publicarea narațiunii, subliniază caracterul cu totul cutezător al acestei creații<sup>2</sup>.

Ne apar semnificative îndeosebi câteva pasaje din *Micuța*, care l-ar anunța parcă cu jumătate veac înainte pe Urmuz. Desigur că nu toate sînt deopotrivă de reușite. Prin elaborarea sa prețioasă și artificială, unul din aceste pasaje ne apare într-adevăr mai puțin sau chiar deloc realizat. Iată cum sună : „*Întreabă pe Ivan de Fellowship-schmutzig-nadie, care locuiește pe piscul Montebianco din munții Tibetului*“. Este aci un fals absurd, care ne mărginește la simplul exercițiu al unei pedante „trăzneli“ puerile, ce urmărește să se amuze prin asocierea de cu-

<sup>1</sup> Despre elementele de absurd din această creație amintește Mihai Drăgan în vasta monografie dedicată autorului ei (v. Mihai Drăgan, B. P. Hasdeu, Junimea, 1972).

<sup>2</sup> v. Doru Cosma, B. P. Hasdeu, scriitor imoral? în *De la Dante la Zola — Pe urmele unor procese celebre*, 1978, p. 171—181.

vinte disparate din diferite limbi moderne. Caracterul căutat și lipsit de spontaneitate al acestei înșiruii incoerente exprimă doar intenția vădit dirijată a unui efect cabotin.

În alte pasaje, însă, Hasdeu creează uimitoare mostre de absurd autentic în spiritul cel mai modern, cu un aer de *pince-sans-rire*. Iată exemplul următor :

„*Mă văd în odaia lui Tucia. Doctorul se ocupa cu o operație neauzită în analele chirurgiei. El tăia un om viu în bucăți mici, și arunca firmăturile într-un mare ceaur cu apă clocotită*“. Urmează un scurt dialog, ca în viitorul teatru al absurdului, unde cel nedumerit în fața acestel operații blzare — și în fond imposibile — formulează o serie de întrebări operatorului :

— *Ce faci acolo, măi Tucia?*

— *Am tăiat un subiect.*

— *Pentru ce?*

— *Ca să fierb din el o otravă.*

— *Pentru cine?*

— *Pentru un alt subiect.*

Dincolo de amuzamentul pe care îl produce automatismul limbajului din mostra de absurd ilustrată mai sus, ea cuprinde, așa cum se întâmplă adesea în literatura de acest fel, și o precisă adresă satirică. Este o șarjă împotriva medicilor și, îndeobște, a celor cu pretenții de știință — a pseudo-savanților de laborator, întilniți probabil de Hasdeu prin mediile străine sau autohtone din timpul tinereții sale, cum ar fi fost la noi, de pildă, impostorul „doctor“ Draș. Dar făcînd, pentru moment, abstracție de această inflexiune satirică, să analizăm puțin pasajul din unghiul amintitului automatism al limbajului.

A *tăia un om viu* nu are nimic absurd. Este o expresie care intră în limbajul uneori voit „cinic“ al chirurgilor când fac aluzie cu o oarecare emfază la propria lor îndeletnicire. Absurditatea începe de la tăierea aceluși om viu în bucăți mici. De astă dată nu mai este vorba de o operație chirurgicală, ci de una din asociațiile de automatism al vorbirii pe care îl provoacă reprezentarea acțiunii de a *tăia*. Sensul verbului corespunde și ideii de *tăietură*, raportată cel mai adesea la om — în care caz

evocarea acțiunii chirurgicale ne apare corectă — și celeia de tăiere, unde ne vin mai curînd în minte alte munci, a măcelarului, a lemnarului, a croitorului, etc. Or aci, automatismul limbajului a alunecat către o substituție de sensuri. Deoarece operațiile legate de tăiere sînt mai frecvente și mai direct supuse intuițiilor noastre, decît cele care amintesc tăietura, verbul a tăia, folosind *reflexul* în locul *reflecției*, a recurs la asociația cea mai comodă : în *bucăți mici*.

Procesul unui asemenea mod de elocuție nu se oprește însă aci. Inerția conexiunilor verbale, lipsite de controlul gîndirii, merge și mai departe, ajungînd de la faptul îmbucătățirii la acela al aruncării fărămăturilor într-un ceain cu apă clocotită, în felul în care s-ar prepara o mîncare.

Lăsat în voia lui, limbajul părăsește la un moment dat ideea măcelarului sau a bucătarului, către care deviasă, și revine la reprezentarea inițială a savantului ; „Am tăiat un subiect. Hasdeu întrebuințează aci parodistic jargonul experiențelor științifice. Savantul urmărește să obțină un preparat de laborator : „Ca să fierb din el o otravă“. Este o experiență pregătitoare, auxiliară, destinată a servi o experiență definitivă. Otrava se vede rezervată „altui subiect“. Se parodiază, astfel, prin convertire în absurd, o întreagă înscenare cu aparențe complicate a pseudo-savanților lipsiți de scrupule.

Hasdeu dezvoltă aci o satiră exprimată prin *absurdul situației*. Este vorba de acei medici care își omoară în lanț clienții, ucigîndu-i fie la operație, fie prescriindu-le cu bună-știință medicamente nocive. (De fapt, mai tîrziu, în cursul narațiunii, se arată că acest „medic“ s-a dovedit a fi un criminal. El a suprimat conștient, cu scopuri interesate, o persoană sănătoasă, căreia îi cîștigase încrederea.) Acest absurd al situației se dezvoltă paralel cu un absurd al limbajului, ca o șarjă împotriva prostiei și a nulității morale.

Viitorul mare erudit deschide, astfel, seria fenomenului pe care îl urmărim la noi în literatura din ultima jumătate a veacului trecut.

Cu totul alt gen de absurd se întîlnește la Eminescu, care dă o mai amplă extindere decît Hasdeu unei asemenea orientări. La el elementul critic îmbracă forma minimalizării, îndeosebi a unor fabuloase făpturi romantice, investite în fantezie cu o deosebită demnitate — zei sau monarhi de legendă. În momentele sale de dezabuzare, Eminescu cultivă, așadar, un absurd al demitizării. La începutul poemei intitulată *Mitologicele* el însuși crează un mit, alcătuit din aspre ecouri de mitologie nordică — pe zeul uraganului :

Da ! Din porțile mîndre de munte, din stînci arcuite  
Iese-uraganul bătrîn, minînd pe lungi umeri de noui  
Caii fulgerători și carul ce-n fuga lui tună,  
Barba lui flutură-n vînturi ca negura cea argintie,  
Părul îmflat e de vînt și prin el colțuroasa coroană  
Împletită din fulgerul roș și din vinete stele.

Apoi încetul cu încetul, simțim că parcă ar fi vorba de cu totul altcineva decît de acel personaj mitic, căruia i se păstrează numai dimensiunile uriașe, însă, într-un registru radical opus celui inițial. În cele din urmă, înregistrăm cu surprindere că, atunci cînd reintră în castelul său de stînci, acestei făpturi sublime i se dă calificativul de „mahmur“. Ce face, ajuns din nou acasă ? „Cojocul l-anină / El e cuptor...“ Iată că dintr-odată grandiosul zeu al uraganului, în ciuda opticei măritoare prin care îl vedem proiectat, se află redus la întruchiparea unui țaran bătrîn, ce se întoarce cherchelit la vatră pe-o vreme urită și își agață straietele la căldură.

Pînă aci ne interesează mai puțin discursul poemei, fiindcă este vorba numai de intervenția neașteptată a grotescului. Absurdul apare de-acum înainte, din clipa în care această secvență minimalizantă se aplică — printr-un pur reflex asociativ — la o acțiune fantastică. Ce mai face acum „zeul uraganului“ ?...

...ciubote descaltă și negrele obiele  
Cit două lanuri arate le-ntinde la focul Gheenei  
Să se usuce...



Am spune că nici *cît două lanuri arate* nu prezintă încă nimic absurd. Este o simplă exagerare care ar putea fi și de curentă rutină hiperbolică, și anume din categoria lui *cît toate zilele*. Ar fi putut, desigur, să spună despre aceste uriașe „obiele“ că *le-ntinde la foc*, și atunci am fi înțeles că acest *foc*, în formă nearticulată, este al *cup-torului* de care și-a aninat și *cojocul*. Dar, în contextul unui automatism verbal, *focul*, articulat, nu are pe ce să se sprijine. El cere o complinire, care, pe calea reflexu-lui imediat, așa cum se construiește absurdul, apelează — desconsiderind controlul reflecției — la un *topos* gata făcut, *focul iadului* sau *focul Gheenei*. Amintitul cuptor este cu totul uitat, ca și cum n-ar fi existat.

Această inerție verbală este, însă, dinadins cultivată — ca și de Hasdeu — în vederea unei acide *satirizări*. Eminescu vrea să releve că obiectul pe care îl coboară *cît* poate mai jos din augusta înălțime a sensului inițial nu se arată vrednic nici de minima osteneală a unei le-gături logice pentru a-l micșora. Oricare alt procedeu ar implica o atenție nemeritată, acordată lipsei sale de însemnătate. Suficientă pentru un obiect atât de deprecia-bil simpla asociație întâmplătoare cu sensuri absurde. Doar atîta efort reclamă mitul măreț al uraganului pen-tru a fi desființat. Totul ne încredințează că atîta resortu-rile *cît* și efectele absurdului sînt bine cîntărite de că-tre poet.

Trebuie să precizăm că nu este unică și nici fortuită această inflexiune în sensul celei mai moderne „antili-teraturi“ la Eminescu. Ca și zeul uraganului, un proces de coborire din înalta demnitate de legendă mai suferă și „împăratul“ din *Călin*, mai cu seamă în varianta sa din *Călin Nebunul*. Nu ne vom opri însă aci, ci la o lucrare cu mult mai interesantă, poate cea mai intere-santă sub aspectul „absurdului“ și „antiliteraturii“ emi-nesciene.

Ne gîndim anume la o alcătuire dramatică postumă, publicată recent în ediția Aurelia Rusu (*Teatru*, 1978). Această lucrare, nefinisată încă, datînd probabil din pe-rioda berlineză, poartă următoarele titluri: *Infamia*, *cruzimea și disperarea* sau *Peștera neagră și cățuile*

*proaste* sau *Elvira în disperarea amorului*<sup>1</sup>. Sintagma *cățuile proaste* se situează în aceeași categorie cu *cîn-tăreața cheală* și, ca și în cazul creației ionesciene, nu are nimic de-a face cu conținutul piesei, întocmai ca și cele-lalte două titluri mai sus menționate.

Personajul său principal — ca să nu spunem *eroul*, fiindcă sună inadecvat tragic — este primul „rege ab-surd“ din ultima sută și ceva de ani (1871—72), pre-cedîndu-i pe *Ubu rege* al lui Jarry și pe protagonistul din *Regele moare* al lui Eugen Ionescu. Deși lucrarea n-a fost publicată la timpul său, și n-a putut, deci, să exercite nicăieri vreo influență, ea relevă, totuși, una din marile intuiții de anticipator pe plan mondial ale poetului nostru. Ca și poema *Mitologicele*, rămîne, în orice caz, printre primele inițiative de demitizare pe *calea absurdului* a unei categorii situate tradițional la o *altitudine* hieratică.

Această mostră de ceea ce în zilele noastre se va *numi antiteatru* se deschide prin monologul de pesi-mism-standard al regelui, care vrea să mimeze roman-tica *Weltschmerz*. Înșiruirea sa de cuvinte arată că per-sonajul a prins numai o *ritmică*, am spune lăutărească, a decepției dureroase, dar nu și un real *conținut* al res-pectivei viziuni depresive asupra lumii. În emfatica „fi-lozofare“ a regelui, filozofare nu a capului ci doar a urechei, golul lăsat de absența fondului autentic se află umplut prin pure reflexe de debil mental, a cărui ma-terie cenușie nu mai poate să funcționeze, decît într-un registru al derizoriului. Iată acest monolog :

Ce e viața noastră — o ciorbă fără stele

Papuc fără de călcie, ciubotă fără piele,

O giscă fără rînză, un suflet fără soare

Muscă căzută-n lapte — or șoarece-n ninsoare...

<sup>1</sup> Această a treia și ultimă ipoteză a titlului ne indică și modelul parodiat de unde se autorizează poetul. Primul roman românesc apărut în 1845, al cărui autor rămîne ascuns sub ini-țialele D.F.B. se intitulează *Elvira sau amorul fără de sfîrșit*. (v. Paul Cornea). Caracterul deliberativ al ipotezelor de titlu *sau... sau*, precum și reminiscențele epigonic lamartiniene, cu *Elvira* și cu *amorul*, nu lasă nici o îndoială asupra punctului de plecare, pe care și l-a ales parodisticul titlu eminescian.

Eminescu satirizează aci pînă la paroxism clișeele lamentației, devenite vide, în legătură cu vitregia și zădărnicia vieții, lipsite de orice bucurie și de orice împlinire. Este suficient atunci, într-o pornire ușurată, cu totul neconvinsă, să se repete automat, după un tipar circulant pe atunci, particula de legătură *fără*. Aceasta indiferent de cei doi termeni pe care ea îi leagă. La satirizarea unui asemenea pesimism searbăd, ce-l ia comod în brațe pe *fără*, a recurs și Hasdeu în vestita poezie-păcăleală, pe care a trimis-o Junimii.

Ca o liră fără sunet

Ca un fulger fără tunet etc.

Hasdeu, însă, urmărește să dea aci numai o mostră de exasperantă banalitate, unde mai intervine o aparență de control al termenilor puși în legătură. La Eminescu, dimpotrivă, conexiunea — de altfel „nepoetică“ și chiar vulgară — este nedisimulat mecanică, ducînd la relațiile cele mai incongruente între noțiuni cu totul disparate. Poetul realizează aci *absurdul* desăvîrșit.

În aceeași lucrare dramatică se mai cere notată înțilnirea dintre rege și omul din popor, care vine să i se închine. Acesta din urmă este singurul personaj isteț și ascuțit la minte din întreaga piesă, ceea ce relevă și o anumită orientare a lui Eminescu din acea vreme. Absurdul legăturilor dintre cuvintele pe care le pronunță omul din popor constituie în fond o necruțătoare invecțivă adresată regelui, căruia i se aruncă tot adevărul în față, însă cu tonul abil al unei supuse lingușiri. El se exprimă batjocoritor astfel : „*Sărut vîrfurile opincilor măriei tale. ...și ne bucurăm urît că vedem fața cea necinstită a măriei tale*“. Natural că regele nu înțelege, și își manifestă în felul următor entuziasmul față de cele auzite : „*Ce inocență în expresie, ce naivitate, îmi pare că aud păstorii și păstorilele din pastoralele păstorești ale poezilor noștri cîntînd Ave Maria*“. Aci absurdul nu stă în faptul că regele ia injuriile celui alt drept cuvinte fermecătoare. Acest efect aparține mai curînd comicului propriu-zis. Absurdul intervine copios în accentele de

incongruentă emfază a regelui, care tirăște în torentul umflat al unei fraze retorice cele mai stupide non-sensuri. El se încurcă în familia nesfîrșită a aceluiași cuvînt din care parcă nu mai poate să iasă decît printr-un disperat salt asociativ într-un adevărat abis al enormității. Personajul conexează haotic *Ave Maria* la atmosfera *păstorilor* din *pastoralele păstorești*.

În sfîrșit, absurdul apare și în indicațiile de regie, ca în următorul exemplu : „*Vin Miniștrii — fiecare are o bortă-n perete, în care se bagă*“. Aceștia sînt între dementi și imbecili. Unul behăie, iar altul nu știe decît să strige *cucurigu* la orice întrebare. Un asemenea pseudo-cuvînt poate avea cele mai variate și mai opuse semnificații sau stări afective după atitudinea *speriată* sau *fericită* a personajului cînd îl pronunță. Această acută *arierare* mentală, exprimată prin monofazie și atribuită *tocmai Miniștrilor*, îngroașă caracterul de satiră politică al piesei. Un asemenea registru satiric, redat caricatural prin accente monofazice, se va întîlni mai tîrziu, pe la începutul veacului nostru, într-o narațiune a scriitorului ceh J. Hašek, care cuprinde o șarjă împotriva vechii diplomatiei habsburgice. Totuși acolo caricarea comică nu atinge încă absurdul. La Eminescu, însă, prin aceeași repetată articulare subumană a sunetelor pe care le emit personajele *Miniștrilor* din schița sa dramatică (*Băh ! Băh și Cucurigu !*) monofazia tinde către afazie. În consecință, asemenea personaje suspuse, care, mai tîrziu, în *Scrisoarea III*, vor deveni *fonfii și flecarii, găgăuții și gușății, blîbuiții cu gura strîmbă*, acum amintesc cu anticipație mai curînd de *Oratorul* ce-și face apariția în episodul final din *Scaunele* lui Eugen Ionescu.

Accentul cade, ca și în *Mitologicele*, pe tendința *demitizării*. Această trăsătură, specifică „absurdului“ eminescian, își densifică sensul în ultimul caz prin conjugarea sa cu pamfletul politic. Eminescu are aci, aplicată la cei însărcinați cu treburile obștești sau, cum va spune tot în *Satira III*, la *stăpînii astei nații*, o generală viziune a vidului uman, alcătuit din logoreici imbecili (*Regele*) și din gîngavi idioti (*Miniștrii*).

Dacă la Eminescu „absurdul“ se amplifică față de felul cum apare la Hasdeu, rămânând însă tot sporadic, la Creangă devine un sistem și o metodă. De aceea în opera sa nu este nevoie să căutăm dirijat ceea ce ne preocupă, fiindcă ea ne oferă ilustrări la tot locul. Pe lângă aceasta Creangă ne trimite mai direct decât ceilalți doi la originalul „absurd“ folcloric românesc. Abia, însă, cu totul recent, după 1970, fenomenul s-a văzut temeinic luat în considerație.

Astfel, Zoe Dumitrescu-Buşulenga analizează una din structurile absurdului în portretistica fabuloasă din *Harap-Alb*. (v. *Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Valori și echivalențe umanistice*, 1973). Mai amplu, însă, George Munteanu în dezvoltata sa monografie din 1976, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, deschide noi perspective de cercetare a marelui nostru prozator. Observând că umorul lui Creangă ia forma unui *comic al absurdului*, monografistul îl vede pe creatorul lui *Harap-Alb* „surprinzător de modern“. Ținând seama de asemenea noi cuceriri în analiza operei lui Creangă vom căuta în prealabil să distingem registrele deosebite din întregul volum „antiliterar“ ilustrat de povestitorul nostru.

În primul rînd se descoperă la Creangă un *absurd al situației*, care ocupă cea mai mare parte a creației sale înscrise în această categorie. Ceea ce am identificat drept *absurd al vorbirii* nu aparține *dramatic* personajelor, ca în unele cazuri întîlnite la Hasdeu și la Eminescu, ci se atașează *epic* la însăși răspunderea pe care și-o asumă povestitorul în numele său. Deși închipuie, prin propriile cuvinte, unele fapte vii, descrise cu cele mai pregnante detalii plastice, acestea se arată incapabile să intre fie chiar și în cea mai fantezistă arie a reprezentărilor noastre, dat fiind un continuu raport contradictoriu între componentele lor fizice. Prin absurdul propriei vorbiri Creangă realizează, astfel, un *absurd al imaginii*. Aceasta se cuprinde cel mai adesea nu în povestirile ci în basmele sale. Noua specie de „antiliteratură“ este, deci, de aceeași natură cu originarul *absurd folcloric*, în care se integrează și întruchiparea mai înainte semnalată a *jumătății de om călare pe jumătate ie-*

*pure schiop*. Vom căuta să privim pe rînd toată această amplă orchestrație cuprinsă în opera lui Creangă.

Absurdul situației apare amplu comentat și analizat de către George Munteanu în amintita sa monografie. În prealabil trebuie să precizăm că la Eminescu aceea înfinită stupiditate, aproape subumană, evocată în schița sa dramatică, se vede atribuită celor ce-și asumă sarcina conducerii (*Regele, Miniștrii*) și are în dosul ei incapacitatea impoștoare și implicit uzurpatoare de valori. Creangă, dimpotrivă, proiectează puținătatea minții asupra oamenilor din popor, în fond victime ale celor pe care îi veștejește pamfletul eminescian. Ceea ce se înregistrează la personajele sale ca „prostie“, dusă de asemenea pînă la *absurd*, ar fi, după George Munteanu, efectul unei „alterări psihice“, provenite din cele mai diverse motive. La originea acestei *alterări* noi am vedea lanțul mai multor generații care au trăit în mizerie și primejdii, a unor oameni traumatizați, umiliți, șocați, cu reacțiunile inhibitate, anihilate sau cel mult ezitante. Întîmplările prin care trec nu constituie decît o gamă întreagă de ocazii, care descarcă în exterior acea „alterare psihică“.

Să luăm mai întîi binecunoscuta *Poveste*, narațiunea cu drobul de sare. Aci George Munteanu descoperă alterarea psihică într-o alterare afectivă, în exagerata iubire și grijă maternă a unei femei față de pruncul ei. Acea ființă se vede ținută în loc de închipuita primejdie, care îi captivează, parcă, toate funcțiunile, împiedicînd-o să gîndească și să se miște. Iar bătrîna, mama ei, se vede supusă unei contagiuni a panicei. Noi am spune că aceste femei au nervii slăbiți, fiind trecute în viața lor prin prea multe griji, spaime și nenorociri. Ca atare, ele trăiesc într-o veșnică alertă, cu obsesia primejdiei. Pe de altă parte, drobul de sare, zgrunțuros și de un volum neregulat, nu putea să se fixeze într-o poziție perfect stabilă așa cum ar fi avut-o un corp geometric cu baza netedă. În eventualele ei reacții, îndubitabil nesigure din cauza fricii, femeia se gîdea că orice mișcare rapidă pentru a se salva, mișcare executată într-un moment de stîngăcie, cînd nu mai era stăpîină pe reflexele ei, ar putea să declanșeze o fulgerătoare cădere a celui

corp greu pe capul copilului. Minte ei terorizată privea drobul de sare ca pe ciinele rău, care se va comporta mai fioros când îi sporești furia, fugind cu spaimă de el.

Desigur că o asemenea probabilă analogie, rămasă în subconștientul mamei, se ivește tot din cauza discutației „alterări psihice“. George Munteanu vede provenind această deviere dintr-o exagerată iubire părintească. Noi am opinia, însă, pentru reciproca raționamentului său. Anume, atașamentul matern, dus prea departe, odată cu obsesia unei continue și inevitabile amenințări, care pîndește copilul, se constituie tocmai el drept consecință a unei prealabile „alterări psihice“. Fina observație a lui George Munteanu rămîne în picioare, însă, după părerea noastră, cu termenii inversați. Efectul devine cauză, și cauza efect.

În sfîrșit, reacțiunea bărbatului, care, văzînd scena, le părăsește subit pe aceste două femei, și pleacă neîmpăcat în lume, este una tipică tocmai față de acțiunea „absurdului“. El apare ca depozitar și reprezentant al sănătosului „bun simț“. Dacă scena era doar *comică*, el ar fi ris și s-ar fi amuzat într-un cadru cu totul benign. Absurdul, însă, îl revoltă și îl întristează, fiindcă se arată *fără remediu*, și aceasta tocmai din cauza acelei „alterări psihice“, cu care nu poate lupta. Reacțiunea sa este tocmai a spectatorului de „bun simț“ din ziua de astăzi, aflat la o reprezentare de *antiteatru*, oglindă a unei omeniri bolnave.

Un alt aspect din absurdul situației la Creangă se vede detectat cu aceeași relevanță de către George Munteanu în *Povestea unui om leneș*. Pînă a-i discuta, însă, ideile, trebuie să spunem că eroul acestei povestiri prezintă poate cazul cel mai radical de inerție din literatura lumii. Delăsarea „leneșului“ închipuit de Creangă întrece pînă și abulia protagonistului din romanul lui Gonțearov, de unde a derivat noțiunea de „oblomovcină“. Pe cînd, însă, Oblomov este un privilegiat social, căruia nu-i cere nimeni socoteală de inactivitatea sa, personajul povestitorului român intră în categoria productivă. Cu alte cuvinte, el trebuie stîrpit, asemenea unor buruieni crescute pe ogoare, dacă încetează să funcționeze activ.

În *Povestea unui om leneș* alterarea psihică provine, după George Munteanu, dintr-un pesimism proiectat asupra întregii existențe, dintr-un marasm care-l face pe acel om să vegezeze într-o totală inerție, deoarece nimic din viață nu merită nici cel mai neînsemnat efort. Am putea vorbi aci în termeni schopenhauerieni despre anularea „voinței de viață“, de pregătirea către trecerea într-un nimic, în ceva asemănător Nirvanei. Această ipoteză se află întărită, dealtfel, prin constatarea că leneșul, devenit parazit, este de obicei foarte lacom, în-deosebi mîncăcios (*la plăcinte înainte*). Îi e poate lehamite să mestece dar înghite cu aviditate, nemestecat. Departe, însă, de-a se arăta lacom, leneșul lui Creangă gîndește în mod cu totul neașteptat: „*Ce mai atîta grijă pentru astă pustie de gură!*“. El a reușit, deci, să anuleze într-însul „voința de viață“ sau, cum spunem noi, **instinctul de viață**. Totul se arată, deci, explicabil printr-o **alterare psihică**, sindrom care, de astă dată, nu se mai exprimă printr-o alertă continuă, ca în cazul precedent, ci ia, dimpotrivă, forma unei apatice pasivități, a unei indiferențe plene determinate de o stare profund depresivă. Și de astă dată spectatorii acestei scene de *antiteatru*, atît cucoana cea bună cît și oamenii care-l duc la spînzurătoare, cu toții exponenți ai simțului comun, reacționează cu perplexitate, ca în fața absurdului.

În sfîrșit, o ultimă analiză, efectuată asupra unui nou caz de alterare psihică, mai aplică George Munteanu la *Dănilă Prepeleac*. Este „prostul“ care, plecînd la tîrg cu o pereche de boi, a făcut mereu schimburi tot mai păguboase, pînă s-a ales doar cu o pungă goală. Alterarea psihică provine, după comentatorul său, din sărăcia și mizeria omului, care nu știe să minuiască și să valorifice bunurile pe care le dorește. De aceea, atunci cînd le capătă, în urma unui schimb dezavantajos, le absolutizează inconvenientele, trecînd, astfel, la un alt schimb și mai dezavantajos. Ca urmare a acestei analize atît de penetrante George Munteanu îl numește pe Dănilă Prepeleac „un fel de poet dadaist al comerțului prin schimb“. Și în cazul de față cine n-a mai trecut printr-o asemenea „alterare psihică“, produsă de lipsa radicală a

tuturor bunurilor și — în aceeași proporție — de dorința infinit schimbătoare a unuia sau altuia din acele bunuri, se află de asemenea în fața unui spectacol al absurdului.

Creația lui Creangă din registrul privit pînă acum ne apare deosebit de semnificativă. Ea reprezintă cea mai neașteptată trăsătură de unire între „absurdul“ folcloric românesc și acela al „antiteatrului“ modern. Această punte omogenă se vede alcătuită tocmai din amintita „alterare psihică“, pe care a detectat-o cu atita finețe George Munteanu. Tipurile lui Creangă se constituie din cea mai autentică extracție populară, fapt pe care nimeni nu-l poate pune la îndoială. Dar alterarea lor psihică, deși supusă unui alt gen de tratare artistică, se arată a fi exact de aceeași natură cu a personajelor din demonstrațiile absurdului contemporan. Să ne gândim la analizele din *Scaunele*, din *Regele moare*, din *Rinocerii*, din *Așteptîndu-l pe Godot*, din *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, și așa mai departe. La toate personajele „antipieselor“ enumerate mai sus, și ale multor alora, se recunoaște, în cele mai variate semnificații și feluri de manifestare, una și aceeași „alterare psihică“ dirijată sau, mai curînd, deviată către absurd.

Cu aceasta, însă, n-am încheiat privirea asupra lui Creangă. Pe lângă absurdul situației, am spus că el ilustrează și absurdul imaginii, provenit din directă sa elocuție cu caracter descriptiv, iar nu din dialogurile personajelor. Este și la el ceea ce am spus că apropie spiritul popular de luciditatea evoluată a autoironiei romantice. Imaginea fabuloasă de tipul jumătății de om călare pe jumătate iepure schiop se vede în așa fel constituită încît, prin contradicțiile dintre componentele sale, care nu se pot îmbina laolaltă, devin imposibile chiar și în cel mai fantastic registru. La Creangă, mai cu seamă în *Harap-Alb*, se află diseminate din abundență asemenea mostre de absurd al imaginii. Ele sînt, însă, prea cunoscute ca să mai stăruim asupra lor.

Ne vom opri de aceea doar la un singur exemplu, acela al lui Statu-Palmă. Iată imaginea sa, al cărei mecanism, valabil pentru toate cazurile similare, urmează apoi a fi descompus: „*La stat de-o palmă și cu barba*

*de-un cot, cu capul cît nuca, cu ochii cît talgerele, cu mîinile cît fusele, cu picioarele cît drugii și cu șezutul cît o față de arie*“. Pe ce se bazează absurdul acestei intruchipări? Am spune că pe o incongruență dimensională. Partea se vede totdeauna nemăsurat mai voluminoasă decît întregul care o cuprinde. Cum se face că numai picioarele au înălțimea drugilor cînd întreaga statură este numai de o palmă? Capul apoi, cît o nucă, ar urma să rămînă invizibil și pierdut, acoperit de mărimea propriilor ochi, cît talgerele. În sfîrșit, toate aceste întreguri și părți cum mai pot fi deosebite, și nu se pierd, ca anexe microscopice ale șezutului „cît o față de arie“?

Imaginea lui Statu-Palmă — ca și acelea ale lui Setilă, Flămînzilă, Gerilă — nu este fantastică, ci absurdă, adică nu poate fi închipuită printr-o reprezentare mentală. Apartine unei cu totul alte categorii decît a calului înaripat care zboară ca gîndul, pentru a ne opri tot la un *topos* al basmului. Pe acesta din urmă oricine și-l făurește ușor cu mintea. Prezentarea lui Statu-Palmă, însă, prin însuși comicul absurdului care o constituie, se află direct propulsată în *inimaginabil*.

În ultima vreme, noi perspective asupra creației lui Creangă au marcat o intensificare a înțelegerii ei. Această operă nu mai poate fi, în nici un caz, privită astăzi doar ca demonstrația plină de farmec a unui narator popular.

Odată cu I. L. Caragiale aproape că s-a oficializat la noi ideea despre existența anticipatoare a absurdului la unul din marii noștri clasici ai veacului trecut. Încă din 1967, B. Elvin afirmă că „pe Caragiale îl citim astăzi alături de marii autori contemporani“. Criticul citează, în continuare, o serie de scriitori *numai* din secolul nostru. Toți au venit deci, *după* Caragiale, ba cei mai mulți chiar *după* al doilea război mondial. Printre aceștia din urmă figurează Sartre, Eugen Ionescu, Dürrenmatt. Între ei și cu mult mai vechiul Caragiale există „corespondențe, similitudini, deosebiri“ (B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, 1967).

În aceeași ordine se pronunță mai precis, după șapte ani, I. Constantinescu care îl vede întemeiat pe autorul

*Scrisorii pierdute* ca pe unul din marii anticipatori ai dramaturgiei moderne. Iar în cadrul acestei demonstrații critice afirmă direct: „*Nu este deloc neliniștitor dacă I. L. Caragiale se dovedește un precursor al literaturii absurdului*“ (I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974). Fără o identificare atât de directă, Mircea Tomuș în *Opera lui Caragiale* (1977) numește, totuși, risul său „*un comic fără ieșire*“. O asemenea precizare ar implica, în vederea criticului, un amestec cu tragicul. În orice caz, comedia, prin însăși definiția ei — desigur clasică — cuprinde totdeauna în final o dezlegare, o notă concludivă, care eliberează într-un mod ansamblu de orice tensiune. De aceea, un „*comic fără ieșire*“ nu este altceva decât însuși absurdul.

Nu putem, totuși, nega că există la noi și unii istorici literari care au adoptat o atitudine opusă. Așa este Silviu Iosifescu care crede că numai în urma actualizării înscenării „*teribiliste*“ a unor piese sau schițe de Caragiale s-a atribuit dramaturgului nostru un „*absurd*“, care nu lui îi aparține, ci anumitor regizori tineri, care se întrec să-l deformeze. Totuși, nici chiar acest critic nu-și generalizează și nu-și absolutizează ideea. Nu altul decât tot Silviu Iosifescu vorbește de „*comical absurd*“ din *Căldură mare*, una din schițele caragialiene, cele mai amplu dialogate. Aci „*dialogul se duce imperturbabil pe două linii fără puncte de contact între ele*“ (Silviu Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, 1972). „*Comical fără ieșire*“ capătă, astfel, cu anticipație forma celor „*două linii*“ care nu se întâlnesc. În orice caz, pe o arie mai restrânsă sau mai largă, într-o înțelegere mai implicită sau mai explicită, istoria literară din ultimele decenii recunoaște în principiu existența elementului absurd la Caragiale.

Faptul se cere insistent accentuat, fiindcă se desprinde cu totul din linia obișnuitului. Este printre puținele cazuri — dacă nu chiar unicul, exceptându-l pe Creangă — când într-o literatură națională se vede oficial recunoscut „*absurdul*“ ca factor constitutiv, la unul din marii ei clasici, a cărui activitate și-a aflat culminația cu un veac înainte. Cîteva sondaje ne-ar da, în

consecință, o schiță de morfologie a acestui element în creația caragialiană.

Am spune puțin și incomplet, afirmînd că marele dramaturg cultivă un *absurd al limbajului*. Nu este vorba la personajele sale doar de o deformare ignorantă a cuvintelor și de o legătură haotic-agramată între ele. Caragiale, care s-a dovedit de atîtea ori un fin meloman, cultivă un adevărat *absurd al auzului*. Ca pe un muzician profesionist, pe el îl supără și îl exasperează orice sunet fals, în sensul unei extrapolări din portativ a acestei noțiuni pe planul comunicării verbale. Dar prin fixarea accidentelor auditive, a disonanțelor în vorbire, el critică pretenția fără acoperire, parvenitismul, impostura uzurpatoare, atitudinile și actele incorecte ale nulității prezumțioase. Desigur că el le combate și cu ceea ce identificăm drept un comic tradițional sau clasic. Dar în aceeași măsură folosește el și absurdul limbajului sau, mai curînd, *al auzului*.

Și aci deosebim iarăși diferite moduri de manifestare. Am distinge mai întîi un *absurd al omonimiei*. Pe această bază, contradicția surprinsă la Creangă între datele unei imagini devine la Caragiale contradicție între datele unei declarații. Deoarece în cadrul unei informații date, cuvîntul de care depinde luarea unei hotărîri poate avea mai multe sensuri sau mai multe grade de accepție, pare că, în mod absurd, unul din colocutori se neagă continuu pe sine, după diferitele înțelesuri pe care le aplică aceluiași termen. În limba română, bunăoară, acțiunea exprimată prin verbul *a pleca* se interpretează prin a părăsi și un anumit punct dintr-o localitate, și aceea localitate în întregime, și țara din care face ea parte. Dacă în vorbire, nu se deslușesc aceste distincții sau se simulează ignorarea lor, se poate ivi un *absurd al omonimiei*, care tinde să desființeze limbajul ca instrument al comunicării. Un asemenea proces, am spune anti-lingvistic, poate fi surprins chiar în amintita schiță dialogată, intitulată *Căldură mare*.

Să ilustrăm chiar începutul dialogului dintre *Domnul*, care, afară, la ușă, caută pe locatarul unui imobil, și *Feciorul* acelei case :

- Domnul — Domnu-i acasă ?  
 Feciorul — Da ; dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.
- D. — Dumneata spune-i c-am venit eu.  
 F. — Nu pot, domnule.  
 D. — De ce ?  
 F. — E încuiată odaia.  
 D. — Bate-i să deschidă.  
 F. — Apoi a luat cheia la dumnealui când a plecat.
- D. — Care va să zică a plecat ?  
 F. — Nu, domnule, n-a plecat.  
 D. — Amice, ești... idiot !  
 F. — Ba nu, domnule !  
 D. — Zici că nu-i acasă.  
 F. — Ba-i acasă, domnule.  
 D. — Apoi, nu ziseși c-a plecat ?  
 F. — Nu, domnule, n-a plecat etc.

După cum se vede, *absurdul omonimiei* provine din neglijență, indiferență și comodă nepăsare. Vorbirea de acest fel trădează o totală lipsă de interes și de solici-tudine din partea celui întrebat. Se cunoaște aci indigen-tul, omul silnic, care „nu pune inimă“ în ceea ce face.

*Absurdul omonimiei* își are la Caragiale contrapar-tea în *absurdul sinonimiei*. Acesta scoate în relief alte defecte, îndeosebi un vid absolut al inteligenței, umplut cu o volubilitate ignorantă, stupidă, prezumțioasă, interesată. Ne amintim finalul discursului lui Farfuridi : „Ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esen-tiale.“ Dacă din această frază verbul *a se schimba* s-ar înlocui cu *a se revizui*, care are aproape aceeași semnifi-cație, „ideea“ lui Farfuridi ar suna astfel : „Ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se revizuiască nimica, ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se revizuiască...“ După cum putem constata, personajul din pri-mul caz, care utilizează contradictoriu *omonimia* vorbește absurd, dar nu incorect. În mintea sa noțiunile se află

bine stabilite. Doar că, printr-un fel de pasivitate, îi e parcă lehamite să mai deslușească diferitele sensuri ale aceluiași cuvânt. Cel care folosește, însă, *absurdul sino-nimiei*, așa cum se arată Farfuridi în discursul său, are un total haos în capul său nevoiaș, un haos mobilizat de ambiția parvenirii prin politică.

Aceeași ambiție a parvenirii la o minte puțină poate fi identificată în persoana lui Pristanda. Ca atare sur-prindem și la el *absurdul sinonimiei* în acel *curat mur-dar* al său, însă de astă dată nu pe calea impetuoșității umflante, ci a lingușirii, potrivit rangului său modest. Aci unul din termenii sinonimi, chiar cel folosit în text, con-trazice, printr-un non-sens, tocmai noțiunea pe care vrea să o întărească. Pristanda întrebuițează cuvântul *curat*, corespunzător lui *adevărat*, chiar și când el se aplică în auz la contrariul omonimului său cel mai uzual, deter-minat de actul *spălării*. În felul acesta rezultă atit de cu-nosecutul *curat-murdar*.

Caragiale mai excelează și în ceea ce am numi *ab-surdul eliptic*. Așa, bunăoară, unul din personaje își dă deodată seama de greșeala sau de confuzia pe care a fă-cut-o. Deoarece, însă, evită să o recunoască în fața celui ce l-a contrazis, se pronunță numai cu o frîntură din gîndul său, care, astfel înjumătățit, acționează cu efect de absurd. Să luăm ca exemplu un alt episod al ace-leiași discuții din *Căldură mare* :

- Domnul — Ce stradă e asta ?  
 Feciorul — Strada Pacienții.  
 D. — Strada Pacienții?... imposibil !  
 F. — Nu, domnule, e strada Pacienții.  
 D. — Atunci nu e asta.  
 F. — Ba-i asta.  
 D. — Nu.  
 F. — Ba da.

**Adevăratul** focar al absurdului stă în concluzia : *atunci nu e asta*. Dintr-o asemenea concluzie ar rezulta urmă-torul înțeles : *dacă asta e strada Pacienței, atunci nu e asta strada Pacienței*. Absurdul provine din eliptismul ex-primării. Personajul trebuia să-și întreprindă astfel ideea,

rămasă incompletă : *atunci nu e asta strada pe care o caut*. Dar atunci și-ar fi recunoscut greșeala de om zăpăcit, și s-ar fi văzut micșorat în ochii celui lalt. S-a mulțumit, deci, numai cu acea jumătate de gând, care i-a scăpat în vorbă, vrînd să dea iluzia că tot el ar avea dreptate.

Cu totul opus *absurdului eliptic* este *absurdul logoreic*. În acest caz, non-sensurile vorbirii nu se mai izolează într-un prim plan, spre a apărea mai pregnant conturate, ci se încalcă în avalanșă unul pe altul într-o confuzie uriașă. Caragiale folosește absurdul logoreic îndeosebi la parodiarea discursurilor politice, în care, la umbra unui ton volubil și vibrant, vorbele se îngămădesc incoerent și fără răsufflare, spre a-i ameți pe ascultătorii naivi. Un exemplu strălucit se vede integrat în proiectul firziu al acelei comedii nerealizate care ar fi trebuit să se numească *Titircă, Sotirescu & Comp.* Dintr-însul au ieșit finisate numai cîteva mici frînturi. Iată, bunăoară, discursul electoral al lui Rică Venturiano, prezentat acum cu 25 de ani mai în vîrstă decît în cunoscuta sa apariție din *O noapte furtunoasă* :

*„Da, am apărut o viață întreagă fără șovăire ideile mele, ideile progresiste, Instituțiunile, Constituțiunea, acel pact fundamental al nostru al tuturor, pentru care am vărsat atîtea secole generoase șiroaie de sînge, da ! le-am apărut cu un amor sincer (deși) dezinteresat, ca o adevărată tigresă care, sentinelă neadormită, stă totdeauna gata la postul său de onoare spre a-și apăra ca o leoaică desperată micii ei pușori favoriți care n-au decît pe mama lor în combaterea luptei pentru existență, și a evoluțiunei generale precum ne spune știința modernă ca o garanție.“*

În primul rînd, ar reieși de-aci că aproape întreaga istorie a poporului român (*atîtea veacuri*) n-a fost altceva decît o luptă pentru „Constituțiune“, noțiune introdusă la noi abia în veacul trecut. Așadar, subordonat *absurdului logoreic* din discursuri, mai apare și ceea ce am numi *absurdul temporalității*. Integrat tot într-o cuvîntare politică, l-a mai folosit Caragiale și în acea cu-

noscută ieșire finală a lui Cațavencu din *O scrisoare pierdută* : „*După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani...*“. Hiperbola saltă din registrul exagerării în acela al *topos*-ului automatic și în absurd. Dar să mergem mai departe cu analiza logoreii lui Rică Venturiano din ultimul proiect de comedie.

Astfel, cum pot fi „generoase“ niște „șiroaie de sînge“ ? Cum poate avea „un post de onoare“ o tigresă, care n-are statutul de *cetățean* ? Apoi, termenul de comparație „adevărată tigresă“ cuprinde și el, la rîndul lui, un alt termen de comparație „leoaică desperată“, putînd să meargă așa seria la infinit. Una din cele două mamifere — nu se înțelege care din ele — are „mici pușori favoriți“. Oratorul, după cum se vede, recurge aci la absurdă substituie a unui termen biologic printr-unul care desemnează corupția politică, *favoritismul*. În sfîrșit acești pleonastici „pușori mici“ își află în mama lor un sprijin nu în lupta pentru existență, ci, dimpotrivă, „în combaterea luptei pentru existență“. *Absurdul logoreic* nu se constituie ca o simplă critică a vorbirii — așa cum nu se dovedește a fi la Caragiale nici una din celelalte specii absurde — ci o critică a caracterului surprins la cel ce vorbește. Rapiditatea incoerenței verbale este expresia stupidității, a imposturii, a necinstei, care se ascund sub o vertiginoasă *antivorbire*.

Dintre clasicii noștri, Caragiale este acela care ilustrează cele mai variate și mai fin diferențiate categorii și nuanțe din *absurdul limbajului*. Revenim la comparația acestui meloman cu muzicianul care înregistrează imediat nota falsă în executarea unei partituri. Această putere de înregistrare auditivă se vede extrapolată de Caragiale pe planul limbajului. El exemplifică, deci, la gradul cel mai înalt, cunoscutul *absurd al auzului*, semnalat de noi ceva mai înainte. Este trăsătura care-l diferențiază vizibil de alți clasici ai noștri în registrul ce ne preocupă. La Hasdeu, de pildă, *absurdul auzului* se arată subordonat și chiar provocat de un *absurd al văzului*. În ilustrarea dată de noi, el începe cu „*mă văd în odaia lui Tucia*“. Hasdeu își deschide, deci, comunicarea cu un tablou, cu o *vedere* absurdă, de care *depinde* în totul dialogul deopotrivă de absurd care a urmat să se



închege cu acel personaj. Așa se va întâmpla și mai târziu în exclusivă creație a absurdului la Urmuz. Caragiale, dimpotrivă, ipostazează acțiunea detectoare a auzului, care se desfășoară într-o independență completă. Pe această cale devine el cel mai de seamă exponent al absurdului auditiv în rîndul clasicilor noștri.

## AVATARUL „AVATARULUI” ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Cu aceasta nu se sfîrșește linia începută de noi de la Hasdeu. Ea se prelungește neîntrerupt pînă astăzi inclusiv. Dacă în veacul al XIX-lea se dezvoltă la noi o categorie artistică atît de marcat modernă, cu atît mai mult o va ilustra veacul pe care-l trăim. Ne oprim, însă, la pragul său, fiindcă numai pînă aci ne-am propus extinderea discuției pe care am inițiat-o. Interesul ni s-a îndreptat exclusiv asupra marilor noastre figuri literare din veacul trecut, identificate ca aparținînd „epocii de aur” a literaturii române (v. George Munteanu, *Istoria literaturii române — Epoca marilor clasici*, 1980).

Rațiunea expunerii noastre n-a fost să evocăm existența, la noi, a absurdului și antiliteraturii într-un moment cînd această categorie artistică se vede răspîndită pretutindeni, ci în etapele anterioare universalizării ei, cînd, în alte părți, puțini dintre cei mari se gîndeau la o atare perspectivă în literatură. Afirmîndu-se copios, încă în folclorul și în tradițiile noastre, absurdul a pătruns și în rîndul celor ce au reprezentat cu strălucire „epoca de aur” a literaturii române. Printr-înșii România a devenit unul din centrele anticipatoare ale acestei categorii literare, care a colorat în registru universal ultima jumătate a veacului XX.

