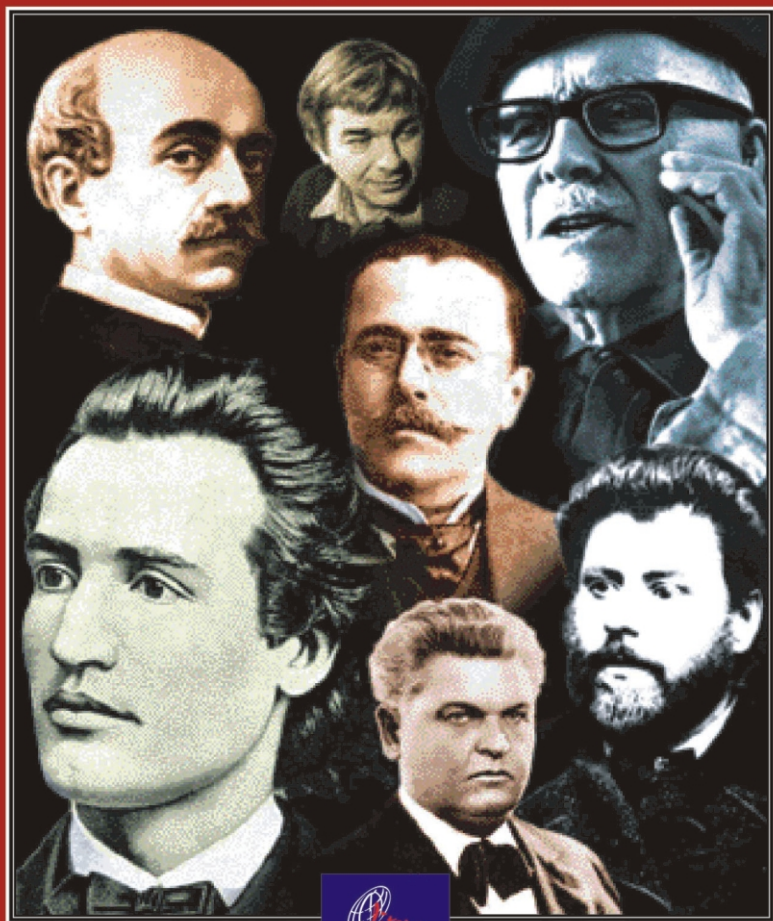


biblioteca  scolarului

ION ROTARU

COMENTARII ȘI ANALIZE LITERARE



biblioteca  școlarului

ION
ROTARU



COMENTARIИ ȘI ANALIZE
LITERARE



INTERNAȚIONAL

BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu
Concepția grafică a colecției și coperta: Vladimir Zmeev



AUTOCOMENTARIU:

Cu punctul de plecare în experiența
profesorală a autorului, aceste
Comentarii și analize au devenit,
prin selectare, revizuire și adaosuri,
efectuate de-a lungul mai multor ediții, un mic
„tratată“ de literatură română, de fiecare dată primit
favorabil de colegii din branșă, de elevi și de studenți.

El s-a constituit cu redactarea sintezei încercate în
*O istorie a literaturii române (de la începuturi până în prezent,
6 volume, ediția a doua, 1994–2001)*, cu care se intersectează
în câteva locuri până la identificare textuală. Cu titlu de modele
și schimb de experiență în domeniu, comentariile și analizele
se aplică aici asupra a mai bine de 60 de capodopere
ale artei cuvântului românesc dispuse cronologic.
Alegerea lor s-a făcut pe criteriul clasicității,
altfel spus al permanenței și reprezintă
opțiunea autorului în
momentul de față.



CZU 821.135.1.09

R 82

Editura „Litera Internațională“
O.P. 33; C.P. 63, sector 1, București, România
tel./fax (01) 3303502; e-mail: info@litera.ro

Grupul Editorial „Litera“
str. B. P. Hasdeu, mun. Chișinău, MD-2005, Republica Moldova
tel./fax +(3732) 29 29 32, 29 41 10, fax 29 40 61;
e-mail: manager@litera-publishing.com

Difuzare:

S.C. David D.V.Comprod SRL
O.P. 33; C.P. 63, sector 1, București, România
tel./fax +(01) 3303986; 3206009

Librăria „Scripta“
str. Ștefan cel Mare 83, mun. Chișinău, MD-2012,
Republica Moldova, tel./fax: +(3732) 221987

Prezenta ediție a apărut în anul 2001 în versiune tipărită
și electronică la editura „Litera Internațională“ și

Grupul Editorial „Litera“.

Toate drepturile rezervate.

Editori: *Anatol și Dan Vidrașcu*

Lector: *Vlad Pohlă*

Corector: *Raisa Coșcodan*

Tehnoredactare: *Marin Popa*

Tipăritul executat la Combinatul Poligrafic din Chișinău

Comanda nr. 11056

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Rotaru, Ion

Comentarii și analize literare/ Ion Rotaru; col. iniț. și coord. Anatol și Dan Vidrașcu; conc. col. și cop./Vladimir Zmeev; /— București, Ch.: Litera, 2001 (Combinatul Poligrafic). — 456 [p]. — (Bibl. școlarului, serie nouă, nr. 205)

ISBN 973-99869-4-3

ISBN 9975-74-324-2

821.135.1.09

ISBN 973-99869-4-3

ISBN 9975-74-324-2

© LITERA INTERNAȚIONAL, 2001

© LITERA, 2001

CUPRINSUL

| | |
|------------------------------|---|
| Cuvântul autorului | 7 |
|------------------------------|---|

POEZIE

| | |
|--|-----|
| <i>Miorița</i> | 10 |
| <i>Toma Alimoș</i> | 20 |
| Ion Budai Deleanu: <i>Țiganiada</i> (fragment) | 28 |
| Anton Pann: <i>Un nebun fângăduiește și-nțeleptul s-amăgește</i> | 42 |
| Ion Heliade Rădulescu: <i>Zburătorul</i> | 46 |
| Grigore Alexandrescu: <i>Umbra lui Mircea. La Cozia; Boul și vițelul</i> | 51 |
| Vasile Alecsandri: <i>Serile de la Mircești; Bărăganul; Rodica;</i> <i>Peneș Curcanul</i> | 58 |
| Mihai Eminescu: <i>Epigonii; Scrisoarea III; Luceafărul; Doina;</i> <i>Sara pe deal; Odă (în metru antic)</i> | 84 |
| Alexandru Macedonski: <i>Noapte de decembrie</i> | 143 |
| George Coșbuc: <i>Nunta Zamfirei; Pașa Hassan</i> | 155 |
| Octavian Goga: <i>Noi</i> | 166 |
| George Bacovia: <i>Plumb; Liceu</i> | 170 |
| Tudor Arghezi: <i>Beșug; Tinca</i> | 179 |
| Vasile Voiculescu: <i>În Grădina Ghetsemani; Ultimele sonete...</i> | 187 |
| Ion Barbu: <i>Joc secund</i> | 201 |
| Lucian Blaga: <i>Beșug; Cântecul spicelor</i> | 206 |
| Ion Pillat: <i>Calendarul viei</i> | 215 |
| Aron Cotruș: <i>Ai noștri sunt acești munți</i> | 219 |
| Nichita Stănescu: <i>Laudă Omului; Adolescenți pe mare; Cântec</i> | 223 |