Conținutul noțiunii de *avatar* — cuvînt ce provine de la sanscritul *avatāra*, care înseamnă *pogorire*, desemnînd la început diferitele reîncarnări ale lui Vishnu — își are momentul său cel mai dens, pe plan literar, într-un romantism târziu. Această numire sanscrită a fost introdusă pe atunci de către Th. Gautier ca titlu al cunoscutului său roman apărut în 1857, și unde este vorba de diferitele vieți și reîncarnări succesive ale aceleiași persoane. Tot în același an, 1857, vede lumina și *Florile răului* a lui Baudelaire, unde se află integrat sonetul *Viața anterioară*, conceput în faza de romantism târziu a poetului. Motivul se mai află prezent în unele din *Himerele* lui Gérard de Nerval, scrise și ele după 1850 și publicate laolaltă în 1854. Este drept că el, încă cu mult înainte, într-o *Fantezie* din 1831, evocă chipul acelei „blonde cu ochi negri”, pe care o mai văzuse poate, „într-o altă existență” ce i-a rămas în amintire. Totuși, motivul *avatar*-ului își cucerește o mai largă răspîndire doar ulterior, în amintita fază tîrzie a romantismului. Printre alți interpreți ai săi, proeminează figura lui Emeric Madačh, cu *Tragedia Omului*, cu acel veșnic Adam, care renaște continuu de la începutul pînă la sfîrșitul lumii (1862). În sfîrșit, nu mai puțin strălucit se arată Eminescu cu *Memento mori*, cu *Archaeus*, cu *Avatarii faetonului Tlă* și cu *Sărmanul Dionis*.

Odată cu trecerea acestei perioade motivul *avatar*-ului se arată numai rar și sporadic în expresiile de valoare ale altor literaturi. La noi, însă, s-a întîmplat cu totul altfel. Literatura română este poate unica în Europa, unde acest motiv s-a perpetuat de peste o sută de ani într-un lanț neîntrerupt de forme noi și originale,

aflindu-se continuu prezent la atîția din marii noștri scriitori.

Una din explicații — numai ipotetică — vine de la o cercetătoare indiană, Amita Bhoșe, care, în deplină cunoștință de cauză, descoperă neașteptate laturi comune între spiritualitatea noastră și cea hindusă. Această apropiere de India îi apare chiar mai strînsă decît a oricărei alte culturi europene (v. Amita Bhoșe, *Eminescu și India*, 1978). Vederea Amitei Bhoșe ar putea și ea să contribuie la deslușirea fenomenului românesc, în care ar intra negreșit și cvasi-permanența motivului comun al *avatar*-ului.

Nu ne aventurăm, însă, în această ipoteză, fiindcă nouă, în stadiul actual de cercetări, ne prezintă atîte date încă necunoscute. Fără să o respingem, am crede mai certă — cel puțin pentru noi — o altă explicație, care provine direct de pe pămîntul nostru. Dar, pentru aceasta, se cere să apucăm pe căi ceva mai ocolite. Este cazul, adică, să apelăm la o noțiune, care aparent — dar numai aparent — nu are nimic de-a face cu ceea ce vrem să tratăm. Ne adresăm, anume, ideii de *eternitate*, în aplicarea ei la domeniul artistic. Atingerea de această problemă are loc sub forma următoarei întrebări: care este arta ce se asociază pe calea cea mai directă cu ideea *eternității*? Nici nu ne trebuie o reflecție prea laborioasă ca să ne meargă gîndul, fără înconjur, la *arhitectură*. Cînd vrem să sugerăm o categorie de înfăptuiri omenești care sfidează timpul, din primul moment ni se proiectează mental imaginea piramidelor. Cînd Horațiu spune *exegi monumentus aere perennius* are în minte iarăși o zidire care nu va pieri. Ideea de eternitate se află exprimată solemn și lapidar de Dante tot prin glasul unui motiv arhitectonic, prin acea poartă a infernului, deasupra căreia scrie: *ed io eterno duro*. Ideea, după cum se vede, a intrat de milenii în simțul comun.

Iată, însă, că la noi tocmai un arhitect interpretează *eternitatea* după o altă concepție decît după aceea de *durată* a unei înfăptuiri, așa cum o înțeleg constructorii piramidelor, Horațiu sau Dante. Este vorba de arhitectul G. M. Cantacuzino, a cărui operă de profund gînditor asupra artei, în special românești, s-a văzut scoasă din

uitare printr-o recentă reeditare selectivă de către Adrian Anghelescu. Iată chiar cuvintele lui Cantacuzino în această privință: „*Veșnicia, care se preocupă așa de puțin de noi, și de care vorbim atîta, se poate simți și în formele care reîncep, nu numai în cele care durează. Astfel, pe pămîntul românesc ea se simte, deci, mai bine decît oriunde*“ (G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Ed. Adrian Anghelescu, 1977). Este vorba, cu alte cuvinte, nu de o *eternitate statică*, a marilor înfăptuiri omenești, ci de una *dinamică*. Veșnicia nu înseamnă, deci, numai *durata*, în raportarea ei la unul și același lucru, întocmit în așa fel încît să reziste timpului. Ea mai poate să însemne și continuitate în reluarea reîterată a unui punct inițial, întrerupt și iarăși început. Se desprinde de aci procesul unei veșnicii în *mișcare*. Așa se arată izvorul mereu reînceput al artei noastre populare.

Este, deci, o eternitate nu minerală — a stîncii, a granitului, a bronzului — ci una organică, florală. Faptul că vegetația moare și mereu reînvie, într-un proces necurmat, face să se vorbească și aci de o nemurire, însă o nemurire nu a înfăptuirii în sine, ci a *avatar*-ului ei. Se relevă, deci, o eternitate ciclică, un *éternel retour*, cum ar spune Mircea Eliade. Primăvara, care apare mereu alta și totuși mereu aceeași, într-o veșnic nouă reîncarnare, a devenit cea mai palpabilă demonstrație a acestui avatar cosmic. Dar o asemenea reînviere necurmată a înmuguririlor — o asemenea continuă reîncepere a lucrurilor — constituie totodată și eternitatea specifică a istoriei, a spiritualității, a artei românești. Așa se explică, în bună parte, de ce motivul literar al „*avatar*-ului“ se arată a fi la noi o trăsătură deopotrivă de permanentă ca și mișcarea ciclică a anotimpurilor. Aceasta, cel puțin, odată cu conștiința de deplină maturitate a literaturii noastre moderne. Într-adevăr, un asemenea motiv își afirmă la noi prezența nu numai într-un delimitat romantism tîrziu, ci se prelungește neîncetat de mai bine de un secol pînă astăzi inclusiv.

La Eminescu punctul de plecare al *avatar*-ului se surprinde în acel *arhetip* (Archaeus), prin care se înțelege

ființa nepieritoare din om, ce poate lua, în timp și spațiu, diferite întrupări. Problema este de altfel cunoscută, și tratată de mult la noi. S-a înregistrat mai întâi, în cadrul kantianismului eminescian, ideea despre existența lumii — a spațiului, a timpului, a cauzalității — doar în mintea omului, ca un dat subiectiv. Urmind, în sfârșit, predilecta sa orientare filosofică, Eminescu identifică această pură proiecție a subiectivității noastre cu ipoteza schopenhaueriană a visului. În *Lumea ca voință și reprezentare* (II, III, 28) Schopenhauer afirmă că „*ceea ce povestește istoria nu este, în realitate, decât lungul vis, coșmarul greu și confuz al omenirii*“. În acest imperiu al închipuirii sau în acest vis pe care îl trăim, singura realitate cu marca eternității într-însa este pentru Eminescu amintitul Archaeus, prototip care trece prin repetate reîncarnări. Aci se relevă baza ideii eminesciene de *avatar*, idee ilustrată în unele mari creații ale sale, în *Memento mori*, în *Sărmanul Dionis*, în *Archaeus*, în *Avatarii faraonului Tlă*.

Din toate acestea, trebuie cu precădere să se rețină că Eminescu este primul care concepe și susține polemic sensul românesc al unei eternități dinamice în locul celei statice, a desăvârșirii arhitectonice atât de acreditate și răspândite în alte cercuri de cultură (vezi spiritul piramidelor, al lui Horațiu, al lui Dante, etc.). Ideea apare precis formulată în *Avatarii faraonului Tlă*. Ne gândim la următoarele cuvinte auzite de Tlă din oglinda magică pe care o consultase: „*Rid de voi, regi ai pământului, rid de voi... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră, care pentru mine sînt coji de alună... În mine, în piere și renaștere, este eternitatea...*“ Iată un similar conținut de idei cu acela al cuvintelor pe care le vom întilni mai târziu la arhitectul G. M. Cantacuzino, și anume că eternitatea se află cuprinsă și în formele ce reîncep, nu numai în cele ce durează. Eminescu se arată, însă, și mai radical în această concepție, care, pe pământul românesc „*se simte mai bine decât oriunde*“. Pentru el eternitatea în sensul pe care noi l-am numit al arhitecturii, adică al „*cojilor de piatră*“, se dovedește cu totul iluzorie față de aceea aflată „*în piere și re-naștere*“, eternitate privită ca fiind singura autentică. În această

idee se descoperă temeiul însuși al *avatar*-ului la Eminescu — exclusiva realitate arhetipală într-o lume a proiecțiilor subiective și a visului. Punctul său de plecare este, deci, unul filosofic.

Dar timpul trece, și motivul *avatar*-ului emigrează. În loc să pălească, odată cu perimarea romantismului târziu, și cu apropierea veacului nostru, acest motiv crește, proliferază și se ramifică la noi. În perioada post-eminesciană și în primii ani al secolului XX, putem surprinde două ramuri distincte în cultivarea *avatar*-ului. Prima este aceea în care scriitorul se închipuie ca subiect direct — suferitor — într-o presupusă existență anterioară. A doua ipostază îl înfățișează numai ca martor într-o asemenea existență în care se mută prezența sa.

Vom privi mai întâi primul caz, al trăirii ca subiect într-un trecut depărtat. Fenomenul evocă un melancolic estetism *fin de siècle*, cu derivații imediate în *la belle époque*. Rafinamentul artistic se răsfată acum într-un moment de voluptate agonică, un moment, totuși, tulbure și neliniștit, ce face să se presimtă amenințarea tot mai apropiată a unei izbucniri malefice, în speță, a primului război mondial. Afinitatea cu o altă perioadă istorică de îmbălsămate delectări, ce anunța de asemenea un viitor funest, perioada Antichității alexandrine și imperial romane, se surprinde în motivele și tratarea atitor creații literare din vremea respectivă.

Printre asemenea creații ale epocii, creații apartenente filonului estetist cu sugestii antichizante, poate fi consemnat de la bun început antologicul *Avatar*, sonetul lui Macedonski. Publicat pentru prima dată în 1896, și redat apoi în 1903 într-o formă care a rămas definitivă, poemul ni se păstrează ca o floare din *la belle époque*. Macedonski evocă o „amintire“ a sa dintr-o altă existență, trăită de el cu două mii de ani înainte, la Roma, în vremea lui August. Poetul își aduce aminte nu numai de numele său de-atunci (*Cretus*), ci și de factura sa corporală (*eram atletul plastic*) sau de unele detalii vestimentare (*în for purtam tunică cu ciucuri elinești*).

Spre deosebire de Eminescu la ale cărui personaje — din *Sărmanul Dionis* și din *Avatarii faraonului Tlā* — exeperiența avatar-ului este lăuntrică și integrală, la Macedonski rămâne fragmentară, redusă la iluminarea doar a unui moment din „altă existență”. Ea se aseamănă cu acele insulare amintiri imagistice dintr-o primă copilărie — din preistoria individuală — amintiri lipsite de contextul integrator, care se adaugă numai ulterior, într-o perioadă conștientă și matură. În cazul avatar-ului macedonskian, un asemenea context, respectiv de epocă istorică, contrastează prin vagul său — domnia lui August, zvonurile neprecizate de „dezastre”, probabil ale legiunilor romane —, contrastează, spunem, cu trăitul atom temporal, atât de viu și de palpabil: senina zi de mai, pasionata sărutare dată sclavei, zidurile albe care împrejmuiu grădina unde a avut loc această scenă. Restul este uitat, cufundat pentru totdeauna în umbră, așa cum uitat „sub flori și sub parfume” rămâne și mormîntul celeilalte străvechi „apariții” ale sale pe lume.

La Macedonski nu mai există, ca la Eminescu, pasiunea de înțelegere antică a faptului — prin inițierea ființei eterne a *Archaeu*-lui — ci doar simțirea, melancolica nostalgie a unui destin prea des năpăstuit după o fericită încarnare a sa, în care să fi trăit din plin beția vieții. Sub acest aspect, el se apropie mai mult de *Viața anterioară* a lui Baudelaire, cu care prezintă, ca o relevantă trăsătură comună, aceeași formă a sonetului rafinat. Obiectivele năzuințelor apar, însă, distincte, după caracterul diferențiat al momentelor istorice și stilistice în care cei doi poeți își fixează doritul avatar. La Baudelaire este un Orient fabulos, molatec, legănător — vis al mijlocului de secol trecut. Deși, în alte poeme ale sale, un atare Orient se aude cîntat și de Macedonski, totuși, cînd intervine ideea propriului avatar, el și-l identifică într-o altă matrice, și anume într-o tîrzie Antichitate alexandrină și imperial romană, cu gesturi mai pronunțate, mai acuzat plastice — vis al sfîrșitului de secol.

O vădită imitație după Macedonski, dar și cu reminiscențe din „Orientul” lui Baudelaire, prezintă o creație

lirică încă nereușită din cauza pretimpuriei tinereții a autorului, dar reprezentativă pentru ulterioara sa însemnătate în cultura noastră. Este o scurtă poemă, *Mă poartă gîndul*, pe care adolescentul Tudor Vianu o înserează într-o culegere inedită de versuri, intitulată *Norii*, cu specificarea 1914—1917<sup>1</sup>. Se răsfrînge și aci atmosfera liricii de început de secol, cu efectele ei melancolic răsunătoare de extracție parnasiano-simbolistă.

Desigur că realizarea rămîne livrescă, făcîndu-ne să recunoaștem ceva din recuzita, încă imperfect prelucrată personal, a acelei epoci, vădînd naivitatea cu care poetul își însușește un atare repertoriu. *Mă poartă gîndul* se proiectează în coordonate spațiale și temporale cu mult mai vagi decît cele din *Avatar*-ul macedonskian, de care am spus că apare puternic influențat. Singurul element concret și particularizat este cel vestimentar, totuși cu mult mai inadecvat ales decît la Macedonski.

Fixarea unei „vieți anterioare” are loc tot în cadrul imperiului roman — obsesie a acelei *belle époque* — însă nu în vremea lui August, ca la maestrul său, ci cu cîteva veacuri mai tîrziu, poate chiar după ce căderea lumii antice se consumase. Este, credem, firească această mutare în timp față de sonetul lui Macedonski, odată ce, cu un deceniu și jumătate mai tîrziu — intervalul dintre *Avatar* și *Mă poartă gîndul* —, dezastrul primului război mondial nu se lăsa doar presimțit, ci devenise chiar palpabil. În sfîrșit, scenariul nu se mai montează la Roma, ci pe țărmul african al Mediteranei, probabil pentru amplificarea pitorescului prin evocarea cupolelor albastre și a caravanelor.

Instantaneele vii, personale, ale lui Macedonski — cum ar fi iubirea cu sclava în acea grădină împrejmuită de ziduri albe — lipsesc cu desăvîrșire. Totul se pierde într-un entuziasm vag, care se condensează, însă, în finalul melancolic, care plînge un sfîrșit de eră, moartea Antichității. Redăm în acest sens ultima strofă, cea mai realizată artistic :

<sup>1</sup> Împreună cu alte cîteva poeme, *Mă poartă gîndul* se află recent publicată de către Mihaela Constantinescu Podocca, *Măștile criticului — Tudor Vianu în Manuscriptum*, 4.XII, 1981.

Mureau pe țărni mediteranee zeii  
Și-n templele străvechi și părăsite  
Creșteau lichenii printre mozaicuri  
În primăvara aceea obosită.

Obosită este, de fapt, primăvara vieții poetului, întîmpinată, prin măcelul incipient, de un sfîrșit al frumuseții, al liniștii, al păcii.

Vom reveni ceva mai tîrziu la acest tip de *avatar*, în al cărui receptacol poetul se închipuie trăind ca *subiect* într-un trecut depărtat. Pentru moment părăsim acest registru, urmînd să-l privim pe acela al unei „alte vieți“, în care scriitorul apare doar ca martor.

O asemenea vedere se preconizează tot pe la sfîrșitul veacului trecut, mai precis la un an numai de la prima formă a discutatului sonet macedonskian. Inițiativa are loc, de astă dată, în registru teoretic, și pe un alt plan decît cel literar, dar totuși din partea unui om care, fiind și literat, face să se simtă în gîndirea sa și o pronunțată ingerință temperamentală. Este vorba de concepția lui Nicolae Iorga asupra istoriei într-o scriere a sa din 1897, *Frumusețea în scrierea istoriei*. În acest caz ne întîmpină o categorie cu totul nouă, aceea a *avatarului provocat*, pe care l-am putea numi și *experimental*, realizat pe calea unei *iluzii voite*, așa cum și-ar face-o orice curios călător prin ținuturile timpului. Spre deosebire de fantezia propriu-zisă a artei, N. Iorga postulează aci *fantezia reproductivă*. Aceasta nu se poate realiza fără ca autorul să încerce un *ca și cum* al trăirii sale în alte vremuri, desigur nu ca subiect, ci doar ca *martor-călător*.

Iată chiar cuvintele lui N. Iorga: „*Deprins cu amănuntele, istoricul trebuie să-și facă iluzia că trăiește în timpul cu care se ocupă, între oamenii pe care-i studiază și să ne vorbească de acest timp și de acești oameni ca de lucruri văzute și auzite*“. N. Iorga nici nu mai trebuia „*să-și facă*“ această iluzie fiindcă îl vedem cu anticipație însuflețit de ea. Astfel, într-o altă scriere a sa

din tinerețe, *Orizonturi moștenite*, el ne comunică următoarele: „*Am fost născut cu orizonturi depărtate în spațiu și în timp, cu prevestiri de străinătăți din fundul lumii și cu viziunile unui trecut din adîncul vremurilor*“. O asemenea calitate de excepție a marelui istoric-scriitor a devenit obiectul unei penetrante analize realizată de Adrian Anghelescu, care, printre altele, relevă următoarele: „*Cu atîta feroare caută Nicolae Iorga să-și apropie acest trecut, să-l trezească la o nouă viață, încît, uneori văzînd cît de familiar se simte evocînd evenimente, fapte, momente, situații istorice, te gîndești la un personaj fabulos, la un Ahasverus, ale cărui incursiuni în timp par a fi tot atîtea retrări ale unor momente cunoscută lui, dintr-o existență aievea*“<sup>1</sup>. Desigur că la toți scriitorii care folosesc acest motiv, *avatar-ul* este o simplă iluzie, chiar dacă unii îi neagă caracterul amăgitor. N. Iorga se alătură, însă, de cei care recunosc — implicit sau explicit, nu importă — fondul iluzoriu al credinței despre o altă existență. El știe și chiar declară că *avatarul* său este o iluzie, însă se încadrează integral în volumul de timp pe care acest fenomen îl proiectează în conștiința sa. Și recurge la o asemenea integrare doar ca, în calitate de *martor* „*ocular*“, să aducă la suprafață realitatea exhaustivă a unor vremuri apuse.

Din amintita sa calitate nu de implicat, ci doar de *martor*, decurge și capacitatea de-a se desprinde dintr-o fixație sau dintr-o obsesie și de a cîștiga astfel o mai largă mobilitate în trăirea trecutului. De aceea, în cazul lui Nicolae Iorga se poate vorbi de un *avatar itinerant*. El nu trăiește într-un singur loc și într-un singur moment desprins din secolele și mileniile defuncte, asemenea lui Macedonski, bunăoară, ci peregrinează prin timp și spațiu, ca un nou „*Ahasverus*“, așa cum îl fixase fericită expresie a lui Adrian Anghelescu. El călătorește în trecut pe toate căile ce i le incredințează istoria.

Nu este, însă, cazul unei mutări, în sensul întîlnit la Eminescu sau pe care îl vom găsi la Rebreanu în

<sup>1</sup> Adrian Anghelescu, *O istorie vie a trecutului românesc*, Eseu — introducere la N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, Ed. 1981.

*Adam și Eva.* Acolo rătăcirile în alte vieți sînt, mai întii, *limitate*, iar în al doilea rînd *absorbante* sub chipul gravei implicații directe. Istoricul Iorga, dimpotrivă, trăiește iluzia unui nesfîrșit număr de „reîncarnări“, așa cum cere perspectiva totală a istoriei, și, în sfîrșit, rămîne, așa cum am mai spus, doar un „martor“ al trecuturilor.

În creația sa el ne comunică, astfel, una din variantele cele mai interesante ale *avatar*-ului din cultura noastră.

Coborîrea cu identitatea *martorului* într-o viață anterioară“ se operează nu numai pe calea iluziei voite — dinadins provocate — a istoriei, ci și prin hățișul trăirii subconștiente a visului. Trebuie, însă, să sărîm peste aproape patru decenii pentru a găsi exemplul pe care, în contextul de față, l-am crede cel mai indicat. Astfel, prima lucrare a lui N. Iorga (1897) se întîlnește, sub specia *avatar*-ului cu ultima creație literară a lui Brătescu-Voinești (1935), fiindcă spre el se îndreaptă prezentul nostru interes. În pofida decalajului de decenii dintre *Generalități cu privire la studiile istorice și Din pragul apusului — Gînduri, amintiri*, ne întîmpină constituții lăuntrice ale uneia și aceleiași generații, Brătescu-Voinești fiind chiar cu trei ani mai vîrstnic (n. 1868) decît N. Iorga (n. 1871).

Totuși, între cele două scrieri ale lîr, care ne-au solicitat atenția, există și apreciable diferențieri. În primul rînd ne solicită distanța incommensurabilă care desparte cea mai larg revărsată personalitate a culturii noastre de una din cele mai discrete și mai șterse. Apoi modesta notație a lui Brătescu-Voinești nu mai datează de pe la sfîrșitul veacului trecut — la noi o vreme mai puțin versată în explorări psihologice —, ci se află consemnată în perioada interbelică, perioadă cînd, în atmosfera noastră culturală, problemele legate de subconștient, de semnificație abisală a viselor, într-un cuvînt de psihanaliză, erau în floare. Desigur că în anii debutului său, pe la 1903, cînd s-a făcut cunoscut, povestitorul nostru de scurtă respirație n-ar fi găsit convenabil să-și destăinuască și să-și interpreteze un vis, așa cum a făcut în

ultima sa creație literară, *Din pragul apusului — Gînduri, amintiri*. În sfîrșit, spre deosebire de Iorga, Brătescu-Voinești găsește că *avatar*-ul sugerat de visul său n-ar fi simplul răspuns dat unei iluzii provocate, ci o efectivă realitate. Iar rolul de martor al trecutului, jucat în acel vis, se conjugă — potrivit unei interpretări psihoanalitice — și cu o înțelegere a sa ca *trăitor*, nu numai ca *înregistrator* al unor evenimente din alt secol.

Dar să vedem ce conține întîmplarea visată, povestită atrăgător și cu simț dramatic de Brătescu-Voinești. Se făcea că era parcă, cu sute de ani în urmă, boier la o curte domnească — implicit închisută în Tirgoviștea sa natală. Ca înalt demnitar trebuia să asiste în prezența domnitorului la tortura îngrozitoare aplicată unui osîndit. Îl vede, deci, și în imaginea somnului, care-l ducea înapoi peste veacuri tot în calitate de *martor* al unor evenimente din acele vremuri depărtate. Aci intervine, însă, conjugarea unei asemenea calități spectaculare cu participarea sa activă ca subiect. Fiindcă nu mai putea să suporte vederea acelei scene de supliciu — autorul fiind și în propria sa „întruchipare“ din vis tot atît de milos ca și în narațiunile sale — a cerut voievodului îngăduința să se retragă. Faptul a atras mînia și disprețul stăpînului său, care i s-a adresat supărat cu inveciva „Muiere“ ! Trezindu-se imediat, a rămas incredințat că rețraise o scenă petrecută aievea cu cîteva sute de ani în urmă, și la care a asistat ca martor într-o mai veche „încarnare“ a sa.

După cum se vede, la Brătescu-Voinești *avatar*-ul nu mai este *itinerant* ca la Iorga, ci fixat la un moment sau la o unică scenă dintr-o presupusă viață anterioară. Totuși, nu se apropie, sub acest aspect, nici de Macedonski, fiindcă nu ne comunică din acea „existență trecută“ o *amintire* delectabilă, ci o *trăire* angoasă. Iar calitatea sa de *martor* s-a văzut depășită în mandatul ei limitat, contaminîndu-se cu aceeași virulență de grozăvia scenei văzute. Putem surprinde astfel și în desfășurarea acțiunii visate „participarea simpatetică la destinele narate“, așa cum notează Mircea Zăciu cu privire la oricare din nuvelele sale (v. *Brătescu-Voinești în Mic dicționar — Scriitori români*). Ba chiar, fiind vorba de

un vis, punctul de plecare se desprinde de la o obsesie pur personală, care s-a descărcat violent într-un registru oniric. Această obsesie am crede că s-ar rezuma în *spaima de istorie*, simțită în cursul ei, ca un agent ce sapă treptat temeliiile rostului său pe lume. De aceea, confundarea, pe calea visului, într-un trecut cu pronunțat colorit istoric, a și luat forma coșmarului.

Un asemenea avatar de factură anxioasă poate fi, în speță, mai detaliat pătruns în resorturile sale psihice. Am surprinde astfel o serie de coordonate cauzale care converg laolaltă. Astfel, Țirgoviștea sa voievodală, coborită în acea vreme la o mărunță provincie, s-ar conjuga cu existența palatului domnesc dintr-însa căzut în ruină, cu clasa boierească a lui Brătescu-Voinești aflată în decădere, aproape în paragină, și, în sfârșit, cu firava compensație a unei ridicări pe cont propriu prin cariera scriitoricească, stinsă, însă, și ea, după unele îndepărtate succese, în umbrele sterilității și îmbătrînirii. Continuă, în consecință, să-l roadă conștiința unui declin istoric care îl poartă și pe el, și care se poate oricând precipita — așa cum s-a și întâmplat — către dezastrul împlinit. În al său vis-avatar omul își transferă propriul supliciu lăuntric, în tortura fizică a osînditului, în timp ce chiar și întruchiparea sa de *martor* din imaginea somnului se vede pîndită de sabia lui Damocles a dizgrației stăpînului său. Nu este cumva însăși dizgrația istoriei, ce amenință categoria din care scriitorul face parte?

*Avatar*-ul din vis, trăit ca atare de Brătescu-Voinești, deschide, prin însăși natura secretă a relațiilor sale lăuntrice, o serie întregă de implicații interesante.

După etapa Eminescu am urmărit, în evoluția motivelor literare românești, o serie de imersiuni într-o „altă viață“ pe care ar fi trăit-o reîncarnați diferiți scriitori. Un atare motiv chiar dacă a declanșat și consecințe mai tîrzii — uneori chiar cu mult prea tîrzii — își află totuși deschiderea pe la finele veacului trecut, respectiv 1896 și 1897. Sînt anii cînd începe să se valorifice la noi *avatar-ul* de nuanță senzorial-estetistă, și totodată și *avatar-ul* provocat, cel istoric, prezentînd ecranul unei

așa-zise existențe trecute, pe care se proiectează efectele fanteziei reproductive sau, ulterior, ale visului cu asociații din istorie. Din momentul de față, însă, nu ne vom preocupa decît de inițiative plecate exclusiv din veacul nostru. Ele vor releva, față de cele de pînă acum, o notă superioară de rafinament și originalitate. Asemenea trășături se surprind, în primul rînd, la doi din cei mai mari poeți ai noștri, cu care vom și începe să reluăm explorările noastre în diferitele deschideri date la noi de motivul *avatar*-ului.

Ne vom opri mai întii la Bacovia, cu epocala sa *Lacustră*, poemă arhicunoscută, dar care ne constrînge, totuși, la o explicație ceva mai largă pentru fixarea ei în epocă. După cum se știe, chiar din primul deceniu al veacului nostru începe să obosească estetismul catifelat. Ca atare se recurge la o innoire, odată cu acțiunea-scandal a curentelor de avangardă, care, mai cu seamă în artele vizuale — pentru a rupe cu tradiția clasicizantă —, se adresează, cu variabile carate de autenticitate, îndeosebi creațiilor primitive, fie exotice fie autohtone. Desigur că artiștii respectivi împrumută unele sugestii în materie de vizualitate, de tehnică, uneori chiar de tematică, fără a adopta, însă, nimic din trăirea sau din materialitatea vieții începuturilor.

Exact în același moment, ca un caz poate unic, se ivește exemplul diametral opus al *Lacustrei* lui Bacovia. Poetul n-are nimic din schematica rudimentară a înfăptuirilor primitive, așa cum s-a văzut cultivată de unii avangardiști. Dimpotrivă, el se arată perfect tradițional prin regularitatea ritmului și a rimei clasice. Ba mai mult, discursul poetic se prezintă excepțional de evoluat prin fina analiză descriptivă a unei trăiri proprii. Această trăire cuprinde, însă, același coeficient covîrșitor de primitivism ca și execuția formală la unii avangardiști. Ea provine de la acțiunea strivitoare pe care, la un moment dat, o exercită asupra sa elementul acvatic. O ploaie interminabilă și atotcuprinzătoare, care ocupă amenințător și cerul și pămîntul, îl face, prin asociații treptate, să-și iasă din propria identitate și să trăiască o alta, pe care ar fi avut-o poate cu zeci de mii de ani înainte.

N-ar fi aci lipsit de interes să notăm că numai după un an de la scrierea *Lacustrei*, și cu totul independent de ea, ginditorul german Wilhelm Worringer a publicat cartea sa, *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracție și inotropatie*, 1908), lucrare ce face ca autorul ei să obțină o mare trecere pe lângă unii din promotorii avangardei. Worringer se ocupă de două faze succesive ale artei începuturilor, și mai cu seamă de distincțiile lor mobiluri existențiale. Pe noi ne interesează, în cazul de față, numai prima fază. Așadar, la început, omul, mai înainte de-a se împrieteni cu mediul înconjurător, se pomenește singur, lipsit de apărare, în mijlocul unei naturi devoratoare, ostile, pline de curse și de primejdii. Ca atare, el se apără magic, prin geometrica simplificare a înfăptuirilor sale, ca un zid opus firii confuze și neînțelese, ce-l împresoară.

Fără să apeleze la un atare remediu artistic, Bacovia, ființă total dezarmată, trăiește aceeași singurătate în mijlocul unei vrăjmașe naturi dezlănțuite, plină de fiare pânditoare. Faptul îi trezește asociația cu o echivalentă viață lipsită parcă de carapace, de înveliș protector, aceea a primitivilor din așezămintele lacustre. Desigur că în acest complex existențial mai intervin și accente din angoasa sa modernă: „*De-atâtea nopți aud plouînd*“. El nu se mai închide însă, în specifica neurastenii pluvială a unei anumite poezii corespunzătoare, ci își deschide un fel de supapă prin contactul analogic cu suflul depărtat al altor vremuri: „*Sînt singur și mă duce-un gînd / Spre locuințele lacustre*“. Imediat după *acea analogie* își cedează locul în favoarea unei complete substituiri. În felul acesta poetul ajunge să trăiască o altă existență, una străveche, întrețesută cu toate senzațiile ei dure, cu toate neliniștile, alarmele și spaimile ce-o bintuiesc:

Și parcă dorm pe scinduri ude,  
În spate mă izbește-un val —  
Tresar prin somn, și mi se pare  
Că n-am tras podul de la mal.

La Bacovia nu mai acționează, ca la Macedonski, doar umintirea nostalgică a unei existențe anterioare, avînd

al evocărilor elegiace —, ci se afirmă, dimpotrivă, înca vehicule verbe ce se mișcă la trecut — timpul verbal spăimîntata trăire *prezentă* a unui îndepărtat *avatar* al său. Este cazul să repetăm că avem în față aproape singurul exemplu în care formulei primitiviste, promovate în acel prim deceniu al secolului de către unii inițiatori ai avangardei i se opune însăși experiența trăită — fie ea și numai mental — a vieții primitive, cu toate rigorile și primejdiiile ei.

Al doilea mare poet, care, în veacul nostru, ne fixează atenția sub aspectul ilustrării *avatar*-ului este Argezi. Al doilea în ordine nu axiologică — aceasta nu intră în discuția noastră — ci cronologică. Deși scrisă timpuriu, în 1907, *Lacustra* apare în volum, respectiv în *Plumb* peste aproape un deceniu, momentul din care poemul s-a văzut mai din plin cunoscut în tot contextul liric unde se afla integrat. Peste un alt deceniu editorial, adică în 1927, apar și *Cuvintele potrivite*, în rîndul cărora Argezi inserează și obiectul prezentului nostru interes, poemul *Arheologie*.

De astă dată, *avatar*-ul intră într-o categorie cu totul specială, nemaiîntilnită pînă acum, și pe care **nici** nu o vom mai întilni. Poetul își amintește doar că a trăit și în alte existențe, dar în sine acele existențe trecute îi rămîn, totuși, ignorate:

Sufletul meu își mai aduce-aminte  
Și-acum și ne-ncetat de ce-a trecut,  
De un trecut ce mi-e necunoscut...

Se desprinde de-aci o trăire, am spune, de *arheologie lăuntrică*, de unde derivă și titlul poemului. Cele ce îl fac pe poet să-și aducă aminte de acel trecut necunoscut, trăit de el în alte vieți, sînt anumite relicve spirituale — echivalente în ordine lăuntrică celor materiale, descoperite de arheologi — și pe care el le numește „*sfinite oseminte*“.

Este, așadar, un fel de *avatar* care provoacă, sub aspectul cunoașterii, un itinerariu invers, din fund către



suprafață. Omul ia intuitiv act că a mai trăit cândva, în alte vremuri, nu fiindcă el însuși coboară în trecut, ca în cazurile obișnuite ale motivului, ci fiindcă trecutul unor alte existențe anterioare ale sale suie pînă în prezentul său. De aci ies la lumină și alte deosebiri față de toate celelalte exemple analizate pînă acum. Ideea de *avatar* nu se mai asociază cu o imagine plină, cu o atmosferă densă a trecutului, ci cu o simplă schiță, cu un indiciu, cu un semn nedeslușit, altfel spus, cu niște „sfinte oseminte“, lipsite de carnația destinată să le întregască. Ele se insinuează din străfunduri într-o vagă dar certă intuiție a poetului. Cu alte cuvinte, existența de altădată nu-i mai deschide acestuia porți largi, primitoare, — fie și sub chipul iluziei conștiente, ca la N. Iorga — ci doar i se *semnalează*.

Faptul presupune o altă intuiție a temporalității decît cea cronologică. Într-o asemenea accepție timpul capătă un cu totul alt curs de-o cu totul altă lungime de undă decît cea măsurabilă. Se mai surprinde această distincție de înțelesul curent și în atît de cunoscuta sa *Despărțire* :

Cînd am plecat un ornic bătea din ceață rar,  
Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră.

Există, deci — ca în intuiționismul lui Bergson — un divorț categoric între noțiunea de *timp* și aceea de *oră*. În *Arheologie* ideea se vede și mai sugestiv exprimată :

Prin aer, timpu-i despărțit de ore  
Ca de mireasma lor niște garoafe.

Prin urmare, timpul cronologic este doar „mireasma“ relativă a unui timp absolut, care dăinuie în sine separat de *semnul* exterior, caduc, evanescent al existenței sale. În lăuntru al acestui timp absolut secvențele nu se mai exclud unele pe altele după legea obișnuită a succesiunii. Și atunci, în receptaculul său se poate adăposti intuitiv și trăirea *avatar*-ului.

Aceasta cuprinde două categorii la poetul nostru. Prima și cea efectiv nouă, apartenență integral lui Ar-

ghezi, este tocmai varianta privită pînă acum, ca generatoare a unui itinerariu inversat față de cel obișnuit în asemenea cazuri. Ea atrage, în primul rînd, o trăire permanentă. Indiciile despre o existență din alte vremuri au loc *și-acum și ne-ncetat*, fiindcă ele suie necurmat în viața sa actuală. În al doilea rînd, așa cum am mai precizat, această primă variantă nu prezintă un caracter imagistic plinar, ci se face simțită numai parțial prin relicvele sau „osemintele“ ei.

În același poem, însă, Arghezi mai înglobează liric și modul să-i zicem obișnuit al *avatar*-ului. Spunem „obișnuit“ doar fiindcă nu găsim alt termen. Nu mai puțin, totuși, poetul știe să imprime și acestui registru o întorsătură adînc personală, așa cum se surprinde precis în strofa finală :

Și cîte-odată totul se deșteaptă  
Ca-ntr-o furtună mare cît tăria :  
Și-arată veacurile temelii.

Este un fel de rebeliune a timpului absolut împotriva succesiunii cronologice. Motivul *avatar*-ului nu mai relevă acum expresia unei permanențe (*ș-acum și ne-ncetat*), ci doar a unor momente privilegiate (*cîte-odată*). În sfîrșit, nu mai este vorba doar de o semnalare a existenței anterioare, ci de revelarea ei completă, redată, în primul vers al strofei, prin *totul*, într-o plinară deschidere imagistică. În această largă perspectivă, trecutul veacurilor, ca-ntr-o lumină de fulger, își *arată* întreaga temelie.

Arghezi înscrie, așadar, în literatura noastră una din gamele cele mai nuanțate și mai subtile ale *avatar*-ului ca motiv poetic.

După ce am privit pe cei doi mari poeți, care au dezvoltat acest motiv sub chipul unor exclusive inițiative ale veacului nostru, vom schița o serie de explorări asupra cîtorva tot atît de mari prozatori. Ne gîndim în primul rînd la Rebreanu. Fără a avea dreptate, în ceea ce privește aprecierea valorii, dar credem noi, cu o deplină justificare subiectiv-psihologică, el așază *Adam și*

*Eva* în fruntea creațiilor sale. Noi am risca, totuși, să ex-tindem și pe plan obiectiv o asemenea justificare.

Astfel, în sensul unei mereu repetate reînceperi, Re-breanu ne dă o nouă variantă a noțiunii de eternitate. Concepția sa de viață, parafrazănd parcă în registrul fa-talității individuale vechiul nostru destin istoric, cuprinde ideea implicită că orice elan de împlinire se frînge neiz-butit, urmînd de atîtea ori să fie reluat de la capăt. Re-breanu numește aceasta o *eternitate a iluziei*. Interpre-tarea sa se vede, însă, grevată de relativitate. Ea poate fi calificată ca atare numai din perspectiva celeilalte ca-tegorii de eternitate, pe care am numit-o *arhitectonică* (*exegi monumentus...*). După criteriile, însă, ale unei ac-ceptții *organice*, ilustrate de noi prin ciclul anotimpurilor — al primăverii care mereu reînvie — așa-zisa „iluzie“ este pivotul însuși al existenței eterne.

Aceste repetate extincții și reînmuguriri în altă și iar în altă viață — fiecare din ele la fel de neîmplinită și de violent întreruptă — ar avea ca impuls fundamen-tal furtunoasa pasiune erotică. Nu ne întîmpină, însă, acea ardoare, am spune à *l'italienne* ca în *Avatar*-ul lui Macedonski, ardoare cu caracter ocazional dar plenu-dinar, desfășurată într-un cadru de hedonistică armonie. Aici chiar trebuie să adăugăm că autorul citatului sonet a fost fericit inspirat să situeze furtivul instantaneu vo-luptos la Roma, așa cum făcuse, de altfel — fără motivul vieții anterioare —, Goethe însuși în *Elegiile romane*. La Rebreanu, dimpotrivă, se precizează în *Adam și Eva* o inflăcărare erotică à *l'espagnole*, cu ideea obsesivă a „femeii unice“, destinate de la începutul lumii a aparține bărbatului care o caută în diferite reîncarnări — un fel de Dulcinee călătoare prin milenii. Pentru o asemenea aleasă, care — orice s-ar întîmpla — nu poate să nu fie a lui, își primejduiește el viața, și și-o pierde — adesea în torturi atroce.

Se cuprinde aci un *topos*, ce poate fi aflat ca „fe-nomen originar“ și în marele roman inițial al lui Re-breanu. Într-adevăr, în *Adam și Eva* ni se arată în toată desfășurarea sa — de astă dată pe portativul repetatelor reveniri în diferite vieți anterioare — însuși destinul lui Ion, eroul primei sale capodopere românești. Acesta

caută și el moartea — în a cărei capcană a și căzut — în pornirea sa nestăvilită de-a ajunge cu orice preț la Florica, devenită de asemenea, din optica lui Rebreanu, „femeia unică“ sau „predestinată“ pentru obstinatul în-drăgostit. În excelența sa monografie, dedicată scriito-rului, criticul Lucian Raicu (*Liviu Rebreanu*, 1967) intu-iește cu precizie, pe scara regresărilor în trecut a dife-ritelor reapariții de vieți ce se caută una pe alta, trecerea străveche din istorie în mit. Rebreanu ar cobori și el pînă la închipuirea originarului *androgen* platonice, ale cărui jumătăți despărțite se află într-o necurmată cău-tare reciprocă pentru a se reîntregi în primordialul model uman.

Ca și Brătescu-Voinești, romancierul își povestește antecedentele, care am văzut că la el nu rămîn numai antecedente. Prima mijire a *avatar*-ului în experiențele lui Rebreanu se concretizează într-o halucinație cu ca-racter romanțios, avută încă în preadolescență. Fiind bolnav în sanatoriu, priveliștea din fereastră se află la un moment dat înlocuită cu aceea a minunatului parc din fața unui castel, de pe ale cărui trepte coboară re-pede o tină și frumoasă femeie, căzînd în brațele lui. Scena se află, însă, surprinsă de părintele fetei, pro-babil un conte aspru și orgolios, care, cu o rară cruzime, îl lasă sfîșiat de cîinii săi. Scriitorul rămîne convins că i s-a proiectat o vedenie din altă viață a sa. Al doilea precedent, mai puțin tragic dar totuși tulburător, are loc la o vîrstă matură — la peste treizeci de ani. Faptul l-a obsedat, desigur, multă vreme, fiindcă a avut loc cam cu vreo opt ani înainte de apariția romanului. Ne gîndim la întîlnirea, pe o zi pioasă, cu acea femeie, pe care era puternic încredințat că o cunoaște, deși nu o văzuse niciodată. După atitudinea și expresia surprinsă a partenerei se deslușea că ea trăiește aceeași stranie sen-zație, privindu-l. Lucrurile au rămas, însă, la această scenă mută, și n-au mers mai departe.

De-aci a plecat conceperea romanului *Adam și Eva*. Profesorul de filozofie Toma Novac, care se îndreaptă și el către femeia ce-i pare predestinată, este rănit mor-tal de soțul ultragiatic (același *topos* ca în *Ion*). Înainte de a muri el retrăiește toate cele șapte vieți anterioare

ale sale. Este o serie de șapte variațiuni pe aceeași temă, și anume pasiunea dirijată către „femeia unică” — atracție invariabil neîmplinită și aducătoare de moarte. Au ieșit de-aci șapte romane, legate unul de altul, prin repetata venire pe lume a acelorași doi parteneri, și avînd, pe rînd, ca fundal, India, Egiptul, Babilonul, Roma, Evul Mediu, Franța revoluției și, în sfîrșit, România modernă din anii trăiți de Toma Novac. Fiecare din aceste episoade poartă ca titlu cîte un nume feminin, mereu altul, după matricea istorică respectivă, însă care ar reprezenta, în diferite reîncarnări, pe aceeași „unică femeie” ce provoacă neîncetata căutare a bărbatului prin desigururile timpului.

*Avatar*-ul la Rebreanu cuprinde una din variantele depresive ale eternei pieiri și reînceperi, în sensul vechii istorii și existențe românești. Ne permitem în final a sublinia încă o dată concepția sa despre o „eternitate a iluziei”.

O cu totul altă față capătă noțiunea *avatar*-ului la Mihail Sadoveanu. Acest motiv se află amplu dezvoltat în romanul *Nunta domniței Ruxandra* din 1932. Se poate surprinde aci prezentarea directă a unei vederi doar implicite mai înainte în alte scrieri ale sale, care ne dirijează deopotrivă către prezentul nostru obiectiv. Din aceste antecedente pot fi reținute trei trăsături semnificative.

Mai întii avem de notat *disjunctia vîrstelor omului* — vîrste hipostazate ca persoane deosebite, străine una de alta, deși ele aparțin uneia și aceleiași ființe. Iată o mărturisire raportată la anii săi de dinainte de moartea mamei, eveniment petrecut cînd viitorul scriitor nu avea decît paisprezece ani : „*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*”. Aceste „imagini” se văd, deci, asimilate cu cele ale unor alte vieți sau reîncarnări pe care le-ar fi trăit.

Aci tocmai se cuprinde premisa următoarei trăsături semnificative din modul de orientare al lui Sado-

veanu. Tăierea cordonului ombilical dintre cel de-acum și cel de dinainte — de care se simte cu totul străin — îndeamnă acea parte părăsită dintr-însul, abandonată unui trecut nedeterminat, să împărtășească, în chip firesc, soarta frînturilor rupte din ghețarii plutitori de pe mările boreale. Deși termenul de comparație se arată cu mult prea glacial față de căldura lăuntrică a scrierilor lui Sadoveanu, îl folosim totuși, negăsind altul mai adecvat. Așadar, frînturile desprinse dintr-un ghețar plutesc singure pînă ce se alipesc și fac corp comun cu un alt ghețar. Tot astfel și vîrsta copilăriei, fiind complet tăiată de vîrsta matură a scriitorului, se alipește de toate vîrstele unui secular trecut istoric de pe pămîntul Moldovei.