PROZĂ

| | |
|---|-----|
| Petre Ispirescu: <i>Prâslea cel voinic și merele de aur</i> | 232 |
| Grigore Ureche: <i>De moartea lui Ștefan Vodă cel Bun vă leato 7012</i> . . . | 238 |
| Miron Costin: <i>Predoslovie la „De neamul moldovenilor...”</i> | 242 |
| Ion Neculce: <i>Aprodul Purice</i> | 246 |
| Costache Negruzzi: <i>Alexandru Lăpușneanul</i> | 250 |
| Alexandru Ion Odobescu: <i>Pseudokinegeticos</i> (primul capitol) | 256 |
| Ion Creangă: <i>Povestea lui Stan Pățitul; Amintiri din copilărie</i> (fragmentul: „Pupăza din tei”) | 265 |
| Ion Luca Caragiale: <i>Triumful talentului; Bacalaureat</i> | 282 |
| Ioan Slavici: <i>Mara</i> | 292 |
| Mihail Sadoveanu: <i>Hanu Ancuței; Baltagul; Frații Jderi</i> (fragment: Bătălia de la Podul Înalt) | 303 |
| Liviu Rebreanu: <i>Pădurea spânzuraților</i> (ultimul capitol) | 325 |
| Mateiu Caragiale: <i>Craii de Curtea Veche</i> | 332 |
| Mircea Eliade: <i>Maitreyi; La țigănci</i> | 346 |
| George Călinescu: <i>Enigma Otiliei</i> | 372 |
| Vasile Voiculescu: <i>Lostrîța</i> | 379 |
| Marin Preda: <i>Moromeții</i> (fragment) | 386 |
| Eugen Barbu: <i>Prânzul de duminică</i> | 393 |

DRAMATURGIE

| | |
|--|-----|
| Vasile Alecsandri: <i>Clevetici Ultrademagogul; Chirița în provincie</i> | 400 |
| Ion Luca Caragiale: <i>O scrisoare pierdută</i> (fragment) | 410 |
| Barbu Delavrancea: <i>Apus de Soare</i> | 419 |
| Lucian Blaga: <i>Meșterul Manole</i> | 427 |
| Camil Petrescu: <i>Jocul ielelor</i> | 435 |
| Marin Sorescu: <i>A treia țepă</i> (fragment) | 449 |

CUVÂNTUL AUTORULUI

Publicând aceste Comentarii și analize literare din clasicii români, asemănătoare altora mai vechi, autorul caută a-și urma un program bine stabilit. Studiul literaturii și, mai în general, al umanioarelor, a fost dintotdeauna și continuă să fie, după credința sa, pivotul învățământului național, chiar de la începuturile lui, de ar fi să le punem fie și numai pe seama unor Gheorghe Lazăr, Ion Heliade Rădulescu sau Gheorghe Asachi, când de fapt, se știe, ele sunt mult mai vechi. Întâi și întâi este necesar să ne cunoaștem bine limba, să ne deprindem a o vorbi și scrie cât mai corect, mai frumos și mai nuanțat, după modelele lăsate de clasici. Și unde oare s-ar putea forma mai bine viitorul om cult și civilizată decât în școală? Și care dintre disciplinele școlare ajută cel mai mult în această direcție decât limba și literatura națională? Cine îi cunoaște metoda, modul de a gândi și a lucra în calitate de profesor și scriitor în domeniu, cercetând cu atenția cuvenită această carte va vedea numaidecât că autorul nu face, în fond, nici o deosebire între „studiul limbii române“ și „studiul literaturii române“. Simplu vorbind, pentru el, gramatica și literatura sunt una și aceeași disciplină, țintind spre același scop. Este tentat chiar să atragă atenția celor ce vor consulta aceste comentarii și analize (elevi, studenți, sau profesori) că ele cer lectorului cunoașterea cât de cât specializată a gramaticii elementare a limbii române.

Cartea de față se dorește a fi și un schimb de experiență intercolegială cu confrății de breaslă întru profesorat, o... „paralelă“ la programele și manualele școlare. Nu neapărat cele zise „alternative“, cât mai cu seamă cele cât de cât stabile, în virtutea faptului că operele clasice sunt o permanență. Piese alese pentru studiu sunt, în orice caz, dintre acele care pot figura oricând. Am evitat intenționat didacticismul de rutină, anume „sistematizări“, împărțiri și numerotări pe capitole și paragrafe, cum vedem că au făcut unii autori care voiesc cu tot dinadinsul „să ajute“ cât

mai „eficient“ învățarea (citește: „cât mai rapid“, „cât mai comod“, fără efortul cerut de mergerea la textele de bază). Nu vrem câtuși de puțin a da „mură-n gură“ elevului, necum profesorului, ori, Doamne ferește!, vreun instrument de... copiat, „util“ în înțelesul vulgar al cuvântului. În același timp, fiind vorba de comentarii și analize aplicate literaturii frumoase (beletristicii, adică), autorul le propune și ca pe niște modele de compuneri cât de cât elegante în stil, destinate nu numai să informeze, ci să și formeze pe virtualul cititor tânăr.

Am comentat și am analizat atât opere întregi cât și fragmente de opere. Anume spre a se vedea „metoda“ de abordare a întregului, diferită de aceea aplicată fragmentului, fără ca întinderea fiecărui capitol în parte să depășească un anumit număr de pagini.

Această ediție se dorește definitivă, fără a putea fi, firește, perfectă. O adresăm unor categorii cât mai largi de cititori: elevi de la școala elementară, liceeni, dar și profesori, în cazuri anume și studenți. La cei mai mici dorim să stimulăm ceea ce se numește inițiativa enunțului pe cont propriu, în legătură cu comentariul literar, la cei mai mari încurajăm replica mai personală, originalitatea creatoare altfel spus. De aceea, bucățile alese le-am făcut să corespundă cât de cât vârstelor intelectuale ale eventualilor cititori studioși. ESTE DE LA SINE ÎNȚELES CĂ CINE NU A CITIT-RECITIT TEXTELE DE BAZĂ LA CARE NE REFERIM AICI, NU VOR ÎNȚELEGE MARE LUCRU DIN COMENTARIILE ȘI ANALIZELE NOASTRE. Când a fost posibil, le-am reprodus ca atare în carte. Romanele de mare întindere trebuiesc cercetate însă numai de cât, separat. N-am coborât ștacheta comentariului sau analizei mai niciodată sub nivelul cerințelor bacalaureatului. Dimpotrivă, avem capitole (comentariile la, de exemplu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Mircea Eliade, Camil Petrescu etc.) care ating, credem, nivelul chiar academic.