Următoarea sa mărturie din *Țara de dincolo de ne-gură*, (1926), ne apare concludentă : „*Amintirea acestor clipe de taină și de ucenicie este tot așa de importantă și tot așa de rară ca și oricare din faptele fiilor omului... 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*”. Această omogenizare între trecutul individual (*acum cîteva zeci de ani*), de care el s-a dezlipit integral, și trecutul istoric (*acum cîteva veacuri*), de care n-a fost niciodată prins, ne indică una din cheile înțelegerii lui Sadoveanu. Contopirea lor are loc prin liantul uneia și aceleiași nostalgii a scriitorului, îndreptată deopotrivă către ambele arii temporale, ca și cum le-ar fi trăit într-un unic *odinioară* pe amîndouă.

În sfîrșit, a treia trăsătură constitutivă ce ne dirijează către intuiția *avatar*-ului la Sadoveanu ar fi *convertirea spațiului în timp*. Ni se relevă aci o caracteristică întrevăzută încă în *Hanu-Ancuței*, lucrare scrisă cu patru ani înainte de *Nunta domniței Ruxandra*. Acolo indicațiile spațiale sînt foarte vagi, fiind înlocuite cu cele temporale (era zi, era toamnă, era anul în care a avut loc cutare eveniment). Timpul, însă, nu mai este cel obișnuit după ce a asimilat și spațiul în sine. Un anumit an, bunăoară, nu se mai identifică abstract, printr-un număr calendaristic, ci concret printr-o întîmplare palpabilă, petrecută de mult în cursul său. În

felul acesta timpul devine de o nebanuită densitate, — aproape materială —, apărînd ca unul din cele mai intens sugestive ale artei lui Sadoveanu.

Din toate aceste trei trăsături ale înțelegerii lui Sadoveanu se rotunjește volumul unui specific *avatar* în *Nunta domniței Ruxandra*. Astfel, tînărul Bogdănuș Soroceanu și unchiul său Ștefan sînt inițiați în secretul unui fel de plăci turnante a Timpului însuși. Ei se introduc pe după apele unei cascade de munte, și acolo, prin ascunsa intrare într-o stîncă, pătrund în altă viață, trăită de ei cu cîteva secole în urmă, pe vremea lui Vasile Lupu. În această altă viață cei doi nu se numesc altfel, ca la Eminescu sau la Rebreanu, ci își păstrează intacte și numele și identitatea.

Mai întîi se cere semnalată aci amintita fuziune dintre trecutul individual și trecutul istoric. Dacă în amintire este tot una „cîteva zeci de ani sau de veacuri“, omul poate reintra la fel de ușor într-o altă viață a sa, cea din copilărie, ca și într-una petrecută cu secole înainte. Ele două se contopesc, deci, într-o perfectă omogenitate. În al doilea rînd, mai trebuie să reținem că *avatar*-ul se constituie din substituirea datului spațial prin cel temporal. Deschizînd intrarea unei încăperi nu mai intri în alt spațiu, ci în alt timp. Sadoveanu merge, deci, mai departe decît Eminescu în libera manevrare a categoriilor spațio-temporale. Acesta din urmă; sprijinindu-se pe ideea schopenhaueriană a visului vieții, putea să dispună după voie numai de reversibilitatea timpului. La Sadoveanu această reversibilitate se conjugă și cu o convertire a elementului spațial în element temporal. Dincolo de stîncă prin care au intrat, eroii săi nu întîlnesc un alt munte, ci un alt secol. Se constată aci una din cele mai subtile și mai originale accepții ale *avatar*-ului la noi, înrudit, în manifestările sale, cu practica *tantrii* hinduse.

Mai puțin important, deși integrat tot într-o creație genială, se arată și motivul urmărit de noi în *Craii de Curtea-Veche* a lui Matei Caragiale. Romanul văzuse lumina încă dinainte, în paginile revistei *Gîndirea*, dar

n-a fost publicat în volum decît în 1929. Cu o ambiguitate în care autorul se complăcea adesea, el confirmă că ideea de a fi avut „cîndva și alte intrupări“ ar indica doar „eresul“ unuia din „craii“, al lui Pașadia. În fond, însă, Matei Caragiale descoperă sub masca abia obiectivată a eroilor săi tot atîtea ipostaze ale propriei sale ființe. Așa încît atît de straniul Pașadia, cu acea „puternică... viziune“ a sa, nu alcătuiă decît mediul transparent prin care se lăsa văzut însuși autorul romanului.

Acest personaj îi atrage în *avatar*-ul întrevăzut de el și pe ceilalți doi eroi ai narațiunii. Astfel, ni se deschide scena unui aristocratic și aventuros veac al XVIII-lea european, în care ei sînt trei nobili cavaleri de Malta. Închiși în matricea unui asemenea *avatar* „*Craii de Curtea-Veche*“ relevă o trăsătură vizibil originală. Mai întîi, la toți ceilalți scriitori români — cu excepția lui Bacovia, în a cărui *Lacustră* procedeu ar fi fost cu neputință — propriile intrupări anterioare sau cele ale personajelor apar *nominalizate*. În al doilea rînd, spațiul ambiant al *avatar*-ului lor se vede precis *identificat*, adică stabilit printr-o anumită localizare. La Matei Caragiale, dimpotrivă, totul decurge vag. Cei trei cavaleri de Malta ar umbla parcă mascați, înfățișare cerută de importante misiuni secrete, așa încît ne fac să le ignorăm numele. În al doilea rînd, aceste eminențe cenușii ale epocii, care se pare că știu să tragă sfori în serviciul clandestin al cutăruia sau cutăruia, nu trăiesc într-un loc anumit, ci rătăcesc pe tot cuprinsul Europei, în drum spre diferite curți monarhice și înalt ecleziastice, sau pe la reședințele oamenilor iluștri ai epocii. În fond sînt niște aventurieri de mare clasă, în legătură cu care am putea vorbi de specia *avatar*-ului *vagant*, deosebit de cel *itinerant* al lui N. Iorga, care indică o rătăcire în timp, iar nu în spațiu, ca la Matei Caragiale.

Autorul nu acordă importanță nici numelui nici locului, ci atmosferei pe care cei trei cavaleri o duc pretutindeni cu ei, o atmosferă de voluptăți subtile, de plăceri ale simțurilor și totodată de rafinament intelectual. O dulceață a vieții, o hedonistică gustare a ei îi înconjoară pretutindeni ca o aură îmbălsămată.

Este, după sonetul lui Macedonski, a doua apariție în literatura noastră, a *avatar*-ului cu caracter de estetism epicureic. Între cele două creații există, totuși, o distincție. La Macedonski, rafinamentul se află însufletit, poate prea ostentativ, de o notă frustă și vitală. La Matei Caragiale, dimpotrivă, el se păstrează mereu într-o „distinsă” artificialitate, cu nepătrunse ambiguități. Primul dintre ei ne proiectează doar un instantaneu furtiv, pe cînd ultimul, un întreg stil de viață. În sfîrșit, pe cînd în sonetul lui Macedonski se aud de departe și zvonuri de „dezastre”, la Matei Caragiale asistăm la un înec complet în dulceața vieții, așa încît apusul clasei lor îi găsește cu totul nepregătiți.

Deși episodic tratat, autorul romanului găsește în ideea *avatar*-ului, poarta ce deschide orizontul unui „artist al vieții”. Cu această sumară schițare, lăsăm încă deschisă discutarea lui Matei Caragiale, care va fi cu mult mai amplu reluată în capitolul ce urmează să trateze motivul *enigmei* la noi.

Ideea *avatar*-ului laolaltă cu cîteva ramificații și motive înrudite se perpetuează pînă tîrziu la noi. Nu le vom mai numi pe toate fiindcă cele mai multe nu intră în sfera propriu-zisă a actualului nostru interes.

Nu putem totuși să nu mai zăbovim un moment la motivul lui Iona și al chitului biblic, care, pentru Marin Sorescu, în drama *Iona* (1968), prezintă punctul special de plecare, ce se dirijează și el către ideea unui *avatar*, conceput de astă dată într-o încifrare simbolică. Este vorba, în fond, de nașterile succesive ale uneia și aceleiași ființe — Omul — nașteri, am spune *standard*, care se repetă grevate la fel de o neschimbată servitute. Scăpînd din pîntecele chitului, Iona își dă seama că a intrat în pîntecele unui pește și mai mare, care îl înghițise pe cel dintîi, și procesul se reiterează, astfel, la infinit, în așa fel ca personajul să se vadă mereu captiv. Se desprinde de aci ideea neconținutelor ieșiri în lume, adică a neconținutelor nașteri, care investesc ființa umană cu iluzia de-a se deschide, în sfîrșit, unei libertăți infinite; această iluzie se vede, însă, invariabil spulberată de

către unul și același destin limitat al vieții. Omul nu poate scăpa decît prin frîngerea acestor neîncetate avataruri, adică printr-o moarte definitivă care-l anihilează în așa fel încît să nu mai revină niciodată pe lume.

*Iona* al lui Marin Sorescu este, în fond, același etern Adam din *Tragedia Omului* a lui Madách. Numai că acolo se sfîrșește lumea, iar aci se sfîrșește omul, rupînd odată pentru totdeauna lanțul repetatelor și zadarnicelor sale morți și nașteri.

După cum se vede, motivul *avatar*-ului deține o vitalitate și, deci, o longevitate atît de extinsă la noi datorită facultății sale de a adopta creator cele mai diverse orientări și stiluri. El devine, pe rînd, romantic, estetist *fin de siècle*, reproductiv-istoric, oniric psihanalistic și, în sfîrșit, tragic existențial în expresie parabolică.

Unul din motivele, care se întilnesc frecvent de-a lungul unei întregi serii de capodopere ale literaturii noastre, este acela al *metamorfozei*. Faptul se explică, în bună parte, prin abundența acestui motiv în folclorul românesc, mai cu seamă în alcătuirea basmului. Dar să ne înțelegem mai întâi asupra obiectului strict al actua-lului nostru interes.

Noțiunea de metamorfoză cuprinde două calități specifice cu caracter restrictiv. Mai întâi, ea nu corespunde schimbării de orice fel a unei înfățișări în alta. În această categorie nu intră, bunăoară, prefacerea unui cimp inverzit de vară într-unul înzăpezit de iarnă. Obiectul principal al metamorfozei rămâne totdeauna omul sau, în orice caz, ceva în legătură cu atingerea ome-nească. Dar și această restricție cuprinde, la rîndul ei, o alta, și mai redusă. Metamorfoza nu se raportează la simpla schimbare de aspect a unei persoane, fie pe cale naturală prin creștere sau îmbătrînire, fie pe cale arti-ficială prin deghizare sau machiaj.

Numai odată cu acest sumar proces de eliminare ne putem apropia, în sfîrșit, de ceea ce căutăm. Este vorba de o reducție importantă din volumul de semnificații al noțiunii de *schimbare*. Metamorfoza implică, așadar, o transformare efectivă în *altceva* sau în *altcineva*, iar nu într-un *alt fel* de a fi sau de a se înfățișa unul și același individ sau obiect dependent de intervenția sa. În al doilea rînd, această reală transformare se cere a intra, dacă nu într-un registru fantastic sau numai fictiv, în orice caz într-unul inexplicabil.

Am spus că, în bună parte, motivul metamorfozei își datorește folclorului nostru o frecvență cu totul neobiș-

nuită în istoria literaturii române. Această vedere re-clamă, totuși, o mică precizare. Metamorfoza se dove-dește a fi răspîndită și în alte vetre folclorice, avînd la bază antropomorfismul sau, mai curînd, antropozoismlu oricărui spirit primitiv dintr-o fază mai evoluată, odată cu trecerea de la etapa magică la cea mitică. La noi, însă, există, în ansamblul închipuirii populare, transfor-mări cu totul rare, cum ar fi la unele personaje meta-morfoza unui sex într-altul. Un asemenea *topos*, cel pu-țin în Europa, se întilnește numai în cadrul celei mai rafinate literaturi din secolele XIX și XX. El se des-prinde dominant la Balzac, în latura sa mistic-ocultă de extracție swedenborgiană din *Serafita*. Apoi, în veacul nostru, îl întilnim iarăși la Virginia Woolf, cu concepția ei despre nevăzutul flux subjacent al vieții, față de care sexul unei persoane apare ca un detaliu accidental, ce se și poate înlocui, așa cum ilustrează al ei *Orlando*. În orice caz, *topos*-ul presupune o subtilă, profundă și ex-trem de cultivată orientare asupra existenței.

Iată, însă, că schimbarea sexului la aceeași persoană se întilnește ca motiv și în folclorul nostru. Ne gîndim, printre altele, la unul din basmele culese și publicate în 1890 de G. Dem. Teodorescu, și anume *Ion Făt-Fru-mos*. Este vorba de un Făt-Frumos feminin, închipuit cu același curaj de-a săvîrși isprăvi miraculoase, pe care ne-am obișnuit să-l întilnim în narațiunile noastre fol-clorice la un tînăr viteaz. Or, ca răsplată pentru actele ei de bravură, acestei fete vrednice i se acordă la urmă favoarea de-a se metamorfoza în bărbat (Ion Făt-Frumos) pentru a o lua de soție pe Ileana Cosînzeana. Am evocat acest basm numai fiindcă ne-a venit mai repede la în-demîină. Dar, în folclorul nostru, el nu prezintă un caz izolat, ci se integrează printre variantele unui *pattern* generalizat. George Călinescu, bunăoară, află același mot-iv într-un cu totul alt basm (v. *Estetica basmului*, 1965, p. 160). Este interesant a se reține cît de evolute con-ceptual pot ajunge unele aspecte ale folclorului nostru, odată ce sexul rămîne un secundar amănunt substituibil față de o mare reușită a forței morale, care-i depășește cu mult însemnătatea. Faptul ar ieși mai puternic re-liefat în comparație cu singurul exemplu de acest fel

folosit de Ovidiu în *Metamorfoze* (IX)<sup>1</sup>. Aci fecioara Iphis, luată drept băiat, se vede stăpinită de o dragoste nenaturală sau, cum spune ea, „nouă, ciudată și necunoscută nimănui pînă acum“ față de o altă fecioară, Ianthes. Fără nici un merit de virtute din partea ei, și numai pe calea unui *deus ex machina* în sens propriu, adică prin intervenția Zeiței Isis, este preschimbată în tînăr bărbat pentru a se putea căsători cu aceea pe care o iubește. Nimic din aceste langori perverse în basmul românesc, care rămîne de la început pînă la sfîrșit de o impecabilă puritate.

Am folosit, însă, unele exemple de acest fel nu pentru a ne opri asupra lor, ci pentru a ilustra în treacăt densitatea de resurse a metamorfozei ca explicație a frecvenței sale în istoria literară a țării, și poate și în alte literaturi ilustrate prin scriitori de origine română. Ne referim, în primul rînd, pe plan moral-simbolic, la vasta și descurajanta proliferare a metamorfozei din *Rinocerii* lui Eugen Ionescu.

Pe parcurs vom surprinde doar parțial unele filiațiuni cu asemenea resurse, preexistente în tezaurul nostru folcloric. În consecință urmează să privim cîteva categorii ale metamorfozei, ilustrate în diferite capodopere ale literaturii noastre.

Pentru că am invocat, însă, fugitiv și numele lui George Călinescu, vom mai reține că în amintita sa lucrare cvasi-postumă *Estetica basmului*, el inserează un întreg capitol intitulat *Metamorfoza*. Nu vom urmări toate clasificările categoriale pe care le inițiază el în acest domeniu, fiindcă obiectivul nostru nu are în vedere folclorul, ci numai literatura cultă românească. Totuși, o anumită distincție văzută de el — chiar dacă nu o acceptăm în totul — merită, nu mai puțin, a fi semnalată. Este anume deosebirea dintre *metamorfoză* și *proteism*. Să urmărim definițiile separate pe care le dă el acestor două noțiuni :

<sup>1</sup> Mai există un alt exemplu de acest fel în *Metamorfoze* (XII) însă de metamorfoză provizorie a fecioarei Cenis în bărbat, după care va urma o nouă transformare a sa în pasăre.

a) „*Metamorfoza este schimbarea unui om într-o ființă sau un lucru, în urma unui blestem sau a unei hotărîri de sus*“.

b) „*Proteismul este capacitatea liberă a ființelor năzdrăvane sau în puterea unor obiecte năzdrăvane de a se preface în ceea ce voiesc*“ (p. 158).

De fapt, însă, nici în lumina acestor definiții separate, distincția dintre ele nu apare prea importantă. Amîndouă registrele se opun deopotrivă schimbărilor rezultate din legi naturale, intrînd în categoria — fie fabuloasă, fie fantastică — a schimbărilor insolite. Mai avem, în sfîrșit, de adăugat că în cadrul literaturii culte românești se pot ivi — și se și ivesc — cazuri situate cu totul în afara distincției formulate de Călinescu, distincție care nu se adecvează exhaustiv decît poate folclorului.

Ne vom orienta mai întii către ilustrațiile de factură tipic romantică. Începem, așadar, cu cel mai vechi exemplu literar din această categorie. Este vorba — pe la mijlocul veacului trecut — de un pasaj semnificativ din *Anatolida* lui Heliade. Putem vorbi aci de categoria *metamorfozei în act*, adică de o transformare instantanee în fața ochilor noștri. În cursul vertiginoasei lor prăbușiri, ființele cerești ajunse a fi damnate — așa cum le construiește fantezia poetului — se metamorfozează în întruchipări infernale, cu totul opuse primei lor ipostaze. Se desprinde astfel, din mai sus menționata *Anatolidă*, amețitoarea praveliște a căderii îngerilor, partizani ai lui Lucifer. Ne referim la următorul exemplu :

Haos, abis mare-i așteaptă căscînd  
Pică și se schimbă pe cît trec din cer ;  
Capete de angeli, de demoni picioare,  
Aripă cerească una se mai vede,  
Alta infernală la vale-nnegrește,  
Monstru la alți capul în abis precede  
Talpele, lumină, în cer mai lucește,  
Neagră, fumegîndă acum sint volvoare  
Nume souveniruri din ceruri le pier.

Heliade trasează aci un tablou grandios, fundat pe cunoscutul contrast romantic.

Ansamblul multiplu al prăbușirilor înglobează polifonic cele mai variate mișcări și poziții corporale în cădere. Unii îngeri sînt surprinși precipitîndu-se imediat după impulsul inițial, identificat probabil cu un gest de îmbrîncire, în așa fel ca, pînă la cîștigarea vitezei, picioarele să fie cele care ating mai întîi golul. În felul acesta, ele sînt și primele care se supun metamorfozei — respectiv în sensul demonizării — luînd-o astfel cu mult înaintea capului (*Capete de angeli, de demoni picioare*). Alții, dimpotrivă, se văd fixați pe retina mentală a poetului într-o clipă mai tîrzie, de schimbare a echilibrului în cădere, cînd, din inițiala poziție, care nu și-a pierdut complet axul verticalității, trupurile încep să se întoarcă pe o coastă (*Aripă cerească una se mai vede / Alta infernală la vale-nnegrește*). În sfîrșit, iarăși alții au atins centrul normal al ponderii în actul prăbușirii, cu partea cea mai grea, adică cu capul, în jos (*Monstru la alți capul în abis precede / Talpele...*).

Deși tabloul metamorfozei apare într-un vertiginos dinamism, poetul, pentru a-l trasa distinct, îl descompune pe rînd — parcă filmat cu încetîntorul — în fiecare din instantaneele sale, destinate să cuprindă toată această multiplă varietate de corpuri ce cad din lumină într-o subită zonă de întuneric cosmic. Heliade împrumută aci atît viziunea cît și procedeele unui pictor manierist de tipul lui Tintoretto. Numai în finalul fragmentului citat el părăsește atitudinea picturală, cuprinzînd două momente imediat succesive. Astfel, talpele nici nu prind a fi bine identificate cu lumina care *mai lucește*, că se și întunecă într-o „volvoare“ *neagră fumegîndă*. În general, însă, așa cum am înregistrat în cea mai mare parte a evocării sale, poetul apelează la optica artelor vizuale, într-unul din registrele lor pre-filmice.

De aceea, mai decît la Ovidiu — de la care s-a și difuzat noțiunea și termenul de *metamorfoză* în cultura popoarelor moderne — imaginea lui Heliade se apropie de aceea a artiștilor plastici care și-au anexat motivele creației ovidiene. Aceeași mobilizare a unui instantaneu din procesul transformării miraculoase a ceva

în altceva se poate urmări, bunăoară, și la Bernini în grupul *Apolo și Daphne* de la Villa Borghese din Roma. Este momentul evocat și de Ovidiu cînd zeul o prinde din fugă pe sfoioasa fecioară. În grupul statuar al lui Bernini vedem cum trupul neted și luminos al fetei, alb ca laptele, se întunecă și se asprește pe alocuri prin zgrunțurile coajei de copac, ce prefigurează parțial aspectul dafinului în care acel trup se va metamorfoza integral. Încă cu mult înainte de celebra creație a sculptorului baroc, într-o xilografură din 1502 a lui Albrecht Dürer, același motiv ovidian se arată aproape la fel de ingenios tratat. Brațele fetei, mult ridicate în sus, parcă într-un gest al disperării, încremenesc în acea poziție, devenind ramuri din care cresc frunze, în vreme ce și părul i se schimbă într-un început de coroană arborică. La noi, într-o interesantă lucrare, *Aventura imaginii* (Meridiane, 1982), Prof. Dan Grigorescu urmărește, pe baza motivului *Apolo și Daphne*, și alte interpretări ale celebrului pasaj ovidian în arta Renașterii.

Totuși, dincolo de trăsăturile comune prin care identificăm, pe un plan mai larg, aceeași *metamorfoză în act*, nu putem merge mai departe cu analogia dintre fragmentul în discuție al lui Heliade și ilustrările de mai sus din artele plastice. La fel de limitată, ba poate și mai mult, se dovedește și apropierea de Ovidiu. Numai în cazul a două înfățișări asemănătoare sau care, cel puțin, creează sugestia unei asemănări aplică și poetul latin și exponenții artelor vizuale ce le-au urmat ideea trecerii, chiar sub ochii noștri, de la o imagine la alta. Ca să ne limităm la exemplele de mai sus, senzația de tinerețe gracilă și atrăgătoare pe care o trezește dafinul poate foarte bine să sugereze analogia cu subțirimea și frăgezimea unei tinere fete. Apoi, în virtutea antropozismului antic, i se mai poate atribui mitic aceluia arbust și o viață lăuntrică în același sens. Dimpotrivă, în fragmentul din *Anatolida* lui Heliade, cei doi termeni asupra cărora operează *metamorfoza în act*, prin transformarea rapidă a unuia în altul, nu mai sînt asemănători, ci diametral opuși, trecînd de la luminos la negru și întunecat, de la angelic la monstruos. De asemenea, nici viața lăuntrică a primelor înfățișări nu se mai perpetuează pre-



zumtiv în ființele lor metamorfozate. Poetul amintește chiar de o completă *uitare* a vechii stări, *uitare* care se instaurează în noua și atât de opusa lor identitate (*nume souveniruri din ceruri le pier*).

Sursa lui Heliade și — laolaltă cu ea — categoria în care se integrează nu se arată, deci, a fi zona greco-romană, ci cea biblică, în acord cu orientările sale din *Anatolida*. În locul asociațiilor precumpănitore antice *prin contiguitate* — prin asemănare — poetul cultivă asociațiile creștine și moderne *prin contrast*, așa cum vor culmina ele în romantismul european. Folosind, ca și atîția din cei ce i-au urmat pe clasici, *metamorfoza în act*, el o orientează în alt sens, absolutizînd-o într-o structură mai radicală, de extracție biblică.

Mai adecvat sensului ovidian, de asociație *prin contiguitate*, însă adaptat tradițiilor noastre populare, se arată motivul metamorfozei la Alecsandri. Bunăoară, *Legenda rîndunicii* prezintă unele marcante similitudini cu episodul *Apolo și Daphne*. Numai că aici tema, mutată în albia folclorului nostru, se referă la o fată de împărat și la un „zburător“ — personificare masculină, în ordine fabuloasă, a neliniștii adolescentine la fete. Iar apropierea de Ovidiu, pe care am anunțat-o la început, poate fi omologată doar pe un plan foarte vag și general.

Astfel, cînd fata se vede prinsă și îmbrățișată — în cazul de față de către „zburător“ — ea nu se mai schimbă în dafin, ci în rîndunică. Întorsătura pe care o ia evenimentul apare cu mult mai ingenios închipuită de Alecsandri printr-o inițială sugestie auditivă. Ceea ce am numit *metamorfoză în act* se percepe mai întii subtil, prin auz, iar cînd ajunge a fi identificată și prin văz noua întrupare a ființei umane dispăre imediat în depărtări :

Ea vede zburătorul cu ochii mari de foc  
Ce vine s-o cuprindă cu brațele-ntr-o clipă ;  
Dar grabnic se aude un freamăt de aripă,  
Și dalba-mpărăteasă, din brațe-i dispărînd,  
Se schimbă-n rîndunică și fuge-n cer zburînd !

Cu mult înainte, pe la începutul poemei, Alecsandri, cu o ingenioasă finețe, schițează în treacăt presimțirea confuză a unui sfîrșit de acest fel, presimțire care o urmărește cu neliniște pe mama fetei :

Și maica sa duiosă, privind-o, se temea  
Să nu dispară-n aer...

Este un sugestiv semnal sau punct de reper, care ne indică o direcție, dirijîndu-ne în speță către viitorul deznodămînt. Metamorfoza se prefigurează astfel, cu anticipație, sub chipul unei vagi și incerte virtualități, care, atașată ulterior la efectiva ei actualizare, intensifică nemăsurat farmecul poemei.

Ce prezintă, oare, comun acest final din *Legenda rîndunicii* cu episodul căderii îngerilor din *Anatolida* ? Am putea vorbi aci de o comunitate a sensului orientativ care însoțește cu un impuls de dislocare fenomenul propriu-zis al metamorfozei. Și într-un caz și în celălalt transformarea ce se efectuează este de natură marcat romantică, acompaniată fiind de imediata sa deplasare pe un ax *vertical*. Numai că, în cazul *Anatolidei*, verticalitatea, ca traseu al dislocării, se asociază cu o direcționare *descendentă*, iar în *Legenda rîndunicii* cu una *ascendentă*. De cele mai multe ori, aceste direcționări cuprind și un indiciu de valorificare morală, în sensul înobilării sau al degradării.

În *Legenda rîndunicii* apare mai puțin evidentă o asemenea înobilare, concomitentă cu verticala ascensiunii, deoarece mica vietate zburătoare nu poate fi considerată ca o ființă superioară omului decît poate doar sub aspectul unei nedeviate participări la puritatea și inocența naturii. De aceea, ne vom opri ceva mai insistent la o altă creație a lui Alecsandri, fundată și dezvoltată pe motivul metamorfozei, anume la atît de reprezentativa *Legendă a ciorcîrliei*. Scăldată în aceeași atmosferă folclorică, legenda evocă tot pe o fată de împărat, Lia, care se îndrăgostește de mîndrul soare. O legătură erotică între oameni și aștri se prezintă ca un motiv de mai multe ori înfilnit în folclorul nostru. Așadar, Lia, în ciuda sfaturilor date de propria ei umbră, amenințată de

razele solare cu dispariția, se grăbește să călătorească înspre iubitul ei, soarele. După grelele peripeții și obstacole ale acestei călătorii ea ajunge la astrul dorit care-i împărtășește iubirea. Legătura afectivă nu se poate, însă, stabili decît între două făpturi omogene, ceea ce decide și metamorfoza Liei într-un al doilea astru diurn :

Și lumile-nundate sub flăcări arzătoare  
Privesc cu îngrozire alt soare lîngă soare,

Metamorfoza nu se mai săvîrșește, deci, *in act*, în timpul cît *se face*, ci numai după ce s-a executat în întregime, poetul punîndu-ne în fața faptului îndeplinit. Celălalt procedeu ar fi fost, de altfel, greu realizabil în cazul de față, cînd ființa umană nu se mai transformă într-o întruchipare organică pentru a se putea urmări tranzițiile faze hibride ale acestei transformări.

Să revenim, însă, la continuarea legendei, în drumul ei către deznodămînt. În consecință, aberația antinaturală a doi sori pe firmament — așa cum au ilustrat versurile de mai sus — nu poate dăinui mult, deoarece flăcările lor „arzătoare“ ar potopi totul, semănînd pretutindeni moartea. Și atunci poetul găsește soluția acestei dileme prin intervenția mamei soarelui, care moare de durere, blestemînd-o pe intrusa de inferioară extracție umană, care i-a răpit fiul. Iar cruntul blestem o lovește imediat pe aceea care zboară sus pe bolta cerească, însoțindu-și mirele :

Ș-a soarelui mireasă lovită, fulgerată  
Din ceruri cade-n marea, lucind ca o săgeată.

Această cursă descendentă pe verticala prăbușirii nu se mai atașează, însă, la faptul metamorfozei, ca în cazul căderii îngerilor din *Anatolida*. Pe tot dramaticul parcurs al precipitării în mare, ea se lasă văzută *lucind ca o săgeată*, ceea ce arată, că, pînă în ultima clipă, Lia își păstrează intactă noua natură solară.

Numai prin cufundarea în adîncul apei marine, ea se stinge, adică moare, ceea ce aduce următorul efect :

Iar sufletu-i ferice luat-au forma vie  
De-o mică, drăgălașă, duioasă ciocîrlie,  
Ce vecinic către soare se-nalță-n adorare,  
Chemîndu-l, primăvara, cu dulcea ei cîntare.

Este, deci, vorba de o dublă metamorfoză a ființei umane în reiteratele ei năzuințe ascendente. Desprinsă din înfățișarea omenească, Lia se înalță de două ori către cer, o dată ca soare, și a doua oară ca pasăre cîntătoare. După cum am mai amintit, Alecsandri coroborează aci reminențele ovidiene cu tradiția folclorului nostru. În amîndouă legendele, metamorfoza — fie ea provizorie sau definitivă — vine ca sancțiune pentru călcarea unei interdicții, ca un fel de dureroasă dislocare din propria ființă cu care va fi înfierată pentru totdeauna neascultarea.

Nu putem trece mai departe fără a reține în treacăt că o asemenea durere prezumtivă pare a fi sugerată de înfățișarea parcă mereu neliniștită, palpitîndă, vibratilă a atîtor zburătoare. O naivă fantezie simpatetică le vede parcă necurmat agitîndu-se să iasă din ele, pentru a căpăta o altă întruchipare — mai firească și mai comodă — pe care ar fi și avut-o. Faptul poate că l-a și îndemnat pe Lucian Blaga — printr-o asociere cu străvechiul caracter oracular atribuit zburătoarelor — să insereze următoarele versuri în drama *Avram Iancu* :

În pădure  
Toate păsările dorm,  
Numai una n-are somn,  
Cată să se facă om...

Dar, revenind la Alecsandri, putem confirma presupunerea noastră *per a contrario*, adică prin preliminariile izbitor deosebite pe care le închipuie el în cazul altor transformări miraculoase decît acelea în făpturi înaripate.

Ne gîndim, bunăoară, la legendele sale cu metamorfoze în întruchipări vegetale. Așa este *Legenda lacrimioarei* și *Legenda crinului*.

Noul obiectiv al interesului nostru ne arată precis că metamorfoza florală, spre deosebire de aceea în vie-

tăți înaripate, nu mai constituie un efect punitiv, ivit ca sancțiune pentru călcarea unei restricții, ci, dimpotrivă, o compensație consolatoare la tristețea unei pierderi. Până a ne apropia mai stăruitor de aceste ultime două legende, credem că ar fi util să notăm și alte deosebiri ale lor față de primele două.

Întii de toate, florile nu mai provin din metamorfoza integrală a unei ființe omenești, ci doar din cîte un fragment al ei, așa cum se surprinde adesea în tradiția populară. ⊙ specială notă distinctivă ne mai relevă că un asemenea fragment poate fi nu numai uman, ca în *Legenda lacrimioarei*, ci și cosmic, ca în *Legenda crinului*. În al doilea rînd, procesul metamorfozei, urmînd același traseu, *vertical*, propriu romantismului, nu mai decurge într-un sens final ascendent, ca în cazul zburătoarelor, ci într-unul descendent, fără a se implica prin aceasta un conținut moral negativ. În sfîrșit, mai trebuie adăugat că legendele care închipuie metamorfoze florale au o respirație mai scurtă și sînt mai reduse ca valoare decît celelalte. Să le privim acum pe fiecare în parte.

*Legenda lacrimioarei* se leagă de caracterul onomastic al florei, sugerat de impresia pe care o lasă în general. Pe aceste date poetul a brodat fabulația nașterii ei. Floarea ar proveni din lacrimile unui copil decedat, lacrimi căzute din cer pentru durerea de a-și fi lăsat măicuța plină de jale. Motivul este facil, și nu prea fericit ales. În climatul său romantic ideea „lacrimoi” l-a făcut pe poet să devină mai curînd „lacrimogen” decît cu adevărat atingător.

Vizibil mai originală și mai valoroasă este poema postumă, datată 1888, *Legenda crinului*. De astă dată metamorfoza se exercită nu asupra unui fragment uman, ci a unuia cosmic, o rază de soare rătăcită de focarul ei luminos și alarmată de iminenta apropiere a nopții, care o va stinge. Urmarea se arată deosebit de inspirat inventată. În disperarea ei raza de soare se ascunde unde găsește mai întii, adică într-o frunză, și ea rătăcită, și pe jumătate uscată. De aci rezultă, în mod surprinzător, două versuri superbe :

Deodată la căldura din oaspele-i ceresc  
Prin frunză trec fierbinte fiori ce-o înverzesc.

În nici un vers din literatura noastră nu apare atît de sugestiv și de viu redat procesul de fotosinteză a plantelor clorofiliene. După ce — ca să favorizeze acest proces — o rouă, mană sfîntă, din ceruri le-a stropit, a doua zi se naște pe pămînt crinul.

Dar cu aceasta nu putem încă spune că am terminat. La Alecsandri mai există — desigur în liniamente sumare — și o altă specie a metamorfozei decît aceea grupată, cu diferențierile de rigoare, în categoria *legendelor*. Este vorba de poemul *Ștefan-Vodă și codrul*, poem intitulat de el *baladă*. N-am greși prea mult spunînd că metamorfoza prezintă aci trei esențiale trăsături față de echivalentele ei din legende.

În primul rînd, nu se mai reprezintă acum o prefacere — fie integrală fie parțială — a unei ființe umane în altceva din natură, ci se urmează itinerariul invers, care pleacă de la acele alte aspecte naturale către om. În al doilea rînd, întîlnim aci — însă într-o redare cu mult mai sumară și mai nediferențiată decît la Heliade în tabloul căderii îngerilor — ceea ce am numi *metamorfoza colectivă*, deosebită de cea individuală din legende. În sfîrșit, traseul prefacerii nu mai este vertical, efectuîndu-se prin scriptele ridicării sau coborîrii, ci are loc orizontal, pe suprafața pămîntului.

Iată, în stricta delimitare a prezentării sale, pasajul metamorfozei din această „baladă” concepută în vers popular :

Codrul puse a vui  
Brazil a-și însufleți  
Pe stejari a mi-i trezi  
Iar copacii mari și mici  
Se făceau ostași voinici.

Negreșit că Alecsandri nu ne prezintă aci o viziune nouă și pe deplin originală. Asemenea metamorfoze colective, trecînd de la alte aspecte la cele umane, există încă din Antichitate. Așa ar fi, în prima carte a *Metamorfozelor*

ovidiene, cunoscutul episod al lui Deucalion și Pyrrha. Să-l lăsăm, însă, deoparte și să ne oprim la un pasaj din cartea III, care ni se pare cu mult mai adecvat unei confruntări cu poema românească. Acolo metamorfoza colectivă, închipuită de Ovidiu, face să rezulte tot un număr mare de oșteni, așa cum se va surprinde și în „balada“ lui Alecsandri.

Proveniența este, însă, cu totul alta. La Ovidiu, în ciuda unei tratări incontestabil geniale, închipuirea se arată mai infantilă, cu acei soldați înarmați, ieșiți din pământul în care au fost semănați dinții uriașului șarpe ucis de Cadmus. În *Ștefan-Vodă și codrul*, deși motivul rămîne doar fugitiv schițat, evocă totuși un mai evoluat animism al pădurii, cu acei copaci care, în furtună, deodată se „însuflețesc“ și se „trezesc“. Ei amintesc anticipat de fecunda intuiție a lui Eminescu din *Călin Nebunul*: „*Pare că și trunchii mindri poartă suflute sub coajă*“. N-am dori, însă, să exagerăm, de fapt, modesta „baladă“ a lui Alecsandri, unde metamorfoza nu mai constituie un motiv central ca în legende, ci rămîne doar suportul alegoric pe care se înalță o semnificație patriotică.

Am zăbovit poate prea mult cu vizita noastră la „bardul din Mircești“. Aceasta, însă, fiindcă ne-a obligat însuși obiectul prezentului capitol. Într-adevăr, în creația lui Alecsandri se cuprinde cel mai larg și mai variat registru al metamorfozei din toată poezia noastră cultă.

Mai facem, în sfârșit, un ultim popas în romantism, solicitați de neîntrecuta personalitate a lui Eminescu. Pe linia aceleiași metamorfoze de tip romantic, metamorfoză însoțită sau chiar inițial propagată de o deplasare în verticală, se situează și *Luceafărul* său. Numai că, de astă dată, direcționarea translației nu se mai arată variabilă, ca la Alecsandri, ci exclusiv *descendentă*. Această mișcare în jos pe axul vertical revine aproape obsesiv în marea sa poezie. De cinci ori se întâlnește verbul *a cobori*, pe lângă cele și mai semnificative, *a se arunca*, *a se scufunda*, *a cădea*. Pe de altă parte, însă, această repetare a lor indică, totodată, și inconsistența actului pe

care ele îl desemnează, asemenea unei tentative mereu neizbutite.

Se relevă aci o trăsătură care, din perspectiva unei componente a metamorfozei, separă esențial *Luceafărul* de episodul căderii îngerilor din *Anatolida*, unde translația pe verticală se arată tot coboritoare. Mai întii că aci, la Heliade, descinderea se constituie ireversibilă, definitivă, absolută, iar nu momentană sau uneori doar deziderativă, ca în poema eminesciană. Apoi, în al doilea rînd, această descindere, care în *Anatolida* ia chipul prăbușirii, se supune unei dure voințe din afară, ca o constrîngere cu totul depărtată de libera decizie a Luceafărului în săvîrșirea aceluia act, odată cu metamorfoza ce se declanșează printr-însul.

Este vorba — pe același fond popular întilnit la Alecsandri în *Legenda ciocîrliei* — tot de o față de împărat îndrăgostită de un astru. Așa cum, pe un identic plan erotic, Lia celuiilalt poet a îndrăgit soarele, Cătălina lui Eminescu s-a atașat afectiv de Luceafăr. De-aci, însă, urmează contrapartea amintită, prin substituirea — față de *Legenda ciocîrliei* — a partenerilor supuși metamorfozei. Nu se mai schimbă, *suind*, ființa umană în astru, ci astrul, *coborînd*, în făptura omenească. Această din urmă metamorfoză, tot voluntară, ca și a fetei din *Legenda ciocîrliei*, cuprinde indubitabil o mai puternică pondere poetică decît creația lui Alecsandri, fiindcă își însușește o componentă mai nuanțată în intensitate. În primul rînd, ea implică ideea jertfei și a renunțării ca finalitate a existenței însăși, iar nu ca simplu mijloc tranzitoriu, așa cum arată dificultățile incluse în drumul Liei către soare. În al doilea rînd, spre deosebire de reciproca ei din *Legenda ciocîrliei*, — care acceptase întocmai tiparul dat de un statut comun al miticului și fabulosului — metamorfoza Luceafărului capătă un caracter nou, complex, parcă neverosimil și, în cele din urmă, inoperant. Această metamorfoză a sa creează sugestia de ambiguu, extrauman, nenatural, inconsistent, fantomatic, poate chiar de iluzie sau părere. Iată cum apare Luceafărul în închipuirea umană :

Iar umbra fetei străvezii  
E albă ca de ceară.

O umbră mai mult sau mai puțin „albă“ este aceea ce se proiectează de către un corp înzestrat cu transparența apei sau a aerului, un corp poate inexistent ca apariție materială.

Iată însă, că o excepție contrastantă se vede dată de expresia neliniștitoare, fascinantă, aproape hipnotică, a ochilor. În prima sa metamorfoză umană Luceafărul este evocat astfel :

Un mort frumos cu ochii vii  
Ce scînteie-n afară

La a doua apariție a astrului sub chip de om, versul unde se amintește iarăși de paliditatea feței sale, se completează cu următoarea strofă :

Dar ochii mari și minunați  
Lucesc adînc himeric  
Ca două patimi fără saț  
Și pline de-ntunerice.

La o vedenie ambiguă, palidă, evanescentă, pe care o simți neadevărată, gata să se spulbere, existența vie, înnebunitor de reală a unor ochi care scînteie sau lucesc puternic, fac acea vedenie de-a dreptul înspăimîntătoare. De aceea, chemîndu-l îndrăgostită cită vreme apare ca stea pe firmament, Cătălina se sperie cînd, ascultîndu-i chemarea, Luceafărul îi apare în apropiere metamorfozat în om.

Cum se explică acest straniu contrast între întreaga înfățișare a astrului ca hieratică făptură umană și tulburătoarea văpaie a ochilor săi ? Am spune că Luceafărul genuin, în existența sa stelară, nemetamorfozată, dăinuie ca atare în privire, rămînînd acolo real, și neavînd, deci, nimic mort sau iluzoriu, așa cum se arată tot restul aparenței sale de om. Este una din cele mai interesante și mai subtile întru chipări ale metamorfozei pe plan universal.

Odată cu această creație eminesciană încheiem în drumul nostru un capitol bine definit. Este acela ce privește la noi metamorfoza de tip romantic, metamorfoză dirijată pe o mișcare în verticală. Urmează de-aci înainte

să ne îndreptăm către alte registre stilistice ale obiectului nostru de cercetare.

Mai întii vom privi, dar numai în treacăt, acel realism satiric popular, în care metamorfoza — adesea a unui „diavol“ în ființă umană — se vede intenționată doar pentru obținerea unor efecte comice și umoristice. Motivul poate fi găsit, de altfel, în tradiția veche medievală a multor țări europene. Asemenea narațiuni cu caracter de farse se adaptează perfect tentativei de a fi „jucate“ (v. G. Călinescu, *Ion Creangă*, E.P.L., 1964). Tocmai de aceea se creează aci un echivoc între metamorfoza propriu-zisă și simpla deghizare scenică. „Diavolul“ este parcă un actor care doar îndeplinește acest rol, în care apoi, în alte scene, apare în așa fel travestit încît să nu mai poată fi recunoscut. Așa-zisa „metamorfoză“ nu ni se arată în fața ochilor, deoarece se efectuează totdeauna în niște culise nevăzute. Iar „minunile“ săvîrșite de acel „diavol“, după ce a împrumutat înfățișarea omenească, sînt și ele, la rîndul lor, trucuri ale aparatului de scenă.

Pe acest plan se întîlnesc la clasicii noștri două cunoscutе capodopere, *Povestea lui Stan Pătitul* de Ion Creangă și *Kir Ianulea* de I. L. Caragiale. Tot aci se mai atașază, în epica lui Creangă, și unele metamorfoze care nu urmăresc neapărat efecte comice. Ne gîndim, printre altele, la transformările fabuloase din *Harap-Alb*. Aci, bunăoară, apariția în chip de urs a bătrînului „crai“ pentru a ispiti curajul fiilor săi intră deopotrivă în categoria deghizării. „Împărații bătrîni,“ spune George Călinescu, „au adesea această putere“ (*Estetica basmului*, p. 161). În basmul efectiv folcloric o asemenea, să-i zicem, pseudo-metamorfoză se efectuează „în virtutea faptului de-a fi năzdrăvani“ (*ibid.*). În realismul lui Creangă, însă, procedeul nici nu se mai ascunde, ci ne face să simțim direct artificiuul scenic al deghizării. Cînd, în *Harap-Alb*, tînărul ridică buzduganul să lovească ursul „numai iaca se aude glas de om zicînd : Dragul tatei nu da că eu sînt !“ Odată ce dintr-o aparență de animal se ridică realitatea unui „glas de om“ apare evidentă

simplică travestire. Deși aceste creații prezintă o însemnată valoare artistică, nu ne vom opri totuși la ele, deoarece nu ne înfățișează fenomenul metamorfozei ca o formă autentică de existență.

Metamorfoza de tip romantic, ca și aceea mai puțin importantă din categoria realismului popular, aparține unei forme vechi a motivului pe care îl urmărim. Am văzut de asemenea că ea se dezvoltă în mare parte, pe bază folclorică. Din momentul de față ne vom îndrepta interesul către o configurație modernă a metamorfozei, cuprinsă în diferitele ei registre din literatura noastră. Iar elementul folcloric, chiar dacă se va mai anunța când și când, își va pierde întrucâtva genuinul sunet popular, asimilându-se în pasta unor alcătuirii de factură cultă contemporană.

Mai întâi vom distinge noul fenomen ca sindrom al unei incubării maniacale. Ea se va surprinde la un personaj grevat de o obsesie cu urmări fatale. Este vorba de eroul narațiunii *Între cotete*, capodoperă în proză a lui Macedonski.

Acest personaj ilustrează devierea patologică a celui *zoologism* de veac al XIX-lea post-romantic care a însufletit și cunoscuta înclinație pe motive animaliere la parnasieni — la Leconte de Lisle sau la sculptorul Barye. O atare trăsătură, derivată din dominația științelor naturii în secolul trecut, mai dăinuie ca un ecou târziu și la Macedonski. Gustul său parnasian pentru delectarea intens senzorială, în fața oricărei expresii plastice a artei și a vieții, a absorbit în ultimele sale decenii și acest *zoologism*, la care a contribuit pe atunci și recent înființatul „Muzeu de istorie naturală” din București — printre cele mai importante ale Europei — datorită lui Gr. Antipa, unul din creatorii muzeologiei moderne. În narațiunea *Între cotete* el nu rămâne, însă, la caracterul extravertit al Parnasului — ca în atâtea din poemele sale — ci transpune respectiva sa înclinație animalieră în acea atmosferă modernă, ce se complăce în analize minuțioase, aplicate la diverse forme de abateri psihice.

O asemenea abatere îl marchează și pe Pandele Vergea, eroul lui Macedonski. Iar amintitul *zoologism*, derivat inițial din interese științifice, a creat tocmai în acest sens un fatal echivoc încă de la începutul dezvoltării patologice a personajului. Copilului i s-a atribuit — după specifică formă de orientare a sfârșitului de veac trecut — o vocație pronunțată în a întreprinde „cercețări asupra naturii”. În fond nu era altceva decât curiozitatea de totdeauna a copilului față de lumea animală, cu tot fabulosul implicat în scrutarea acelei lumi, fenomen de mult înțeles de pedagogia preșcolară, care a conceput și concepe atrăgătoare albume colorate, reprezentând diferite exemplare ale faunei. Greșita interpretare a unei asemenea curiozități infantile îi pregătește, însă, aceluia personaj calea unei degenerescențe cu simptome schizofrenice. Tatăl lui Pandele Vergea, care dispunea de o avere însemnată, i-a permis copilului o libertate necontrolată pentru „cercețările” sale. Faptul n-a contribuit decât să-i prelungească alarmant o copilărie susținută de obstinații puerile și de idei fixe. Omul și-a risipit întreaga avere crescând multă vreme furnici, apoi viermi de mătase, în sfârșit pești, toate acestea în cadrul unui gratuitism, lipsit de orice perspectivă.

Îl aflăm în cursul narațiunii tocmai când se fixase la o înrobitoare pasiune ornitologică. Însă, ca și în cazurile precedente, străduința sa era numai aceea de a spori la nesfârșit numărul viețuitoarelor crescute de el, până a se vedea sufocat de mulțimea lor. Devenise un maniac colecționar de animale din aceeași clasă, ceea ce făcuse ca, în momentul acțiunii, vasta sa curte să devină o aglomerare imensă de păsări, de care nu se atingea decât ca să le sporească la infinit, fără nici o finalitate. Și tot i se părea că n-ar fi destul de multe, și s-ar mai cere înmulțite. De aci se ivesc cele trei grade succesive ale metamorfozei sale *în efigie*, metamorfoză existentă doar ca dat subiectiv.

Prima fază, existentă numai ca germene intențional, ne va reține mai puțin atenția. Este treapta — am spune noi — a metamorfozei deziderative. Pentru o nemăsurată proliferare a păsărilor sale de curte, Pandele Vergea s-ar dori el însuși cocoș, dotat cu o uriașă forță virilă în mă-

sură să-și fecundeze înzecit și însutit păsăretul, și totodată să mai și creeze noi specii. Reținem ca deosebit de semnificativă la o persoană matură această năzuință, care trădează o stare stagnantă neevoluată. Lăsând la o parte cunoștința mai avansată despre procreare, putem spune că numai un copil, încă în primii săi ani, poate nutri dorința metamorfozării sale în vietatea pe care o afecționează.

A doua fază prezintă realizarea acestei dorințe, însă numai în registru oniric. Un vis al său desfășoară procesul aceleiași metamorfoze umane într-un alt regn, metamorfoză arătată subit, *în timp ce se face*, că în cazul figurărilor din categoria Apolo și Daphne. Există, totuși, două distincții importante față de acel motiv. În primul rând, metamorfoza nu mai este văzută din afară, ci trăită lăuntric chiar de subiectul care suferă prefacerea. Iată primele senzații ale procesului în curs: „*Tot ce știa era că hainele i se subțiază pe corp, că i se zdrențuiesc, că-l lasă gol, și că un fel de picoteli încep să-l înțepe... pricepea în sfârșit ce se petrece. Răbdă durerea, o binecuvîntă chiar. Erau fulgi, fulgi ce aveau moliciunea catifelei, fulgi galbeni și cenușii ce-i creșteau, ce se înmulțeau, ce-i acopereau picioarele, ce se urcau pe piept, năvălindu-i spatele, brațele, gitul și sfârșind prin a-i cuprinde obrazul, prin a-l cucerii întreg*“. Avem în față analiza magistrală a unui volum amplu de senzații — urmărite în procesul înregistrării lor — cu cea mai minuțioasă exactitate, aplicată la trăirea unei ficțiuni fantastice. În al doilea rând, de motivul *Apolo și Daphne*, în a cărui categorie am încadrat cu aproximație și imaginea căderii ingerilor din *Anatolida* lui Heliade, se mai diferențiază și prin aceea că actul *metamorfozării* se continuă apoi prin viața perfect adaptată la noua întru-chipare *metamorfozată*. Extragem și de-acii, spre ilustrare, un mic fragment: „*Cocoș se simțea, cocoș din tălpi la creștet... împintenat și încălțat, cu glas de trîmbiță, ocolit de puici, de găini, de bibilice, de curci și de găște... și toate i se supuneau, îl chemau, se uitau la el gales și cu jînd*“. Iată, deci, o adevărată instalare în noua sa făptură metamorfozată, deși prefacerea a avut loc numai în vis.

Urmează, în sfârșit, a treia fază din circuitul metamorfozei, aceea a degradingoladei definitive. Invadat de înspăimîntătoarea mulțime a păsăretului, aproape turbat de foame, fiindcă nu mai putea fi hrănit din lipsă de mijloace, Pandeles Vergea, anticipînd prin acțiunea sa de „ucenic vrăjitor“ o peliculă stîrnitoare de senzație din zilele noastre, se vede cu toate încăperile casei ocupate de această insurecție ornitologică. Lupta cu viețile înaripate devine zadarnică, deoarece disperatul său contraatac le îndirjește și mai aprig, pînă ce un cocoș sare asupra lui, și-i pleznește un ochi cu pliscul. Înfiorat de spaimă și de durere, fuge pe stradă, urmărit de păsări. Șocul l-a făcut să-și piardă complet mințile, dar, în nebunia sa, el obține ceea ce dorea cu atita ardoare, existența — limitată desigur la propria-i închipuire rătăcită — ca viețuitoare cu pene. „*Cocoș! m-am făcut cocoș...*“ exclamă personajul narațiunii în chip de preludiu al sombrării definitive. Este ca și cum pasărea cu ciocul ei agresiv ar fi declanșat percutant în mintea lui o actualizare a ceea ce pînă atunci se manifesta doar virtual și deziderativ. În felul acesta se realizează terța și ultima fază a „metamorfozei“ analizate de autor la personajul său.

Este una din cele mai originale idei artistice, puse în mișcare de bogata fantezie a lui Macedonski.

Odată cu narațiunea *Între cotețe* el inaugurează la noi ideea *metamorfozei ca obsesie*, ceea ce ne obligă — pentru a ne menține la această formulă — să facem un mare salt în timp, urmînd ca apoi să ne întoarcem. Ne vom situa, deci, în ultimul sfert al perioadei interbelice. Numai astfel putem lega organic firul desfăcut inițial de Macedonski, privind trăirea *metamorfozei ca obsesie*. O asemenea obsesie poate proveni nu numai, ca în narațiunea *Între cotețe*, dintr-o incubatie maniacală, ci și dintr-o criză existențială, din acel vid ontologic resimțit intens de un bolnav incurabil căruia i se refuză viața. În acest ultim registru decurge la noi seria de analize din *Întîmplări în irealitatea imediată* a lui M. Blecher. Cartea incontestabil genială și care, în

unele pasaje, îl anticipă pe Sartre dramaturgul (v. Dinu Pillat, *Prefață* la Ed. 1970), este scrisă la 27 de ani. Sub aspectul motivului ce ne interesează, autorul ei ne oferă două aspecte distincte.

Primul se vede determinat de o analiză asupra sa însuși. Ne apare aci concludentă o observație relativ recentă, datorită lui Radu G. Țeposu, care surprinde în cuprinsul amintitei crize a lui Blecher „*un sentiment al depersonalizării ce răpește ființei autenticitatea, obligînd-o la disperare ori la acceptarea unei ipostaze cvasiteratologice* (în *Mic dicționar — Scriitori români*, coord. M. Zăciu, 1978). În această ultimă alternativă noi am identifica o ipostază direct animală, și chiar ascuțit animală.

Iată, în ipostaza mai sus menționată, o destăinuire memorabilă: „*Citeodată voiam să fiu cîine, să privesc lumea aceea udă (era ploaie n.n.) din perspectiva oblică a animalelor, de jos în sus, întorcînd capul. Să merg mai aproape de pămînt, cu privirile fixate în el, legat strîns de culoarea vinătă a noroiului*“. Este, desigur, numai o metamorfoză la stadiul deziderativ ca și aceea din precedenta narațiune a lui Macedonski. Nu mai puțin se surprinde, totuși, o apreciazabilă distincție între cele două vederi. La Macedonski metamorfoza rîvnită decurge prin transpunerea într-o străină trăire animală de natură pur organică. Aceeași coborîre pe scara faunei echivalează la Blecher cu o mare surpriză ontologică și, mai cu seamă, gnoseologică. În dorita sa întruchipare subumană, primul nu vede altceva decît tot mai multe vietăți din aceeași clasă, ce implică resurse crescînde ale propriei reproduceri și perpetuări. Dimpotrivă, într-o echivalentă ipostază, autorul *Întîmplărilor în irealitatea imediată* nu face altceva decît să descopere, în mod dezinteresat, un alt unghi de orientare în cunoaștere, precum și obiectul însuși al acelei cunoașteri, văzut din noul său post de observație. În sfîrșit, în întruparea sa metamorfozată el nu se mai privește pe sine pentru frumusețea ce și-ar atribui-o ca animal, ci pentru inedita sa poziție orizontală în raport cu mediul cosmic și pentru viziunea deopotrivă de inedită asupra realității (sucirea capului în

sus pentru a privi, culoarea apropiată a noroiului, alta decît cea văzută ca om).

Momentul următor, al aplicării concrete, în speță al voluptuoasei tăvăliri în noroi, nu mai aparține, însă, fidel năzuitei metamorfoze canine. Aci recunoaștem, mai curînd decît translația în altă vietate, o translație în *altă vîrstă*, obținută deopotrivă prin „depersonalizare“. Într-adevăr, gestul implică un întirziat complex infantil, de așa-zis „copil rău“, în fond „copil al naturii“, pe care nimic nu-l dezgustă, și căruia nimic nu-i provoacă teamă în naivul său elan de-a se cufunda integral în albia firii.

Mai departe — dusă pînă aproape de capăt — se descoperă o asemenea deschidere către metamorfoza ontologică în proiectarea ei asupra altei persoane. Noul obiect al scrutării este, în speță, un medic, chemat să-l consulte pe protagonist. Iată o schiță de fixare a fizionomiei sale: „*Ochii mici și catifelati, gesturile lui scurte și gura dusă înainte îl făceau să semene cu un șoarece*“. În primul moment s-ar părea că este vorba doar de o simplă asemănare șarjată. Ar intra, adică, în categoria acelor caricaturi, unde omul apare în trăsături parțial animale, alcătuirii care nu au nimic comun cu metamorfoza.

Și totuși, intensitatea acestei asemănări, care pătrunde toți porii și toate țesuturile unei ființe umane, ajunge pînă la gradul identificării, așa cum arată următorul adaos lămuritor: „*Impresia aceasta fu atît de puternică din primul moment, încît îmi păru foarte natural, cînd începu să vorbească, să-l aud prelungind îndelung și sonor fiecare «r», ca și cum, în timpul vorbirii, ar fi ronțăit mereu ceva ascuns*“. Este, după cum se vede, nu numai o asemănare de trăsături, ci și o adevărată substituție de funcțiuni ale vieții cu reflexe ale animalului respectiv. Se constată, totuși, și aci numai o identificare subiectivă, iar nu o efectivă metamorfoză a omului în șoarece. Naratorului doar „ii păru“ potrivit ca acel medic să ronțăie șoricește.

Adevărata metamorfoză are loc numai la moartea aceluia personaj. De astă dată nu mai este vorba de o simplă părere sau impresie, ci chiar de necesitatea unei



certitudini privind *realitatea* metamorfozei. În consecință „*trebuie neapărat*“ să se întâmple ceva care să-i confirme acea certitudine. Ca și în primul caz, metamorfoza se desfășoară tot pe plan ontologic, dar tocmai prin aceasta apare ea *esențială* pentru optica scriitorului. Realitatea acuzată de animal a personajului pus sub dispozitivul observației se afirmă des ca atare, dincolo de orice aparență corticală.

Vom reproduce, așadar, partea finală a procesului. Printr-însa se atinge punctul terminus al acestei metamorfoze din esența ființei: „*Pentru ca doctorul să fie mort cu adevărat, trebuia neapărat ca o haită de șoareci să năvălească asupra cadavrului, să-l scobească și să extragă înapoi materia șoricească împrumutată de medic în timpul vieții sale, pentru exercitarea existenței sale ilegale de «om».*“ În registrul unei vieți care se trăiește rutinier, fără accidente de ordin moral, în speță fără impedimente problematice, închipuirea unui asemenea proces apare naivă, chiar aberantă. În cadrul, însă, al conștiinței de vid, de „despersonalizare“ a ființei umane, această metamorfoză „ontologică“ a șoarecelui în om se arată a fi nu numai licită, dar și revelatoare.

Între metamorfoza mai nouă să-i zicem „modernistă“, de tip Macedonski-Blecher, și cea precedentă, romantică, alcătuită după sugestii tradiționale — folclorice sau culte — am creat, fără să vrem, aparența unei prăpăstii. Și totuși există unele perfecte echivalențe între resorturile și mecanismele lor. În ambele cazuri este vorba de primejdia unei amenințări, fie prin eroziune lentă fie prin agresiune brutală, primejdie de care cel asediat nu scapă, în momentele extreme, decît prin metamorfoză. Faptul că o asemenea transformare se proiectează palpabil în afară, ca origine a vreunei specii, sau se consumă numai în viziunea unei obsesii, nu anihilează cu nimic amintita echivalență. În momentul de față, însă, ne va solicita un tip al metamorfozei, care nu poate fi încadrat în nimic din ceea ce am privit pînă acum.

Factorul asupra căruia lucrează transformarea miraculoasă am văzut că este sau o ființă umană sau, mai

rar, un element cosmic, ca în cazul razei de soare din *Legenda crinului*. De astă dată vom avea în vedere metamorfoza cu caracter straniu a unui banal obiect de uz cotidian. Ceea ce, însă, constituie un dat cu totul inedit în noul caz pe care îl vom urmări este că o asemenea metamorfoză are loc într-un registru special din aria fantasticului, al celui fantastic căruia i s-a găsit formula *realismului halucinant*. Este vorba de o anumită proză, excepțional de consistentă, a lui Mircea Eliade, căreia i s-a și aplicat amintita formulă. Ne referim la un episod prefinal din romanul *Domnișoara Christina* (1936).

Această ființă misterioasă, tînără și frumoasă, asasinată în împrejurări enigmatice cu decenii înainte, reapare în propriul său cămin, purtînd semnificația simbolică, determinată de prezența absolutului și a morții în contingentul limitat al vieții. Pe calea ademenirii erotice — dat fiind că reîncarnarea ei este integrală, solicitînd toate simțurile — ea urmărește să-l atragă pe un tînăr bărbat, aflat ca oaspete în fosta sa locuință, la cei din familie. O asemenea captare ar însemna smulgerea celui om din ipostaza coborîtă a limitării, a ignoranței și a cotidianului. El, însă, se sperie cînd îi descoperă rana încă sîngerîndă ce produsese cu mulți ani înainte moartea tinerei femei, și o respinge cu oroare. Domnișoara Christina — aceasta este identitatea spectrului — se retrage atunci mîhnită de eșecul suferit și, în eleganta ei toaletă stil 1900, se mai lasă pentru ultima oară văzută pe aleea fostei sale proprietăți, unde o așteaptă acel rădvan-fantomă, în care se suie, pornește și se spulberă apoi cu tot echipajul. Aci Mircea Eliade creează o imagine de vis, plină de poezie: „*Rădvanul porni fără zgomot, legănat ca un abur greu deasupra aleii. Cîteva clipe în urmă nu se mai zări*“. Nu, însă, asupra acestei imagini am dori să ne oprim.

Ceea ce ne solicită cu adevărat este un fermecător detaliu realist în această secvență, un mic accident cauzat de graba cu care frumoasa apariție spectrală vrea să dispară. Cînd anume se urcă în rădvan, îi scapă jos pe alee, și rămîne acolo o mînușă de mătase. Reproducem consecutiv cîteva fragmente în jurul acestui accident,

după ce totul a dispărut „ca un abur“. Unul din spectatorii acestei scene stranii „*privea atent, aproape fascinat, un punct negru la câțiva metri depărtare în fața sa pe alee*: «Și-a uitat mănua!» exclamă el tîrziu, sugrumat... Se aplecă tremurînd și apucă într-adevăr o mănua de mătase, mirosind vag a violete. O ținea țepăn în palmă, neînțelegînd fiorul de gheață și de jăratec, care îl pătrunsese...“ Decisivă apare apoi imediat intervenția unui alt personaj: „*Încercă să atingă și el cu mîna acea mătase rămasă din vis. Dar mănua se măcinase pe nesimțite în palma doctorului, ca mistuită de un jăratec ascuns. Era o cenușă putredă, prăfuită, care se scutură tristă în mijlocul aleei, chiar acolo unde alunecase din rădvan. Doctorul o lăsă să se risipească, aplecîndu-și palma somnoroasă*“. Să privim un moment caracterul cu totul ieșit din comun al acestui episod.

Exemplul invocat de noi se numără printre puținele cazuri înregistrate în literatura fantasticului, cînd se analizează chiar și mărunțul accesoriu, cu totul neînsemnat, ce însoțește o apariție spectrală. Mai notabil apare, însă, faptul că el dăinuie în fața unor priviri curioase tocmai cînd spectrul de care ținea ca anexă se spulberase integral. Astfel, rupt, prin simplu accident, de ansamblul dispărut, acel detaliu rămîne izolat în obiectivul analizei. Tocmai din asemenea stări de fapt insolite derivă și expresia cu totul neașteptată a metamorfozei pe care am ilustrat-o.

La aceasta se adaugă și ingeniosul procedeu folosit de autor în vederea unui efect percutant. Mircea Eliade utilizează, poate prin analogie, procesul unor transformări reale, care se întîlnesc adesea mai cu seamă în experiențele arheologilor. Unele obiecte străvechi de proveniență organică, stofe, pergamente, papirusuri, păstrate intacte prin închiderea lor sepulcrală de milenii, la primul contact cu aerul se pulverizează întocmai ca mănua Domnișoarei Christina.

Se presupune, deci, că procesul nu este al unei metamorfoze în sensul gîndit de noi, ci al unei transformări naturale, extrapolate în registru fantastic. Ideea ar rămînea valabilă dacă respectiva mănua ar figura și în această arie a fantasticului ca un obiect arheologic. Dar

ea nu se află dată ca atare. Mănua Domnișoarei Christina nu este un obiect arheologic, ci unul *spectral*, care participă la întreaga apariție de *spectru* a purtătoarei sale. Pulverizarea ei deține înțelesul de aneantizare, de intrare în regia inexistenței, cel puțin a unei inexistențe pentru limitarea noastră, demonstrată de un obiect care nu ne aparține nouă, ci domeniului morții. Este, deci, o efectivă metamorfoză — aceea a unei „reîncarnate“ aparente în vidul substratului ei *real*.

Caracterul cu totul special al acestui „fenomen“ în seria pe care o urmărim ne-a și decis să-l înregistrăm.

Ne întoarcem, în sfîrșit, iarăși la tradiția populară, însă într-un context cu totul altul decît cel ilustrat în romantism. Metamorfoza își găsește acum două noi făgașuri — distincte și ele unul de altul. Primul se identifică în aplicarea unor resurse mai dure, mai aspre, ale folclorului nostru decît cele „dulci“, înduioșătoare, folosite de romantism. Motivul metamorfozei, aflat în această arie, se va diferenția, firește, în același sens față de precedentele sale întruchipări romantice. În sfîrșit, al doilea nou făgaș de inspirație folclorică poartă iarăși într-însul o sensibilitate similară celei din faza trecută a romantismului. Numai că aci folclorul deține doar funcțiunea unui pretext sau, cel mult, a unui punct de plecare, ce se va dizolva într-o matrice pronunțat modernă, chiar avangardistă, atrăgînd către același proces și metafora cuprinsă într-însul. Să le privim pe rînd.

Prima arie modern-folclorică — aceea care cuprinde un mai redus coeficient sensibil-afectiv — se desprinde, la originea sa populară, dintr-un germene intențional de natură magică. Așa ar fi de pildă, *blestemul și descîntecul*. Desigur că ele nu sînt singurele, în veacul nostru, care ne descoperă o asemenea proveniență. Pe noi nu ne interesează, însă, decît acelea, fiindcă au fost ilustrate de doi mari poeți români. Prin prolifică inventivitate verbală pe care o reclamă, precum și prin profunziunea de noi relații între cuvinte, *blestemul* a solicitat

indeosebi factura lirică a lui Arghezi. *Descîntecul*, dimpotrivă, prin implicațiile sale de obscuritate și de încifrare, a atras mai mult orientarea criptică a lui Ion Barbu. Urmează să-i privim sumar pe cei doi poeți, spre a detecta prezența metamorfozei incluse în vederile lor distincte.

În primul rînd, cunoscutele *Blesteme* ale lui Arghezi aduc o mai slabă contribuție în sensul actualului nostru obiectiv. Ele nu ating nici măcar pragul metamorfozei deziderative surprinse la Macedonski și la Blecher. Prefacerile dezastruoase în cuprinsul naturii și al istoriei, prăpăduri pe care, după cum fabulează Arghezi la începutul poemei, le-ar dori cu înverșunare niște „fugare“, pot interveni și pe cale firească, direct explicabilă, în urma unor varii accidente sau catastrofe. Ele prezintă pe alocuri vehemența și amploarea unor profeții biblice, dar nu realizează integritatea efectivă a metamorfozei. S-ar părea că se ajunge numai rareori la acest grad în blestemele adresate unei ființe umane :

Să nu se cunoască de frunte piciorul  
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul.

Asemenea versuri ar intra, totuși, mai curînd în categoria aceluia *absurd* folcloric, cu neputință de reprezentat mental, surprins și la personajele fabuloase din basmele lui Creangă.

De aceea, în urmărirea metamorfozei ne oprim cu o superioară eficiență la Ion Barbu. Aci, prin intermediul *descîntecului*, motivul căutat de noi apare reușit, în integritatea sa. O similară metamorfoză oferise în prealabil și basmul unde intervine, bunăoară, acea perie vrăjită, care, azvirlită în urmă, se preface în pădure. Este exemplul anticipat de transformare miraculoasă a unui obiect confecționat de om, așa cum va fi mai târziu *mănușa* — totuși spectrală — din narațiunea lui Mircea Eliade. Prin acel obiect, în ipostaza sa metamorfozată, se ajunge, drept nouă consecință, la metamorfoza unui peisaj.

Dar să revenim la Ion Barbu. În cazul *descîntecului* inserat de el în *Domnișoara Hus* procedeul se vede puțin

schimbat. Și aci are loc tot o inexplicabilă schimbare subită a ambianței naturale, însă nu în stratul vegetației, ci al diferitelor fenomene meteorologice. Dar obiectul sau materia descîntată care provoacă metamorfoza este de astă dată, de natură alimentară. Iată un fragment cunoscut din pasajul respectiv :

Fluturai în vînt fîină,  
Sloată se porni, haină,  
Aruncai și cu pisat,  
Piclă deasă s-a lăsat,  
Presărai atunci mălai  
Și tot cerul îl spălai

Aceste versuri aparent simple aduc un element nou față de toate cele prezentate în capitolul de față. Într-însele ni se face cunoscută ceea ce am putea numi *metamorfoza în lanț*, indicînd trecerea fără oprire, din schimbare în schimbare. Iar persoana care provoacă toată această serie se arată perfect stăpînă pe efectele sigur scontate ale acțiunilor ei. Metamorfozele, oricît ar fi de ciudate, îi apar ca niște fenomene de la sine înțelese, obținute de pe urma unei rețete, ce se cere exact aplicată.

În vederea unor tipuri speciale de metamorfoză, Arghezi și Ion Barbu au folosit din resursele folclorului alte aspecte, mai aspre, decît cele de coloratură afectivă ale romantismului. Alți poeți, după cum am mai spus, revin la sensibilitatea romantică în atingerea cu tradițiile folclorice, însă le introduc doar ca puncte de plecare sau ca simple pretexte într-un cadru și într-o atmosferă nouă, cu accente avangardiste.

Din unghiul prezentului nostru interes, devine cu totul reprezentativă acea incantație a lui Nichita Stănescu, intitulată *Tocire*. În cazul de față punctul de plecare folcloristic este acela al *bocetelor*. După cum bine se cunoaște, ele se folosesc, cel mai adesea, în cazul unor morți premature, de copii sau de tineri. Femeia jeluitoare, „profesionistă“ sau rudă apropiată, poate intui cu anticipație transformarea diferitelor părți din chipul de-

funcțiunii în variate ierburi sau flori care îi vor crește pe mormînt, și care i se par mai mult sau mai puțin asemănătoare cu acele părți ale feței sale. Este aici vorba de o metamorfoză fictivă sau, mai precis, închipuită, iar nu văzută, și cu atît mai puțin înregistrată *în act*. Într-o transpunere subiectivă, ideal-amintită, ea exprimă conștiința — existentă și în popor — a realului transformism natural.

Nichita Stănescu folosește această închipuită metamorfoză ca pretext pentru cadența sa incantație dezvoltată pe baza unei atitudini antirăzboinice. Ea se aplică aci la o ultimă rămășiță a ființei omenești, după ce s-a văzut treptat anihilată — poetul spune *tocită* — de torturile războiului. Dat fiind caracterul ei solid legat și, deci, incompatibil cu fragmentarea, vom reproduce integral această incantație :

Soldatul mărșălui, mărșăluia,  
mărșăluia,  
pînă cînd  
pînă la genunchi  
piciorul  
i se tocea, i se tocea  
i se tocea  
pînă cînd  
trunchiul  
pînă la coaste  
i se tocea, i se tocea  
i se tocea  
pînă cînd  
pînă la sprîncene orbea  
orbea, orbea  
pînă cînd  
părul lui iarbă neagră era,  
iarbă neagră era, iarbă neagră era  
Un cal alb venea  
și o păștea  
și o păștea, și o păștea  
I-haha, i-ha  
i-ha.

Este evidentă aci, în final, metamorfoza derivată din viața populară a bocetelor. Și totuși adaptarea rămîne profund originală, desprinsă integral de ritualul folcloric al înmormîntării. La rîndul său nici tonul nu mai este același, în vreme ce acea caldă apropiere, izvorită din dragostea unei ființe apropiate, se află substituită prin accente distante, reci, pronunțate parcă într-o transă oraculară. Ele maschează o intensă sensibilitate umană față de durerea unui întreg veac.

Cu alte cuvinte, aci nu se mai află plîns un izolat defunct nominalizat, ci unul generic, un fel de „erou necunoscut“, sub a cărui emblemă se află strînși toți martirii cunoscuți și necunoscuți de pe urma războiului. Durerea izbucnește, deci, nu ca în bocete, într-o expresie subiectiv-particulară, ci într-una tragic-obștească. De aceea nici vegetația presupusă a proveni de la părți din chipul celui îngropat nu mai are nimic din prospețimea florală a tinereții, ci prezintă, dimpotrivă, sugestia a ceva pustiit ca de un flagel îngrozitor. Așa ne apare acea „*iarbă neagră*“, parcă arsă, pe care o păște un animal famelic.

Analizele expuse în prezentul capitol ne-au călăuzit, credem, prin întreaga curbă de variații a metamorfozei la o parte din scriitorii noștri clasici și moderni. După cum s-a văzut, plecînd inițial de la folclor, și revenind pe o altă cale tot la folclor, circulația acestui motiv a ajuns să alcătuiască una din notele profund originale ale literaturii noastre.

Pentru unii cititori termenul de mai sus, pe care l-am introdus în titlu, poate să sune întrucîtva echivoc cu desemnarea unei trăsături a romanului polițist. O colecție editorială a acestui gen a și fost lansată la noi cu numele generic de „Enigma“, după modelul altor edituri străine. Într-un asemenea sens, orice delincvență de mare răsunset se integrează, pînă la aflarea făptașului, în relațiile efective ale unei enigme. Credem inutil a mai adăuga explicativ că nu acest conținut al termenului ne interesează.

Pe noi ne solicită un registru superior al noțiunii, configurat în așa fel încît să cuprindă trei trăsături obligatorii. Mai întîi, fenomenul implică o taină lăuntrică — a sufletului. În al doilea rînd, ea se face simțită prin comportări care intră în aria neobișnuitului, a straniului, a neînțelesului. În sfîrșit, această taină se vede destinată a rămîne pînă la urmă nedezlegată, pecetluită. Să vedem acum dacă fenomenul aparține într-adevăr structurii noastre literare.

Aci întîlnim unele aparente obstrucții. Am spus că orice motiv trebuie să arate o continuitate de cel puțin un veac în literatura noastră pentru a putea fi numit specific. În cazul enigmei nu se înregistrează, însă, decît o continuitate latentă, pînă cînd marea izbucnire pe planul actualizării cu caracter de durată va avea loc numai în perioada interbelică. De ce oare, spre deosebire de alte motive specifice, privite pînă acum, întîlnim, în cazul de față, o asemenea dispoziție evolutivă? Explicația este destul de complexă. Enigma există neîndoios ca o permanență în structura noastră literară, însă a intrat multă vreme în concurență cu o trăsătură opusă a ei, care a

acoperit-o pînă în perioada interbelică. Este vorba de oralitatea populară, care, pînă acum cîteva decenii se infiltrase puternic în stilul literaturii noastre culte, infiltrație întîlnită pretutindeni în veacul trecut și pe la începutul veacului nostru. Or, în comunicarea orală povestitorul livrează în întregime obiectul fabulației, cu o motivare clar exprimată a tuturor episoadelor. Astfel se vede supus din partea ascultătorilor la o serie imediată de întrebări, cărora nu le poate da răspuns. Respectivul auditoriu nu este, deci, cucerit decît dacă i se dăruiește satisfacția unei poante finale, unei dezlegări. Ideea lui *cînd colo ce să vezi?* sau *pasămite ce era?* chiar și altfel exprimată, intră obligatoriu într-o captivantă narațiune vorbită — sau ca și vorbită.

O realitate, care pe vremuri reprezenta într-adevăr o trăsătură specifică a literaturii noastre, nu constituie, totuși, o circumstanță destinată a ne explica în totul vechea sugrumare a enigmei. Mai rămîne un rest care merge dincolo de o caracteristică strict națională, dar care a influențat puternic și atmosfera noastră culturală. Este vorba de un pozitivism comod, care ignorează *misterul*, pozitivism clătinat în alte părți încă de mai înainte, dar care la noi a primit o puternică lovitură abia pe la începutul perioadei interbelice. Numai atunci începe a fi totul răscolit și *problematizat*. Erudiția nu mai este un scop în sine, sprijinindu-se doar pe o activitate acumulativă, ci mijlocul sau mai curînd platforma de lansare a *filosofării*. Pozitivismul plafona orice domeniu prin așa-zise „soluții“, adesea simple rațiuni suficiente, iar agnosticismul său universitar însemna, în fond, o expresie a dezinteresului dincolo de obligațiile profesionale, și o menajare a efortului cerebral. Dimpotrivă, noua erudiție prezintă nenumărate noi deschideri cu tra-seuri încă necunoscute. Frămîntarea gîndirii, frămîntare vie și autentică, preferă acum întortocheatul semn de întrebare în locul „soluțiilor“ facile și convenționale, echivalente cu ignorarea spațiilor albe de pe harta cunoașterii. Faptul își va avea răsunsetul pe plan literar în cultivarea *enigmei*, întîlnită la unii din cei mai de seamă scriitori ai perioadei interbelice.

Până a ajunge, însă, acolo trebuie să precizăm că motivul nu s-a menținut nici înainte vreme numai într-o simplă stare latentă. Rareori mai izbucnea totuși *enigma* ca atare și la suprafață. Putem apela, printre altele, la un exemplu strălucit din veacul trecut, exemplu aflat tocmai la cine ne-am fi așteptat mai puțin, la un mare reprezentant al oralității ca Ion Creangă. Vom reproduce, în consecință, următorul pasaj din *Harap-Alb*, care s-a mai văzut comentat în sensul urmărit de noi :

„*Amu, tocmai pe cînd era temeiul mesei, și oaspeții, tot gustînd vinul de bun, începuse a se chiurchiului cîte o leacă, numai iaca o pasere măiastră se vede bătînd la fereastră și zicînd cu glas muieratic :*

— *Mîncăți, beți și vă veseliți, dar de fata împăratului Roș nici nu gîndiți !*

*Atunci, deodată, tuturor mesenilor pe loc li s-a stricat cheful și au început a vorbi care ce știa și cum îi ducea capul : unii spuneau că împăratul Roș, avînd inimă haină, nu se mai satură de a vărsa sînge omenesc ; alții spuneau că fata lui este o farmazoană cumplită, și că din pricina ei se fac atîtea jertfe ; alții în-tăreau spusele celorlalți, zicînd că chiar ea ar fi venit în chip de pasere de a bătut acum la fereastră, ca să nu lese și aici lumea în pace. Alții ziceau că, oricum ar fi, doar paserea aceasta nu-i lucru curat ; și că trebuie să fie un trimis de undeva, numai pentru a iscodi casele oamenilor. Alții mai fricoși, își stupeau în sîn, menînd-o ca să se întoarcă pe capul aceluia care a trimis-o. În sfîrșit, unii spuneau într-un fel, alții în alt fel, și multe se ziceau pe seama fetei împăratului Roș, dar nu se știa care din toate acele vorbe era cea adevărată.“*

Am folosit acest citat atît de extins tocmai pentru a urmări în întregime structura exemplară a unei *enigme*. Sensul straniului episod se concentrează finalmente în focarul lui „nu se știa“. Nu este, deci, vorba de cunoscutul fabulos popular, care își află, totuși, o coerență perfectă în cadrul respectivei mentalități. Aci intervine, dimpotrivă, o ruptură angoasantă în structura unei asemenea coerențe. Această spărtură va rămînea permanent

deschisă, fiindcă nu i se va găsi niciodată explicația. După cum se vede, n-ar fi prea greșit să recunoaștem în invocatul exemplu un fragment anticipat de *opera aperta*. Într-însa, așa-zîșii „oaspeții“ ar figura, cu presupunerile lor incert întregitoare, rolul activ al diferiților cititori sau ascultători, care, luînd act de conținutul episodului, se străduiesc, tatonînd, să-l continue mental.

Dar tocmai prin această zadarnică bîjbîire, lipsită de orice lumină, de orice fir al Ariadnei, pasajul își află o și mai proprie identificare cu însăși masca *enigmei*. Există, desigur, o puternică rațiune care ne dirijează către acceptarea unei asemenea vederi. De ce spunem noi că episodul citat — deși greșeala n-ar fi prea mare — nu constituie încă un fragment de *opera aperta* în adevăratul înțeles al cuvîntului ? Fiindcă într-însul nu există nici o ingerință a relativismului sceptic. O *opera aperta* urmează a se continua mental pe cale multiplă și variată după coordonatele dispoziționale ale fiecărui cititor. În cazul, însă, al narațiunii românești adevărul căutat nu poate fi decît *unul și absolut*. Nimeni dintre „oaspeții“ inchipuiți în *Harap-Alb* nu se arată mulțumit de propria supoziție, fiindcă „*nu se știa care din acele vorbe era cea adevărată*“. Deci numai *una singură*, rămasă, însă, ignorată. Creangă realizează, astfel, nu altceva decît o exemplară *enigmă* ca motiv literar.

*Harap-Alb* apare în 1877. Cu cîțiva ani mai tîrziu, în 1882, putem semnala un alt exemplu de excepție, care nu se mai raportează, de astă dată, la o simplă secvență narativă, ci la un cu totul alt registru, la o grandioasă viziune de geneză cosmică. Nu altul decît însuși Eminescu în *Scrisoarea I* ne oferă această viziune cu caracter de *enigmă* :

Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?

N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,

Căci era un întunec ca o mare făr-o rază,

Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază...

S-ar obiecta, desigur, că aci nu asistăm la o efectivă *enigmă*, ci doar la o serie de necunoscute, ce urmează a fi rezolvate pe parcurs de către știință. Atunci însă,

ar însemna să ieșim cu totul afară din poema eminesciană. Nu este vorba aci de realitatea „științifică“ a unei geneze cosmice, ci de realitatea unei *trăiri* a lui Eminescu. Așa cum își pune el problema, enigma ni se anunță cu tot caracterul ei straniu și impropriu unei eventuale luminări.

Ce vrem, adică, să spunem? Eminescu nu-și formulează problema potrivit metodelor folosite de științele fizice, ci, în mod inadecvat, se orientează după criteriile istoriei. Cu alte cuvinte, secretul genezei nu poate fi luminat, fiindcă nu există *mărturii documentare*, mai precis *mărturii umane* din vremea sau vremile respective (*n-a fost lume... nici minte... nici ochi.*). Și atunci, ipotezele pe care și le formulează poetul (*prăpastie? genune? apă?*) rămân tot atât de încremenite în receptaculul tainei, ca și acelea ale comesenilor din narațiunea lui Creangă (*nu se știa care din acele vorbe era cea adevărată*).

Trebuie totuși să precizăm că, sub aspectul ilustrativ al *enigmei*, nici Eminescu nu depășește limita strîmtă a excepțiilor din literatura noastră anterioară perioadei interbelice.

Din circumstanțele indicate la început, timp de câteva decenii, exemplele similare se arată la noi rare și, în orice caz, mai palide decât ilustrările de mai sus. Nu există încă un mediu care să favorizeze actualizarea enigmei. De aceea, vom și trece peste deceniile amintite, oprindu-ne direct la perioada interbelică. Aci vom recunoaște — așa cum am mai spus — faza de apogeu a *enigmei* în literatura noastră.

În scurta perioadă asupra căreia ne-am fixat atenția, motivul cuprinde întreaga gamă de aspecte, de la registrul gnoseologic și pînă la acela al unei simple secvențe dintr-o narațiune. Scriitorii, însă, din această perioadă, indiferent de felul cum integrează enigma în creațiile lor, prezintă toți unele fundamentale trăsături comune. Ei vin cu o nouă erudiție a ideilor (existențialism, freudism, intuiționism), cu o bogată viață intelectuală, cu o tendință accentuată către acea problemati-

zare sau filosofare destinată să străpungă pereții pozitivismului, în sfîrșit cu predominarea dantelat elaborată a *stilului scris* în locul vechiului stil oral, desprins ca atare chiar și din pagina tipărită.

Promotorul care deschide această memorabilă serie de scriitori nu este la origine nici literat propriu-zis, și nici nu debutează doar odată cu perioada interbelică. Numai că în această perioadă ne întîmpină cea mai neașteptată și mai fecundă pondere a activității sale. Este vorba de Vasile Pârvan, a cărui personalitate nu mai reclamă nici o recomandare specială. El începe să scrie încă din 1903, și trăiește numai cîțiva ani în intervalul de timp ce ne preocupă, deoarece moare în 1927. Acest erudit neconcesiv, acest riguros om de știință și energetic organizator de instituții culturale se vedea, totuși, dublat de o profundă și tulburătoare sensibilitate lirico-filosofică, al cărei apogeu se află monumentalizat în *Memorialele* sale, elaborate prin 1920—21.

Germele, însă, al unei atari configurații structurale poate fi surprins cu mult anterior. Astfel, registrul filosofic existențial al *tragicului*, care prinde la noi un relief puternic în intervalul dintre cele două războaie, fenomen ce culminează sintetic în *Existența tragică* a lui D. D. Roșca (1934), se vede trăit cu două decenii înainte de către Pârvan. Anume, cu ocazia primirii sale la Academie, în 1913, chiar la ședința de recepție, el ține să facă următoarea destăinuire: „*Știința pe care am cercetat-o și am iubit-o cu patimă mi-a dat o concepție gravă, aș putea zice tragică despre viață*“. Asemenea cuvinte îl situează, pe urmele lui Nietzsche, alături de marii deschizători de drumuri ai veacului nostru, fiindcă exact în același an, 1913, Unamuno scrie *Despre sentimentul tragic al vieții* (*Del sentimiento tragico de la vida*).

Nu, însă, acest fapt ne preocupă pentru moment, ci altceva. Am dori adică să reținem că o concepție tragică despre viață implică la purtătorul ei o foarte vie și bogată existență lăuntrică, cu caracter net problematizant, deci un mediu prielnic de constituire a *enigmei*

în sensul căutat de noi. Este însuși cazul lui Pârvan, la care, fie inițial, fie pe parcurs, a intervenit o întreagă concertare de incidente destinate să stimuleze un asemenea motiv. Prima incidentă se recunoaște a fi aceea oferită de urmele incomplete ale unor destine de mult apuse, urme actualizate cu necesitate de cercetările arheologice pe teren. Ele alcătuiesc laolaltă un fenomen asupra căruia vom reveni mai amplu, cu o serie de precizări ilustrative. Pe această inițială sensibilitate, stimulată, am spune, prin cultivarea propriei vocații, s-au cristalizat unele evenimente „tragice“, cum ar fi, pe plan obștesc, primul război mondial, cu inerentul său holocaust, iar în ordine particulară moartea soției, care i-a provocat o nespasă răscolire lăuntrică.

Pârvan a adoptat atunci, ca un antic, o anumită filosofie morală — tot antică. Este vorba de doctrina stoică, decantată în conștiința sa din frecventarea Antichității. Aceasta se bănuiește încă din 1909, când a publicat o lucrare despre Marc Aureliu (*M. Aurelius Caesar și L. Aurelius Commodus*), unde el aprofundează gândirea aceluia împărat-filosof, gândire pe care, chiar de pe atunci, o împărtășește și el. Or, stoicismul urmează o cale binară, desfășcându-se în dualitatea dintre comportamentul public al cetățeanului exemplar și absoluta sa libertate lăuntrică, rămasă adesea o taină, o *enigmă*. Pârvan s-a împlinit și el prin acest dublu aspect, pe de o parte al rigurozității științifice, al conștiinciozității profesionale și larg sociale, iar pe de altă parte al elanurilor sale lirice cu caracter existențial, așa cum se desprind ele îndeosebi din *Memoriale*.

Această intimă *enigmă* a sa, s-a contopit cu însăși *enigma* obiectului său de studiu, împrejurare ce l-a făcut atît de adesea să și *viseze*. În aceeași elocuție unde vorbea despre „știința“ arheologiei, care i-a insuflat o concepție tragică despre viață, mai afirmă că ea l-a învățat totodată și „cultul pios al amintirii lăsate în resturi și ruine“ (*Op. cit.*). Reiese de aci cu totul alt fenomen decît *avatar*-ul provocat de Iorga, odată cu iluzia că ar fi contemporan cu vremile trecute. Un asemenea *avatar* anihilează taina atîtor veacuri, taină substituită prin imaginile „fanteziei reproductive“. Pe

această cale, comunicativul Nicolae Iorga, cu revărsata sa oralitate de tip mai vechi în cultura noastră, se livrează pe sine în întregime, livrînd concomitent și întregul trecut pe care îl evocă. Dimpotrivă, Vasile Pârvan se oprește recules în fața *tăcerii* din „resturi și ruine“, cu alte cuvinte, în fața enigmei din alte vremi, pe care acestea le cuprind. Desigur că strălucitul arheolog știe să întregească, adică să explice cu cheile științei sale ceea ce descoperă, dar „sufletul“ acelor lucruri de demult, care închid în ele destine uitate, făcîndu-l astfel să *viseze*, îi rămîne ascuns.

Aci nu intervine *numai* o deosebire temperamentală față de Iorga — desigur și aceasta contează — dar mai este și altceva, anume o certă diferențiere a obiectului asupra căruia se aplică îndeosebi străduințele lor. Este distincția dintre hîrtie și piatră, dintre manuscris și inscripție, dintre întreguri și fragmente, în sfîrșit dintre vestigiile seculare și cele milenare. Această ultimă notă diferențială este și cea mai importantă în ceea ce ne privește. Documentele rămase adesea integral în secolele mai apropiate de noi pot cuprinde culoare, viață, ansambluri de detalii grăitoare (N. Iorga se arată pasionat și de socotelile cheltuielilor zilnice din unele însemnări), în sfîrșit atîtea atașe care dau laolaltă imaginea exhaustivă a unei epoci. Cîtă deosebire între această bogată *elocvență* documentară și desăvîrșita *tăcere* înțîmpinată de Pârvan în fața roaselor frînturi antice! Ținînd seama de o asemenea esențială distincție, la care se adaugă toate celelalte mai sus semnalate, ne putem face o idee despre rațiunile intime, cu inflexiuni *problematic*e, care fac din Vasile Pârvan promotorul literațiilor români, cultivatori ai enigmei, din perioada interbelică.