În chip anume această lucrare este un fel de... paralelă în raccourci la sinteza mult mai largă din O istorie a literaturii române (de la origini până în anul 2000) în șase volume.

I.R.

POEZIE



MIORIȚA

Timp de mai bine de un secol, de când a fost culeasă de către Alecu Russo și Vasile Alecsandri, despre balada *Mioriței* s-au scris mii, poate chiar câteva zeci de mii de pagini. Numai pentru explicarea unor cuvinte, ca *ortoman* (care, după toate probabilitățile, înseamnă *voinic, viteaz*, posibil fiind însă și sensul de *bogat, avut*), *laie* sau *bucălaie* (alte două adjective rare, prin care se indică culoarea cenușie ori albă a lânii oilor), și-au dat concursul savanți filologi dintre cei mai mari: Odobescu, Hasdeu, Tiktin, Weigand, Densusianu, Mario Roques, Iorga și alții¹. Istorici, istorici literari, esteticieni și poeți, esești, folcloriștii în totalitatea lor, etnografi și muzicieni, filozofii, în fine, români sau străini, au văzut în celebra baladă păstorească expresia cea mai autentică a sufletului românesc.

Ea ar consta, după unii, mai ales pentru reprezentanții curentului gândirist din perioada dintre cele două războaie, în atitudinea fatalistă, resemnată a omului în fața morții. Ciobanul din baladă află prin intermediul oii năzdrăvane că va fi omorât de către tovarășii săi „*pe l-apus de soare*“ și, împăcat cu destinul, nu-și ia măsuri de împotrăvire spre a supraviețui; din contră, își face un fel de testament, lăsând dispoziții privitoare la înmormântare, pe care o vrea confundată cu o nuntă. Atitudinea în fața morții se manifestă sub forma unui frumos panteism — dincolo de orice credințe religioase —, izvorât din adâncul firii omenești, de o mare forță de impresiune poetică:

¹Vezi toată documentația în Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei, 1964. De notat că din sutele de variante, toate culese după Alecsandri, aceea publicată întâi de poet reprezintă prototipul perfect.

Să-i spui lui vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stâinii
Să-mi aud câinii.
Asta să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraș de os,
Mult zice duios;
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a răzbate
Și-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge.

Alți exegeți, dimpotrivă, cu mai multă dreptate, întemeiați tocmai pe frumoasele versuri citate mai sus, consideră că dorința păstorului de a fi îngropat în preajma stâinii, în mijlocul uneltelor sale de ciobănie, exprimă dragostea de viață, vitalitatea dintotdeauna a omului din popor, atașamentul față de grupul social din care face parte, de îndeletnicirile zilnice și de frumusețile naturii. Cu alte mijloace, poezia cultă de cea mai pură esență exprimă aceeași stare de spirit. Așa cum a spus G. Ibrăileanu, *Mai am un singur dor* este *Miorița* lui Eminescu. Desigur, o apropiere de texte nu poate fi pusă în discuție, dar tocmai de aceea paralelismul dintre poetul popular și cel cult rămâne edificator, în sensul că Eminescu a încorporat organic în opera lui sufletul românesc dintotdeauna. Asemenea ciobanului din baladă, marele poet dorește perpetuarea după moarte în universul lui și lasă să fie îngropat la marginea mării, în preajma codrului și a izvoarelor pr care le-a iubit și le-a cântat. Fluierul pus la cap, ori în creanga copacului, prin care

vântul trecând ar putea chema oile în jurul mormântului, își are corespondentul, pe planul poeziei culte, în bocetul vântului care „dă glas frunzișului veșted“, în imaginea lunii, „atotștiutoarea“, lunecând peste vârfuri de brad, în „troienirea“ cu flori de tei, simbol al păstrării în memoria posterității:

Nemaifiind pribeag
De-atunci înainte,
M-or coperi cu drag
Aduceri aminte.

Reverse dulci scânteii
Atotștiutoarea,
Deasupra-mi crengi de tei
Să-și scuture floarea.

Și nime-n urma mea
Nu-mi plângă la creștet,
Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.

Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntruna,
Alunece luna
Prin vârfuri lungi de brad.

Pătrunză talanga
Al serii rece vânt,
Deasupra-mi teiul sfânt
Să-și scuture creanga.

Mai mult decât toate celelalte balade românești, *Miorița* are un caracter liric. Această constatare vine în acord cu faptul că, spre deosebire de literaturile altor popoare, în literatura română — atât în cea cultă cât și în cea populară — eposul versificat de mari proporții s-a dezvoltat mai puțin. În cazul de față „lirismul“ se datorează însă, în primul rând, temei abordate și caracterului ei simbolic, balada putând avea la origine un

bocet folcloric. Aceasta ar putea explica, parțial măcar, și fatalismul compunerii, știut fiind că bocetul *reconstituie postum* întâmplările care au provocat moartea eroului. Interesant este, în această ordine de idei — a dezvoltării cântecului mioarei dintr-un bocet —, să constatăm că toate sau aproape toate variantele ardelenesti ale *Mioriței* sunt în fond niște bocete vorbind de jalea mamei (uneori și a iubitei) la moartea unui tânăr cioban. Metaforismul este, oricum, cel obișnuit în respectiva specie a liricii populare: plângerea oilor, moartea văzută ca o nuntă (fiind vorba de un tânăr), dorința îngropării în apropierea stâniei etc.

Cum însă bocetul, ca și balada de altfel, se recită ori se cântă în împrejurări anume — presupunând deci existența unui public spectator —, amândouă aceste specii folclorice au un pronunțat caracter dramatic. O interesantă și mult controversată problemă de teorie literară, anume aceea că genul dramatic nu are o existență de sine stătătoare, ci ar reprezenta mai degrabă o sinteză dintre liric și epic, ar putea fi repusă în discuție chiar în jurul baladei *Miorița*, lucru ce, firește, nu-și are locul în expunerea de față. Cu toate acestea, câteva observații privitoare la structura baladei rămân esențiale.