Dar să căutăm a ne circumscrie ceva mai exact. Ne raportăm, de aceea, la minunatul poem filosofic în proză, *Laus Daedali*, (1921), din *Memoriale*. Prin închipuirea unui sculptor antic, Alegenor, Pârvan se înfățișează pe sine mai direct recognoscibil decît oriunde în altă parte. Iată o îndeletnicire neașteptat de apropiată de aceea a arheologului pe teren.

Asemănarea dintre cele două tipuri de activitate merită a fi mai stringent scrutată. Astfel, acțiunea



sculptorului este aceea de a *săpa* în materia informă („*săpător în piatră*“), de a o împuțina pentru ca, dintr-o atare reducere, să rezulte, bunăoară, statuia sau capitelul sau friza. În toate există, însă, tendința unei reveniri la amorfism. Prin scurgerea fără oprire a secolilor și a mileniilor materia aspiră să-și ia revanșa pentru deposedarea ei prin artă. Ea umple la loc ceea ce a scobit dintr-însa sculptorul, pînă nu mai rămîne nici o urmă din lucrarea acestuia. Atunci intervine arheologul care sapă din nou în materie, pînă revine la lumină statuia. Acest al doilea „*săpător*“ trebuie să lucreze cu aceeași finețe ca și sculptorul inițial pentru a nu vătămă cu nimic contururile și detaliile vechii lucrări artistice. Apropierea dintre cele două îndeletniciri, stimulată și prin faptul de ordin general că mînuitorii lor trăiesc deopotrivă în mediul „*pietrei*“, ne explică și rațiunea pentru care Pârvan și-a ales drept alter-ego antic un artist cioplitor.

Astfel, Alegenor, „*vechi dăltuitor din Elada*“, are unele inflexiuni de gîndire, care coincid perfect cu ceea ce îl frămîntă pe modernul arheolog român. El vorbește de lupta ce o dă „*pentru a fixa cele continuu dispărute, pentru a creea înfățișarea văzută a celor nevăzute*“. Atributul „*nevăzut*“ constituie aci veriga comună care dirijează traseul către o integrală identitate. Sculptorul, așadar, se plînge că nu izbutește să redea în piatră decît înfățișarea exterioară a modelului, fără a fi în măsură să reproducă și partea lăuntrică, aceea care *nu se vede*. Dar tot „*nevăzute*“ sînt, pentru arheolog și viețile îngropate în trecut, care nu mai pot fi reînviolate din „*resturi și ruine*“.

În fața lor, departe de a recurge la respectiva întregire pe calea „*fanteziei reproductive*“, Pârvan trăiește o spîrtură de tip stoic. El reconstituie numai exterior, material, strict „*științific*“, trecutul asupra căruia se apleacă. Simte, însă, intens că aceasta nu este o efec-tivă „*întregire*“ mentală a perioadelor dispărute, fiindcă dinaintea „*sufletului*“ lor el întîmpină „*tăcerea*“, *enigma*. Privit de pe o poziție axiologică el nu consideră faptul drept o lacună a spiritului, ci, dimpotrivă, drept o stimulare incitantă a dispoziției sale liric-problematică. Am

spune că nu numai din rațiuni patriotice — negreșit există covîrșitor și ele — s-a dedicat el în ultimii ani unei „*protoistorii*“ a Daciei, ci și pentru caracterul *misterios* — cu atît mai pecetluit pe atunci — al acelei protoistorii.

Dar, revenind la obiectul strict al interesului nostru, putem spune că arheologia științifică — cel puțin în stadiul de-acum jumătate de veac, aplicat la pămîntul nostru — a lăsat în trecerea ei o diră de umbră și „*tăcere*“, fenomen nu clar-obscur, ci mai mult obscur decît clar, care a făcut din Vasile Pârvan un poet de o rară esență. Prin aceasta el devine scriitorul care deschide și inaugurează unul din cele mai fascinante aspecte ale întregii noastre perioade interbelice. Ne întoarcem, astfel, la *Laus Daedali* și la reflecțiile în chip poematice ale închipuitului său *alter-ego*. Acum îl vedem integral pe Pârvan în fața *enigmei*, a labirintului interior. „*Marea iluminare interioară*“, gîndește Alegenor, „*e necomunicabilă. Doar slabe reflexe ale ei se pot prinde în clipe binecuvîntate în formele de stil liric. Vorba, sunetul, linia sînt, însă, atunci un oracol*“. Nu ne aflăm aci, oare, la unul din izvoarele marii poezii încifrate, de factură savantă, a acelei perioade?

Totuși, Pârvan nu se oprește nici la atari „*slabe reflexe*“ de natură oraculară, și tinde mai departe către încremenitul suris al sfînxului, către desăvîrșita tăcere, pe care el o numește „*Zeul Necunoscut*“ : „*Ci la omul atins de Zeul Necunoscut speranța e tăcere, voința e tăcere, durerea e tăcere, iubirea e tăcere, moartea e tăcere*“. Totul se află redus, din necunoscut în necunoscut, pînă la enigma cosmică, perfect echivalenta celei lăuntric umane, atît de nepătrunse încît nici omul însuși nu o poate cunoaște. „*Precum*“, spune Pârvan, „*în lumea armoniilor pythagoreice sînt sunete prea înalte ori prea joase pentru auzul nostru, așa în sufletele chinuite ale oamenilor sînt dorințe și gînduri, a căror vibrație și al căror ritm nu poate fi prins de simțurile noastre greoaie*“. Așadar, enigma se vede generată de mișcările lăuntrice ale „*sufletelor chinuite*“, acelea pe care noi, cu un termen atenuat, le-am numit naturi problematice. Într-adevăr, efectul opus, al bucuriei, al jubilației — al

eliberării, cu un cuvânt, de *problemele* ce ne frământă și ne apasă — este cu totul expansiv. El nu ascunde enigme. Este o constatare ce ne va folosi, în doze variabile, și la pătrunderea celorlalți literați interbelici care intră în această categorie.

Pârvan este și el, neîndoielnic, un „suflet chinuit“. Ca atare ajunge în final la atingerea „tainei interioare“ din sine, la ceea ce numește, într-un singur cuvânt compus, *Destinul-vieții-noastre*, care nu poate fi împărțit „în forme văzute“. Iată, deci, *enigma ca necesitate*, prin care acest mare deschizător de drumuri nu se trădează decât pe sfert, și în forme tot atât de solemn-sibiline ca și ale poeziei.

Deși cu mult mai tânăr decât Pârvan, Lucian Blaga îl precedă în ceea ce urmărim noi. Într-adevăr, cunoscuta poemă-program a lui Blaga, cu care debutează în nuce întreaga sa concepție lirico-gnoseologică, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, figurează în *Poemele luminii*, deci încă din 1919, pe când *Laus Daedali* apare numai în 1921. Totuși aceasta din urmă o precede pe prima prin răsunetul provocat de numele autorului ei, în vreme ce Blaga era un poet aproape necunoscut în acel imediat an după război.

Între acești doi cultivatori ai tainei nedezlegate există și o foarte certă deosebire de nuanță. Pentru Pârvan *enigma* este expresia unei dispoziții personale, a unei proprii *Weltanschauung*, rezultată dintr-o simplă înlănțuire de reflecții. Pentru Blaga, dimpotrivă, ea devine nucleul unui obiectivat sistem de gândire, cristalizat epistemologic în ideea „cunoașterii luciferice“. De aci rezultă și o atitudine distinctă față de același fenomen al tainei pecetluite. Lui Pârvan *enigma* i se impune fiindcă nu poate să-i smulgă vălul, așa hotărînd „legea neschimbată a existenței omenești“. Lui Blaga *enigma* i se face inițial consimțită drept mod de cunoaștere, și ca atare el *nu vrea* să-i smulgă acel văl, fiindcă atunci ar strivi însăși *corola de minuni a lumii*.

Și totuși, în esență, ei se aseamănă. La amîndoi *enigma* cuprinde, ca în taoism, dar fără nici o injonc-

țiune venită de la Lao-Tse, un caracter antisonor, sau, mai precis, *antiverbal*. „*Alegenor*“, spune Pârvan, „*gîndi că viața cea adevărată e tăcere...*“ La rîndul său „*Lucian Blaga e mut ca o lebădă*“, așa cum sună cunoscutul vers din *Autoportret*. Tot acolo aflăm că a sa *seculară căutare e mută*. Așadar, la amîndoi *enigma* vieții și a lumii capătă chipul necuvîntătorului sfinx, masca tăcerii.

Totuși, și de aci se desprinde o netă distincție între ei. Prin același *Alegenor* al său, Pârvan se întreabă : „*De ce ne mai străduim zadarnic cu ce nu se poate spune?*“ Blaga știe și el că în *vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric* se află acest ceva „*ce nu se poate spune*“. Atunci, de ce, oare, mai întreprinde acea *seculară căutare*, care lui Pârvan i s-ar părea străduință zadarnică? Fiindcă, prin acțiunea gândului său, Blaga intenționează să sporească *enigma*. El urmărește, cu alte cuvinte, să edifice coordonatele *cunoașterii luciferice*, într-o ordine gnoseologică evident necunoscută lui Pârvan. Blaga avea chiar de la început, din 1919 și chiar de mai înainte în mintea sa o asemenea ordine, așa cum se vede chiar în prima poemă citată din *Poemele luminii* :

Așa îmbogățesc și eu întunecata zare  
cu lungi flori de sfînt mister  
și tot ce-i ne-nțeles  
se schimbă în ne-nțelesuri și mai mari  
sub ochii mei...

Este de fapt străduința de-a supune *enigma* unei *atenții* intense, răscolitoare, de-a o promova dintr-un indiferent obiect perceptibil (*întunecata zare*) într-unul pasionat apercetibil (misterul înfiorat receptat în acea zare întunecată). Totul se vede dirijat către o intensificare a trăirii în fața tainei nedezlegate.

În sfîrșit, o ultimă precizare se mai cere adăugată. *Enigma* nu este numai un dat ascuns și care nu se va ști niciodată (cel puțin pentru scriitorul sau poetul respectiv), ci și unul *straniu*, sau care pare straniu prin necunoscutul care-l acoperă. De aceea, spre deosebire de tăcerea reliefat problematică a lui Pârvan la „*ce nu se*

poate spune“, tăcerea lui Blaga este una *exclamativă*. În locul unei *absențe* a explicației substituie prin *vi-sare*, intervine acum mirarea, care ne prezintă modul blagian de potențare și intensificare a tainei. Încă în poema sa *Biografie* din *Lauda somnului* se surprinde această trăsătură a enigmei :

Unde și când m-am ivit în lumină nu știu  
din umbră mă ispitesc singur să cred  
că lumea e o cîntare.  
Străin zimbînd, vrăjit suind  
în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.

După cum se vede, accentul cade asupra acestei *mirări* ca substituit luciferic al registrului explicativ.

Dar unele din înțelesurile de mai sus ne orientează și către o altă trăsătură a enigmei, repercutată în receptarea ei. Este vorba de atitudinea dubitativă, tatonantă, inconcluzivă, pe care o provoacă. Așa ar fi *din umbră mă ispitesc singur să cred*. Aci îndoiala se amplifică treptat prin manifestarea ei în două grade succesive, care derivă unul din altul, intensificîndu-se progresiv. Forma *să cred* exprimă ea însăși o incertitudine. Dar se mai și află potențată prin precedentul *mă ispitesc singur*. Cu alte cuvinte, poetul nici măcar nu *crede* de-a dreptul, ci doar *încearcă să creadă*. Acest dubiu la puterea a doua neagă orice afirmare sigură în felul unui dublu zid ce păzește taina. Dealtfel, ea însăși, *enigma* generează un asemenea zid, destinat să o ocrotească, așa cum arată expresia *din umbră*, adică din *orizontul misterului*, dacă ar fi să reproducem formula lui Blaga din a sa *Cunoaștere luciferică*.

De fapt nu este singurul exemplu din opera sa poetică în care elementul dubitativ exercită o asemenea funcțiune umbratilă în cunoaștere. Astfel, în poema *Go-runul* din *Poemele luminii* surprindem următoarele :

O, cine știe? — Poate că  
din trunchiul tău îmi vor ciopli  
nu peste mult sicriul.

Atmosfera de taină impenetrabilă a versurilor de mai sus se vrea exprimată inițial prin întrebarea *cine știe* cu semnul interogației. În sensul referirii la ceva iremediabil ascuns, înseamnă mai mult decît afirmația *nu știu*, fiindcă presupune nu o neștiință doar personală, ci una atribuită asimptotic tuturor oamenilor. Este vorba de acea misterioasă liniște pe care o trăiește poetul la umbra respectivului arbore.

De aci înainte taina unei asemenea trăiri privilegiate se ascunde sub expresii *dubitative*. Prima din ele ni se face cunoscută prin termenul *poate*, așa cum arată ipoteza meditativă *poate... îmi vor ciopli... sicriul*. Este, însă, numai un început. Într-adevăr, adverbul *poate* generează, la rîndul său, locuțiunea *pesemne*, care intervine în ultima parte a aceleiași strofe :

...și liniștea  
ce voi gusta-o între scîndurile lui  
o simt pesemne de acum.

Se bănuiește, deci, că acea nefirească *liniște* ar fi chiar a *morții*. Prin aceasta, însă, în mod cu totul paradoxal, deslușirea excepționalei trăiri a poetului s-ar confunda cu o taină și mai mare, cu taina supremă. Dubitativele conlucrează astfel ca enigma să rămînă intactă.

Altă dată, prin repetarea lor în ipoteze mereu neverosimile, aceste dubitative lasă de asemenea neatinsă taina. Ne gîndim la cunoscutul său poem *În marea trecere*, aflat în culegerea cu același nume. Aci adverbul *poate* revine obsedant în chip de anaforă pentru a sugera, prin presupunerile sale inacceptabile, închiderea oricărei căi către luminarea enigmei :

Poate a pierit sub stînci,  
Poate s-a cufundat în pămînt,  
În zadar i-aștept veștile.

Ultimul vers neagă concluziv cele două ipoteze precedente, ele însele conștient neverosimile.

Afectul puternic emotiv al *mirării*, precum și inflexiunea *dubitativă* fără perspectiva vreunei eventuale lu-

minări a acelei esențe obscure, preconizate de *cunoașterea luciferică*, constituie cele mai specifice mijloace blagiene de intensificare poetică a tainei. Împreună cu Pârvan, Blaga poate fi considerat ca unul din promotorii enigmei ca motiv literar în perioada interbelică.

Și totuși, nu ei sînt primii ilustratori ai acestui motiv, ci Matei Caragiale, care încă de pe la începutul secolului, îi premerge. Ne gîndim la ciclul de poeme *Pajere*, inaugurat din 1904 cu poemul *Curțile vechi*. Este ade-vărat, totuși, că marea pondere a creației lui Matei Caragiale, inclusiv în sensul enigmei, se ivește abia în perioada interbelică și numai după debuturile celorlalți doi contemporani ai săi.

De fapt, există cu ei unele analogii frapante. Ca și la ambii literați priviți anterior, motivul enigmei își descoperă și la Matei Caragiale punctul de plecare în frecventarea cite unui domeniu de cultură umanistă. Am văzut că la Pârvan a fost arheologia, considerată în impactul ei cu fragmentarele vestigii antice, iar la Blaga postularea unui „orizont al misterului“, care se va cristaliza mai tîrziu în sistemul epistemologic al *cunoașterii luciferice*. La rîndul ei, specialitatea umanistă care a stimulat cultivarea enigmei în cazul lui Matei Caragiale a fost heraldica.

Înțelegerea unei certe relații între obiectul acestei specialități și motivul artistic al tainei ni se vede în cel mai înalt grad facilitată de capitolul intitulat *Apelul la emblemă* din subtila lucrare *În inima fantasticului* a lui Roger Caillois. „O emblemă, spune Caillois, este o enigmă reprezentativă“, adică, am preciza noi, exprimată prin imagine. Iar elementul tainic dintr-însa, „e provocat numai de dispariția sau de uitarea textului la care se referă imaginea“<sup>1</sup>. Am adăuga la aceasta și intenționata păstrare secretă sau ignorarea voită a acelu text, adică a respectivei semnificații. Un asemenea caracter al em-

<sup>1</sup> Roger Caillois, *În inima fantasticului*, traducere de Iulia Soare, 1971 (după *Au coeur du fantastique*, 1965), pag. 38.

blemei se poate extinde și la planul mai prezumțios hieratic al *stemei*. În orice caz raportul *heraldică-enigmă* își află o explicație în totul plauzibilă, și printr-însa se poate pătrunde și la nucleul atît al concepției cît și al artei lui Matei Caragiale.

Însăși titlurile sale ne indică asociații, analogii, sau aluzii *heraldice*. Primul din aceste titluri, și anume *Pajere*, întărește de la început constatarea noastră. Ciclul se deschide cu sonetul *Clio* (1910), din care reproducem a doua strofă :

Căci uriașe stoluri de zări incremenite,  
Zac norii, ce în pragul genunilor cerești,  
Par pajere-nceștate de zgriptori din povești  
Umbrind cetăți în flăcări cu turnuri prăbușite.

Iată, după Dicționarul Academiei, una din definițiile cuvîntului *pajere* sau *pajură* : „Figură simbolică reprezentînd o acvilă, pusă pe stemele, monedele, pecetele sau steagurile unei țări ; prin *extindere stemă*“. Iată, tot acolo și una din definițiile cuvîntului *Zgriptor* : „Stemă care reprezintă un vultur cu două capete“. Prin urmare, titlul *Pajere* ar echivala cu acela de *Steme*. Sonetul *Pe Argeș*, bunăoară, (1912), începe cu următoarele două versuri :

Desprins din stemă parcă, spre depărtări senine,  
Un corb bătrîn și-ntinde puternic negrul zbor.

Faptul în sine n-ar avea nici o semnificație deosebită în ceea ce ne privește dacă o bună jumătate din poemele ciclului *Pajere* n-ar cuprinde cuvintele *taină*, *tainic* și *tăinuît*. Aproape toate aceste poeme-stampe, cu iz de veche istorie românească, nu sînt altceva decît lumini instantanee, cufundate imediat în întuneric de enigmă.

Fenomenul se continuă culminant în mai tîrziu sa creație interbelică. Titlul *Remember* exprimă și el, la rîndul său, detaliul unei închipuiri heraldice. În legătură cu scrisoarea acelu straniu personaj, Aubrey de Vere, autorul ne comunică următoarele : „Am cercetat cu luare amînte *scriptura semeață cu slove mari și pecetea de ceară albastră : un sfînx culcat în mijlocul pan-*

glicei unei jartiere la fel cu aceea ce impresoară scutul în stema Marii Britanii. Pe panglică, citeam cuvîntul «Remember»“. Ca și în cazul *Pajerelor*, titlul acestei a doua creații ale sale evocă tot o întruchipare heraldică. Iar aceasta se asociază cu sugestia aceleiași taine pecetluite. Sensul ascuns, pe care obiectul descrierii de mai sus îl cuprinde, apare potențat și prin prezența sfinxului, ca simbol al enigmei de nepătruns.

Și aci, ca și în *Pajere*, termenul *taină* se mișcă amplu în toată gama ipostazelor și referirilor sale: „Sfînxul își păstra taina neștirbită... un crîmpei de roman care să-mi împlinească cerința de taină fără sfîrșit... Rămînă și aceasta (amintirea, n.n.) frumoasă fără pată în umbra-i de taină... etc.“. Dar, mai mult decît toate exemplele de pînă acum, ne atrage interesul acel pasaj în care senzația de taină se densifică într-atîta, pătrunzînd parcă în toți porii, încît capătă neașteptata echivalență cu o concentrare de esențe olfactive. Întîlnim, astfel, expresia „mîrosea a taină...“. Această expresie se vede perfect adecvată contextului, și ne imprimă convingerea că nu putea fi alta în împrejurarea dată. La presimțirea sau, mai curînd, adulmecarea nedeslușită a ceva clandestin, parcă neîngăduit și neliniștitor, se adaugă o întreagă atmosferă, stimulatoare a acelei echivalente olfactive: o noapte „de plumb“, o „adiere molatecă“, un „vînt fierbinte“, o amortire nefirească a vegetației, un întuneric dens și o absolută singurătate. *Remember* este un adevărat poem al enigmei, desprins, dacă se poate spune, dintr-un fel de trăire heraldică, trăire pe care ne-o comunică însuși titlul.

La rînd, ar fi cazul să privim acum *Craii de Curtea-Veche* în același sens în care am considerat și primele două creații. Deoarece, însă, această operă capitală prezintă, prin numele pe care îl poartă, un caracter special, investit cu pondere concludivă, va fi ceva mai larg discutată în încheierea excursului nostru. Intervertind, de aceea, ordinea cronologică ne vom opri mai întîi la altceva, și anume la titlul ultimei sale lucrări, rămasă neterminată, *Sub pecetea tainei*. Iată, deci, ideea heraldică de *pecetie* — așa cum ne-a apărut și în *Remember* „pecetea de ceară albastră“ — asociată cu aceea de

enigmă. Este interesant de notat că în același an, 1930, în care concepe titlul acestui roman, și prinde să-l și scrie, se poate consemna și un alt eveniment destinat să ni-l arate pe Matei Caragiale ca pe un pasionat cultivator al enigmei. Tocmai atunci „își alege emblema *cave, age, tace* (ferește-te, acționează, taci), pe care o introduce și-n stema armelor sale“ (Perpessicius, pag. XII. Ed. 1965). Prin urmare, în însăși experiența sa personală Matei Caragiale conexează ideea ascunderii, a feririi, a amuțirii, idee concretizată prin veșmîntul criptic al limbii latine cu o proprie creație heraldică.

Este tocmai momentul cînd, în propria-i proză artistică, el recurge, ca și în stema sa personală, la o potențare, intensificare sau dedublare a tainei. Ne referim la primul episod al ultimei sale lucrări, acela cu neașteptata dispariție fără urmă a prietenului, episod care figurează în respectiva povestire. „La taina aceasta, notează naratorul, se adăugase pentru mine, mai așîțitoare, alta, aceea a nepăsării nevestii lui“. Matei Caragiale lasă aci neluminată enigma, care proliferază în lanț, ajungînd în încheiere la concluzia că „sînt lucruri ticluite să rămînă pentru totdeauna — de veci — sub pecetea tainei“, poate sub aceeași tănuită pecetie heraldică în care se cuprinde și al său *cave, age, tace*.

Venim, în sfîrșit, la cazul atît de complicat, din unghiul interesului nostru, pe care îl prezintă *Craii de Curtea-Veche*. Vom căuta să desprindem mai întîi o primă semnificație.

În această ordine am spune că viziunea heraldică se poate defini drept tainica hieratizare ce plutește deasupra miezurilor vieții, extrăgîndu-le acestora nobila chintesență, proiectată într-o nebănuită transfigurare. Ideea nu ne apare nouă, în desfășurarea pe întreaga sa durată, a creației lui Matei Caragiale. Recitînd sonetul *Clio*, am reținut că uriașele *pajeri* înleștate ale norilor *umbresc*, adică ascund ca o mantie așternută de sus, vîlvorile patimilor rele ce năruiesc cetățile de pe pămînt. Ca atare, iată-i, în decantatul final al romanului, și pe cei trei *crai* văzuți simbolic, într-o lumină împrumutată din scenariile *Pajerelor*, adică „la o curte veche“ într-o luminoasă „schimbare la față“. Ei apar „în aur și verde, verde și

aur“, după cum se vede, chiar în culorile heraldice ale lui Matei Caragiale însuși (*coupe verte sur jaune*). În această lumină de hierofanie grotescul Pîrgu, „în port bălțat de măscărici“ cu „năframa neagră“ a invitației la damnațiune — ca simbol personificat, deci, al mizeriilor în care își cufundaseră adesea viața — nu mai putea să-i atingă. Într-o asemenea ipostază ei asfințesc, rămânând numai lamura dintr-înșii, sanctificată heraldic.

Se pare că aci ne întâmpină numai foarte pregnantă aplicare individuală a unui fenomen cu caracter general, pe care nu-l cunosc decât inițiații în materie. În legătură cu acest straniu decalaj, să spunem, dintre floarea minunată a stemei și glodul în care ea adesea încolțește, ne permitem a extrage un extins citat din savanta și subtila lucrare a lui Dan Grigorescu, *Aventura imaginii* (Meridiane, 1982, p. 134). Iată pasajul : „*Culoarea, poziția unei simple dungi sau împărțirea cîmpului în figuri geometrice, adaosul figurativ al unei jivine — reale sau legendare — al unei flori, al unei frunze, erau suficiente privitorilor să-l recunoască pe posesor. Ele erau un semn de recunoaștere. Dar la curțile nobiliare se aflau cititori ai acestor semne, oameni care le cercetaseră îndelung și deslușeau povești tragice, trădări și răzbunări, căsătorii strălucite și mezalianțe, povești despre o stirpe vînjoasă sau despre o alta care se stinge, sub povara nefericitorilor întâmplări, despre copii tăinuți, despre averi dobîndite sau risipite în războaie sau în neguțătorii viclene. Toate acestea le rămîneau ascunse celor care nu cunoșteau complicatul limbaj al heraldicii și nu izbuteau să vadă altceva decât niște aranjamente cu o eventuală valoare decorativă*“. Putem fi pe deplin încredințați că în-tregul conținut al acestor idei dătătoare de lumină în pătrunderea creației sale, îi fuseseră arhifamiliare lui Matei Caragiale.

Dar există, în aceeași ordine a titlului în conexiune cu conținutul romanului, și o a doua semnificație, poate mai subtilă. Se știe că ucigașii și, îndeobște, răufăcătorii sînt atrași să revină și să frecventeze obsedant locul omorului sau, în orice caz, al delictului. Și poate nu nu-

mai ei, ci aceasta o fac, inconștient și obscur, și descendenții lor, adesea din mai multe generații, descendenți nu neapărat ai familiei, ci și ai aceleiași categorii caracterologice. Este o insinuare nedeclarată, dar pe care o sugerează foarte subtil Matei Caragiale.

În cazul de față, întreaga arie a povestirii poate fi reperată, pe locul unde s-a aflat Curtea-Veche, unde s-a frămîntat, deci, un anumit trecut încărcat, ale cărui urme nu se mai văd decît vag și sporadic în cursul romanului, dar care, în cea mai mare parte, se presimt sub-teran. Explorările și săpăturile de astăzi, la aproape jumătate veac de la moartea lui Matei Caragiale, continuă să confirme concret și vizibil acele vechi presimțiri. Iată-le așa cum le întilnim în vorbirea lui Pașadia : „*Curtea fusese arsă și rezidită de numeroase ori și trebuie să fi acoperit o arie întinsă, rămășițe de temelii boltite gă-sindu-se în întreaga mahala, de pildă sub birtul unde ne aflăm*“. Se cere insistent reținută această localizare, fiindcă numai pe terenul ei răsună, parcă din fundul timpului, injuria nefericitei Pena Corcodușa : „*Crailor... Crai de Curtea-Veche*“.

O asemenea insultă, complet necunoscută în veacul nostru, sună într-adevăr curios, cuprinzînd parcă o fantomă de cuvinte, cu presimțiri a ceva de demult. Este, așa cum spune Matei Caragiale, o „*zicere uitată, demult scoasă din întrebuințare*...“. De aceea se și întrebă : „*Vorbise prin ea oare altcineva de altă dată — cine știe?*“ (sugestie a tainei prin aceeași întrebare întilnită și în *Goronul* lui Blaga). Locul bătut încă și astăzi de amintiri nedeslușite, acea invectivă misterioasă, trecutul incert al personajelor, totul crea laolaltă farmecul enigmei.

Să ne amintim de definiția dată de Caillois noțiunii de emblemă, cu aura tainică degajată dintr-însa, „*de dispariția sau de uitarea textului la care se referea imaginea*“. Această uitare se vede aci potențată tocmai prin discutatul cuvînt criptic, prin „*zicerea uitată*“ a Penei Corcodușa : „*Crailor... Crai de Curtea-Veche*“. Este, în mod paradoxal, injuria care, prin caracterul ei anacronic-ascuns, învăluit de „*pulbere relicviară*“, capătă aspectul nobil de stemă.

În fond, ea se înalță, ca pajerile norilor din sonetul *Clio*, deasupra uneia din cele mai cumplite calamități și degradări ale istoriei noastre. Acele „*cetăți în flăcări cu turnuri prăbușite*“ din respectivul sonet se văd acum localizate prin amintirile deslușiri ale lui Pașadia: „*Curtea fuse arsă și rezidită de numeroase ori*“. Iar în acele vremuri tulburi, deposedată de mai sus evocata „*pulbere relicviară*“, pe care o așternuse asupra-i Matei Caragiale, invecțiva de „*crai*“ era o efectivă insultă. Să ridicăm, așadar, vâlul înstelat al stemei, și să vedem și noi trista și impura realitate, care se ascunde sub acea aparentă heraldică, aparență investită cu ceva „*ecvestru și mistic*“, așa cum și-o proiecta extaziat Pantazi.

Numita realitate de demult ne este, însă, descoperită în toată grozăvia ei prin mărturiile de pe atunci, care o trădează. Este vorba de anii de anarhie dintre 1802 și 1806, după fuga lui Mihai-Vodă Șuțu de frica turcilor. Întemeiat pe aceste izvoare N. Iorga notează următoarele: „*Bucureștii rămaseră în sama vagabonzilor cutezători, acei Crai sau «Crai de Curtea-Veche» după locul unde se oploșiau*“. Ei înțesau, ascunși la pîndă, ruinele pîrjolitelor ruine domnești. Acești declasați — teroriști și tîlhari — profanau tot ceea ce trebuia să fie sfînt pentru prestigiul scaunului voievodal. „*Curtea fu prădată, continuă N. Iorga, și semnele domniei, ca în răscoalele vechiului Bizanț, se purtau în batjocură pe străzi, pingă-rindu-se tuiuri și steaguri; un Arnăut, Malamos bozangiu (vînzător de bragă) purta pe cap cuca*“ (N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, 1939, p. 195). Tot istoricul nostru consemnează mai departe și mărturia unui negustor din epocă, după care Bucureștii „*a stat atîtea zile fără cîrmuitor și fără oameni, decît numai dintre crai, hoți și desperați*“ (Op. cit. p. 196).

Iată, deci, cum „*uitarea* provocată de timp așterne un nimb de lumină peste rarisimile relicve verbale ale unor ani de nespūsă depravare — relicve detașate din întunericul contextului lor ignorat. În cazul de față, titlul romanului, legat de episodul său cel mai consistent, a devenit și el floarea heraldică înălțată din tot mîlul

impur al vieții. Nu cumva atunci aspirația obsesivă către lumea augustă a prapurelor, a peceților și a stemelor — *păstrate cu sfințenie în toată taina lor* — ne relevă același fenomen al năzuinței inexorabile către azur din partea celui cufundat în trista mocirlă cu care ne solicită infernul cotidian? Matei Caragiale ar reprezenta, într-o atare ipoteză, o variantă unică, neașteptat de originală, a unei dominante trăiri poetice așa-zise „*moderniste*“, anume lupta dintre stricăciune și elevație, care merge de la Baudelaire pînă la Arghezi și încă mai departe.

Desigur că o certă frecventare a lui Barby d'Aurévilly nu poate fi trecută cu vederea în formația sa de cultivator al enigmei. Dar aceasta constituie numai o cristalizare depusă pe parcurs peste originara sa patimă heraldică. Ea dăinuie la Matei Caragiale încă din școală. „*Din timpul acesta datează temeinica sa orientare istorică și heraldică*“ (v. Perpessicius Op. cit., p. XVII). Aci se descoperă punctul de unde a plecat cel mai de seamă poet al enigmei din literatura noastră.

Cu cele trei personalități literare privite pînă acum am atins ponderea cea mai substanțială a obiectivului nostru din prezentul capitol. Laolaltă, acești scriitori se deosebesc esențial de ceilalți doi pe care îi vom urmări cu mult mai sumar de-aci înainte. Să vedem de-a dreptul în ce anume se descoperă distincția dintre ei. Răspunsul, am crede noi, trebuie căutat în locul și în funcțiunea atribuite tainei în concepția și în creația lor. La Pârvan, Blaga și Matei Caragiale — la fiecare în felul său propriu — enigma este un *principiu*, un resort inițial. La scriitorii de care urmează să ne ocupăm, enigma este doar o *consecință*. Ea se află numai derivată din ansamblul unor alte principii.

Din această ultimă categorie primul scriitor pe care îl vom avea în vedere este atît de complexul Camil Petrescu. Noi vom căuta, însă, să delimităm și să simplificăm cîmpul interesului nostru. Ca atare nu ne vom opri chiar la toate implicațiile filosofice și, în genere, culturale de la baza operei sale, fiindcă ceea ce ne interesează, în contextul de față, la acest scriitor, se reduce exclusiv la proveniența și natura *enigmei*, extrasă din tot

păienjenişul de idei, pe care îl prezintă fenomenul Camil Petrescu.

Se cere, totuşi, să reamintim în prealabil, cotitura pe care a marcat-o el în istoria literaturii noastre. După cum se ştie, romanul la noi devine „modernist“ cam cu o jumătate de veac după ce lirica inaugurasese o asemenea nouă cale. El îşi schimbă factura tradiţională abia în perioada interbelică. Or, în acea vreme, Camil Petrescu este unul din principalii promotori ai „modernismului“, în romanul românesc. În această calitate el formulează cu totul independent de actualul nostru obiectiv, trei postulate, care vor converge toate către cultivarea, poate adesea involuntară, a *enigmei* în proza sa.

În primul rând, el combate „prejudecata“ tradiţională, așa-zis „clasică“ a *motivaţiei* în roman. Un asemenea procedeu vechi aduce, după el, o mecanică și *abstractă* dirijare a narațiunii de la cauză la efect. Cu alte cuvinte, urmărirea *motivaţiei* antrenează cu sine contrazicerea fluxului viu și *concret* al vieții. Acesta este singurul factor care, prin extrapolarea intuiționismului bergsonian pe plan literar, conferă *autenticitate* unei creații artistice. Dacă, însă, se desconsideră orice filiație de la cauză la efect, se elimină implicit și indicarea mobilelor intenționale precum și a celor finale din roman. Aceasta se admite și chiar se cere numai în lirică pentru a se evita discursivitatea. În epică, însă, respectiv în roman, unde nu numai că se *înregistrează* o anumită trăire, dar se și *urmărește* un fir dat, de care depinde înțelegerea și pătrunderea acelei trăiri, eliminarea *motivației* cauzale, ca fiind o exterioară ingerință abstractă, străină vieții, aduce cu sine ivirea *enigmei*. Aceasta nu se identifică, deci, cu conținutul unui principiu, ci doar al unui neintenționat corolar.

Al doilea postulat „modernist“ în concepția despre roman a lui Camil Petrescu converge perfect către aceeași consecință. El adoptă o atitudine radicală împotriva *stilului*, considerat ca un vid artificial și abstract așternut peste plinul vieții, căreia adesea i se și substituie. Aprecierea sa se îndreaptă numai către acela ce are realmente ceva de spus, fără intenție „artistică“. Scrierile

respective ar prezenta un caracter de simple documente omenești, cuprinzând notațiile, jurnalele, confesiunile, scrisorile intime. Totul se colectează și se organizează într-un fel de dosar al personajului urmărit de autor, dosar care alcătuiește tipul romanului postulat și realizat de Camil Petrescu.

Cum rezultă, însă, de-aci masca enigmei? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să precizăm că genul confesiunii de care se simte atașat scriitorul nu relevă nici o atinență cu injoncțiunile psihoanalizei. Acestea implică o anumită tehnică, dirijată spre luminarea a numeroase cazuri de ordin psihic, procedeu ce-ar fi și el calificat drept o expresie de arbitrară intenționalitate abstractă. Dimpotrivă, destăinuirile personajelor lui Camil Petrescu — cu condiția de-a aduce o desăvârșită autenticitate — sînt libere de orice constrîngere sau îndrumare. Nu va interveni, deci, în elocuția lor nici constrîngerea vreunei indicații în ordinea cauzalității. Confesiunea, așa cum o dorește Camil Petrescu, fără, „literatură“ și fără speculații psihoanalitice este o respirație directă, o descărcare emancipată de orice servitute „convențională“. Într-un asemenea cadru narativ, personal, de obicei de natură extrem de complexă, nuanțată schizoidal, spune numai ce voiește, nu și ce *nu voiește*. Rezultă de aci în mărturisirile sale unele stranii inflexiuni eliptice, foarte adesea inexplicabile. Și pe această nouă cale se tinde, în consecință, către aria *enigmei*.

O ultimă convergență către același rezultat se deslușește din noua sa concepție asupra noțiunii de scriitor. Prin aceasta el devine un precursor al faimosului „nou roman“, formulă inițiată în Franța abia după al doilea război mondial. Camil Petrescu face parte din familia celor ce se pronunță împotriva romancierului omniscient și „demiurgic“. El nu inventează „arbitrar“, ci transcrie întocmai piesele de dosar, care, în ipostaza cazurilor complicate, tratate de Camil, rămîn în mod normal incomplete fără concursul consecutiv al unor aproximative și abstracte conexiuni între ele. Ni se inițiază, astfel, o ultimă cale convergentă către același ascuțit al enigmei.



Toate cele arătate pînă acum descoperă implicit și distincția față de grupul Pârvan, Blaga, Matei Caragiale. Enigma nu constituie, așadar, un *principiu* la Camil Petrescu. El nu s-a gândit poate niciodată sau cel mult rareori să o utilizeze conștient și intenționat. La acest subtil scriitor enigma se ivește ca o simplă derivație din alte principii, inițial străine, în orice caz, străine de gândul la un efect literar obținut printr-însa. Nu înseamnă, totuși, că n-ar păstra același caracter obscur, derutant, aceeași spărtură ireparabilă în pinza cunoașterii. Astfel, cu toată modificarea funcțiunii și cu toată mutarea locului ei în constelația narațiunii, enigma apare și aici în integritatea aceluiași atribut întilnit la cei trei scriitori care ne-au preocupat la început.

Putem dispune aci de o serie de exemple. Ne vom opri, însă, doar la o singură ilustrare, unde *enigma* — derivată din caracterul *liber*, neconstrîns al unei confesiuni, conjugat cu insuficiența documentelor din dosarul respectiv — apare deosebit de pregnantă. Este vorba de taina finală a cunoscutului Fred Vasilescu, unul din cele mai captivante personaje ale lui Camil. De ce fuge pînă la moarte de Doamna T, parteneră un timp a dragostei sale înflăcărate, pe care continuă să o iubească pătimaș, fiind incredințat deplin că marea sa afecțiune îi este în aceeași măsură împărtășită? Nu poate răspunde la această ciudată enigmă nici romancierul nici vreunul din personaje. Fred Vasilescu ne lasă numai să înțelegem că este vorba de un secret tulburător, teribil, pe care nu-l mărturisește și nu-l va mărturisi nimănui. Numai prietenului său Ladima i l-ar fi destăinuit dacă acesta n-ar fi decedat cu puțin înainte. În consecință faptul este destinat să rămînă pecetluit. Aceasta cu atît mai mult cu cît respectivul secret l-a și dus pe Fred Vasilescu la sinucidere printr-un simulat accident de aviație, odată cu care a rămas îngropată pentru totdeauna strania sa taină.

Enigma apare aci exemplară, străbătută de tot acicul trăirii sale, însă numai cu titlul de reziduu al unor alte principii preconizate inițial de către romancier.

În sfîrșit, un ultim exemplu la care am dori să ne mai oprim cîteva clipe este acela al lui Cezar Petrescu. La el enigma, tot ca o derivație, iar nu ca o formulare primă, se înscrie într-un alt registru decît al lui Camil Petrescu, anume al unei uriașe cuprinderi de medii, surprinse de către romancier într-o necurmată furnicare de apariții și dispariții. Dar prin aceasta n-am deslușit încă totul. Sute de alți scriitori au în vedere o ambianță umană deopotrivă de vastă. În scrisul lui Cezar Petrescu nu există ceea ce, într-o veche accepție, să-i zicem „clasică“, se identifică în noțiunea de figuranți sau de personaje secundare. Acestea își au rostul — un rost, de altfel, bine definit în fabulațiile unde predomină nu fresca de proporții, ci acțiunea pură. Într-un atare cadru narativ ele, personajele secundare, ar fi factorii de legătură sau de articulație, echivalenți în ordinea sintaxei cu rolul conjuncțiilor, care alcătuiesc mortarul aglutinant al elementelor dintr-o frază.

La Cezar Petrescu, însă, aglomerările de personaje nu totalizează doar niște servile instrumente de agre-gare, ci tot atîtea *destine autonome*, luminate puternic o clipă, și apoi pierdute în întunericul anonimatului, de unde nu-și vor mai face niciodată apariția. Romancierul știe să ne sugereze că, așa fugitiv și parcă întimplător prinse, aceste *destine* își poartă fiecare secretul personal, și nu unul oarecare ci un secret straniu, pecetluit, stimulat ca atare de dispariția personajelor mai înainte oricărei tentative dirijate către cunoașterea lor.

Aci se descoperă și ponderea deosebirii față de maestrul său inițial, Sadoveanu, care într-o ordine sim-lilară, evocă nu mediul citadin, ci cel rustic, surprins mai cu seamă în preajma focurilor de noapte, pe la vreun popas, sau prin vreun colț de han. Și aci, la autorul *Fraților Ideri*, o întimplătoare multitudine de personaje prezintă și ele tot atîtea *destine*, atrase parcă din întuneric la lumina pilpiitoare a flăcărilor, și apoi dispărute din nou în bezna de unde au venit, fără să se mai audă nimic despre ele. Dar aceste ființe nu pier din ochii noștri pînă nu-și deapănă fiecare, în întregime, tainuita poveste a vieții. Deși mistuiți curînd în noapte, le cunoaștem tuturor secretul, fiindcă Sadoveanu este un

## FATA MORGANA

scriitor cu inflexiuni *orale*, care livrează pînă la urmă totul curiozității noastre. În orașul mare, însă, adică tocmai în mediul predilect al lui Cezar Petrescu — scriitor *problematic*, de factură *scriptică* — omul în mijlocul mulțimii mișcătoare se vede mai *singur* și mai ermetic închis în sine decît oriunde. Înghițit de o furnicăre frenetică, el pierde pentru totdeauna de sub ochii noștri fără a ne fi comunicat propriul destin, pe care romancierul ne lasă numai vag să-l bănuim că ar fi apăsător de o taină complexă și ciudată.

Dominanta frescă de mari proporții în locul acțiunii propriu-zise coincide cu acea precumpănire a *mediului* asupra intrigii, așa cum surprinsese dinainte Mircea Zăciu la acest scriitor (v. *Petrescu Cezar* în *Op. cit.*). O asemenea justă observație nu trebuie, totuși, să ne ducă pe un traseu greșit, adică înspre ipoteza unei opțiuni naturaliste a romancierului. Aci nu este, totuși, vorba de un mediu adesea inutil și parazită în economia operei, ca la naturaliști, ci de unul viu și la nesfârșit individualizat, parcă printr-o prolifică sciziparitate, un mediu de destine — distincte fiecare în parte — care neputînd fi urmărite în multiplicitatea lor mereu disparentă, ne scapă și devin tot atîtea *enigme*.

Cezar Petrescu s-a văzut tentat și de folosirea *enigmei* ca principiu inițial, bunăoară în *Omul din vis* (1925) sau în *Aranca, știma lacurilor* (1929). Este, însă, o formă cu totul secundară a vocației sale, făcîndu-l mult să pălească față de cei trei scriitori evocați inițial. În modul cel mai firesc, *enigma* lui Cezar Petrescu rămîne numai ca o derivație a mării fresce citadine.

Desigur că în atît de bogată perioadă interbelică mai există și alte expresive întruchipări literare ale *enigmei*. Ne-am limitat, însă, numai la cele cîteva cazuri primate pînă acum, deoarece ni s-au părut a fi, în neașteptata lor varietate, printre cele mai adînc reprezentative.

De la perioada interbelică coborîm iarăși în timp la vechii ani ai romantismului românesc pentru a ajunge să atingem iarăși ceva din perioada nouă, acum părăsită. Reîntoarcerea la veacul trecut ne este prilejuită, acum, de unul din motivele tipice ale literaturii noastre pe care le-am numit *stenoterme*. Este vorba de ceea ce se cunoaște sub numele de *fata morgana*. Desigur că respectivul fenomen literar își află unul din punctele de plecare într-o anumită realitate geografică, aceea a șesului românesc. Este, de fapt, o trăsătură care se întilnește oriunde aflăm mari întinderi neaccidentate de uscat, stepe sau deșerturi.

Amintita realitate geografică a noastră ni s-a sedimentat lăuntric ca o altă „matrice stilistică“, complementară acelei „linii ondulate“ de coline din *Spațiul miotic* al lui Blaga. Arhitectul G. M. Cantacuzino vede această altă „matrice stilistică“ sub chipul verticalei care cade perpendicular asupra unei orizontale, în speță cumpana de puț care taie un șes infinit<sup>1</sup>. Reprezentative, în cazul de față, se arată a fi cele mai caracteristice peisaje ale lui Andreescu. Faptul că această scenă naturală a șesului — singura care condiționează fenomenul numit *fata morgana* — a devenit un dat lăuntric al popoului nostru, explică și de ce unii poeți români și-o proiectează în afară, ca motiv literar, nu numai pe ecranul cîmpiei dunărene, ci și pe acela al altor priveliști similare, cu totul străine, uneori exotice.

Punctul de plecare al obiectului intrat în cîmpul atenției noastre nu rămîne, însă, exclusiv o schemă geo-

<sup>1</sup> v. G. M. Cantacuzino, *Op. cit.*, p. 42.

grafică, fie chiar precipitată de veacuri sau de milenii, ca imagine interioară, în fundul conștiințelor. Mai este și altceva. Este nevoia de *iluzie* a poporului nostru, atît de vitregit în *realitatea* trecutului său, iluzie, însă, care se suprapune conștient pe scepticismul și pe înnăscuta sa luciditate. Ne revine, așadar, în minte, fenomenul pe care l-am notat privind componența basmului. Am reținut, cu acel prilej, decalajul dintre fantezia iluziei, care colorează întreaga povestire, și finalul lucid, care neagă acea fabulație fantastică, cu efectul unei treziri prin acțiunea absurdului.