O primă secvență prezintă cadrul, altfel spus: scena pe care urmează a se desfășura „acțiunea“. Acesta este *plaiul* românesc specific, „*gura de rai*“, care poate fi o imagine sintetică a naturii, dar, totodată, și un peisaj cvasifantastic unde urmează a avea loc niște întâmplări neobișnuite. Neapărat trebuie menționată vraja recitativului, rostogolirea molcomită a versurilor, incantația poetică rezultată din șlefuirea multiseculară a verbului:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean (...)

De pe acest generic atenția este purtată apoi asupra celor trei ciobani, a împrejurării că doi dintre dânșii se sfătuiesc să-l omoare pe al treilea, la mijloc fiind răpirea averii ce constă în „oi mai multe, /Mândre și cornute,/ Și cai învățați,/ Și câini mai bărbați!“ Totul (cel puțin în varianta rămasă clasică prin culegerea lui Alecsandri) este prezentat repede, expeditiv, propozițiile sunt introduse prin câte un „Iar“ sau „Mări“ și conduse de perfectul simplu, participarea afectivă a povestitorului fiind marcată numai prin așa-numitul dativ etic:

Iar cel ungurean¹
Și cu cel vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Și se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan
Că-i mai ortoman.

Restul baladei, miezul și cea mai mare parte a ei, se constituie apoi dintr-un relativ scurt dialog între oaia năzdrăvană și cioban și se termină cu lungul monolog unde acesta din urmă își expune în cântec *testamentul*. De remarcat, de asemenea, că în interiorul monologului ciobanului este introdus și presupusul monolog al micii bătrâne care întreabă de fecior. Lucru interesant, acest moment, dramatic prin excelență, prilejuiește totuși o descriere portretistică, făcută tot sintetic și din elemente metaforice-comparative adecvate mediului țărănesc și ciobănesc. Construcția paratactică și elipsa predomină:

Cine-au cunoscut,
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?

¹Ungurean trebuie explicat cu sensul „originar din Transilvania“ (vezi D.L.R. M.).

Fețișoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grâului;
Perișorul lui
Pana corbului;
Ochișorii lui
Mura câmpului!

Din acest portret reiese că ciobanul din baladă are asupra celorlalți doi nu numai ascendentul bogăției, ci și pe acela al frumuseții bărbătești clasice: trupul zvelt („*tras printr-un inel*“), fața albă, mustața de forma spicului de grâu, părul ca pana corbului și ochii ca murele. Firesc, urmând aceleași concepții clasice și, mai înainte de toate, în perfect acord cu chipul de a gândi al omului din popor, al românului îndeosebi, frumusețea fizică este o complinire a frumuseții morale. Iubirea de natură, dragostea de viață, de munca-i zilnică, dorința exprimată în impresionantul-i testament, aceea de a fi îngropat în apropierea stâniei etc., sunt calități sufletești pe care poetul popular ține să le pună în evidență. La acestea se adaugă *gingășia* cu care ciobanul gândește la soarta oilor și apoi la aceea a mamei. Mioara nu va trebui să vorbească suratelor sale de omor. Fapta celor doi tovarăși de ciobănie este reprobabilă eticește și în același timp urâtă în gradul cel mai înalt. Lumea întreagă va trebui doar să știe că petrecerea din viață a ciobanului a fost o nuntă la care însă — aici sugestia poetică a trecerii în neant se impune într-un mod deosebit prin frumusețe — „*a căzut o stea*“:

Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
C-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa;
Brazi și păltinași,
I-am avut nuntași;
Preoți munții mari,
Păsări lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii.

Delicatețea, am zice măreția sufletească a „eroului“, rămâne cu atât mai impresionantă când e vorba de mamă. Spre deosebire de cealaltă lume, „măicuța bătrână“ nu va trebui să știe că la nunta feciorului „a căzut o stea“, ci:

Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o gură de rai.

Pentru că mama, în marea ei iubire pentru fecior, ar putea crede cu adevărat că acesta a putut să se însoare cu o fată de crai, ca un Făt-Frumos din poveste. Ori poate nu va crede, dar iluzia supraviețuirii fiului se va realiza prin evitarea pronunțării cuvintelor sacramentale conform cărora la moartea fiecărui om cade o stea de pe firmament. Ideea poetică este oricum ambiguă, dar tocmai într-asta stă marea ei frumusețe și adâncime. Există un mare secret, semn al geniului poetic neapărat, al inefabilului metaforic al *Mioriței*, foarte greu de explicat. A imagina o *nuntă* (care poate fi însoțirea ciobanului cu o zână, dar și prefigurarea simbolică a morții), nuntă la care, soarele și luna țin cununa mirilor, unde brazii și paltinii sunt nuntașii, preoții — munții mari, păsările — lăutarii și stelele de pe cer — făcliile, este uimitor din punctul de vedere al expresiei poetice. Surpriza, fiorul artei mari nu vin în sensul grandiosului neapărat, ba nici în acela al ineditului imaginilor

(nunți metaforice sau nunți pur și simplu, la care participă elementele naturii, întâlnim des în poezia cultă și în cea populară), cât mai ales dintr-un fel de *măsură* și *discreție* cu care se exprimă o durere adâncă. În acest context trebuie luate noțiunile de *delicatețe* și *gingășie* pe care le-am subliniat mai sus, încercând să *analizăm* (cuvânt iarăși îndeajuns de nepotrivit aici) starea de spirit a ciobanului din *Miorița*. A face psihologie în jurul personajului este o greșeală. Ficțiunea este în acest caz pură și atitudinea estetică a poetului popular trece întotdeauna înainte. Ea constă în contemplarea din unghiul cel mai înalt a omului pus în fața destinului și naturii, a vieții și a morții. Emoția estetică, la auzirea (cum și la citirea) baladei stă în calmul și echilibrul sufletesc, în farmecul pe care îl degajă melodia versurilor. Refrenele laitmotive sunt făcute să apară la intervale egale, în valuri succesive. Ritmul e dat de anume repetiții și simetrii:

Tréi turme de miei
Cu tréi ciobănei,
Ûnu-i moldovan,
Ûnu-i ungurean
Și ùnu-i vrâncean.

De alternanțe anaforice:

Fluierăș de fag,
Mùlt zice cu drag;
Fluierăș de os,
Mùlt zice duios;
Fluierăș de soc,
Mùlt zice cu foc!

De mutarea accentului:

Sóarele și lùna
Mi-au ținùt cunùna,
Bràzi și pãltinàși,
I-am avùt nuntàși;

Préoți mûnții mări,
Păsări lăutări,
Păsărele mii
Și stèle făclii.

.....

Fetișóara lù
Spùma laptelù,
Perișòrul lù
Pàna còrbulù;
Ochișòdrii lù
Mùra c • mpulù!...

Lucian Blaga, plecând de la starea de sentiment pe care o lasă *Miorița*, construia o filozofie a specificului național românesc. Sadoveanu relua, în interpretare proprie, motivul mioritic în romanul rapsodic *Baltagul*. În povestirea *Orb sărac* din ciclul *Hanu Ancuței* aflăm un adevărat ceremonial al recitării și cântării baladei străvechi pe care un bătrân cimpoier mărturisește a o fi învățat de la niște ciobani: „Și acei baci vechi din pustie m-au învățat lângă foc acest cântec; dar m-am legat cu blăstăm să nu-l uit niciodată și, de câte ori oi suna din cimpoi, să-l zic mai întâi și întâi“. (M. Sadoveanu, *Opere*, vol. 8, E. S. P. L. A., p. 560.)

Pentru întregirea celor spuse mai sus și pentru justificarea alegerii pentru analiza noastră a textului pus în circulație de Vasile Alecsandri, iată un alt pasaj edificator din opera lui Sadoveanu, atât de strâns legată ea însăși de mitul mioritic:

„Balada asta constituie cel mai mare titlu de glorie a bardului de la Mircești. În rătăcirile lui romantice, urmărind, cu Russo și Negri, doinele și cântecele bătrânești, tânărul poet de la 1840 a simțit deodată fiorul religios al mării literaturi nescrise. A simțit pătrunzându-l acel glas din veacuri al poporului obijduit.

...Într-o sară de vară, sub poala de codru negru, undeva în munți, în sălașul neamului, la un foc haiducesc, în preajma unei stâni și a unui pârâu, stând cu fața spre stelele veșnice, sufletul lui a tresărit la suspinul buciului și-n ureche i-a sunat balada aceasta“. (Apud *Opere*, vol. XVI, p. 610.)

Asistând pe un coleg care predă la clasă *Miorița*, am avut surpriza să aud această întrebare interesantă pusă de un elev: „Cum se explică faptul că ciobanul informat de mioară că va fi ucis «pe l-apus de soare» nu-și ia nici un fel de măsuri de apărare?” Întrebarea mi s-a părut revelatoare în legătură cu modul de a gândi la tinerele generații, dar și în legătură cu cauza imediată care a produs-o. Șablonard și prea comod, aplicând scheme de analize valabile în altă parte, conducând superficial maieutica din clasă, profesorul pune accentul pe *acțiune*, pe *intrigă*, încercând chiar și ceea ce numim *caracterizarea personajelor*. E limpede însă că, dacă ar exista personaje cu o *psihologie concretă și individuală*, atunci într-adevăr am avea de-a face cu o intrigă complicată și cu o acțiune chiar trepidantă de tip, să zicem, western sau polițist, cu care televizorul ne ține la curent zi de zi. În realitate, dezvoltată dintr-un bocet, fără personaje în înțelesul obișnuit al cuvântului și deci imposibil de povestit, balada are un foarte marcat caracter liric și simbolic. E, în fond, una dintre cele mai profunde și mai frumoase meditații poetice asupra morții din câte s-au produs vreodată în poezia lumii¹. Oaia prevestitoare a morții nu este și nu poate fi un *personaj* — pricină din care nici ciobanii și nici măicuța bătrână nu sunt personaje literare în înțeles curent —, ci numai prilejul pentru om, metafora dacă vrem, a revelării sfârșitului vieții la care suntem invitați a consimți. Accidental sau nu, lucrul nu mai are importanță în plan ontologic. Cadrul solemn al naturii și

¹ Considerăm edificatoare, în acest sens, părerea unuia dintre cei mai mari poeți români din perioada interbelică: „*Miorița*, baladă epică [...], poate fi revendicată pe de-a-ntregul de lirică, întrucât în ea epicul adevărat, adică lupta între păstori și uciderea celui mai ortoman, nu se mai potrivește astăzi (sau n-a existat niciodată), și întreaga baladă e plină numai de confidențele păstorului către oaia năzdrăvană, cu minunatele metafore lirice ce încheie poemul“ (V. Voiculescu, *Lirica populară*, în vol. *Gânduri albe*, București, Editura Cartea Românească, 1986, p. 14.).

mișcarea astrelor de pe firmament întăresc, echilibrează această stare de spirit. Cu alte mijloace — fără însă a atinge adâncimea, originalitatea și frumusețea capodoperei folclorice —, ea a fost intuită de Eminescu, de Sadoveanu, de Lucian Blaga și Tudor Arghezi. Recunosc că este greu să explici asta copiilor. Și totuși ... ¹.

TOMA ALIMOȘ

Idea poetică centrală din această frumoasă baladă voinicască vine să illustreze o altă concepție morală înaltă, caracteristică tuturor timpurilor, prezentă în toate marile și micile epopei eroice, de la *Iliada* și *Odiseea* până la romanele moderne de aventuri, filmele haiducești sau western. Ea răspunde instinctului nostru romantic, firii omenești ce înclină întotdeauna să admire bărbăția, frumusețea fizică și morală a speței, opuse urâteniei, poltroneriei și lașității. Din acest punct de vedere, etic și estetic totodată, este aproape indiferentă situarea în timpul istoric a *întâmplării*, de altfel greu de fixat, dată fiind vechimea cântecului și numeroasele suprapuneri de motive. Mai nouă întrucâtva decât cea din păstoreasca *Miorița*, ea ar putea data din epoca destrămării orânduirii bazate pe proprietatea în devălmășie a pământului și a începuturilor feudalismului. Cântecul bătrânesc, cules pentru prima dată tot de Vasile Alecsandri, nu este însă o imagine *analitică* a cauzelor care determină comportamentul moral al oamenilor în împrejurări ce au fost, fără îndoială, mult mai complexe. A le căuta

¹ Nu este deloc lipsit de interes să menționăm aici concluzia la care ajunge unul dintre cei mai prestigioși cercetători ai problemei, Mircea Eliade: „În ultimă instanță, dacă *Miorița* și-a cucerit un loc unic la cele două nivele ale culturii românești —folcloric și cult — înseamnă că poporul, ca și intelectualii, recunosc în această capodoperă a geniului popular modul lor de a exista în lume și răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, când se arată, ca de atâtea ori, ostil și tragic. Și acest răspuns constituie, de fiecare dată, o nouă creație spirituală“. (*De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 250.)

neapărat, a pune adică accentul în primul rând și, cum s-a făcut uneori, *numai* pe caracterul social al baladei, este o greșeală ce ar avea consecințe nedorite în planul evaluării estetice. Ar însemna să introducem o cazuistică nepotrivită în analiza unei reprezentări de artă prin excelență *sintetică*.