În cazul motivului *fata morgana* nu mai există, ca în specia basmului, o manifestare succesivă în relația fantezie-luciditate, ci una simultană, care merge pînă la contopirea dintre cei doi termeni. Este o punere în scenă conștient iluzorie, care provoacă aceeași atitudine ce-o încearcă privitorul în fața unui spectacol teatral, dar în care joacă natura însăși în *travesti*. Așadar pe de o parte „matricea stilistică“, provocată de schema geografică a șesului întins, iar pe de altă parte nevoia de iluzie a poporului nostru au determinat la noi, în registru literar, ivirea motivului *fata morgana*.

Vom începe cu acel *Childe Harold* românesc, care este marea poemă *Conrad* de Bolintineanu, operă pe nedrept lăsată în umbră, spunem „pe nedrept“ deoarece cuprinde versuri de-o incontestabilă dulceață și armonie. Este cea dintîi scriere importantă care ne atrage interesul, dat fiind că apare în 1867. Cunoscutul exotism liric al lui Bolintineanu, poate cel mai pronunțat din tot romantismul nostru, îi mină pașii, printre alte multe meleaguri, și în Egipt. Aci poetul, sub numele de *Conrad* (parafrază occidentalizantă, poate și cu ceva voit byronian într-însa, a adevăratului său nume patern, *Cosmad*), evocă în cîntul III, o priveliște văzută din vîrfurile marilor piramide. Vederea, aleasă intenționat de la un post înalt de observație, potențează simțitor efectul unei nemărginite întinderi plane. Unii poeți folosesc frecvent acest procedeu al „privirii de sus“. Bolintineanu îl cunoștea foarte bine, așa cum arată următoarele versuri :

Din vîrfurile lor fantastic se vede spre apus,  
Deșertul i-astă mare ce omul n-a supus,  
Imperiu de mirage, cu valuri nisipoase  
Ca valurile mării perfide, furioase.

Aci motivul *fata morgana* apare mai întîi într-o vagă cuprindere generală, anume prin sintagma *imperiu de mirage*. Să deschidem, cu acest prilej *Dicționarul limbii române moderne* (ediția prescurtată din 1957) la cuvîntul *miraj*. Iată explicația : „*Fenomen optic produs prin refracția luminii în atmosferă, datorită căruia în unele regiuni apar la orizont imagini răsturnate și suplimentare ale unor părți din natură, ale unor lucruri îndepărtate etc... ca și cum s-ar reflecta într-o apă; fata morgana, apa morților*“. Este explicația cea mai generală și elementară. La ea se pot adăuga și alte curioase capricii de ordin vizual, date de vibrația atmosferei. Destul numai că prin sintagma *imperiu de mirage*, Bolintineanu ne-a introdus temeinic către motivul urmărit de noi.

Cum ilustrează, însă, concret acest motiv, după ce l-a anunțat doar declarativ ? Apoi vedem că poetul întrebunțează de două ori cuvîntul *valuri*, prima dată *valuri nisipoase* și a doua oară *valurile mării*. Este expresia perfectă a relației simultane fantezie-luciditate, pe care o provoacă *fata morgana*. Ea conferă două identități deosebite unuia și aceluiași lucru. Poetul știe că sînt valuri de nisip, însă vede valuri ale mării. De aci provine și *mirajul* care îl uimește și îi pătrunde simțirea. În depărtare nisipul mișcător se identifică iluzoriu cu apa, la același grad maxim al strălucirii solare ce cade uneori în același fel asupra ambelor elemente. Este o imagine exemplară a naturii în *travesti*.

Ceva mai complex apare motivul peste șapte ani, în 1874, la Alecsandri. Este vorba de ultimul său pastel, *Valul lui Traian*. De astă dată „fantezia naturii“, acum chiar a șesului românesc, se conjugă cu fantezia personală a poetului, și apare chiar depășită de aceasta. Este adevărat că inițial întîlnim aceleași date elementare ca și la Bolintineanu, cu nelipsita iluzie acvatică :

Pe cîmpia dunăreană care fuge-n depărtare,  
Unde ochii se afundă dintr-o zare-n altă zare  
Ca pe sinul fără margini și pustiu de ocean...

Această magistrală substituie a acțiunii oculare cu presupusa mișcare a obiectului stătător din cîmpul privirii — poetul vede, bunăoară, *cîmpia... care fuge-n depărtare*, cînd de fapt raza vizuală este aceea care fuge *dintr-o zare-n altă zare* — această substituie, spunem, creează imaginea unei întinderi imense, nesfirșite, cu o notă, însă, mai precizată și mai particularizată decît la Bolintineanu.

Ca înlănțuire asociativă a asemănării cu oceanul, amintita întindere se vede pigmentată de un accident, ce declanșează și el, la rîndul său, o sugestie acvatică. Este anume *Valul lui Traian*, apărînd în depărtare ca dîra pe care ar lăsa-o în apă un vas mare, ce despică talazurile :

El se-ntinde ca o brazdă ce pe urma-i colosală  
A săpat, în primul secol, o triremă ideală...<sup>1</sup>

De ce tocmai o *triremă* romană? Fiindcă acea *urmă colosală* își leagă semnificația de *primul secol* și de *împăratul Traian*. Așadar, iluzia optică proiectată de *fata morgana* pe un șes întins antrenează acum, în fantezia poetului, și acel străvechi vestigiu uman aflat în respectivul cadru natural, vestigiu amintitor de un moment decisiv din istoria patriei.

Vedem, astfel, precizîndu-se un fenomen mai complex, cu caracter bivalent. Iluzia optică va exista și pen-

<sup>1</sup> Pînă în ultima vreme șesul nostru s-a arătat, uneori atît de convingător, sub chipul unei mări, încît ochiul înclina chiar să caute pe întinderea uscată o circulație de nave. Iată, bunăoară, o recentă impresie vizuală receptată de Nichita Stănescu pe cîmpia Ialomiței: „Cîtă mare să fi fost în noi de ne-a apărut orizontul cîmpului ca un orizont al mării, și ce mirare să se fi născut în noi... că nu erau pe cîmp și corăbii cu trei catarge, yole grațioase, fregate rapide sau bricuri!“ (Nichita Stănescu, *Respirări*, 1982).

tru sine ca senzație neobișnuită, „miraculoasă“, dar va servi totodată și ca fundal unor subiective asociații istorice. Care este acest fundal? Este ansamblul, cu acțiune transfiguratoare, al vibrațiilor atmosferice pe o extinsă regiune plană, care-l face pe poet să vadă acea întindere violent însoțită *prin o pulbere de aur*. De aci înainte senzația directă dată de iluzia optică se va împleti cu elementul asociativ al visării. Astfel, în hieratica pulbere de aur se conturează vag, ca în mediul visului, amintirea triumfalelor „legioane“ romane, care au trecut pe-acolo.

În *Valul lui Traian*, viziunea creată de *fata morgana* atrage după sine o nouă viziune, de astă dată nu a *naturii*, ci a *istoriei*.

Concomitent cu pastelul lui Alecsandri se valorifică și un alt versant al motivului prin care se depășește romantismul. Nu mai departe decît tot în 1874, odată cu *Valul lui Traian* pare și *Pseudo-Kyneyetikos*. De astă dată, la Odobescu, fenomenul *fata morgana*, raportat la același întins șes românesc, nu se mai află întîmpinat de o receptare frenetică, entuziast exclamativă. Viziunea apare acum savuros absorbită de un foarte cult și rafinat consumator de frumos. Odobescu nu se mai ui-mește exaltat, ci se delectează cu o calmă și senină voluptate, rod al unei erudiții înflorite, care se împletește cuceritor cu degustarea vieții.

Aceasta în ceea ce privește noua atitudine a scriitorului față de aceea a poezilor romantici. Cu aceeași vizibilă notă de depășire a romantismului ni se înfățișează și obiectul însuși. *Miragiul* romanticilor se vede supus de astă dată unei tentative de explicație științifică a formării sale, și anume prin fenomenul *ogîndirii* solare în ierburile depărtate. Totuși, în ciuda acestui germene de scientism, *fata morgana* apare la Odobescu mai bogat și mai capricios fantastică decît la Bolintineanu sau la Alecsandri. Ea prezintă, cu anticipație, ceva din splendorile *fin de siècle*, așa cum le va vedea la noi și mai exuberant Macedonski.

Să apelăm, însă, direct la atît de cunoscutul pasaj odobescian : „*Și eu am crescut pe cîmpul Bărăganului ! Et in Arcadia ego ! Și eu am văzut cîrdușii de dropii, cutreierînd cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază, acele șesuri fără margini prin care aerul, răsfirat în unde diafane sub arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți cu mii de minarete, în palate cu mii de încîntări.*“ Pasajul confirmă întocmai ceea ce am afirmat mai întîi despre autor și apoi despre obiectul său.

În primul registru putem reține că ceea ce lui Alecsandri îi provoacă emoția romantică a „sublimului“, lui Odobescu îi trezește senzația fin hedonistă a „diafanului“ și a „încîntării“. Receptivitatea ultimului este mai calmă, mai atentă să înregistreze în peisaj toate detaliile producătoare de delicii. Odobescu are darul de a introduce pînă și enormul iluzoriu din natură în aria pieptănată a bunului gust și a măsurii.

În ceea ce privește obiectul propriu-zis al înregistrării asistăm pentru prima dată la intervenția iluziei arhitectonice în componența fenomenului *fata morgana*. O viziune de edificii fabulos-somptuoase înlocuiește iluzia de dat natural, desigur altul decît cel adevărat — bunăoară pămîntul văzut ca apă — așa cum am consemnat la romantici. Natura nu mai amăgește ochiul prin propriile ei resurse, ci prin acelea ale *artificiului uman* și al *artei*. Faptul ne apare într-o lumină din cele mai interesante sub aspect stilistic. Deși evocată cu mijloace clasice, *fata morgana* se dezvăluie la Odobescu, în toată puterea cuvîntului, ca motiv tipic *baroc*.

Pînă acum, fie la reprezentanții romantismului românesc fie la Odobescu, acest motiv rezultă ca efect al intuiției directe. La unii din scriitori, însă, ce urmează a fi analizați de-aci înainte, *fata morgana* se vede chemată spre a servi, în primul rînd, o intenție parabolică. Aceasta nu înseamnă, totuși, că literații respectivi n-ar fi încercat și o emoție nemijlocită în fața fenomenului folosit de ei primordial doar cu o funcțiune instrumentală. În realitate faptele se leagă. Pentru a invoca analogic

o viziune care cuprinde în sine sensul aparenței, al goanei după iluzie, al zădărniceii, este cu totul firesc să fi avut tu însuși intuiția sau cel puțin reprezentarea imaginativă a acelei viziuni la care apelezi.

Să nu întîrziem, însă, a ne opri la primul scriitor din această nouă categorie în legătură cu *fata morgana*. Ne situăm, în consecință, la un deceniu și jumătate după *Valul lui Traian* și după *Pseudo-Kynegetikos*. Gîndul ne merge, așadar, la acel an, 1890, cînd se ivește prima idee a *Noptii de decembrie*, aflată într-o narațiune în proză, *Meka și Meka*, pe care Macedonski o publică tot atunci în *Românul* lui C. A. Rosetti. Fie în această narațiune, fie în celebra poemă de mai tîrziu, sensul, raportat la propriul destin, este același : neputința de-a atinge ideala gloriei pe calea dreaptă, dar anevoioasă, ce și-o alege geniul cinstit, care cade, astfel, jertfă rectitudinii sale. Nu ne vom mai opri, însă, la date atît de bine cunoscute, și vom trece direct la ilustrarea motivului amăgitor, *fata morgana*.

În legenda din 1890, *Meka și Meka*, nesfirșitul pustiu arabic îl amăgește pe mult truditul Ali-ben Mohamed-ben Hasan prin vedenia înșelătoare a „orașului sfînt“. Este, ca și la autorul lui *Pseudo-Kynegetikos*, o fastuoasă viziune arhitectonică, și, tot ca la el, cu motive islamice, de basm oriental, date de Odobescu în intuiția *minaretelor*, iar de Macedonski în aceea a *geamiilor*. Totuși, viziunea nu mai are acum loc într-un context al „încîntării“, ci într-unul tragic și desperat, contrastînd cu splendoarea imaginii iluzorii : „*Coperișurile poleite ale geamiilor, brîul alb și rizător al zidurilor Mekei, licăreau la marginile pustiei*“. Iluzia însoțită de „oglindire“, aplicată de Odobescu la închipuitele sale motive arhitectonice, își trădează și aci caracterul de *fata morgana*, adaptată la aceleași motive, prin corespunzătoarea senzație de *poleire* și de *licărire*. Amăgirea se dezvăluie, însă, în curînd : *și pe cît dînsul înainta, pe atît coperișurile poleite ale geamiilor se trăgeau înapoi ; și de brîul alb și rizător al zidurilor nu-l apropie nici goana cămîlei, nici zborul gîndului*. Se descoperă aci o altă trăisătură distinctivă a intenției parabolice față de intuiția directă a motivului. Protagonistul nu mai este conștient

de caracterul înșelător al respectivei apariții arhitectonice, ci, pînă la sfîrșit, ia iluzia drept realitate.

Faptul suferă un corectiv cu mult mai complex și mai veridic în efectivă *Noapte de decembrie*, scrisă cu peste un deceniu mai tîrziu, prima variantă datînd de pe la sfîrșitul lui 1901. Astfel, chiar de la început, intervine aci o îndoială, care se insinuează în mijlocul iluziei: *păreră să fie sau ea?... / În zarea de flăcări, în zarea de sînge. / Lucește...* Înșelarea efectivă îl cucerește pe protagonist numai odată cu zărirea unor detalii în acea masă arhitectonică: *Chiar porțile albe le poate vedea*. Vibrarea aerului în soare, cu iluzia scînteierii, a mobilității de stingeri-aprinderi, vibrare pe care limba noastră o redă atît de exact prin expresia *a face ape*, ajunge aci o obsesie care ia ochii. Astfel, jumătatea de vers *lucesc-strălucesc*, ce sugerează fulgerarea continuă a unui aspect scilpitor pe care se mișcă privirea, apare într-o întreită repetare. De două ori se raportează la *albele ziduri* și odată la *poamele de aur*.

Se ajunge, așadar, de la îndoiala inițială, la o efectivă certitudine: *E Meka! E Meka!* Imediat, însă, emișurului i se strecoară în conștiință o nouă nesiguranță, al cărei curs progresiv se află admirabil sugerat de Macedonski pînă la tragica încredințare a simplei iluzii optice căreia el i-a căzut pradă. Începutul neîncrederii se poate simți în versul *Ca gîndul aleargă spre alba nălucă*. Introducerea ideii de *nălucă* — stil indirect liber — face să se clatine exclamația *E Meka!*.

Această clătinare devine de-a dreptul zguduire în versul care înlocuiește pe *aleargă spre...* cu *rămîne*. Astfel, speranța a scăzut aproape cu totul în versul *Iar alba cetate rămîne nălucă*. Emirul, însă, se abținează în efortul său, fiindcă, în ciuda nălucirii, *tot o zărește*. În sfîrșit, se descoperă definitiv amăgit, și numai printr-un fel de inerție a efortului, a trudei sale istovitoare, *tot către ele s-ajungă zorește / Cu toate că știe prea bine că-l mint / Și porți de topaze și turnuri de-argint*. Caracterul inaccesibil al unui mare ideal, urmărit zadarnic pînă la jertfa de sine, se vede ilustrat de Macedonski prin motivul parabolic *fata morgana*, indicînd *Meka* și zidurile ei cu intensitatea cu care mai tîrziu, pentru

același obiectiv, Kafka va folosi un alt motiv parabolic, anume al *Castelului*.

Nu trebuie, totuși, să absolutizăm această constatare a noastră, raportînd-o la specificul întregii sale creații lirice. Nu mai departe decît chiar *Noaptea de decembrie* lasă să se vadă că întregul ei ansamblu nu cuprinde numai o parabolă. *Fata morgana* acționează în acest magistral poem și ca reprezentare de-sine-stătătoare, și încă deosebit de puternică. De aceea, George Călinescu a și putut să aplice la *Noaptea de decembrie* ideea de *miraj*. El o califică drept „*poemul delirant al mirajului*“, definiție pe care o atașăm la felul cum, altă dată, marele critic îl vede pe Macedonski prin prisma unei izbitoare asemănări structurale cu Don Quijote. Într-adevăr, pe lângă multe alte trăsături similare, nemuritorul personaj al lui Cervantes — observăm noi — mai și *vedea* cu totul transformate atîtea din aspectele întîlnite în peregrinările sale pe podișul Castiliei. Iar transformarea lor avea loc cel mai adesea în sensul unei închipuite grandori față de umila realitate. Așa bunăoară, simplul han devenea castel, turmele de oi deveneau strălucite oști de mîndri cavaleri, un obiect neînsemnat care lucea în depărtare devenea faimosul coif legendar căutat de el. Exemplele din această categorie pot fi încă cu mult sporite.

Macedonski era de asemenea un om al iluziilor „măritoare“ în raport cu realitatea. Dacă acest fapt i-a adus decepții și neajunsuri în viață, nu mai puțin în artă i-a deschis perspectiva unor mari cuceriri. Printre altele el a devenit în literatura noastră un proeminent ilustrator al motivului *fata morgana*. Și aceasta nu numai în *Noaptea de decembrie*, ci și în alte poeme, unele cu totul străine de vreun sens parabolic.

Faptul devine nu numai semnificativ ci și pasionant în urmărirea obiectivului nostru. Anterior — mai înainte de a-l analiza pe Macedonski — am stabilit precis că *fata morgana* este un *fenomen baroc*. Potrivit, totuși, propriului său temperament, Odobescu — primul care ne-a prilejuit observația — ni l-a făcut cunoscut într-un echilibrat stil clasic. Macedonski, însă, care este un mult mai amplu exponent al acestui motiv în literatura noastră

tră, îl reprezintă urmînd întocmai indicațiile stilistice ale fenomenului însuși. Transpus în registru artistic, el îl înfățișează în toată autenticitatea sa, adică și cu mijloacele unui stil perfect adecvat la obiect. Cum reușește el aceasta? Prin faptul că — așa cum a demonstrat excelent Adrian Marino — (*Barocul în Dicționar de idei literare*, 1973) — autorul *Noapții de decembrie* este un poet tipic baroc, care îndeplinește toate condițiile cerute pentru a se integra, fără nici o rezervă, în acest stil. Iată, văzute într-un atare context, și frapanta apropiere de Don Quijote și largile sale capacități de a ilustra în literatura noastră motivul *fata morgana*.

În afară de *Noaptea de decembrie* mai pot fi invocate și alte numeroase exemple lirice, unde nu mai există acum nici urmă de sens parabolic, și unde acționează exclusiv senzația directă. Ca să nu abuzăm, însă, ne vom ilustra ideea numai cu două poeme, aflate ambele în volumul *Excelsior*. În prima din ele intitulată *Aceșam Dovalar*, iluzia apare definitivă, ca la Don Quijote. În ultima, însă, *fata morgana* își destramă dureros vâlul amăgitor.

Iată primele două strofe ale celei dintîi :

În Kars sub cer cu fund de aur,  
Pe cînd e soarele-n apus  
Încolăcit ca un balaur  
Pe după deal aproape dus ;  
S-arată-n galbenul ce scade  
Topindu-și fața în azur  
O minaretă cu arcade  
Ce predomnește împrejur.

Macedonski nu și-a situat viziunea în Orient, ci în cîmpia pietroasă Kars sau Carso din peninsula Histria, unde nu există efectiv nici un sanctuar islamic. Acea *minaretă cu arcade* este, deci, o vedenie, provocată tot de o „oglin-dire“ solară, de astă dată în drumul astrului spre as-fințit. Important rămîne, însă aci faptul că iluzia dăinuie pînă la sfîrșit, amplificîndu-se chiar în final și pe plan

auditiv prin glasul acelu *hoge*, care *psalmodiază Al-coranul*.

În stepa, însă, bătută de groaznicul crivăț iernatic *mirajul* nu poate să dureze. Miraculoasa viziune înche-gată în aerul primăverii se spulberă catastrofal în ano-timpul înghețului. În ciclul intitulat *Stepa*, al celor șapte poeme în terține, surprindem acest violent sfîrșit al iluziei pe care l-a trăit de atîtea ori Macedonski. *Fata morgana* se face aci simțită tot printr-un somptuos motiv arhitectonic :

Iar pe ierburile stepei un palat miraculos  
Îl vei face ca prin farmec dintr-odată să răsără.

Pe șesul nemărginit această răsărire *dintr-odată* și ca *prin farmec* dezvăluie indubitabil caracterul de fantasmă al palatului *miraculos*. Cît de înșelătoare apare, de aceea, ideea versului următor : *întinzîndu-și umbra-n veacuri enigmaticul colos!* Această mincinoasă certitudine se prăbușește, însă, odată cu sosirea iernii de stepă :

Dar un crivăț năpustește viscolirea lui brutală  
.....  
Și pustia înghețată se desfășură fatală.

Macedonski rămîne, astfel, în literatura noastră, maestrul suprem al motivului *fata morgana*, ilustrată în oricare din ipostazele și funcțiunile ei.

Autorul *Noapții de decembrie* este primul care insti-tuie motivului urmărit de noi și atribuția instrumentală a parabolei. În același sens se va dovedi reprezentativ și Sadoveanu printr-una din creațiile sale de tinerețe. Ne gîndim la romanul *Apa morților*, apărut în 1911. Dar, ca și la Macedonski, chiar în acest roman, vădita insinuare parabolică se vede însoțită și de amintirea unei pene-trante intuiții directe, aplicate la iluzia optică pe care o creează *fata morgana*. Numai cu deosebirea că vor lipsi dintr-însa elementele de fast colorat și de exaltare, cu care ne-a obișnuit muza macedonskiană. Sadoveanu se

va întoarce la rafinată simplitate a prozei lui Odobescu, printr-o redare exactă și calmă a fenomenului, fără ca efectivă emoție din fața lui să mai fie amplificată de o prea revărsată fantezie.

*Apa morților* se înscrie ca prima lucrare literară care poartă chiar în titlu numirea motivului ce ne preocupă. Este povestea nefericitei Maria Stahu, roman al unei vieți neîmplinite și irosite zadarnic. Am vedea într-însul — cu forță sugestivă pătrunsă — atmosfera înfundată moralmente a vechilor noastre târguri provinciale. Este o adaptare profund personală — privind împrejurările trecute de la noi — a unui curent cu caracter depresiv, înregistrat ceva mai înainte de apus. În această categorie ar intra de pildă *Une vie* a lui Maupassant, autor de care Sadoveanu se simțea atașat în anii săi tineri. O asemenea viață total decepționată își află, în originala ei viziune românească, parabola-simbol în motivul *fata morgana*, în acea *apă a morților* din titlu.

Miezul parabolic apare, însă, altul decît în *Noaptea de decembrie*, ceea ce s-a și putut deduce din preliminarele noastre de mai sus. Nu mai este acum goana zadarnic eroică înspre un ideal inaccesibil, ci plîngerea, la pragul disperării, după o iluzie pierdută. Acea veche iluzie se îndreaptă în final *către ceva ce n-avea ființă...* În fața apropiatei sinucideri, mult așteptata *Zdrobire scurtă ce avea să curme toate*, Maria Stahu retrăiește amintirea unei imagini pe care o ia drept trist simbol al propriei vieți.

Într-o asemenea amintire motivul *fata morgana*, răsarit odată cu reiterarea aplicării sale la nețărnutul șes românesc, se asociază iarăși cu iluzoriul efect al „ogîndirii“. Iată semnificativul pasaj al acestui preambul către final: „*Și lucrul tainic la care gîndea îi aduse în mînte o zi cînd călătorea cu trenul prin șesurile Buzăului: o cîmpie nesfîrșită se întindea spre Dunăre; și deodată în cîmpia aceea se desfăcu un lac liniștit în care se ogîndeau sate, crînguri, șiraguri de cărăuși, toate întoarse; păreau o lume minunată...*“. Dar semnificativă apare, mai ales, în stil indirect liber, interpretarea intens melancolică a acelei amintiri ca o aluzie la apropiatul ei sfîrșit. Cu acest prilej, termenul *miraaj* iată că apare și

la Sadoveanu: „*Miraajul acesta al depărtărilor, în bărăganuri, are un nume trist în popor: apa morților...*“. Și în aplicarea imediată a acestor gînduri la propria existență a protagonistei, stilul devine direct: „*Ce bine răspunde numele acesta nădejdiilor vieții mele!*...“. În funcția sa parabolică, funcție cu caracter instrumental, motivul *fata morgana* nu poate fi detașat din întregul context al împrejurărilor în care apare.

Am spus, totuși, ca și în cazul lui Macedonski, că parabola se asociază cu o trăire directă a fenomenului. În cazul de față această intuiție directă, dată ca fiind a *fictivei* Maria Stahu, este în fond a *realului* Sadoveanu. Sub falsa identitate a protagonistei se ascunde nu numai efectivă percepție, ci și propria emoție a romancierului în fața respectivelor „bărăganuri“ cu „minunatele“ lor imagini amăgitoare. Fabuloasa memorie vizuală a marelui scriitor ne face să uităm pentru moment soarta nefericitului său personaj, substituind-o, în atenția noastră, prin sugestia de rară prospețime a acelei neașteptate viziuni. *Fata morgana* este, astfel, la Sadoveanu, și mijloc pentru ceva dincolo de ea, și scop în sine într-o bivalență care-și conciliază termenii.

Nu putem încheia fără a ne opri cîteva clipe și la Constantin Stere. Acest scriitor se arată absorbit mai mult de urmărirea mediului uman decît a celui natural. Nu se poate tăgădui, totuși, că el rămîne și un autentic poet al naturii, îndeosebi al stepei și al tundrei. Pe aceste terenuri nesfîrșite proiectează el viziunile sale transfigurate.

Faptul poate fi consemnat încă din 1910, cînd Stere publică o scriere cu totul inedită pentru noi în acea vreme, un memorial al captivității sale siberiene, *În voia valurilor — Icoane din Siberia*. Aci se înfățișează el ca evocator al unor uriașe viituri, al unor bogate revărsări fluviale, care, deși sugerate de un pămînt străin, ne amintesc, totuși, de bălțile Dunării noastre primăvara. Iată un exemplu: „*La stînga, departe, peste briul rar al tufelor înecate, nemărginirea strălucea aprinsă de flăcări albe...*“ Această superbă imagine este în fond expresia



unei iluzii optice, amplificate pe o nemăsurată întindere. Un luciul de apă însoțit oferă constituția plană a unei suprafețe. Dimpotrivă, închipuitele flăcări indică tot atâtea reliefuli pilpitoare, prezentînd, în ansamblul lor, un caracter net de spectacol. Este aceasta o mostră originală a mirajului.

Cu mult mai tîrziu, în 1934, anume în volumul V, *Nostalgii*, din ciclul de romane *În preajma revoluției*, Stere aduce, printre multe altele, o nouă imagine amestecată: „Acum... în acest amurg de Mai, stepa fierbea de reflexe opaline, de volburi cenușii...” Transfigurarea întinderii nu mai operează în plin soare, ca în primul exemplu, ci către asfințit, așa cum am văzut — mai colorat totuși — la Macedonski în poema *Acşam Dovalar*. Decantarea preschimbată a imaginii nu are loc acum într-un registru aprins, ci în „ogindiri” sau reflexe opaline, provocate, în contactul său cu pămîntul, de un soare sărac, învăluit, translucid, care nu arde, ci doar fierbe stepa. Ideea se află, de altfel, accentuată, prin viziunea adăugată a *volburelor cenușii*.

În proza lui Stere nu mai întîlnim funcțiunea de parabolă a motivului, ci dimpotrivă, exclusiva sa trăire directă. Ea nu mai apare, însă, ca expresie a entuziasmului romantic sau a voluptuosului calm odobescian. Pentru acest scriitor atingerea cu fenomenul *fata morgana* constituie numai scurtul răgaz, respirația ușurată de o clipă sau compensația provizorie dată de milostiva natură la tortura nesfîrșită care a apăsător omul în deportările țariste din Siberia.

Sîntem încredințați că mai avem încă mult de spus în această materie. Intenția noastră nu a fost, însă, să o epuizăm, ci doar să stabilim existența temeinică a fenomenului *fata morgana* în literatura noastră, ceea ce nădăjduim a fi reușit.

## „DORUL” HIPOSTAZAT LA ROMANTICI

Despre noțiunea de *dor*, noțiune alunecătoare, ce fuge printre degete, și nu poate fi prinsă — asemenea miticului Proteu, care, tocmai atunci cînd crezi că ai pus mîna pe el, îți scapă, schimbîndu-și înfățișarea — s-a scris enorm în cultura noastră. N-aș vrea de aceea, să sporesc inutil întreaga bibliotecă în materie, ci să urmăresc sumar doar un singur filon al ei.

Totuși, un eseu excepțional, ultimul apărut pînă acum — deci foarte recent — nu mă lasă să intru direct în datele stricte ale discuției intenționate, deoarece, prin caracterul său incitant, acea scriere mă atrage în aria unei dezbateri mai largi. Este vorba de serioasa cercetare a lui George Muntean intitulată *Doina și dorul — expresii ale spiritualității românești*, cercetare inclusă în volumul său *Interpretări și repere* (Junimea, 1982). Autorul cuprinde aci aproape exhaustiv ceea ce s-a scris mai important în privința *dorului* — inclusiv datele însumate în ordinea comparatistă a fenomenului — avansînd și o serie de idei proprii a căror subtilitate intenționează să epuizeze toate capcanele destinate a prinde acest prețios vînat spiritual.

Ne permitem, ca atare, să reproducem, deși nu chiar în întregime, următoarea uriașă frază a sa, care ambiționează să înglobeze într-însa întregul volum, la fel de uriaș, al *dorului*: „*Implicînd, adesea simultan, dorința puternică de a reveni la o anume stare, idee, vîrstă sau ocupație, de a vedea sau revedea pe cineva sau ceva drag, o vagă, dar persistentă nostalgie, dorul semnifică mai curînd o tensiune sufletească complexă intens colorată afectiv, în care răzbat accente de nelămurită tristețe și neliniște, de durere discretă, deseori fără un obiect*”

bine conturat, aspirații (adesea incerte), așteptări nedefinite sau erotice și alte aspecte existențiale, ce au dus la configurarea lui ca un motiv liric caracteristic al literaturii, muzicii, plasticii și eseisticii românești care își este uneori suficient sieși pentru sine...". Cu adînc respect trebuie să recunoaștem aci un efort încă neegalat pînă acum întru cuprinderea integrală a ideii de dor.

Noi, însă, ne vedem obligați să simplificăm acest admirabil ansamblu de sugestii. Ne doare inima că trebuie să sacrificăm frizele uvrajate și finele stucaturi baroce ale gândirii lui George Muntean în vederea unei arhitecturi mai „funcționale” a ideilor sale. Trecînd, așadar, peste subtilitățile de detaliu ale frazei citate, și tăindu-ne un drum mai brutal printre pătrunzătoarele sale nuanțări, putem deosebi, grosier dar eficace, două registre distincte ale dorului. Unul se prezintă ca o „dorință puternică” îndreptată către o anumită țintă, iar celălalt ca „o tensiune sufletească... deseori fără un obiect bine conturat...”, ba chiar și „suficientă sieși pentru sine”. Cu alte cuvinte, sau se raportează această stare la o adresă precisă din afara sa, sau, dimpotrivă, arde și se consumă nedeslușit în propria-i imanență.

În primul caz, acela al „dorinței puternice”, dorul este vehiculul dintre un subiect prezent și un obiect absent. Ca simplu mijloc sau instrument, el nu poate să existe de-sine-stătător. Spre a se întregi în cadrul unui acceptabil înțeles, el apelează, în consecință, la un complement indirect (*dorul de...*) sau la un echivalent logic al acestuia. În al doilea caz — cel mai profund și mai original — dorul nu mai apare aservit unei adrese (decît poate doar ca pretext sau ca simplu ecran), ci există suveran în sine însuși. Definiția lui George Muntean, în acest al doilea registru, se apropie de a lui Blaga, care, în *Spațiul mioritic*, privește fenomenul ca „o ipostazie”, ca „o putere impersonală”, ca „un alter ego”. Cu alte cuvinte, dorul nu mai este acum o stare, ci o ființă sau, în orice caz, un principiu viu.

Cu această ultimă fizionomie, dorul prezintă unul din cele mai substanțiale și mai tulburătoare aspecte ale folclorului nostru. Exemplul folosit de Blaga, și reluat, printre multe altele, de George Muntean, ne apare cum

nu se poate mai concludent. Ca atare îl vom reproduce și noi :

Pe unde umblă dorul  
Nu poți ara cu plugul  
Că s-agață plugu-n dor  
Trag boii de se omor.

Aci dorul se arată nu numai ca o ființă străină, dar chiar ca una potrivnică celui care-l poartă, fiindcă face obstrucție planului gândit de acela, îi așază obstacole în drum și îi subminează intenția, care în speță este aceea de a ara.

În literatura cultă o asemenea accepție, să-i spunem majoră, a dorului hipostazat nu va apărea — odată cu o bogată frecvență a sa — decît abia în romantism, cînd contactul cu folclorul se va dovedi mai puternic, mai frecvent și totodată mai substanțial. Pînă la acest moment, poeții de pe la începuturile epocii noastre moderne, utilizau ideea mult mai rar, și numai în primul sens, mai puțin complex, acela al „dorinței puternice”. Aceasta este și rațiunea pentru care intenționăm a ne fixa interesul numai asupra romantismului. În prealabil, totuși, vom schița demonstrativ și unele exemple opuse la poezii de dinaintea mișcării romantice, tocmai pentru a sublinia prin contrast efectiva achiziție ulterioară a romanticilor români.

La liricii noștri reprezentativi de pe la începutul veacului trecut, acest motiv, pe lîngă că apare foarte rar, ni se mai și comunică doar în sensul inferior ca însemnătate a unei dorințe cu adresă precisă. Să luăm mai întîi cîteva cazuri în care o asemenea dorință se vede impregnată de melancolie și tristețe.

Iată, bunăoară, exemplul lui Costache Conachi. Ca dovadă a rarei frecvențe în folosirea motivului, putem invoca vasta extindere a aprinsei și exaltatei *Scrisoare către Zulnia*, care, cuprinzînd peste 150 de versuri largi de cîte 16 picioare, ne prezintă doar o singură dată aumirea dorului : „...pătrunsă (inima poetului n.n.) de-a

*iubirii și de-a dorului tău pară*“. Oricît ar fi de încinsă această flacără a *dorului*, se vede, totuși, arzînd singuratecă, nealimentată de o mai mare frecvență a ei. Această raritate a motivului este cu atît mai surprinzătoare pentru noi astăzi cu cît se jelește pe tot parcursul *absența ființei iubite, și depărtarea de ea*. În același timp se mai poate vedea că *dorul* prezintă caracterul elementar, imediat inteligibil, al unei adrese precise. *Dorul tău* se traduce logic prin *dorul de tine*.

Aproape aceleași constatări ni se află prilejuite de Iancu Văcărescu în celebra *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești* sau *Primăvara amorului*. În această creație lirică, de peste o sută de versuri, doar de două ori apare numirea *dorului*, numire cu care și debutează poema :

N-am să scap, în piept port doru  
Piste ape, piste munți.

Din tot contextul următor reiese limpede că „*doru*“ din pieptul poetului este *de ființa iubită*.

În același climat al tristeții adînci, motivul capătă cu anticipație o notă și mai intensă încă din veacul al XVIII-lea la Ienăchiță Văcărescu. Ne gîndim la următoarele două versuri din *Amărită turturea* :

Unde vede vinătorul  
Acolo o duce dorul.

De astă dată nu mai apare *dorul de ființa iubită* — fiindcă s-a spulberat orice speranță a revederii ei — ci, cu un ton și mai coborît, pînă la registrul disperării, *dorul de moarte*. Este prima înstrunare a acestei simțiri radicale, de astă dată doar discretă și aluzivă, care, peste un veac, la Eminescu în *Peste vîrfuri*, va căpăta o nuanțare și o intensitate colosală (*îndulcind cu dor de moarte*).

În mediul auroral ce ne preocupă o asemenea accepție mai simplă și mai elementară a motivului nu plu-

tește, totuși, numai într-un climat al durerii sufletești, așa cum am ilustrat pînă acum. Ea se mai ivește și într-o zonă a speranței bucurioase, cu încrederea unei reușite. Un exemplu concludent, în această privință, ne oferă Gh. Asachi în acel „prolog“ al său, intitulat *La patrie* :

Un viu dor mă-naripează și mă-ndeamnă din giunie  
Ca să cerc pe alăută românească armonie.

În oricare din cazuri, însă, fie al depresiunii, fie al euforiei în speranță, noțiunea de *dor*, în vechea noastră poezie cultă, se folosește numai rar, și cu funcțiunea modestă de vehicul între un subiect prezent și o bine precizată țintă a sa, încă neatinsă.

Toți liricii priviți pînă acum s-au născut în veacul al XVIII-lea. Chiar dacă mai tîrziu a trecut romantismul și peste unii dintr-înșii, nu le-a putut modifica prea mult factura de poeți „vechi“. Aceasta inclusiv în privința *dorului*.

Urmează, însă, momentul liricilor născuți imediat în secolul al XIX-lea, dintre care unii aduc cu ei, și chiar ilustrează, reînnoirea romantică. Aceștia practică o cu totul altă atitudine — vizibil mai atașată — față de folclorul nostru, răscolit în straturile sale cele mai adînci. Într-un atare context noul impact al romantismului cu poezia populară a făcut să se transmită și pe plan cult, în diferite expresii cu totul originale, motivul *dorului hipostazat* — în sensul acelei *ipostazii* de care vorbește Blaga — trecînd, adică, de la identitatea de stare la aceea de *ființă*, de „*demon*“ sau de *principiu viu*. Așa am văzut că se manifestă, în mostra folclorică citată, și acel *dor* care împiedică plugul să înainteze. Aceasta nu înseamnă că accepția mai modestă a motivului, definit ca simplă dorință către ceva anumit, ar fi dispărut. Ea își pierde, însă, ponderea funcțională, cedînd-o *dorului hipostazat*.

Vom începe cu Heliade, primul mare liric român născut în veacul al XIX-lea. Este adevărat că omul nu aparține integral romantismului, dar nici străin de această mișcare nu poate fi considerat. Ca să fim mai preciși, în *Zburătorul* — fiindcă la el ne vom opri acum — Heliade supune unei analize psihologice de tip clasic acel dispozițional vag romantic al pasiunilor, de astă dată cu o amprentă specific românească. Romantismului, cu alte cuvinte, îi aparține fondul substanțial al acestei poeme, deloc străină, pe de altă parte, spiritului folcloric.

Din această perspectivă pe noi ne interesează prezența *dorului hipostazat*, care poate fi surprinsă în următorul vers :

Un dor nespus m-apucă, și plîng, măicuță, plîng.

Aci dorul relevă două calități pe care nu le-am putut întîlni în cazurile precedente. Mai întîi nu se raportează la nici o adresă precisă, ceea ce obturează descărcarea, fie și parțială, a sarcinei emotive. În al doilea rînd dorul acționează acum ca un fel de altcineva, de altă ființă, cu totul străină persoanei suferitoare, introducîndu-se în *inima* acesteia, și torturînd-o dinlăuntru ei :

Îmi cere... nu-ș, ce-mi cere ! și nu știi ce i-aș da.

Chinul sporește, deci, prin caracterul său nedeslușit provocat de faptul că *nu știi* ce vrea acela care te chinuiește — în speță *dorul hipostazat*.

Ar putea fi superior înțeleasă noutatea acestei inflexiuni de simțire în poezia cultă printr-o confruntare cu alte adaptări ale ideii de *dor* nu la altul decît tot la Heliade. Să luăm următoarele două versuri din sonetul II al ciclului *Visul* :

Trei frați ce avusesem părinții mei pierdură  
Și rămăsesem singur cu-al lor fierbinte dor.

Oricine ar putea să distingă decalajul calitativ al încărcăturii ontice dintre *un dor fierbinte* și *un dor nespus*. Cel dintîi indică doar potențarea intens pasională a unei simțiri intrate în circuitul comun al vehiculării dintre

un subiect prezent și un obiect absent. Dimpotrivă, ultimul relevă un caracter impenetrabil, care își are propria existență, fără a fi aservit la nimic sau, în orice caz, la nimic precis.

În sintagma din *Zburătorul* atributul *nespus*, aplicat expres la întregirea noțiunii de *dor*, poate fi privit ca o anticipare sau, mai precis, ca o traducere literară, cu mult *avant la lettre*, a termenului *inefabil*. Este o prezență-sfinx, care își păstrează taina față de cel ce îi încearcă apăsător înfrîurirea. Chiar dacă deslușirea obiectivă este evident posibilă, fiind chiar sugerată în sensul ei just, factura inexplicabilă, pentru respectivul subiect, a acelei simțiri răscolitoare rămîne autentică. Vine, așadar, ca o neliniște provocată de cineva din afară, de acel „Zburător“, care indică una din personificările *dorului*.

Stabilindu-ne, în sfîrșit, pe terenul ferm al romantismului, în care am spus că poezia populară începe a fi amplu și intens cultivată, nu vom urma cronologia exemplelor, ci gradul lor de semnificație, care va culmina la Eminescu. De aceea, vom și începe cu ilustrarea dintr-o operă relativ tîrzie, din 1867. Este vorba de marele poem, *Conrad*, al lui Bolintineanu, pe care l-am mai amintit la discutarea motivului *fata morgana*. Desprindem din acest poem următorul pasaj :

Conrad simțea în sînu-i un dor necunoscut  
Pe podul singuratec ședea el abătut  
Zbura pe valuri vasul condus de-o vie boare ;  
Cer, aer, valul mării, c-o palidă culoare  
Se înveleau, și luna, pe cerul incolor,  
Părea că meditează p-al lumii aspru dor.

Iată că *dorul nespus* al lui Heliade devine la Bolintineanu *dor necunoscut*, idee care se asociază cu *dorul aspru* al întregii lumi. Așadar, motivul nu mai este doar psihic particular, ci devine metafizic universal.

Să căutăm o pătrundere mai temeinică a acestei distincții. Ea se manifestă, așa cum vom vedea imediat, sub

două aspecte. Mai întâi, *dorul nespus* al Floricăi din *Zburătorul* este și el în parte, tot necunoscut, ceea ce ne-a făcut să vorbim de o prezență-sfinx. Ea nu știe de unde vine, de ce vine, și cum să-l numească. Efectele prezenței sale asupra propriei ființe îi sînt, însă, bine cunoscute, efecte pe care fata le și descrie cu exactitate. Dacă ne referim la concepția evoluată a *nespusului* sau *inefabilului* în poezie, concepție la modă cu o jumătate de veac înainte, întîlnim o relație similară. Rămîne nepătrunsă numai esența unei creații poetice, dar nu și repercusiunile ei seismice, perfect penetrabile, în receptare. Dimpotrivă, în cadrul *dorului necunoscut* al lui *Conrad*, necunoscute, adică insesizabile de către el, rămîn și acele efecte pe care un asemenea dor le produce în propria-i conștiință. Este, deci, o necunoaștere integrală, deoarece un atare dor îi depășește ființa, dîndu-se a fi al întregii lumi. Omul nu-și sesizează nici propria simțire, deoarece ea însăși este o particulă a tainei universale, privită de astă dată, din unghiul *dorului*.

De aci se desprinde și a doua distincție. *Dorul nespus* din *Zburătorul* joacă pe două planuri deosebite, împărțindu-se între o necunoaștere limitată doar la capacitatea de înțelegere a Floricăi, și o perfectă pătrundere și identificare a fenomenului de către noi cei avizați prin cultură. Dimpotrivă, *dorul necunoscut* al lui Bolintineanu se extinde în întregime pe un singur plan. El cuprinde totul — și pe noi înșine inclusiv — în necunoașterea unei simțiri ce ne depășește ființa. Din ecourile încă existente ale unui clasicism psihologic la Heliade, *dorul hipostazat* se înecă acum total în oceanul metafizicii romantice.

Cel mai bogat în urmări, fiindcă se va valorifica (deși altfel) la Eminescu, este *dorul nemărginit* al lui Alecsandri. În cazul de față ni se par semnificative ca nou-tate următoarele versuri din *Înșiră-te mărgărite*:

Ea se duse aiurind  
Cu ochii la cer privind  
Cum se duce neoprit  
Dorul cel nemărginit

După cum vedem, poemul se desfășoară într-un dens climat folcloric, dovedindu-se ca atare pînă și în versificație. Surprinzînd și în noua sintagmă trăsătura comună a fenomenului negator *ne* (*nespus, necunoscut, nemărginit*), care arată în toate cazurile „*ipostaziei*“ o ieșire din ordinea obișnuită a lucrurilor — din acea echilibrată „rînduială a firii“, de care va aminti Sadoveanu — să-i urmărim, totuși, diferența specifică față de cazurile precedente.

Prin ce s-ar deosebi, așadar, *dorul nemărginit* de *dorul nespus* și de *dorul necunoscut*? Problema apare complexă, însumînd o serie întregă de puncte divergente, ale ultimei accepții față de cele două precedente. Mai întâi, motivul prezintă acum pentru prima dată o funcțiune motrice sau, mai bine zis, ambulatorie. Dorul nu se mai oprește, nu se mai încleștează, *apucîndu-și* victima ca într-o menghină, în felul ilustrat de Heliade (*un dor... m-apucă*), sau instalîndu-se străin în viața lăuntrică a altcuiva, așa cum îl evocă Bolintineanu (*simțea în sinu-i un dor...*). Dimpotrivă, el *se duce neoprit*.

În al doilea rînd, *dorul hipostazat* se detașează la Alecsandri în zona unei generalități absolute, servind numai ca termen de comparație pentru un anumit caz *individual* care tinde să devină *tipic* (*ea se duce... cum se duce... dorul*). Această generalitate a sa se vede subliniată prin forma, pentru prima dată articulată, a termenului lexical care-l denumește. Nu mai apare, de astă dată, *un dor*, cu articol nehotărît, ca în cazurile anterioare, ci *dorul*. Este aceeași accentuare a caracterului său general ca și în mostra folclorică ilustrată de noi, unde cuvîntul respectiv este și acolo articulată (*pe unde umblă dorul...*).

În sfîrșit acum apare, pentru prima dată la noi, ideea *infinitului*, aplicată la un fenomen rezultat din tradiția noastră folclorică. O asemenea idee nouă, atribuită tocmai originarului *dor* românesc, îl face pe acesta să ni se proiecteze întărit cu un prestigiu nebănuît. Este, de fapt, o dublă infinitate a *dorului*, fiindcă el ni se înfățișează ca atare nu numai prin proporțiile pe care le cuprinde (*nemărginit*) ci și prin caracterul perpetuu al goanei sale (*se duce neoprit*). Alecsandri ne prilejuiește, astfel, înre-

gistrarea unei inedite creșteri în însemnătate a *dorului hipostazat* față de exemplele anterioare.

În sfârșit, *dorul nemărginit* apare și la Eminescu, poetul care dă acestui motiv o propulsie culminantă. Sensul este, însă, cu totul altul decât la Alecsandri<sup>1</sup>. Mai înainte, însă, de-a ne dezvolta vederea, pe care doar am anunțat-o, să ilustrăm cunoscutele versuri din *Scrisoarea I*:

De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute  
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute  
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit  
Sînt atrase în viață de un dor nemărginit

Sub un anumit aspect ar părea că această vedere prezintă un regres față de poziția lui Alecsandri, coborîndu-se iarăși pînă la Heliade și Bolintineanu. Într-adevăr, *dorul nemărginit* nu mai apare aci în generalitatea sa, nu mai apare, așadar, desprins de existența vreunui factor individual. În cazul de față, numai fiindcă se vede legat de acele *colonii de lumi pierdute*, numai astfel ni se comunică el și nouă. Dorul nemărginit intră, cu alte cuvinte, în cadrul unei anumite individualizări pe care o definește și prin care se definește și pe sine. Pe această cale ni se dă aparența că motivul ar fi regresat, pierzîndu-și caracterul general.

Tocmai, însă, rațiunile ce ne fac să identificăm aci un pas înapoi, față de Alecsandri, tocmai ele relevă, dimpotrivă, marca unei incontestabile superiorități asupra tuturor poezilor care au evocat dorul în literatura noastră. În primul rînd atributul *nemărginit* nu mai indică acum un traseu al rătăcirii fără de limite, ci un grad, de asemenea lipsit de limite, însă al *intensității lăuntrice*, cu care acele *colonii de lumi pierdute* năzuiesc inconștient către *viață*. Mutația aceluiași sens într-un registru al

<sup>1</sup> O pertinentă distincție între *dorul nemărginit* la Alecsandri și la Eminescu face recent și Mihai Drăgan (v. *Poezia lui Eminescu*, Junimea, 1982)

infinitei interiorizări ne indică, prin aceasta, o treaptă superioară a motivului față de accepția *dorului nemărginit* la Alecsandri. Iar infinitatea lăuntrică, tocmai pentru a se diviza intensiv, trebuie să-și facă loc în ascuțișul unei individualizări, în speță a *coloniei de lumi*, etc. Faptul nu marchează o diminuare, fiindcă, pe de altă parte, obiectul acelei individualizări se arată atît de grandios încît intră în sfera generalității și încă a aceleia existente în absolut.

De aci rezultă și o altă deosebire față de poetul precedent. La Alecsandri același *dor nemărginit se duce*, și chiar *neoprit*. La Eminescu, dimpotrivă, el *vine*, purtat de acele *roiuri luminoase*, care *vin din sure văi de chaos*. Evident că ambii poeți evocă deopotrivă o virtute mobilă, deplasabilă, a *motivului*, spre deosebire de poezii anteriori. Însă mișcarea care propulsează dorul este la Alecsandri *centrifugă*, pe cînd la Eminescu *centripetă*. Nu mai este nevoie să accentuăm, de aci, prea evidentul decalaj axiologic în favoarea ultimului dintre ei.

Dar lăsînd la o parte comparația cu Alecsandri — pe care am considerat-o totuși necesară, deoarece ambii poeți folosesc una și aceeași sintagmă — să privim și sub alte aspecte ilustratul pasaj eminescian. Am vedea aci, tocmai prin invocarea *dorului românesc*, o importantă modificare adusă vederii fundamentale a lui Schopenhauer. Viața nu mai apare ca efect al *voinței* — noțiune ce presupune un propriu arbitru activ, fie chiar și sub forma impulsului elementar — ci al unei puteri cosmice indefinibile, care atrage coloniile de lumi către un atare obiectiv. Această putere cosmică ar fi, după Eminescu, însuși *dorul nemărginit*.

Altă dată, fără a i se da numele, i se simte, totuși, efectul. Astfel, în *Scrisoarea V*, *dorul nemărginit*, ce-l atrage, de astă dată, chiar pe poet către perpetuarea vieții, este gîndit sub chipul unui „demon“ lăuntric, independent și detașat, totuși, de propria sa ființă:

Ea nu poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine  
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,  
C-acei demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-i  
Că o vrea...

Ce este altceva acest „demon“ decît detaşatul dor nemărginit, care atrage în viaţă, împotriva voinţei sale, nu numai pe poet, în ipostaza virtuală a perpetuării sale, ci tot ceea ce există potenţial sub chipul coloniilor de lumi pierdute.

Nu vom mai stărui, fiindcă în lucrarea noastră *Poezia lui Eminescu* (Ed. I, 1971, Ed. II, 1981) am consacrat un întreg capitol *dorului* la marele nostru poet, şi n-am dori să ne repetăm. Destul numai să amintim că şi în alte pasaje importante ale liricii sale întâlnim tot aplicări ale *dorului nemărginit*, aşa cum am arătat că l-a văzut el.

Ne oprim aci fiindcă avem impresia că veacul al XIX-lea românesc a încercat toate strunele din imensa gamă a *dorului*. Secolul nostru, chiar în creaţiile sale cele mai valoroase, n-a atins, în această privinţă, nici un acord care să nu fi fost intonat mai înainte, mulţumindu-se doar să le şlefuiască şi să le rafineze ecourile<sup>1</sup>. Marea bogăţie a veacului XX constă îndeosebi în fineţea şi originalitatea unor vederi teoretice care au analizat acest motiv esenţial al spiritualităţii noastre. Noi, însă, în capitolul de faţă, n-am intenţionat să schiţăm modurile în care a fost *gîndit* teoretic dorul, ci numai cum a fost el *trăit* şi *exprimat* poetic.

<sup>1</sup> Aşa face, bunăoară, Blaga, care evocă *dorul-dor* în poemul cu această numire. El aplică poetic propriul său concept de *hipostazie*, concept prin care a teoretizat ceea ce i-au oferit creaţiile folclorice, precum şi înaintaşii săi din veacul trecut. *Dorul-dor*, emancipat atît de *amintire* cît şi de *speranţă*, reproduce această *hipostazie*, aşa cum am consemnat-o şi la marii noştri romantici.

## TRADIŢIA ORIENTULUI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Acum, aproape de sfîrşit, cînd ne aflăm la penultimul nostru cerc de preocupări, revenim la procedeul aplicat primului capitol, însă cu o inversare a ordinii temporale faţă de acela. Ţinem să reamintim că am schiţat existenţa absurdului *numai* la clasicii noştri din veacul trecut. Dacă, dimpotrivă, i-am fi avut în vedere pe scriitorii români din secolul XX, n-am fi putut demonstra nimic concludent, fiindcă fermenţi de antiliteratură se găsesc difuzaţi pretutindeni în vremea noastră.

Motivul oriental, însă, cere o inversare a ordinii temporale în alegerea exemplurilor. Tocmai veacul XX, de care ne-am ferit în cazul absurdului, devine acum determinant. Secolul nostru, după aproape jumătate de mileniu, este *primul* în care ne aflăm — pe plan conjunctural — complet desprinşi de răsăritul islamic. Existenţa, totuşi, a motivului oriental, *şi într-însul*, ne dezvăluie că acel motiv rămîne a fi considerat indubitabil ca o prezenţă permanentă a literaturii noastre. Faptul se poate detecta cu prisosinţă inclusiv la scriitorii de astăzi. Deoarece, însă, înglobarea lor în capitolul de faţă i-ar umfla acestuia disproporţionat volumul, ne vom mărgini numai la creaţiile noastre clasice din perioada interbelică.

Mai trebuie, totuşi, să desluşim de ce ne-am oprit la o asemenea perioadă din veacul nostru, şi nu la alta. Explicaţia faptului ne stă amplu la dispoziţie. În intervalul interbelic au existat mai multe raze de convergenţă dirijate către un reviriment oriental în mediul nostru general de creaţie şi de viaţă. Nu este, însă, cazul să le facem cunoscute în contextul de faţă. O asemenea ope-

rație laborioasă nu poate avea loc fără trasarea unei icoane documentare a epocii, ceea ce ar însemna o digresiune prea extinsă, cu multiple implicații, care ne-ar depărta de obiectul nostru strict. În consecință, vom proceda direct la prezentarea respectivului motiv literar din acea perioadă.

Primul scriitor ce ne va atrage interesul, în această privință, este, bineînțeles, Panait Istrati. Ne vom opri la *Chira-Chiralina*, fiind cea dintâi mare expresie interbelică pe motivul Orientului apropiat. Deși — după cum prea bine se știe — romanul a fost scris și publicat inițial în limba franceză, Panait Istrati i-a dat și o versiune românească, pe care a calificat-o drept „re-creație” a sa. El recurge, astfel, la acea redactare literară bilingvă, întâlnită mai înainte și la Strindberg, bunăoară. Desigur că și alte lucrări ulterioare oferă un loc important Orientului în relațiile lor lăuntrice. Pe lângă, însă, că ele nu ating valoarea *Chirei-Chiralina* mai intervine și faptul că au fost scrise exclusiv în franțuzește. De aceea, asemenea lucrări nu aparțin literaturii noastre decât pe o cale derivată.

Vom căuta să excludem calitățile de „Gorki al Balcanilor”, așa cum l-a calificat Romain Rolland, fiindcă ele însumează un aspect străin de actuala noastră preocupare. Urmează numai să extragem modul cum apare Orientul la acest scriitor, motiv care — poate involuntar, dar tocmai de aceea mai firesc și mai intens trăit — se vede evocat în esența destinului său istoric.

Stins din viață în 1935, evident că Panait Istrati nu putea să prevadă intrarea de mai târziu a lumii islamice în circuitul mare al relațiilor moderne, odată cu redeschiderea sa la o viață energică și activă. El evocă tot un Orient tradițional, deopotrivă cu toți ilustratorii noștri literari ai acestui motiv în perioada interbelică.

Aci ne permitem o mică digresiune, necesară totuși, pentru o mai adecvată înțelegere a lui Istrati. Istoria marilor puteri și tiranii orientale, atât la popoarele antice cât și la cele moderne, s-a manifestat aproape invariabil prin fast, prin strălucire, printr-o voluptuoasă capa-

citare a iluziei și a proiectării de aparențe ademenitoare. Tot acest fascicul de minuni poartă, însă, semnul precarității, arătându-se mereu primejduit, fragil, nedurabil, gata să se prăbușească în mizerie și în moarte. O asemenea relație de termeni dinlăuntrul unei splendori inconsistente cuprinde, așa cum am spus, esența unui anumit destin istoric, destinul Orientului tradițional, inclusiv al celui mai apropiat de noi, care pleacă din Peninsula Balcanică și ajunge pînă la Golful Persic.

Or, Panait Istrati, născut în fosta raia turcească a Brăilei, și atras apoi, pe calea Dunării, de fascinația Răsăritului, reproduce întocmai, într-o anonimă efigie individuală acest mare destin istoric. Este tocmai ceea ce ne descoperă *Chira-Chiralina*. Frumoasa protagonistă a romanului, pe jumătate turcoaică, își creează, în vechea Cetățuie, un mediu de voluptate orientală, ca o adevărată odaliscă. Această rafinată curtezană ne apare într-o ambianță de interioare moi și catifelate, cu petreceri claustrale, cu ibovnici, cu muzici, cu dansuri, cu cafele, cu baclavale, cu narghilele, cu arderi și fumigații de parfumuri. Din asemenea încântătoare desfătări se împărtășește și fiul ei, micul Dragomir — naratorul de mai târziu al povestirii —, precum și sora acestuia.

Sărbătoarea continuă a unei asemenea vieți de lene și huzur se vede, însă, cutreierată de spaimă, mereu fiind amenințată și violent întreruptă de grosolanul și bestialul soț al Chirei. Această fericire hăituită nu durează mult, deoarece este repede curmată de o lovitură definitivă, când totul se prăbușește în răstrijste și deznădejde. Analogia în registru individual cu marile formații istorice mai sus evocate — conștiente și ele de propria clătinare odată cu nesfârșita serie de războaie, conspirații, răsturnări, uzurpări, invazii și înrobiri străne — se dovedește aci atât de veridică, încît Chira își creează pînă și ziduri defensive, asemenea acelor strălucite dar negigure așezăminte ale Orientului. Frumoasa femeie știe, totuși, că asemenea întăriri nu se pot împotrivi fatalității și că, mai curînd sau mai târziu, ea va cădea pradă nimircirii. Această tristă intuiție a fragilității pe care i se fundează fericirea, o face să se dedea cu o și mai frenetică intensitate unei nesățioase savurări a plăcerilor.



Analogia în mic cu macrofenomenul istoric al Orientului apare aci izbitoare. Ideea unei atari analogii ni se află mai cu seamă întărită de un pasaj al romanului, care ne probează intuitiv că scurtul interval de deliciu din istoria tiraniilor orientale — ceea ce îl făcuse pe Cantemir să întemeieze filosofia istoriei, cu a sa dialectică a schimbărilor, tocmai după un model din *Orient* — se reduce acum la efemerul unei singure zile în circuitul *individual* al timpului. Mișcarea de rotație a destinului se află, deci, direct proporțională cu obiectul la care se aplică. Iată și pasajul de care am amintit: „*În ziua aceea mama chemase un lăcătuș și pusese un zăvor mare la poarta masivă a curții, care se închidea numai cu cheia. Astfel asigurată, ea se dădu veseliei celei mai neînfrinate din câte cunoscui. Cred, însă, și azi că ea presimțise sfârșitul vieții ei fericite și vroia să-l trăiască cu toată intensitatea*“. Pasajul nu mai necesită nici un comentariu ca întărire a celor arătate de noi mai sus.

Experiența individuală se repetă mereu în același sens cu al mișcării pe care o imprimă marilor așezăminte ale Răsăritului acel atit de specific destin istoric al lor. Aci capcana atrăgătoare, ce duce la pierzanie, nu mai este o închipuire invizibilă și impalpabilă ca aceea a sirenelor homerice. Dimpotrivă, Orientul știe să ademenească înșelător pe calea unei materialități captoase și grele — de bazar — etalînd toate dulcele și aromele sale. Ca un concentrat simbol al fatalelor tentații de tip oriental apare sumptuosul vas de pe Dunăre, unde cei doi frați — lăsați în voia soartei după dramatica despărțire de nefericita lor mamă — se văd poftiți cu o prea insistentă și preventivoare bunăvoință.

Vom vedea mai departe, împreună cu acei copii, că podoabele încăperii din acea navă, care-i va duce la Istanbul, concurează cu decorurile din *O mie și una de nopți*. Iată evocarea lor: „*Niciodată nu mai văzusem atîta bogăție de covoare orientale, de arămării, perne cusute în fir de aur, mușarabiehuri în miniatură și nesfîrșite panoplii cu arme: archebuze, hangere, pistoale, iatagane, toate în filigrane cu încrustături de aur, argint și fildeș. Parfumuri cu mirosuri necunoscute ne îmbătau simțurile...*“ În această bogăție, care plutea cu ei

departe, cei doi frați se cred din nou fericiți. În cele din urmă se recunoaște, însă, că acel vas nu este decît purtătorul lor către o nouă cruntă năpastă, ce-i va marca pentru toată viața.

În diferite variante, istoria așezămintelor orientale, cu strălucirile lor efemere, se reeditează aidoma în *Chira-Chiralina* pe portativul simplificat al anonimului individual. Desigur că această sugestie se autorizează și de la o anumită inflexiune cu totul personală în arta naratorului. Deși puternic conturate, tablourile și evenimentele apar totuși transfigurate printr-un fel de pînză a visului, în care se înscrie o amprență de orientală fatalitate. În sfîrșit, chipurile, locurile, împrejurările și straniile aventuri ale Orientului explică întrucitva rațiunea pentru care opera lui Panaît Istrati a determinat o întregă școală literară în Turcia.

Autorul *Chirei-Chiralina* face să rezulte, din natura-leța sa, fața strălucitoare, însă caducă și înșelătoare, a Orientului. Dimpotrivă, Gala Galaction discerne o componentă mai modestă a acelei zone, însă clădită pe un temelii mai solid, cu caracter de stabilitate și de exemplară principialitate. Ne gîndim îndeosebi la romanul *Papucii lui Mahmud*, apărut în 1933. Se reliefează aci vocația profund morală a Orientului, întruchipată în bătrînul negustor turc Ibrahim. Despre excepționala sa onestitate și puritate sufletească un alt personaj al romanului spune următoarele: „*Mi-e drag turcul... Ibrahim nu amestecă untdelemnurile — ca ceilalți — Ibrahim nu înșală la cîntar, Ibrahim dă pe datorie și nu mai vede banii decît cînd l-o vedea pe Mahomed*“. Desigur că formal această observație elogioasă se circumscrie doar la un anumit individ. Faptul, însă, că i se amintește nu numai numele, ci și naționalitatea (*mi-e drag turcul*) ne încredințează că acele frumoase calități, enumerate mai sus, nu-i aparțin lui în exclusivitate. Am spune, mai precis, că asupra sa se îndreaptă o dublă privire, care-l identifică și ca individualitate delimitată și ca mostră a unei categorii colective din care respectivul individ face parte.

Într-un alt context al narațiunii, același personaj *raisonneur*, prezentat ca vorbind în cunoștință de cauză,

prin faptul că ar fi trăit printre otomani, le face aceloră o adevărată apologie. De astă dată este precis vorba de o întreagă colectivitate națională. „Cînd ți-a vorbit turcul o vorbă“ spune el, „nu mai iese din ea... Sînt oameni de multă omenie, și sînt buni prieteni. Dacă ai putut să cîștigi inima unui turc și să ți-l faci prieten, gîtul și-l pune pentru tine“. Este evident că prin glasul acestui personaj vorbește scriitorul însuși, și își expune propriile vederi.

Rațiunea care-l îndeamnă pe Galaction să se îndrepte către sfera Orientului este așadar una exclusiv umanistă. Romanul susține indubitabil o teză. El urmărește să arate că valoarea morală a omului poate fi aflată în orice zonă și sub orice cer. De aceea, la o identică înălțime a conștiinței cu otomanul Ibrahim se ridică și românul Savu și evreul Marcu. În această ordine s-ar mai cere reținut că după nuvela lui Boccaccio din *Decameron* (*Melchisedec giudeo...*) și după cunoscuta lucrare dramatică (*Nathan der Weise*) a lui Lessing, unde se află reprodușă narațiunea parabolică a clasicului italian, *Papucii lui Mahmud* rămîne a treia mare scriere europeană unde figurează faimoasa poveste a „celor trei inele“. Într-o asemenea vastă cuprindere umanitară intră implicit și Orientul. Iar dacă un atare motiv oriental pare mai cu deosebire subliniat, așa cum arată și titlul, este numai pentru a se spulbera, prin spiritul iubirii, resentimentul secular al poporului nostru, resentiment înregistrat în mod explicabil de un scriitor ca Galaction, originar din valea Dunării și născut numai la doi ani după războiul Independenței.

Prezența, totuși, a unor indicii despre Orient nu desemnează aci doar o arbitrară schemă abstractă, desconsiderată în sine, și redusă subaltern la servirea unei teze din afara ei. Se simte, dimpotrivă, un contact efectiv, și chiar un vădit atașament al autorului față de materia acestei zone. Este adevărat că aspectul palpabil al motivului se arată mai sărac decît la Panait Istrati, însă la fel de viu.

Iată, bunăoară, modestul interior domestic al lui Ibrahim: „*Paturi fără picioare umpleau odaia întreagă sau lăsau la mijloc, între ele, loc pentru o masă rotundă și ea aproape tot fără picioare. Pereții erau numai văruiți. În două camere stăteau în cîmpul de var, niște fișii de mătase verde cusute cu aurite stihuri arăbești*“. Aproape că se sugerează, în această ultimă frază, un interior de geamie, cu întreitul său contrast senzorial: al culorii (*alb și verde*), al componenței (*var și mătase*), al valorii (*simplicitate și scumpătate*). Realismul sobru al alăturărilor contrastante de mai sus devine cîntare înaripată cînd autorul evocă Istanbulul văzut de pe apă: „*Pe o parte și pe alta, printre treptele de case mohorîte, încep să înflorească, albe, marile palate și marile moschei. În fundul podișului albastru... feericul Stambul ridică în slavă coama Vechiului Serai și havuzurile pietrificate ale sutelor de minarete*“. Totuși, sugestia senzorială în legătură cu Orientul se arată destul de rară și de restrînsă.

Cu mult mai pronunțată și mai expresivă redată este, însă, impresia lăsată scriitorului nu de pitorescul senzațiilor, ci de resursele morale ale acestei arii răsăritene. Reamintim, astfel, convingătorul elogiul al virtuților orientale rostit de acel personaj în care îl recunoaștem pe Galaction însuși. Scriitorul n-a avut, însă numai un contact empiric cu ipostaza etică a orientului, ci și unul expres, anume intenționat, pe calea impunătoarei sale erudiții, dirijate în această direcție. Este, bunăoară, printre puținii scriitori mari ai noștri care cunoaște *Coranul* și care chiar transcrie în *Papucii lui Mahmud* unele fragmente cu conținut moral, în care ni se dezvăluie ceva din splendida poezie a Orientului.

Galaction știe să integreze toate experiențele și cunoștințele în atitudinea sa profund umanitară, bazată pe convingerea că rectitudinea conștiinței și caritatea inimii pot fi aflate în toate regiunile pămîntului.

Una din cele mai vaste, mai bogate și mai variate cuprinderi ale motivului oriental în perioada noastră interbelică, extinsă apoi și mai departe, se datorește, însă, lui Sadoveanu. Multiplele aspecte ale acestei materii

apar diseminate în *Frații Jderi* (vol. III), în *Ostrovul Lupilor*, în *Divanul persian* și, desigur, și în alte creații ale sale. Scriitorul se lasă fascinat de lumea Orientului îndeosebi către cotitura dintre deceniul al IV-lea și al V-lea din veacul nostru, cam între 1939 (*Divanul persian*) și 1942 inclusiv (vol. III din *Frații Jderi*). Acest interval de timp nu epuizează, însă, propensiunea scriitorului față de tradiționalul motiv oriental, fiindcă, peste câțiva ani, în 1946, apar minunatele sale *Fantezii răsăritene*.

Cea mai vie și mai adânc pătrunzătoare latură a orientalismului sadovenesc este una strâns înrudită cu propriul său stil, deci cu propriul său climat lăuntric, ceea ce credem a fi contribuit hotărâtor la predilecția sa față de această zonă. Orientul îl atrage, așadar, pe marele nostru scriitor îndeosebi pentru atitudinea, mimica, gestica și limbajul său ceremonial, și mai departe, pentru tot dichisul său potolit, din care nu iese nici cu o iotă, păstrându-l ca pe un ritual. Pe Sadoveanu îl încântă acest stil, mai cu seamă în ipostaza dialogurilor sale, întrețesute cu poftiri catifelate, cu cuvinte politicoase, însoțite de adânci temenele, cu repetate solicitări protocolare, dialoguri în care el reproduce atât de sugestiv toată ambianța și atmosfera răsăritului.

Iată, din *Frații Jderi*, convorbirea ceaușului arnăut cu cadiul Soliman, căruia îi anunță numărul mare de oi răpîte de la ghiauri :

— *Acuma spune cum e treaba în pămîntul ghiaurului, Iscander ceauș? Leapădă-ți imineii, Iscander ceauș, și te așează pe covor; după aceea vorbește.*

— *Treaba-i bună, s-a închinat ceaușul.*

— *Întii leapădă imineii, Iscander ceauș, și după aceea spune.*

— *Fac precum poruncești, cadiule, s-a supus ceaușul. S-am mai găsit o turmă, din care am rupt cincizeci de oi.*

— *Întii așează-te jos și soarbe din cafe, Iscander ceauș, a poruncit cadiul, și pe urmă arată cum a fost.*

— *Mă supun poruncii, Soliman cadi, și pentru asemenea băutură scumpă îți mulțumesc și mă închin cu plecăciune“.*

Aci Sadoveanu surprinde admirabil decalajul dintre curiozitatea cadiului și imensa sa răbdare, desprinsă din mereu prelungita aminare a respectivei relatări pentru ca întregul protocol, pînă la amănunt, să fie satisfăcut. În sfîrșit, în ordinea strînsei relaționări dintre diverse planuri de creație, ar fi interesant de reținut că repetițiile sinuoase, pe care le cuprinde dialogul citat, corespund în registrul vorbirii revenirilor ornamentale ale arabescurilor.

Ceremonialul cuprinde în Orientul lui Sadoveanu pînă și prepararea unei mîncări, operație privită ca un spectacol, în vreme ce respectivul produs culinar — *chebabul* — se vede lăudat cu accente lirice și cu exaltate comparații gustative într-un festiv stil oriental. Ne gîndim la următoarea scenă dintr-un han turcesc, integrată într-un episod tot din *Frații Jderi* : „*Omul se ingrămădește între alți oameni sub bolta cea mare a hanului; s-așează pe rogojină la rînd cu alții și se uită cum ospătarul învîrte într-o fiğlă mare sculată în picioare și împresurată de jar acea friptură de berbeci care-i fără păreche în lumea asta... gustul i-i ca o rouă pe limbă și ca un bold de plăcere în fundul împărătușului“.* După cum se vede, tocmai în cadrul unui motiv oriental literatură noastră a atins una din expresiile ei culminante în evocarea senzației gustative. Sadoveanu a pătruns cu acuitate excepțională putere a acestei zone de-a absorbi registrul plăcerilor, nu însă, în vîntul excesului disperat de conștiința precarității, ca uneori la Panait Istrati, ci în legănarea acelei tihne potolite, atât de specifică înțelepciunii răsăritene.

Scriitorul nostru și-a asimilat temeinic un anumit ritm al orientului în toată variația bătăilor sale lăuntrice. Dacă pînă și în prepararea unei mîncări intervine un coeficient de solemnitate, cu atât mai uriaș se va potența ea la o întreagă masă de oameni — în speță de oșteni — în prezența sultanului. Aci, evocarea lui Sadoveanu capătă un fior de vibrație aproape sacrală, care emană, parcă, într-un ritm grandios de unitară simultaneitate, din acea mulțime vie. Ne edifică, în această privință, tot din *Frații Jderi*, următorul pasaj : „*Tot ce mișca s-a*

oprit deodată: și deasupra cazanelor ienicerilor s-a ridicat mula<sup>1</sup> și-a rostit strigarea pentru Alah și prooroc. Când a spus vorbele acestea și a ridicat mâna dreaptă, toată urdia, c-o mișcare singură, a căzut la pământ, rezemându-și fruntea și buzele de colb. Când s-a așternut jos toată urdia eu am văzut... pe Sultan Mehmet... Toată oastea a crescut iar din țărână, ca un val, și nu l-am mai văzut". Ne reține aci detaliul final al acestei relatări. El exprimă superstiția puterii, care în Orient acționează, cu atât mai intens cu cât se lasă mai puțin văzută. În ilustrarea de mai sus sultanul este o apariție instantanee, care nu îngăduie să-ți fixezi ochii asupra-i, dispărînd subit, ca într-un altar ascuns, după perdeaua umană a apropiaților săi.

Sadoveanu știe că în Orientul tradițional această superstiție a puterii suverane folosește simboluri vii din lumea faunei. Iată, de asemenea din Frații Jderi, un exemplu semnificativ: „Și la poarta saivanului s-așează niște urieși strajă. Au cu ei un leu îmblînzit, care-i căfelul Sultanului. Când și cînd, noaptea acel leu s-aude mormăind. Adicătele, acel leu e semnul puterii lui Mehmet; de aceea nu-l pot birui împărații și craii creștinilor pe Sultan-Mehmet". Atras de ineditul unei asemenea extravagante, din vremuri imemorale în tradițiile Orientului, Sadoveanu prin acel *adicătele* nu-și poate ascunde totuși un ușor zîmbet incredul-ironic în fața acelei superstiții. În atitudinea scriitorului se popularizează cu finețe și discreție cele mai complexe simțiri. Orientul nu scapă nici el de o asemenea privire nuanțată, atât de intens adecvată realității sale.

Nu mai puțin îl surprindem atras pe Sadoveanu de spiritul popular al Orientului. Mai cu seamă de umorul nastratinesc al aceluși colț de lume, și de tezaurul său paremiologic. Așa, de pildă, *Ostrovul Lupilor* se vede pe alocuri întretesut de zicale, de învățături și proverbe rășăritene. Iată câteva exemple: „Astăzi mie, mâine ție... Femeia intră pe ușă, liniștea iese pe fereastră... Femeile cu vorba și bărbații cu fapta... Nu te rezema de umbră...

<sup>1</sup> Înalt grad ecleziastic la musulmani.

Nu crede în necredință...“ Este un fapt, pe care l-am menționat indirect la început, dar nu l-am subliniat destul de precis. Ne gândim anume că Sadoveanu îndeosebi către bătrînețe se lasă atras de înțelepciunea Orientului. Analogia cu Goethe și cu *Divanul occidental-oriental* al acestuia, la care poetul german începe să scrie în vîrstă de 65 de ani (1814), este cu totul izbitoare. Orientul pare să fie pentru amîndoi una din sursele maturității sapiențiale.

De fapt, nu există nimic din repertoriul de pînă atunci în legătură cu atmosfera și cu spațiul spiritual răsăritean, care să fi fost omis de Sadoveanu. Nu lipsesc din scrierile sale nici hogeza care îl anunță pe Alah din minaret, cîntîndu-și vorbele „*prelung și îngînat, parcă-i venea a plînge*“, nici fereastra cu zăbrele, unde a apărut cadîna cu buze roșii și ochi negri, căreia „*i s-a lăsat pe obraz iașmacul*“, nici vechii sultani, nici spahiii, nici navrapii, nici deliîi, „*îmbrăcați în piei de pardos*“. În sfîrșit, mai multe cuvinte și chiar fraze turcești răsar, intens expresiv, în scrierile acestui mare rapsod al nostru, îndrăgostit de ceremonialul, de cuviința, de tihna, de înțelepciunea și de culorile Orientului, cu alte cuvinte, de un întreg stil de viață, de artă, de gîndire, al acelei arii.

Pînă acum am privit, în cadrul motivului urmărit de noi, numai pe unii din prozatorii noștri. Vom încheia, de aceea, prin considerarea și a unui poet, a lui Ion Barbu. La acest singular liric al nostru se surprind aproape ritmic două impulsuri, exprimate prin două reflexe opuse, așa cum ar fi cele din actul respiratoriu. Este adică un ritm al încordării și unul al ușurării eliberatoare. Cu o oarecare aproximație, localizată pe o închipuită hartă simbolică, asemenea impulsuri opuse se pot fixa și geografic.

Acționează mai întîi o mișcare de flux, care se exprimă printr-o năzuință tulbure, nostalgică, tensionată, către un nord îndeosebi germanic. Acesteia îi răspunde consecutiv o mișcare de reflux, de reazăzare limpede a poetului în matca apelor sale lăuntrice. În perimetrul

unui atare reflux, liricul năzuitor, cîntărețul lui *ar trebui (Timbru)* și al lui *găsi-vor...? (Grup)* se resoarbe liniștit în sine pe pămîntul țării în ipostaza de orient „*balcan-peninsular*“ a acestui pămînt.

În conexiune cu unele aspecte urmărite în capitoul de față se poate înregistra aci reaşezarea într-o caleidoscopică viziune *simultană* a fatalei ordini *successive* între apogeu și decădere din scrisul lui Panait Istrati. Și romancierul *Chirei-Chiralina* și poetul *Isarlıkului* evocă la fel de pregnant, dar privită din unghiuri diferite, aceeași esență cu caracter contrastant a Orientului tradițional. Panait Istrati înfățișează, redus la scară individuală, destinul marilor așezăminte din vechiul Orient, a căror strălucire fragilă și amenințată se destramă repede și se prăbușește în mizerie. Acest contrast succesiv se vede redus de Ion Barbu la unul simultan. Dar nu numai aci se limitează diferența dintre ei. La Panait Istrati succesiunea, totdeauna de la fericire la răstriașe, este o expresie tragică de destin. La Ion Barbu simultaneitatea alăturată a acestor două extreme se relevă ca variație pitorească a unei continue stări de fapt împăcate în sine, deoarece nu se mai ivește la nimeni conștiința de victimă a unei promisiuni înșelătoare.

Iată, în poemul *Nastratin Hogea la Isarlık* un exemplu al acestui „normal“ contrast alăturat, pe care îl oferă Orientul :

Derviși cu fața suptă de veghi, aduși de șale  
Pierduți între pufoase și falnice pașale.

Termenii contrastanți apar aci nu numai alăturați, ci de-a dreptul întrețesuți, ca un calculat amestec de lumină și umbră. Dar, pînă a merge mai departe, ne permitem o scurtă trimitere privind una din cele două ipostaze de mai sus, aceea a fastului care radiază mîndru.

Ion Barbu dispune aci de o anticipație cvasi-similară, pe care el o situase în poema *Păunul : Se ploconeala răsăritean și moale... Albastru pilpîia și cald...* După cum se vede, acea pasăre îi sugerează poetului o strînsă asociație cu somptuoșitatea Orientului (*răsăritean*). Iar unele epiteze se pot substitui perfect între imaginea *păunului*

și aceea a *pașalelor*. Astfel, ideea de *răsăritean, moale și cald* se adecvează întocmai indolenților și luxuoșilor demnitari turci de pe vremuri, după cum și intuițiile de *pufoș și falnic* parcă ar merge și mai bine în adaptarea lor la apariția acelei superbe păsări decorative. În sfîrșit, acea *ploconeala răsăriteană* revine în cuvintele pașei către Nastratin : *Primește-aceste daruri și-aceste temenele*. Matricea lăuntrică a Orientului există, deci, cu anticipație în trăirea lui Ion Barbu.

Cît privește *mizeria* din aria complementară a răsăritului nu e chiar mizerie, ci mai curînd un fel de *simplitate*, pe care o simțim echilibrat integrată într-un stil de viață patriarhal, pitoresc, variat și tihnit, așa cum apare în poema intitulată chiar *Isarlık* :

Colo cu doniți în spate  
Asinii de la cetate,  
Gizii, printre fete mari.  
Simigii și gogoșari  
Guri cască...

Este un ansamblu de viață în mișcare, însă într-un registru lent, potolit, neatins încă de seismele mari ale istoriei din veacul nostru. Ni se prezintă o simplitate acceptată ca atare și care, în orice caz, atinge regenerator receptivitatea poetului.

Dar nu numai oamenii, ci și spațiul însuși al *Isarlıkului*, în imaginea sa globală, ne solicită interesul. S-a spus că ar fi o inchipuire utopică, așa cum ne proiectase Campanella una în *Cetatea Soarelui* sau Morus alta în *Utopia* (Marian Papahagi).

Este indubitabil un lăcaș imaginat la care aspiră cu ardoare poetul. Am crede, totuși, că *Isarlıkul* nu semnifică chiar o utopie, ci doar o sinteză ideală, creată din intuiția unor apropiate așezăminte orientale. Ele ar fi, prin excelență, receptacule ale aceluși echilibru, ale aceleiași liniști și isichii pe care frămîntata lume modernă le-a pierdut. Numai într-un fel de sinteză-simbol a lor, poetul obosit de căutări se regăsește pe sine. Utopia ar fi proiectare în viitor, pe cînd *Isarlıkul* este, dimpotrivă, o izolată enclavă a trecutului. În marele iureș al schim-

bărilor precipitate din veacul nostru poetul parcă ar vrea să-și apere acest paradis de vîntul uniformei modernizări : *Raiul meu, rămii așa !* Autorul *Jocului secund* se destinde reîntremit la o *Dunăre turcească*, într-un apropiat Orient, acum jumătate de veac, încă patriarhal.

Dintr-o asemenea perspectivă, suverana împăcare sufletească a aceluia Orient apare pentru poet cu o liniștitoare dulceață și reculegere, ca un iz care ar unge și vindeca rănilor vieții. Iată însuși glasul alinător al cetății în privilegiile ei clipe de transfigurare :

Cu glas galeș de unsoare  
Ce te-ajunge-așa de lin  
Cînd un sfînt de muezin  
Filfiie, înalt, o rugă  
Pe foisor, la ziua-n fugă...

În cuprinsul unui asemenea climat mîngîietor Ion Barbu exultă ca un arzător îndrăgostit islamic :

Isarlık, inima mea,  
Dată-n alb, ca o raia...

Versurile au căpătat aci cadența legănătoare a unei melancolice manele turcești.

La rîndul lor, anexele nelipsite ale motului orientat apar și ele sub cele mai variate aspecte în ciclul *Isarlık*, de la lexicul turcesc (*parmaclık*, *bairam*, *efendi*, *temenele*, etc.), și pînă la sugerarea festonată sau întorcheată a arabescurilor : *Cu ziduri forfecate, sucite minarete*. Asemenea arabescuri se văd mutate și în registrul descumpănirilor lăuntrice, care se proiectează temporal într-una din cele mai originale gîndite sintagme : *încolăcite ceasuri*. Așa cum am procedat și cu ceilalți scriitori, pe noi nu ne interesează nici la Ion Barbu o concepție generală a sa, ci numai, în sine, motivul orientat evocat de el, care i se arată atît de apropiat în ciclul *Isarlık*.

În încheierea capitolului ne simțim obligați să mai venim cu două deslușiri. Mai întîi trebuie să precizăm

că, în ceea ce privește prezența motivului oriental n-am apelat la întregul repertoriu cuprins în perioada noastră interbelică. Mai sînt scriitori chiar mari, pe care noi i-am omis : Jean Bart, Em. Bucuță, Victor Eftimiu, Victor Ion Popa etc., etc. Dar, în caz contrariu, n-am fi putut să ilustrăm doar pe unii din ei fără toți ceilalți. Ar fi însemnat atunci să nu mai sfîrșim, vătămînd astfel echilibrul capitolului în contextul lucrării. Ne-am mulțumit, de aceea, să prezentăm doar pe cei mai mari, în așa fel ca să demonstrăm cu minimum de mijloace că acest motiv există ca o permanență, și este viu și în veacul nostru.

În al doilea rînd, nu putem trece sub tăcere că motivul oriental nu se constituie ca un apanaj al nostru, ci se află prezent pretutindeni în acest timp, inclusiv în Occident. Atunci care ar fi, sub aspectul de față, specificul românesc, și desigur și al altor culturi din sud-est ? Am răspunde că deși motivul există concomitent și în Occident, el continuă să rămînă acolo un dat străin și exotic. La noi, dimpotrivă, este o realitate aproape a noastră, în mare parte autohtonizată. Această trăsătură esențială, diferențiată de a occidentului, are la bază două precise rațiuni cauzale, una istorică iar cealaltă geografică.

Să ne oprim mai întîi la prima din ele în ordinea menționată mai sus. După cum se știe, istoricește noi ne găseam integrați secole întregi în sfera Orientului. Noțiunea de Răsărit nu exprimă, deci, o efectivă alteritate în raportarea sa la mediul în care trăim. Iar, după ce ne-am occidentalizat, geograficește am continuat să avem mereu Orientul în față prin însăși poziția noastră naturală „la porțile Orientului“. Faptul se transmite întocmai și în literatura veacului nostru. La un poet, bunăoară, ca Ion Barbu, tocmai recele climat nordic, sugerat prin unele vocabule ca *burg*, *trol* sau *Maelström*, ni se reprezintă depărtat și exotic, în vreme ce aceea „Dunăre turcească“ cu „raiul“ poetului pare mai curînd asimilată într-o matrice românească.

## MUNTELE SACRU

Unul din motivele preferate ale literaturii noastre este acela al unei străvechi tradiții în legătură cu muntele. ☉ asemenea tradiție nu ne aparține de fapt numai nouă. În extindere geografică, se pare că noi am circumscris, împreună cu unii vecini, doar capătul ei european. Mircea Eliade precizează prin următoarea afirmație situarea noastră în vastul context ce ne cuprinde: „*In imensa arie carpato-dunăreană și balcanică, și în alte părți (Asia Mică, Iran, India) din cea mai îndepărtată antichitate și pînă la începutul secolului nostru, culturile și grotelile munților au fost locurile de retragere predilecte ale asceților, călugărilor și contemplativilor de tot felul*“. (De la Zalmoxis la Gingis-Han, 1970, trad. rom. 1980). Așa putem merge și mai departe în răsărit, pînă în Japonia, unde vulcanul stins Fuji-Yama este considerat munte sacru de către sintoiști.

Se constată, așadar, că, deși se extinde pe o arie atît de vastă, fenomenul se vede totuși circumscris la o zonă a Orientului asiatic, prelungit cu sud-estul european. Unele vederi dilatează, însă, pe o arie indefinită existența acestui fenomen, fără a-i fixa vreo limită. Astfel, într-o recentă lucrare a sa, Mircea Vaida afirmă printr-o imagine sugestivă, că, „*în toate mitologiile muntelui*“ ar fi o „*catedrală magică a naturii*“<sup>1</sup>. Prin ilustrațiile, totuși, pe care ni le oferă pertinent autorul, o asemenea „*vatră profetică*“ se arată a-și avea ponderea nu chiar „*în toate mitologiile*“, ci cu precădere numai într-o anumită parte a lumii. Muntele, continuă elevat Mircea Vaida, „*a ocrotit veghea solitară a unor Zoroastru, Bud-*

*dha sau, mai tîrziu Mohamed*“. După cum se vede, exemplele crezute pe bună dreptate a fi tipice, aparțin exclusiv tot Orientului. Iar noi, așa cum am mai precizat încă de la început, ne integrăm în capătul european al ariei punctate de existența străvechiului cult montan.

Prin părțile noastre, precum și ale întregului ținut balcanic acționează, în consecință, o milenară tradiție legată de acest motiv. Așa, bunăoară, în *Bachantele* lui Euripide se amintește de cultul unui Dionisos tracic. La acest popor „*ceremoniile se desfășurau, în munți, la lumina «flăcărilor»*“ (Mircea Eliade: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, 1978). În alt sens Herodot și — pe la începutul erei noastre — geograful Strabo vorbesc de cultul lui Zalmoxis (la noi numele se folosește frecvent sub forma Zamolxis sau Zamolxe) și de misterele sale. Acestea se arătau cu totul opuse unei manifestări orgiastice, ca aceea dedicată lui Dionisos. Misterele lui Zalmoxis se oficiau de către un mare preot, care trăia solitar în asceză, pe culmea unui munte. Este vorba de muntele sacru pe care același Strabo îl numește Kogainon. Zalmoxis s-ar fi distins printr-o specială virtute magică și profetică (Mircea Eliade, *Op. cit.*). De asemenea virtuți s-ar fi bucurat și preoții săi, care, de-a lungul veacurilor, își aveau și ei sediul pe culmea unui munte sacru.

Pe la începutul veacului trecut celebrul Fabre d'Olivet emite ipoteza după care însuși Orfeu ar fi fost unul din acești preoți-profeți. Autorul invocă desigur tradiția care ne inițiază că grecii ar fi învățat poezia de la traci. Nu putem ști după ce izvoare Fabre d'Olivet stabilește sediul lui Orfeu în Dacia, și anume în „*Munții care despart Moldova de Transilvania*“ (v. Fabre d'Olivet *Les vers dorés de Pythagore, expliqués pour la première fois et traduits en vers eumolpiques français*, 1813). În orice caz, faptul poate fi legat de vechea tradiție populară românească a Ceablăului. Cultul precreștin al muntelui se pare că s-a prelungit în Dacia și în Balcani pînă cu mult după încheierea Antichității.

După cum se știe, *Miorița* noastră se deschide și se închide, într-un fel sau altul, cu aceeași prezență cuprinzătoare a munților. Începutul proiectează simbolic

<sup>1</sup> Pe urmele lui Lucian Blaga, Dacia, 1982, p. 162.

shița unui povârniș alpin, în speța carpatic, cu cei trei ciobani și cu turmele lor, care coboară :

Pe-un picior de plai

Pe-o gură de rai

Iată vin în cale

Se cobor în vale...

Mai semnificativ, însă, este sfârșitul. Ciobanul care va fi ucis de ceilalți doi știe că va muri și, în felul acesta, se va integra în marea albie a naturii. După tradiția populară românească, înmormintarea celor răpuși în prima tinerețe, încă necăsătoriți, se află precedată de celebrarea unei nunți simbolice. În poema *Miorița* la această solemnitate iau parte activă toate regnurile naturii, de la aștrii pînă la vietățile animale, fiecare cu cîte o atribuție necesară respectivului ceremonial. Faptul că într-un asemenea ansamblu sărbătoresc rolul primordial al preoților, care oficiază taina nunții, este îndeplinit tocmai de munți (*preoți munții mari*) poate fi o străveche persistență a primordialului fond dacic legat de motivul sacralității montane. În orice caz, poema ne oferă, în mod semnificativ, un început și un sfârșit în conexiune cu același aspect natural, investit cu o atribuție spiri-tuală.