Poetul anonim se supune total legilor interne ale speciei și procedează, ca să spunem așa, *schematic*, atribuind eroului *pozitiv* toate calitățile, iar celui *negativ* toate defectele: haiducul (în alte variante *boierul*) Toma Alimoș este „nalt la stat, mare la sfat și viteaz cum n-a mai stat“, iubește natura, închină „ulmilor și fagilor“, caută prietenia și tovarășia voioasă la petrecere. Manea, dimpotrivă, e „slutul și urâtul“, „grosul și-artăgosul“, insul în care s-a trezit instinctul de proprietate. El cere seamă pentru încălcarea moșiilor al căror stăpân s-a făcut:

— D-alei, Toma Alimoș,
haiduc din țara de jos,
nalt la stat,
mare la sfat,
pe la mine ce-ai catat?
Copile mi-ai înșelat,
florile
mi le-ai călcat,
apele
mi-ai tulburat,
livezi
verzi
mi-ai încurcat,
păduri
mari
mi-ai dărâmat,
Ia să-mi dai tu mie samă,
ia să-mi dai pe murgul vamă.

Simplu de tot, printr-un gest epic ca de cronicar, e notat și momentul culminant al acțiunii, când Toma, invocând pacea și întinzând plosca adversarului să bea, este atacat mișelește:

Manea stânga
și-ntindea,
să ia plosca
și să bea,
iar cu dreapta
ce-mi făcea?
Paloș mic că răsucea,
pântecele i-atingea,
mațele i le vărsa
și pe cal încălica,
și fugea, nene, fugea,
vitejia
cu fuga!

În cea de a doua mișcare a narațiunii, eroul este pus să ucidă pe lașul asasin, neapărat bărbătește:

Maneo, Maneo, fiară rea,
vitejia ți-e fuga,
că, de m-ai junghiat hoțește,
mi-ai fugit și mișelește.
Ia mai stai ca să-ți vorbesc,
pagubele să-ți plătesc,
pagubele cu tăișul,
faptele
cu ascuțișul!
Bine vorba nu sfârșea,
murgulețu-și repezea
și cu sete mi-l lovea;
capu-n pulbere-i cădea,
iar cu trupul sus pe șea,
calu-n lume se ducea.

Într-o variantă din Vâlcea (vezi: *Folclor din Oltenia și Muntenia*, II, E.PL., 1967, p. 210), intenția e și mai clară:

— Maneo, câine, liftă rea,
Tu m-ai tăiat fomeiește,
Eu te-oi tăia voinicește.

Toma vorba nu sfârșea,
Paloș din teacă-mi scotea,
Frumos capu mi-i tăia.

Elementul miraculos, vorbirea haiducului cu calul, și cel cvasimiraculos, tăria de a-și aduna mațele vărsate, a se încinge cu brâul pe deasupra (în alte variante, a-și coase rana cu ață) și a supraviețui până la pedepsirea răului, vin din contaminările cu basmul: Toma al lui Moș sau Alimoș (prin simplificare prozodică) este și un Făt-Frumos, mai dramatic însă, mai real, posibil ca existență istorică.

De ar fi fost rămasă la atât, la simpla povestire a faptului, balada ar fi fost lipsită de valoare poetică. Însă, ca în toate producțiile folclorice ale genului, schema epică vine să fie învăluită de aura lirică afectivă, mai accentuată la începutul și la sfârșitul poemului. Cântecele debutează cu un tablou-preludiu constituit din linii și culori de o mare simplitate și punctat de melodia de tot simplă a versului, prin excelență oral. Ca să fie pe deplin simțită și înțeleasă, poezia se cere recitată, nu însă actoricește, ci cu acea solemnitate specifică rapsozilor populari care se acompaniază la cobză ori la cimpoi. Abia atunci, *cântate*, anume *banalități*, cum ar fi acel „frumos capul mi-i tăia“, devin poetice. Folcloriștii au demonstrat că, de fapt, în vechime baladele se produceau ca spectacol. Noi, modernii, nu simțim însă numai decât nevoia reprezentăției ca atare (dar ea trebuie neapărat imaginată la citire!) și o punere în scenă inabilă (de acestea se fac destule cu ocazia *festivalurilor*) poate duce la vulgarizarea acestei poezii de rară esență. *Spectacolul* — și acesta este lucru interesant de observat — se produce în închipuirea noastră, ca și în cazul citirii operelor lui Creangă, la sugestia fluentei verbului, a curgerii versurilor, scurte, monorimate adesea, a succesiunii genitivelor și a participiilor într-o sintaxă de neclintit, asemenea liniilor peisajului în care e înfățișat eroul.

Haiducul *șade* pe o câmpie verde, la poalele unui munte, lângă un puț, iar murgul, „priponit în pripoane de argint“ (pură sugestie de miracol poetic), paște în preajmă-i. Ritmul este dat

de alternanța grupurilor de rime feminine cu cele masculine, impecabile, fericit stridente pe alocuri, prin câte o asonanță ce dă impresia netă de mișcare naturală a spunerii:

Foicica fagului,
la poalele muntelui,
muntelui Pleșuvului,
în mijlocul câmpului,
la puțul
porumbului,
pe câmpia verde-ntinsă
și de cetine cuprinsă,
șade Toma Alimoș,
haiduc din țara de jos,
nalt la stat,
mare la sfat
și viteaz cum n-a mai stat.

Arhaicul perfect compus *a stat* — cu semul de *a fost* — nu realizează numai rima, de rară finețe și de sugestie fonică în direcția statuariei, dar se acordă pe deplin succesiunii genitivelor, de asemenea arhaice, ca pentru a contura tabloul, cu o fermitate desăvârșită, ca la primitivii rafinați din epoca impresionismului. Sentimentul naturii apare astfel firesc. El se exprimă puternic, însă într-alt chip, prin comparație cu poeții moderni, de obicei descriptivi. Ceea ce impresionează aici este mereu simplitatea solemnă a omului în fața elementelor. Solitudinea eroului, alta decât poza romantică obișnuită, implică acum explozia de viață: miracolul se produce prin închinarea în cinstea ulmilor și fagilor, brazilor și paltinilor, frații voinicului:

Închinare-oi codrilor,
ulmilor
și fagilor,
brazilor,
paltinilor,
că-mi sunt mie frățiori
de poteri ascunzători.

În final, după consumarea nucleului epic propriu-zis, motivul naturii apare din nou, rotunjind și echilibrând compunerea. Întins pe pat de fânișor, în groapa pe care i-o sapă calul, cu flori sădite la cap și la picioare, haiducul este jelit de același codru fratern:

D-alelei, murguțele,
.....
Sapă-mi groapa din picior
Și-mi așterne fânișor,
Iar la cap și la picioare
Pune-mi, pune-mi câte-o floare,
 la cap floare
 de bujor,
să mi-o ia mândra cu dor,
 la picioare
 busuioc,
să mă plângă mai cu foc.
.....
Murgul jalnic râncheza,
cu copita că-mi săpa,
groapă mică că-i făcea,
fânișor îi așternea,
floricelile că-i sădea
cu trei lacrimi le stropea.

De tot interesul este să constatăm cum motivul sădirii de plante și flori la mormânt are ecouri în poezia cultă de cea mai pură esență, odată cu ceea ce am putea numi *discreția în suferință*. (Bocetul nu presupune „pâraie de lacrimi“, ca în lamentațiile lui Conachi.) Așa se întâmplă la Eminescu în *Mai am un singur dor* și *O, mamă...* unde, ca și în finalul baladei *Toma Alimoș*, lacrimile se varsă *ritualic* — de unde forța poetică a simbolului — numai pentru a uda plantele sădite pe mormânt:

Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi,
Din teiul sfânt și dulce o ramură să frângi;
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi.

În sfârșit, trebuie remarcat că structurarea compozițională a baladei se realizează prin revenirea în chip de leitmotiv a fragmentelor celor mai izbutite din punctul de vedere al fluenței prozodice. Portretul haiducului:

— Toma Alimoș,
haiduc din țara de jos,
nalt la stat,
mare la sfat
și viteaz cum n-a mai stat,

apare prima dată în prezentarea generică a rapsodului — în stil indirect — și a doua oară în adresarea lui Manea, fără ultimul vers („și viteaz cum n-a mai stat“), nepotrivit în cazul acesta. Însă avem toate motivele să bănuim că poetul popular (sau, în tot cazul, recitatorul) este foarte puțin atent la *înțelesul* cuvintelor, la ceea ce — raportând totul la pasajul în chestiune — am putea numi *caracterizarea personajului prin limbaj*. Manea portretizează pe Toma Alimoș ca toată lumea, cu toate că-i este dușman, într-atât de tiranic lucrează tiparul folcloric asupra spiritului creatorului, dar și asupra contemplatorului operei în cele din urmă. Schimbând ceea ce trebuie schimbat, o situație asemănătoare aflăm în opera lui Creangă, unde toate personajele vorbesc ca autorul lor, în instanță ultimă. Considerațiile de acest fel ar duce prea departe discuția: tot ceea ce am voit să observăm este că și în balada *Toma Alimoș* eposul tinde să se convertească în *recitativ liric*. Un alt fragment, de o perfecțiune prozodică absolută, este acela care vorbește de consonanța dintre sufletul omenesc și natură, revenind de trei ori, la intervale egale, pe parcursul baladei, ultima dată ca un acord solemn, în chip de omagiu adus morții eroului:

Codrul se cutremura,
ulmi și brazi
se clătina,
fagi și paltini se pleca,
fruntea de i-o săruta
și cu freamăt îl plângea.

Solemnitatea, altfel spus: apoteoza în moarte, mai accentuată parcă în *Toma Alimoș* decât în *Miorița*, deși fără vibrația lirică de acolo, totuși, este susținută și de accentul trohaic sub care sunt puse cuvintele-cheie din pasajul citat mai sus: *cò-drul, ùlmi și fâgi, fruntea* — toate substantive (trei cu rol de subiect, unul cu rol de complement direct). Timp în care rima (monorima) bate insistent pe ultima silabă și este exprimată prin predicate verbale la imperfect: *cutremurá, clătiná, plecá, sărutá, plângeá*. De adăugat că semantica verbală personifică aproape pe nesimțite și astfel prozopopeea naturii se produce ca de la sine.

Ion Budai-Deleanu

ȚIGANIADA

(Cântecul al XII-lea)

Compunând al său „poemation eroi-comico-satiric“, Ion Budai-Deleanu a avut, cum singur spunea în *Epistolia închinătoare*, unele izvoare de informare istorică asupra subiectului abordat, precum „scriptorii de la Vizant“ (care nu puteau fi decât Ducas Honiates și Laonic Chalcocondyl) și „unele cronicе scrise cu mâna, muntenești“ (cопii de pe letopisețele Cantacuzinilor și Bălenilor). A stat, poate, și sub impresia povestirilor săsești despre Vlad Țepeș, acele *Geschichte Drakule Wajde*¹, dăinuind vag în tradițiile populației din preajma Sibiului și Făgărașului, nu departe de Cigmău, satul de baștină al poetului. Celelalte surse indicate de autor par — cel puțin până la proba contrarie — ușor fanteziste. Așa este acea cronică a Țării Românești „scrisă cu mâna și mai veche ca cea a lui Ureche“, dar mai ales izvodul sau „hârtoaga“ de la mănăstirea Cioara, precum și „pergamena“ de la Zănoaga, întocmită de un Mitrofan, care ar fi fost de față la toate întâmplările țiganilor, inclusiv la nunta lui Parpangel și a Romicăi, comentată de învățatul cu numele suspect de Tălălău. Evident, în chipul acesta

¹ Prin 1462—1463, trubadurul Michael Beheim scrisese, la curtea lui Friedrich al III-lea de la Wiener Neustadt și după relatările unor călugări veniți din Transilvania, *Gedicht über der Woivoden Vlad II Drakul*. Povestirile cuprinse aici sunt defavorabile domnitorului muntean, din pricina conflictelor dese pe care acesta le avusese cu sașii din Transilvania, reprimați cu duritate în câteva rânduri. În cronicile românești însă, ca și în tradiția orală, începând cu *Povestirile despre Vlad Țepeș*, scrise în limba slavonă la curtea lui Matei Corvin, încă de pe timpul când eroul lor se mai afla în viață, figura voievodului se păstrează luminoasă, ca a unui mare luptător pentru independență și dușman neîmpăcat al hoților, al leneșilor și răufăcătorilor de tot felul.

și cu umorul care-i caracterizează opera, Budai indica tradiția populară ca sursă a creației sale. În aceeași *epistolie*, semnată Leonachi Dianeu (anagramă de la Ianachi Deleanu, după cum Mitru Perea este anagrama de la Petru Maior), sunt arătate modelele străine ale *Țiganiadei*: *Batrachomimachia* (*Bătălia șoarecilor cu broaștele*), epopee eroi-comică atribuită lui Homer, *Vadra răpită* (*Secchia rapita*) de Tassoni, *Jivinele vorbitoare* (*Gli animali parlanti*) de abatele Casti. Din numeroasele note de pe parcurs rezultă alte modele, nu mai puțin celebre: *Iliada* și *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Vergiliu, *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, *La Gerusalemme liberata* de Tasso, *Don Quijote* de Cervantes, *Raiul pierdut* de Milton, *Messiada* lui Klopstock, *La pucelle d'Orléans* de Voltaire.