Potrivit tradiției, după care poporul român s-a înche-gat etnic și și-a dus multă vreme viața în refugiul regiunilor muntoase, acestea apar atit ca o matrice, ca un loc al nașterii — de unde cei trei ciobani *coboară*, adică ies la lumina istoriei — cit și ca unul al morții, la care tot muntele va fi prezent cu o funcțiune sacrală. Aceste sumare preliminarii credem că pot desluși, cu aproximație — dintr-o perspectivă sau alta — frecvența, ca motiv important, a „muntelui sacru“ în istoria noastră literară.

Primul scriitor la care ne vom opri este Dimitrie Cantemir. Ne solicită îndeosebi *Istoria ieroglifică* (1705). Aci apare pentru prima dată, în literatura noastră cultă, motivul muntelui ca sediu spiritual, unde putem iden-

tifica, în accepția lui Mircea Eliade, un „spațiu sacru“. Izolat la o înălțime inaccesibilă ni se desemnează lăcașul de refugiu al inorogului — vietate hieratică, sub a cărui mască se ascunde însuși Cantemir. Acest animal fabulos se mai află totodată investit și ca simbol al purității, al luminii și al vieții, care, acolo în singurătate, se opune corupției, întunericului și morții, ce apasă mișunarea carbă a lumii, aflate, tot prin reprezentări animale, în josul acelei înălțimi. Muntele deține aci două valențe, care, deși în fond se contopesc, urmează, totuși, a fi privite de noi pe rînd.

Prima este aceea a refugiului față de răutatea oa-menilor, reproducînd parcă, la scară redusă — și fără o intenție *ad-hoc* a lui Cantemir — retragerea locuitorilor Daciei către înălțimi, unde s-ar fi format poporul român. Autorul și-a ales, pentru a se caracteriza pe sine, simbolul inorogului, făptură imaginată, care fuge de orice privire și se lasă foarte rar văzută. Iată aci celebrele sale cuvinte : „*Inorogul, în primejdia ce se află vădzînd și încă cîte îl așteaptă socotînd, deodată în simceaoa a unui munte așe de înalt să sui, ce nici pasire zburătoare locul unde sta a privi peste puțință era*“. Ideea muntelui se arată aci cu totul opusă accepției sale profane, peisagistice, de scop în sine. El nu mai deține funcțiunea *de-a se arăta* în toată măreția sa, pentru a fi admirat. Dimpotrivă, reprezentarea înălțimii muntoase se asociază aci cu închipuirea de *ascuns*, de *tăinuit*, de *inaccesibil*. În vederea acestui efect, autorul știe să sugereze intens eliminarea oricărei căi de comunicare. „*Căci la suișul muntelui*“, adaugă el, „*una era potica, și aceia strîmptă și șivăită foarte, carea în plêsea muntelui prea cu lesne închizîndu-să, pre aiurea de suit alt drum și altă cale nici era, nici se afla*“. Dar și în acest loc inaccesibil, el încă mai căuta, pentru orice eventualitate, un colț unde să se ascundă, ca nu cumva să fie totuși surprins de zborul înalt al șoimului. Inorogul nu cobora decît noaptea pentru a nu fi văzut de nimeni.

Pînă acum am avut în vedere numai prima valență a muntelui ca motiv literar la Cantemir. Am privit adică



exclusiv funcțiunea sa de cetate naturală, care îl ferește de dușmani pe cel refugiat în ascunzătorile sale. Dar mai există și o altă valență a muntelui, aceea de loc favorabil meditației în singurătate. Iată și în acest nou sens, poziția deopotrivă de sugestiv exprimată a lui Cantemir: „*În munți holmuroși, codri umbroși, în stînci pietroase, peșteri întunecoase, între părăși zugrăviți și zidiri cu iederă acoperiți cuvinte a face decît între oamenii carii cuvîntul adevărului a audzi nu le place.*“ De astă dată muntele apare ca un loc favorabil contemplativilor prin îndepărtarea lor de contingenta stînjinitoare a oamenilor. În această categorie intră, ca în trăirea barocului, și motivul arhitectonic care ascunde chilia celui ce cugetă în singurătate (*Ziduri cu iederă acoperiți*).

Am crede aci că este cazul să conjugăm toate cele expuse mai sus cu o altă lucrare a lui Cantemir, scrisă mai tîrziu (1716), în limba latină, și anume *Descriptio Moldaviae*. Dintr-o asemenea confruntare ar reieși — se pare — că așezarea „înălțime“ ascunsă a „*munților holmu-roși*“ / „*a stîncilor pietroase*“ și a „*peșterilor întunecoase*“ pleacă de la sugestia unei realități geografice naționale, în jurul căreia s-au țesut unele fire transmise de vechi tradiții. Iată următoarele rînduri din *Descriptio Moldaviae*: „*Muntele cel mai înalt este Ceahlăul, care, dacă ar fi fost cunoscut în fabulele celor vechi, n-ar fi fost mai puțin cunoscut decît Olimpul... La mijlocul lui se vede o statuie foarte veche, înaltă de cinci coți, care închipuie o bătrînă înconjurată de oi, dacă nu mă înșel 20, aîn a cărei parte firească curge un izvor de apă veșnic... Locuitorii povestesc multe basme despre ele, dar ce se potrivește mai bine cu adevărul acelor credințe să cerceteze cei curioși de lucrurile naturii*“. Vom privi sumar unele din ideile expuse în textul de față.

Mai întii, comparația — am spune pe picior de egalitate — a Ceahlăului cu sediul olimpic al zeilor greci, comparație în raport cu o densă polarizare de valori tradiționale (*în fabulele celor vechi*) indică precis întipărirea de munte sacru a celui dintii. Apoi faptul că ceea ce noi luăm drept *stîncă*, la el capătă o altă identificare, aceea de *statuie*, ne dă mult de gîndit. Cantemir nu ia, așadar, drept simplă închipuire populară acea identifi-

care a fenomenului natural cu o creație umană. Dimpotrivă, își însușește și el ipoteza „statuiei“, așa cum apare din formularea sa lipsită de orice echivoc. Iar faptul că o apreciază ca fiind „foarte veche“ ne încredințează de aderarea sa la concepția despre o presupusă artă pe care noi astăzi o numim „megalică“, și care se detectează ipotetic și în alte regiuni ale Carpaților noștri. Natural că o asemenea „artă“ — în cazul existenței sale ca atare — nu putea să dețină alt rost decît unul cultic în legătură cu munții unde se află situate, fără excepție, vestigiile ei.

Contemporan cu Cantemir, dar bucurîndu-se de o viață mai lungă, este Ion Neculce. La treizeci de ani după apariția *Istoriei ieroglifice*, mai precis în 1737, Neculce începe să lucreze la cronică sa, pe care o intitulează *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija Vodă pînă la a doua domnie a lui Mavrocordat*. După cum se știe, această operă, mai mult de romancier și de memorialist decît de cronicar (v. articolul Manuelei Tănăsescu despre *Neculce Ion*, în volumul coordonat de Mircea Zăciu, *Mic dicționar. Scriitori români*, 1978), se află precedată de *O samă de cuvinte*, opuscul considerat a fi „prima culegere de folclor românească“ (Manuela Tănăsescu, *Op. cit.*). Prin stilul său inconfundabil, Neculce pare să fi infuzat acestei culegeri suflul propriei sale personalități artistice. O parte din legende sînt legate, prin diferite episoade, de figura, devenită fabuloasă, a lui Ștefan cel Mare.

Una din ele evocă direct motivul chiliei unde s-a retras un pustnic într-un singuratec ținut de munte. Deși transpusă pe o arie creștină, fabulația lui Neculce prezintă certe analogii cu vechiul loc de cult și de tragere al dacilor, confirmînd, printre multe altele, ideea lui Mircea Eliade despre permanența tradiției din aceste regiuni, care durează din cea mai îndepărtată Antichitate și pînă la începutul veacului nostru. Iată un fragment din notația cronicarului, care evocă un moment de dificultate serioasă a lui Ștefan cel Mare, cînd era pe punctul de a-și închina țara turcilor: „*Iară Ștefan*

Vodă, mergînd de la Cetatea Neamîului în sus pe Moldova, au mersu pe la Voroneţ, unde trăie un părinte sihastru pe nume Daniil. Şi bătînd Ştefan Vodă în uşa sihastrului să-i descuie, au răspuns sihastrul să aştepte Ştefan Vodă afară pînă ş-a istovi ruga. Şi după ce ş-au istovit sihastrul ruga, l-au chemat în chilie pe Ştefan Vodă. Şi s-au ispovedit Ştefan Vodă la dînsul... Iar sihastrul au dzis să nu o închine, că războiul este a lui...“

Acest pasaj merită un comentariu mai extins, deoarece cuprinde o sumă de date ce interesează obiectivul nostru.

Există mai întii unele desluşiri cu caracter tradiţional, ce se adecvează tot atît de bine şi sediului ales de inorogul lui Cantemir. În amîndouă cazurile putem conexa relatările respective cu faptul că, anterior, la daci, marele preot trăia „într-o solitudine inaccesibilă în vârful muntelui sacru“ (*De la Zalmoxis la Gingis-Han*). Neculce prezintă în legenda sa şi unele indicaţii geografice mai precise, arătînd drumul lui Ştefan cel Mare către un loc muntos pe care putem să-l identificăm de astă dată nu cu Ceahlăul ci cu ceea ce se cunoaşte sub numele de Obcina Voroneţului. Ne dăm seama, cu acest prilej, că, deşi este prinţul ţării, se duce totuşi la o întrevedere greu accesibilă chiar şi pentru el. În ciuda demnităţii sale supreme, se vede, nu mai puţin, nevoit să aştepte pînă a avea accesul la locul de recludiune al veneratului sihastru. Însă, faptul că în cele din urmă a fost primit, ne pune iarăşi în legătură cu alte date mai vechi precreştine. „Zamolxe“, adaugă Mircea Eliade după indicaţiile lui Strabon, „se retrage într-o peşteră în vârful muntelui Kogainon, unde nu-i primeşte decît pe rege şi pe proprii lui servitori...“ (*Ibidem*). Acest prestigiu, de care beneficia marele preot se datora, printre altele, darului său de „profet“, şi cunoştinţelor sale „mantine“. Asemenea virtuţi proorocitoare pare să posede şi sihastrul Daniil, de vreme ce, în legenda lui Neculce, îi prezice lui Ştefan cel Mare că „războiul este a lui“. Indiciul mai mult decît cert că autorul şi-a avut sursa într-o matrice folclorică ne relevă că tradiţia „muntelui sacru“ s-a transmis pînă tîrziu, cînd s-a introdus în literatura noastră cultă.

Peste un secol, în 1858, acest motiv, amplificat de astă dată de o trenă retorică, primeşte un accent net romantic la Bolintineanu. Cunoscuta sa poemă *Daniil Sihastru* începe astfel :

Sub o ripă stearpă, pe un rîu în spume  
Unde un sihastru a fugit de lume  
Cu vărsarea serii un străin sosi...

Dezvoltarea şi ornarea imagistică a legendei lui Neculce nu mai solicită acum alt interes decît acela de-a dovedi consistenţa în durată a acestei tradiţii, absorbite şi asimilate de atmosfera romanticului nostru.

Odată cu veacul al XIX-lea, pînă la Eminescu, o serie de lucrări, lipsite de vreo marcată valoare artistică şi susţinute doar de o activă funcţiune explicativă şi documentară pentru anii următori, ne reţin momentan atenţia. Este vorba, în acea vreme, de influenţa unei certe culturi istorice în legătură cu muntele sacru al dacilor şi cu Zalmoxis. Iar Kogainonul se vede de astă dată precis identificat cu Ceahlăul. La acest important rezultat se ajunge fără cunoaşterea ideii lui Fabre d'Olivet în legătură cu munţii care despart Moldova de Transilvania, şi doar ca efect al unei fantezii romantice, secundate de anumite informaţii în materie de scrieri clasice antice şi de tradiţii folclorice locale.

Primul care deschide această serie este Gheorghe Asachi. Încă din 1840 el publică o baladă, *Dochia şi Traian*, în care motivul muntelui sacru se conjugă cu acela al *metamorfozei*. O legendă spune că, după cucerirea Daciei de către romani, Dochia, fiica lui Decebal, ultimul rege dac, ca să fugă de Traian, care o urmărea, a ajuns la acel munte sfînt, unde l-a implorat pe Zalmoxis. Atunci zeul a prefăcut-o într-o stîncă impunătoare care şi astăzi îi poartă numele. Există aci o probabilă conjugare a tradiţiei cu fantezia efervescentă a lui Asachi.

Întregul ansamblu al acestei probleme a fost cercetat la noi cu o deosebită acribie de către D. Murăraşu, care comentează, în legătură cu motivul ce ne preocupă,

cîteva lucrări literare de pe la mijlocul veacului trecut. Deși lipsite de interes artistic, ele se impun totuși ca transmițătoare ale aceluși motiv. Ne referim la lucrarea intitulată *Comentarii eminesciene* (E.P.L., 1967). Aci D. Murărașu menționează printre altele, epopeea lui Alexandru Pelimon (1822—1881) *Traian în Dacia* (1860) și aceea a lui Dimitrie Bolintineanu, *Traianida* (1868), precedată la el de o legendă, *Dochia* (1865). În ambele epoei și a lui Pelimon și a lui Bolintineanu, Kogainonul lui Strabo — ortografiat aci Cogaion — se arată a fi identificat, fără nici un echivoc, cu Ceahlăul. Dată, însă, fiind lipsa de valoare artistică a acestor lucrări, precum și a altor citorva de același gen, publicate în intervalul 1860—1868, nu ne vom opri la ele. Pe noi ne interesează să evocăm motivul „muntelui sacru“ doar într-o serie de capodopere ale literaturii noastre.

Și totuși, prin caracterul său cu totul ciudat și original, nu ne putem lipsi de-a prezenta un pasaj din nuvela istorică *Dragoș* (1867)<sup>1</sup>, a lui Gh. Asachi. Tot el am văzut că este acela care, încă din 1840, inaugurează acest motiv în literatura noastră, asociind unele tradiții populare cu fantezia sa de om cultivat. Iată pasajul în discuție din nuvela *Dragoș*, unde Ceahlăul este numit Pion : „*Depărtarea și tăria locului favora adăpostul acesta și poporul atribui asemenea efect înrîuririi și puterii supraomenești a Dochiei, fiicei lui Decebal, a căreia figură învechită din epoha lui Traian se-nalță sub creasta Pionului. Dar Dochia împietrită totdeauna fu reprezentată de o femeie vie săhastră care, retrasă în aceste locuri, se folosia de prestigiul zînei și de pregiudețile poporului și sub asemenea auspicii plinia faptele ei mîntuitoare. Nona era numele acelei femei săhastre, care petrecea pe atunci în grota Dochiei...*“ Se desprind din acest pasaj mai multe indicii care se cer reținute.

<sup>1</sup> Această lucrare literară, ca și celelalte cîteva nuvele ale sale, au fost scrise încă din 1859 în limba franceză.

De la început surprindem că, în legătură cu motivul muntelui, Gh. Asachi atribuie unui veac al XIV-lea românesc certe tradiții precreștine. În al doilea rînd, așa cum am înregistrat și la Cantemir, el identifică drept statuie stîncă Dochia din Ceahlău. Se reia, astfel, accepția — desigur pe plan imaginativ — a unei arte megalitice la noi. În cazul de față această „statuie“ apare ca întruchipare tutelară a unei instituții sacre, întemeiată legendar de o femeie, acum „împietrită“, dar neîncetat continuată în oficiile ei de către mereu altă „femeie vie săhastră“. Iată, deci — ceea ce nu vom mai întîlni la viitorii scriitori români —, ideea „muntelui sacru“ ca spațiu al unei jurisdicții feminine, spațiu interzis bărbaților. Femeia „săhastră“ se vede apărată de spiritul Dochiei, reprezentată în acea „statuie“. Este locul unde zeul Zalmoxis, apărînd în propriul său sediu virginitatea Dochiei prin actul „împietririi“, pune început unei instituții sacre. Prin această interesantă excepție din cadrul de circulație a motivului urmărit de noi, fantezia lui Asachi, coroborată cu unele vechi tradiții populare, se arată aci deosebit de fecundă.

În lucrarea sa mai sus menționată D. Murărașu se oprește mai îndelung și mai stăruitor la Eminescu, privindu-l sub aspectul de ilustrator al motivului montan cu funcțiune tradițională. Într-adevăr, lirica eminesciană indică la noi o culme în această privință. Un asemenea motiv se vede, însă, prezentat de Eminescu cu totul altfel decît pînă la el. De la Cantemir și pînă la Asachi, imaginea muntelui apare mai frugală, cu o funcțiune doar instrumentală, ca simplu receptacol, ce adăpostește o mare semnificație.

La Eminescu, dimpotrivă, pitorescul tainic și sublimul romantic al naturii — avînd un precedent încă nedezvoltat la Bolintineanu — intră, ca pondere artistică, în concurență cu acea mare semnificație, de fapt și ea intensificată prin uriașa fantezie a poetului și prin pasiunea sa pentru trecutul milenar al pămîntului românesc. Iată, bunăoară, sugestia de mister înfricoșător a

respectivei atmosfere montane, exprimată prin accente de halucinantă incantație în poema *Strigoii* :

Ajuns-a el la poala de codru-n munții vechi  
Izvoară vii murmură și saltă de sub piatră  
Colo cenușa sură în părăsită vatră,  
În codri-adânci cățelul pământului tot latră,  
Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi.

Senzația de „vechi“, de „părăsit“, de „cenușă“ se asociază straniu și neliniștitor cu ascunse prezențe vii, poate primejdioase. Este adevărat că numai o asemenea evocare s-a văzut indicată ca introducere la descrierea bătrînului preot-mag al lui Zamolxis, ce-și avea sediul în acele aspre pustietăți, necălcate de pas omenească. Înfașurarea sa extraumană, încremenită de veacuri într-un sălbatec hieratism, ne sugerează înalta putere spirituală prin care a ajuns atât să stăpînească secretele vieții și ale morții, cât și să comande naturii împotriva legilor ei :

Pe-un jilț tăiat în stîncă stă țeapăn, palid, drept,  
Cu cîrja lui în mîină preotul cel păgîn ;  
De-un veac el șede astfel — de moarte-uitat, bătrîn.  
În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sîn,  
Barba-n pămînt i-ajunge și genele la piept.

Omul parcă a devenit el însuși parte din acel munte stîncos, transfigurat de suflul milenar al unei tradiții inițiatice.

Într-o altă poemă, *Povestea magului călător în stele*, fantasticul natural depășește covîrșitor — dar numai în aparență — ponderea semnificației pe care acea atmosferă o cuprinde. De fapt, însă, în partea finală a fragmentului ce-l vom cita, însăși viziunea naturii — desprinsă de indicarea precisă a acelei semnificații pe care o adăpostește — se exprimă prin fraze abrupte, ce-și pierd articulațiile, înlocuite printr-un obscur ton oracular. Mediul natural al muntelui se vede parcă zguduit de o fierbere haotică, de un suflu amețitor, care-l pă-

trunde misterios pe bătrînul mag cu o știință neînțeleasă, de dincolo de cele văzute :

În munți ce puternici din codri s-ardică  
Giganți cu picioare de stînci de granit  
Cu fruntea trăsniță ei norii despică  
Și vulturii-n creieri palate-și ridică  
Și-uimiți stau în soare privindu-l țintit.  
Acolo prin ruini, prin stînci grămădite  
E peștera neagră săhastrului mag  
Stejari prăvăliți peste riuri cumplite  
Și stanuri bătrîne cu mușchi coperite  
Încet se cutremur copacii de fag.

După cum se vede, invazia naturii apare aci cotropitoare. Din zece versuri numai unul singur (*E peștera neagră săhastrului mag*) cuprinde precis pronunțat miezul semnificativ al acestui decor care parcă crește într-o uriașă expansiune. Semnificația tradițională a muntelui nu se pierde, însă, ca un simplu accident în acel torent descriptiv, deoarece aici însăși viziunea stranie a naturii sugerează existența misteriosului nucleu cuprins într-însa prin prezența excepțională a „săhastrului mag“.

Ațit în *Strigoii* cât și în *Povestea magului călător în stele*, este vorba — în legătură cu străvechiul nostru cult montan — numai de slujitorii supraviețuitori ai acestui cult, în speță „preotul cel păgîn“ și „săhastrul mag“. Iată, însă, că în *Memento mori*, poemă al cărei final pătrunde ceva mai îndepărtat în timp — evocînd pe un plan pur fantastic cucerirea romană a Daciei — muntele sacru apare populat nu de alții decît de înșiși zeii daci. Faptul, însă, nu avantajează poema, în rest una din cele mai strălucite ale literaturii noastre. Fantezia și misterul se destramă fiind împinse într-o serie de hiperbole, adică într-o pură exaltare a cuvintelor. Iată începutul pasajului respectiv :

Dar cît ține răsăritul se înalț-un munte mare  
El de două ori mai nalt e decît depărtarea-n soare  
Stîncă urcată pe stîncă, pas cu pas în infinit

Pare-a se urca — iar fruntea-i, cufundată-n înălțime,  
Abia marginile arată în albastra-ntunecime  
Munte jumătate-n lume — jumătate-n infinit.

Singura parte admirabilă a pasajului citat se arată a fi viziunea titanică din versul : *Stîncă urcată pe stîncă, pas cu pas în infinit / Pare-a se urca*. Amețitoare este aci iluzia unei identificări a mișcării în sus, pe care o descrie acțiunea retiniană, cu însăși mișcarea nesfîrșită a aceleiași stînci, care nu încetează nici ea de-a se urca odată cu privirea, sub chipul mereu al altei stînci supra-puse. În restul versurilor citate, titanicul alunecă însă, în hiperbolic. Deși geniul lui Eminescu nici acum nu dispăre, el nu ajută cu nimic la crearea atmosferei sugestive de „munte sacru“.

În sfîrșit, zii daci, care locuiesc în acest munte, apar asimilați imagistic de Eminescu cu cei nordici :

Zii Daciei acolo locuiau...

Si pe negre stînci trunchiate stau ca-n tron în verdea lume  
Si din cupe beau auroră, cu de neguri albe spume  
Pe cînd mii de fluvii albe nasc în umbră și răsar.

Nu putem admira aci decît purul exercițiu al unei fan-tezii involt înflorite. Într-o asemenea amplificare roman-tică el dezvoltă un germene întrucîtva străin de simpla și nuda spiritualitate din cultul ascuns al dacilor. Faptul apare cu toată evidența în penultimul vers pe care l-am citat. Zii dacilor n-au însă nimic comun cu cei greci sau cu cei nordici, care sînt văzuți naturalist, într-un act analogic aceleia al consumării de alimente.

Doar mai tîrziu, în veacul nostru, cînd scriitorii români își vor însuși intuiții de altă natură în legătură cu fizionomia spirituală a vechilor locuitori de pe acest pămînt, motivul „muntelui sacru“ se va reintegra într-un registru mai adecvat tradiției. Nu mai puțin, însă, pentru

sugerarea unui asemenea „munte“, în intenția lui Emi-nescu tot Ceahlăul, anticul Kogainon, i-a constituit punc-tul de plecare, pe parcurs transformat de libera sa fan-tezie, care i-a acordat o mai plastică apoteoză.

În totul altfel, tradiția muntelui, ca vechi lăcaș spiri-tual, se afirmă și la Mihai Sadoveanu. Există și în vasta sa operă o întreagă serie de variante, care se leagă de acest motiv. Ne vom mulțumi să privim numai trei din ele, pe care le credem a fi cele mai importante. În toate, însă, muntele nu va mai fi închipuit pe plan fantastic, ci se va lăsa văzut în pitorescul său real, în farmecul efectiv, care se desprinde dintr-însul. Totuși, nu atît acest pitoresc al său cît mai cu seamă nucleul spiritual pe care îl conține va fi ilustrat de Sadoveanu.

Vom privi mai întîi varianta spirituală cuprinsă în *Creanga de aur* (1933). Totul decurge aci într-o atmos-feră de liniște și împăcare, neînteruptă de nici o durere. Numai la urmă se simte cu intensitate specifica melan-colie a unui sfîrșit de vîrstă istorică sau, mai curînd, al unei supraviețuiri, căreia timpul îi refuză aminarea scadenței. Fără a-i stabili o situare cronologică precisă, Sadoveanu închipuie o ultimă perpetuare ezoterică în munți a doctrinei și cultului lui Zamolxis, după ce crești-nismul se răspîndise în tot restul pămîntului românesc. În primul veac înaintea erei noastre, pe vremea regelui Bu-rebista, marele preot, care deținuse și atunci un rol istoric de prestigiu, știm că se numea Deceneu sau Decheneu. Printr-o antonomază pe care el însuși a imaginat-o, Sa-doveanu atribuie acest nume ca un titlu de supremă dem-nitate tuturor marilor preoți daci care i-au succedat.

Este vorba acum de ultimul Decheneu, numit Ke-sarion Breb, care, mai înainte, făcuse timp de șapte ani o călătorie de inițiere în Răsărit — călătorie ce fusese atribuită în prealabil însuși zeului Zamolxis. În cele de mai jos redăm ceremonialul care urmează după înscău-narea sa : „*Decheneul cel nou ieși din peșteră către al șaptelea ceas al zilei. Purta la gît, pe straiul alb, juvaerul vechi care împodobise cincizeci și trei de ani pe bătrîn. Monahii lui Zalmoxis, adunați în cursul zilei, i se plecară*

în genunchi, inclinându-și frunțile. El ridică asupra lor brațele, privindu-i cu ochii înghețați, și știind că va fi ultimul slujitor al muntelui ascuns“.

Iată, deci, „muntele ascuns“, sediul unui vechi cult criptic. În acest moment solemn, de inaugurare a înaltului său sacerdoțiu, moment care ar trebui să fie de mare jubilație, Kesarion are, totuși, „ochii înghețați“, anunțând, astfel, moartea, în speță, a unei tradiții spirituale. Acest munte își va pierde privilegiul de „spațiu sacru“, de unde marele preot al lui Zamolxis nu va mai coborî tot timpul vieții. Sadoveanu adaugă aci, prin gura lui Kesarion Breb, următoarea deslușire : „Datina noastră e să nu coborîm către ei decât cînd ne cheamă“. Natural că, în cadrul noii religii creștine, marele preot păgîn nu va mai fi chemat. Această împrejurare ni-l amintește pe acel „Inorog“ al lui Cantemir, care nu din proprie inițiativă, ci numai solicitat, a coborît acolo jos între muritori.

Trebuie să adăugăm că, în *Creanga de aur*, Sadoveanu dă la iveală și unele elemente de doctrină pe care le atribuie cultului respectiv, recurgînd la operația de asimilare a unor tradiții gnostice cu spiritul popular. Această doctrină „ascunsă“ se află transmisă de către bătrînul „Decheneu“ decedat care îl precedase pe Kesarion Breb. Este vorba de ideea purificării prin anumite practici ascetice, tinzînd către o largă îngăduință și dragoste fraternă, într-un sens foarte apropiat de acela al pustnicilor indieni de la poalele Himalaiei.

A doua variantă pe motivul „muntelui sacru“ apare în *Izvorul Alb* (1936). Cu acest titlu publică Sadoveanu al doilea volum din *Frații Jderi*. Nu ne mai aflăm, de astă dată, în secolele care urmează curînd după oficializarea creștinismului în Dacia romană, ci în Moldova veacului al XV-lea, epoca lui Ștefan cel Mare, iar muntele sacru este și în cazul de față tot bătrînul Ceahlău, pe care Sadoveanu îl cunoaște cum nu se poate mai temeinic, cu toate detaliile, accidentele și numirile diferitelor sale stînci, culmi, ripi și păduri. Acest munte apare acum cu întreaga sa aură nevăzută dar adînc simțită, ce înconjoară un loc tainic, de inițiere. Ne gîndim la capitolul intitulat *Vînătoarea domnească și bourul cel*

*tare de la Izvorul Alb*. Este o călătorie de inițiere a lui Ștefan cel Mare, așa cum ar fi fost a lui Ghilgameș la strămoșul său Utnapiștim sau a lui Enea la Sibilla din Cumae.

Trecem peste sugestivele dar instantaneele evocări ale acelor locuri de taină și ne oprim la relatările despre strania figură a recent decedatului schivnic, care locuise într-o peșteră, poate tot aceea unde, cu multe secole înainte, și-au avut sediul toți înalții sacerdoți ai lui Zalmoxis. Ca și preoții-profeți ai vechilor daci, el nu se arată niciodată „oamenilor de rînd“, ci doar monarhului : „Numai mîria sa poate avea îngăduința să intre acolo, să audă proorocire pentru gîndul cel nebiruit al mării sale“. Prin urmare, tot ca și vechii slujitori sacri ai muntelui din vremea păgînismului, și acest „schivnic“ era dotat cu virtuți mantice. Tot ca și ei se inițiaseră în știința astrelor : „Avea o cunoștință ascunsă despre mersul stelelor și al soarelui : cetea pe cer zodiile...“ Dar Ștefan cel Mare nu l-a mai găsit în viață. Tocmai din acest ecou postum, ca dintr-un fel de legendă depărtată, se desprinde marele suflu de poezie al episodului respectiv. Faptul de-a nu-l fi prins în viață, ci doar de-a fi auzit despre acel „schivnic“, zvon fugar al trecerii sale pe pămînt, ni-l impune pe Sadoveanu ca pe un neîntrecut creator de atmosferă sugestiv-hieratică.

Iată ce se relatează în legătură cu neuitatul personaj absent, care umplea, totuși, cu prezența sa memoria muntelui : „Schivnicul trăia singur, poruncind să nu-l cerceze nimeni pe lume, avînd el canon singurătatea și mușenia. Era un om schilav și bătrîn tare, slab de virtute, și nouă ni se părea că-i și cu mîntea tulbure, dar el vedea și auzea altfel decît noi, atît în somn cît și în trezie. L-am văzut în cîțiva ani, primăvara, după Sfînta Înviere, ieșind în răsăritul soarelui, ingenunchind și punind urechea la pămînt — ca s-audă glasul pămîntului“. Faptul de-a vedea și de a auzi „altfel decît noi“ transpune dintr-odată intuiția despre această ființă într-o străină și intangibilă zonă de existență. Ca și marii preoți păgîni ai lui Zalmoxis, își avea și un astfel de urmaș „creștin“ al lor sediul într-o peșteră ascunsă din acel munte.

În sfârșit, a treia și ultima variantă, concepută într-un cu totul alt registru decît celelalte două, se fixează cronologic prima, deoarece capătă contur încă dinainte, în *Baltagul* (1930). Ca temă este un fel de *Anti-Mioriță*, atît prin direcția inversă a traseului ciobănesc, pe care îl închipuie autorul, cît și prin sensul final al deznodămîntului. Mai întîi, în marea noastră poemă populară, cei trei ciobani „se cobor la vale“. În acest drum coborîtor, doi dintr-înșii doar se înțeleg între ei să-lucidă pe al treilea, dar nu știm dacă și-au pus planul în aplicare, fiindcă balada se oprește la acea fază a proiectului. Ne aflăm, deci, înainte de consumarea faptului probabil. În *Baltagul* itinerariul se proiectează invers. Punctul de plecare fiind de astă dată jos, ciobanii nu mai coboară, ci urcă înspre munte. Pe acest drum în sus cei doi nu numai plănuiesc, ci îl șiucid efectiv pe tovarășul lor. Toate acestea constituie doar antecedente ale acțiunii propriu-zise, care figurează în roman. Spre deosebire de relatarea din *Miorița*, ne aflăm acum după consumarea faptului. În al doilea rînd, moartea victimei nu mai este privită cu seninătate, ca o circumstanță favorabilă asimilării omului în marea natură. Acum, dimpotrivă, acea moarte se află răzbinată de o femeie, soția defunctului, care îi găsește și îi sancționează pe ucigași, mergînd din aproape în aproape pe urmele celor trei turme. Despărțit, însă, de anecdotică naratiunii, urcușul acelei femei poate să însemneze simbolic ascensiunea trudnică a unei inițieri progresive într-o esențială cunoaștere cu caracter ezoteric. Vitoria Lipan este, deci, după Nona din amintita nuvelă, *Dragoș*, a lui Asachi (1867), a doua femeie din literatura noastră, care, sub aceleași „auspiții“ ca și cea dintîi „plinea“ faptele ei mintuitoare în spațiul sacralității montane.

În ansamblul variantelor pe care le-am expus, Sadoveanu cuprinde, în literatura noastră clasică, resursele cele mai bogate și mai fecunde ale motivului ce-l urmărim. Este interesant de reținut că neobositul și neîntrecutul evocator al farmecelor naturii — inclusiv al muntelui — se arată și în *Creanga de aur*, și în *Baltagul* cît se poate de sobru, aproape avar cu desfătarea în fața frumuseții naturale. Doar în *Izvorul Alb* mai prinde,

în cîteva crimpeie magnifice, și totuși abia fugitiv atinse, ceva din fascinația montană. Și aci, încă, ca și în celelalte două creații ale sale, el situează accentul dominant nu pe splendoarea naturii, ci pe străvechea semnificație spirituală a muntelui, așa cum au făcut de secole aproape toți înaintașii săi care s-au ilustrat prin prezentarea acestui motiv.

În sfârșit, ultimul dintre clasicii noștri, pe care îl privim, urmărind motivul literar ce ni l-am stabilit ca obiectiv, este Lucian Blaga. Încă cu un deceniu înainte de seria creațiilor lui Sadoveanu, aplicate la ideea muntelui sacru, Blaga dă la iveală o dramă memorabilă, *Zamolxe* (1921), pe care o intitulează *mister păgîn*. Autorul pleacă de la ipoteza monoteismului orfic, de care n-ar fi fost străin, la un moment dat, cultul ezoteric al dacilor.

Spre deosebire de toți înaintașii săi, Blaga nu mai are ca decor principal muntele, ci cetatea, mediu mai indicat pentru o acțiune dramatică, adică pentru o ciocnire de poziții și de idei. Ne întîmpină, deci, în *Zamolxe* o configurație intrucitva lăturalnică față de ceea ce urmărim noi. Totodată, însă, mai există și o rațiune bine întemeiată care ne-a îndemnat să racordăm această dramă la circuitul cercetării noastre. Este anume rolul decisiv pentru deznodămînt pe care îl deține provizoria retragere a lui Zamolxe în faimoasa sa peșteră, pentru ca apoi să-și continue lupta mai demult începută.

O asemenea luptă se dă între el — privit nu ca un zeu, ci ca un om excepțional, presupus promotor al unui monoteism dacic — și personajul dramatic numit *Magul*, susținătorul vechiului politeism. Acesta din urmă cîștigă partida, ceea ce provoacă alungarea lui Zamolxe din cetate. Între timp el stă mai multă vreme ascuns în peștera sa din munți, ducînd o viață de intensă meditație. Totuși, fiindcă învățătura sa începe să prindă temeinic în popor, *Magul* se gîndește să-i înalțe și lui o statuie, care să stea laolaltă cu ale celorlalți zei, și în felul acesta să salveze politeismul. *Zamolxe* intuieste primejdia, se întoarce în cetate și își sfărîmă propria statuie, ceea ce provoacă

furia poporului, care îl ucide. Abia, însă, după moartea sa, oamenii își dau seama de adevărul ideilor propagate de el, și îi instituie cultul monoteist.

Am reamintit detaliat țesătura dramei tocmai pentru a reliefa mai semnificativ ceea ce aduce nou Lucian Blaga în călătoria literară prin timp a motivului urmărit de noi. După cum se vede, el adaugă tradiției cultice montane *mitul sacrificial*. Blaga merge, astfel, pe o cale apocrifă față de sensul tradiției înregistrate pînă acum. Prin aceasta el integrează motivul „muntelui sacru“ chiar în focarul propriei dramaturgii care se deschide prin *Zamolxe*. Esența creației dramatice a lui Blaga este tocmai jertfa. Or, *Zamolxe* precede alte importante drame ale sale constituite pe actul sacrificial, bunăoară, *Meșterul Manole* sau *Avram Iancu*.

Este adevărat că există un rit al jertfei și la daci, cu acei tineri „priveligiati“ care se vedeau azvîrliți de sus peste virfurile ascuțite ale unor sulii. Însă o atare moarte era consimțită, fiind însoțită de venerație, iar nu de oprobriu, ca în drama lui Blaga. În sfîrșit, după nici o legendă de pînă atunci, acea peșteră din munți n-a indicat semnificația exilului forțat, ci al unei proprii opțiuni din partea lui Zamolxe. În mod inedit el se lasă aci văzut într-o continuă ipostază de persecutat. Faptul ne apare întrucîtva explicabil la Blaga, care, printr-o specifică deschidere a sa către anumite reminiscențe regionale, tinde să-l asimileze pe „zeul“ dac — desigur nu istoric, ci caracterologic — în nesfîrșita serie de eroi martiri ai Ardealului: Doja, Horia, Iancu, Memorandiștii, etc. Însă, prin acest proces de subiectivizare, „muntele sacru“, își pierde chiar și rolul redus de fundal, coborîndu-se pînă la acela de incident sau de pretext

S-a putut observa, în tot cursul prezentului capitol că — fiind ultimul din carte — ne-am permis să-l tratăm cu mai multă libertate decît pe toate celelalte. Am recurs, printre altele, la două abateri de la principiul nostru inițial. Mai întîi, am aplicat pe alocuri unele inversări ale firului temporal. Așa, de pildă, am încheiat cu *Zamolxe* a lui Blaga, creație veche de peste șase decenii,

prin care, pe calea subiectivizării, dramaturgul pare să fi lichidat în literatura noastră existența tradițională a acestui motiv. Este, însă, o aparență înșelătoare, dat fiind că, ulterior, alți scriitori de seamă au reînnotat firul unei atari existențe. Noi, însă, contrar ordinii temporale — cu întreaga sa suită de semnificații — și ținînd seama doar de criteriul mai arbitrar al virstei scriitorilor, am prezentat anii *Baltagului* și ai *Fraților Jderi* mai înainte de aceia în care s-a conceput *Zamolxe*.

A doua abatere, și mai importantă, care putea fi reținută chiar de la începutul capitolului, este extinderea privirii noastre pe un interval de trei veacuri începînd chiar de prin preajma lui 1700. Deoarece n-am rezistat unei asemenea tentații, de deschidere a evantaiului temporal, vom căuta măcar să-l împlinim în totul, oprindu-ne momentan și la unele creații din cele mai recente.

Astfel, ni se pare cu mult prea interesantă intenția de *sincretism*, aplicată la motivul „muntelui sacru“ în drama lui Paul Anghel, *Săptămîna patimilor* (1972), pentru a ne permite să pierdem ocazia unei succinte semnalați. Ceea ce noi vedeam numai virtual, aproximativ sau cel mult subînțeles, în diferitele trepte pe care le-am parcurs, ajunge aci la o împlinită expresie concludivă.

Capitolul final al dramei aduce — cum vreți să o luați — un corectiv sau o completare la *Creanga de aur* a lui Sadoveanu. În romanul sadovenesc Kesarion Breb se vede închipuit ca ultimul dintre „decenei“, slujitorii lui Zalmoxis. Noua religie, care s-a răspîndit pretutindeni, a pus capăt mesajului propagat de acel vechi cult.

În gîndirea *sincretică* a lui Paul Anghel se anulează ideea unei asemenea trunchieri. Ultimul capitol din *Săptămîna patimilor* cuprinde episodul lui Ștefan-Vodă înfrînt și descurajat ducîndu-se să capete întărire sufletească de la sihastrul amintit de Neculce. Totul capătă, însă, un alt colorit și o altă semnificație, desprinsă chiar de la început, din indicațiile de decor: „O peșteră într-un munte ce e, poate, Cronos. Aci se află un anahoret tînăr pe nume Kesarion“. Pe acest Kesarion Ștefan îl numește la început *Daniil*, așa cum figurează tradițional și în scrierea lui Neculce: „Sînt eu, părinte Daniil“. Dar, la un



moment dat, de intensă tensiune lăuntrică, îl auzim spunându-i astfel: „Nu mă certa, Kesarion, căci acesta e numele tău“. Cu alte cuvinte, vechiul „deceneu“, închipuit de Sadoveanu, nu este ultimul.

Așadar, pe măsură ce poposește în acea peșteră, mintea lui Ștefan se luminează și înțelege că în „scaunul timpului“ se schimbă doar numirile, dar nu și rînduiala eternă a lucrurilor. Noua credință îmbrățișează aceleași străvechi rădăcini, și le duce mai departe. În felul acesta, Kesarion se perpetuează prin Daniil, dar rămîne tot Kesarion, așa cum i se revelează lui Ștefan, care nu se mai adăpostește, de astă dată, în Obcina Voronețului, ci în Muntele Timpului. Totul simbolizează o dăinuire neclintită a ființei noastre milenare, în ciuda restriștilor pe care ni le-a adus istoria.

Să mai semnalăm sumar și o altă tentativă de sincretism în jurul „muntelui sacru“, tentativă cu zece ani mai recentă. Este vorba de „Săptămîna nebunilor“, romanul lui Eugen Barbu (1982), în care se evocă o atmosferă românească de vag 1800. În mod abil, romancierul atribuie fictiv ideile sale sincretice unei orientări confuze a societății noastre de-acum două secole, și mai cu seamă unui personaj bizar, care proferează „vorbe ale unui nebun, spuse parcă în somn“. Totuși acele cuvinte cuprind într-insele „o taină ciudată“, în fond o intuiție intimă a lucrurilor, inaccesibilă celorlalți.

Respectivul personaj comunică și el unele indicații, care sună obscur, în legătură cu „muntele sacru“. După spusele sale, unii ciobani s-ar mai duce încă acolo să ia împărtașanie „de la un preot al lui Zalmoxis“. Un asemenea preot n-ar fi altceva decît tot un „deceneu“, închipuit ca existent și în acel tîrziu al timpului dinspre sfîrșitul perioadei fanariote. Iar ideea creștină a „împărtașaniei“, legată de acel slujitor al lui Zalmoxis, figurează ceva din noile coordonate în care se perpetuează unul și același fond originar. Se străvede, astfel, și aici conceptul de dăinuire a unei permanente matrici spirituale

de-a lungul mileniilor. Deși tratat doar episodic, motivul „muntelui sacru“, interpretat sincretic, se dovedește și în cazul de față de o efectivă pondere a semnificației.

Pe lingă aderările lucide la tradiția muntelui sacru, se mai poate înregistra, în contemporaneitatea noastră, și integrarea directă, prin efervescenta lirică, într-o asemenea tradiție. Ne vom limita succint la un singur exemplu, care nu se mai raportează, de astă dată, la focarul, deseori evocat, al Carpaților orientali, ci la un punct de asemenea semnificativ, din Carpații meridionali.

Este vorba de următorul pasaj mai extins din recentele *Respirări* în proză ale lui Nichita Stănescu: „La cîteva strigăte mai sus de Cîmpulung și spre stînci, din Rucăr, se știe, ciobanii au dus cîntecul «Mioriței» prin munți, pînă la Intorsura Buzăului, și de-aici, din gură în gură, ca sărutul, în pretutindenea țării. Aici, în acest triunghi de magică frumusețe, al munților cu dealul și cu valea, poate cel mai frumos loc din țară și din lume după gustul inimii mele, aici, unde limba vorbită are o claritate fonetică de cristal, încît îți vine să crezi că aici s-a născut mai întîi limba română, și probabil că așa și este, aici, în aerul curat și cu aripi, unde privirea nu e niciodată în jos, ci în sus, trasă de zăpada eternă a piscurilor, aici sălășluiește cosmosul stelelor de noapte și de zi, predestinat patriei noastre. Îți vine să strigi mirîndu-te, oare ce zei uriași au fost îngropați sub munți, de au munții atîta măreție și tăcere vorbitoare în ei!“ Să privim cît mai rapid cu putință, fără a fi superficiali, acest pasaj antologic.

Integrarea poetului în tradiția noastră se realizează prin asocierea strînsă dintre intuiția muntelui și reprezentarea originilor. Vraja actuală a peisajului muntos crește din netăgăduite valori ancestrale, pe care le mai poartă încă într-însul. Muntele este albia originară a marilor capodopere folclorice, apoi a graiului însuși, și, în sfîrșit, a germenilor fecunzi, de unde se va desfășura destinul poporului românesc. Așadar, poezia, limba, istoria, toate își au la noi originea pe culmile carpatine. În sfîrșit, poetul mută mai departe începuturile în registrul mitic — cu acei Zei uriași „îngropați sub munți“—

unde gândirea cedează locul său nu acelei mirări în tăcere a lui Blaga, ci unei uimiri delirante: (*iți vine să strigi mirindu-te...*). Nichita Stănescu perpetuează organic acest străvechi motiv, nu pe calea inițierii docte — extrem de prețioasă și ea — ci pe aceea directă a inimii.

În literatura română contemporană mai respiră încă atâtea neașteptate inflexiuni originale în legătură cu motivul tradițional, care ne-a suscitât actualul interes. Și așa, însă, am apăsat prea greu pe cumpăna timpului în acest ultim capitol, cu a cărui necesară încheiere se închide și întreaga noastră carte.

## SUMAR

<i>Introducere</i>	5
Elemente de „absurd“ și „antiliteratură“ la clasicii noștri	9
Avatarul „avatarului“ în literatura română	35
Metamorfoza	60
„Enigma“ în perioada interbelică	90
Fata morgana	117
„Dorul“ hipostazat la romantici	131
Tradiția Orientului în perioada interbelică	143
Muntele sacru	158