Însă poetul ține să-și avertizeze — cu toată seriozitatea — cititorul că *jucăreaua* lui este „izvoditură noao și orighinală românească, nici furată, nici împrumutată de la vreo limbă“. Scopurile estetice și patriotice sunt mărturisite din capul locului, când, în amintita epistolă către Petru Maior, Budai arată că a compus epopeea sa „vrând a forma ș-a introduce un gust nou de poezie românească (...), să învețe tinerii cei de limbă iubitori, a cerca și cele mai rădicate și mai ascunse desișuri a(le) Parnasului unde lăcuiesc musele lui „Omer și a(le) lui Virghil“ (cf. *Prolog*).

Totodată sunt arătate și scopurile moralizatoare și critice. În *Epistola închinătoare* se spune că opera conține „întru adins lucruri de șagă, ca mai lesne să se înțeleagă și să placă“, că „s-află într-însa și critică“ și că totul nu-i decât o alegorie în multe locuri, unde prin țigani se înțeleg „ș-alții carii oarecând tocma așa au făcut și fac ca și țigani“. Că, în fine, din această cauză cele scrise „la mulți nu le va plăcea, dar cel înțălept va înțălege!“

Într-adevăr, *Țiganida* lui Budai-Deleanu este o aspră satiră la adresa feudalismului și a instituțiilor lui, făcută cu o mână de maestru care a știut să întoarcă evocarea unui episod istoric și de tradiție spre bufoneria eroi-comică. Pentru aceasta a avut și talentul, dar și erudiția necesară.

Patriotismul și muzele („nește scânteii din focul ceresc al muselor“) îl îmboldeau — zice el în prolog — să abordeze subiecte mult prea nobile, convins fiind — ca și Kogălniceanu mai târziu — că pentru Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul lipsește „numai un Omer, ca să fie înălțați peste toți eroii“. Îl „desmântă“ însă „neajungerea limbii“, care nu era „bine lucrată“.

Fără a intra în amănunte, deoarece în capitolul de față nu ne-am propus analiza literară a întregii *Țiganiade*, ci numai a unui fragment, este necesar totuși să subliniem faptul, deosebit de important pentru evoluția conceptului de poezie în literatura noastră, că Budai-Deleanu înțelegea opera de artă ca o sinteză armonioasă dintre etic și estetic, poetul fiind adeptul clasicului precept horatian: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. Intenția ludică din opera lui, *jucăreaua* — cum o numea poetul, cu seriozitate — trebuia să atragă pe cititor, să placă, dar să și folosească.

De asemenea, tot în vederea fixării locului pe care *Țiganiada* îl ocupă în istoria literaturii românești, trebuie să facem câteva referiri în legătură cu datarea textelor. O primă formă a epopeii a fost terminată în 1800. Cea de-a doua, mult mai finisată compozițional, a fost definitivată în 1812. Deosebirea dintre cele două variante ale operei constă în aceea că prima dintre ele conține și episodul donquijotesc referitor la aventurile lui Becicherec Iștoc de Uram Haza, pe care poetul îl va relua apoi în poemul *Trei viteji*. Împrejurări vitrege au făcut ca opera lui Ion Budai-Deleanu să rămână postumă, unele dintre scrierile sale istorice și filologice urmând a fi tipărite de-abia de aici încolo. Abia dacă, prin 1870, Papiu Ilarian atrăgea atenția asupra manuscriselor rămase de la el, ajunse în patrimoniul statului nostru prin grija lui Gh. Asachi, care însă nu avusese răgazul să le cerceteze și să le valorifice. Numai începând din 1875 până în 1877 apăru tipărită, sporadic și intermitent, în *Buciumul român* — scos de Theodor Codrescu la Iași — prima versiune a *Țiganiadei*. Cea definitivă și în volum de primă ediție s-a tipărit abia în 1925, la peste un veac de la moartea poetului. Așa se explică faptul că această capodoperă a literaturii noastre n-a putut pătrunde multă vreme în circuitul poeziei române

clasice. Se poate spune că realizatorul epopeii — cu mult înaintea încercărilor fragmentare și neizbutite, precum cele ale lui Negruzzi, Eliade și Bolintineanu — n-a fost cunoscut de marii noștri poeți, de un Alecsandri sau Eminescu. Soarta *Țiganiadei* seamănă cu cea a *Istoriei ieroglifice* de Dimitrie Cantemir. Nici formula poetică a *Țiganiadei*, nici modalitatea prozei alegorice și satirice din *Istoria ieroglifică* n-au intrat în vederile marilor noștri poeți și prozatori. Problemele de compoziție, de limbă și de stil — în geñere — pe care aceste scrieri le ridică în fața istoriei literare sunt numeroase, e drept. Adesea, ele par încâlcite și vetuste. De vină este însă și neobișnuința noastră cu genul, dincolo de dificultățile reale de lectură. Profund greșit ar fi să le credem — așa cum s-a întâmplat uneori — lipsite de valoare literară. La o analiză atentă, făcută cu instrumentele filologice și lingvistice adecvate, așezați fiind în unghiul de vedere și în ambianța culturală a autorului, *Țiganiada* se dovedește a fi — ca și *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir — una din operele cele mai durabile și mai originale din întreaga noastră literatură.

Semnificația *Cântecului al XII-lea*, cu care se încheie atât de nimerit epopeea lui I. Budai-Deleanu, pare să fie satirizarea vrajbei și neînțelegerilor iscate în urma discuțiilor politice din tabăra țiganilor. Opinia autorului, exprimată însă prin discursul lui Janalău, este aceea a unei organizări statale „*aristo-demomonarchice*“, o formă de guvernare cu caracter mixt, deși mai înainte prezentase cu simpatie opinia republicană a lui Slobozan. Ideologii țigănimii n-apucă totuși a ajunge la vreun rezultat, adunarea se sparge și degenerază într-o păruială crâncenă. Poetul o descrie cu pană homerică, întoarsă spre bufonerie și caricatură.

Cearta se iscăse dintr-un amănunt al dezbaterilor. Încă din finalul *Cântecului al XI-lea* aflăm că discuția, alimentată de Corcodel și Ciuciu, se oprise asupra alegerii de popi și vlădici pentru țigănie. Goleman vrea să aducă lucrurile pe făgașul principal, dar Bobul nu-l poate suferi la cuvânt. Atunci, Ciormoiu, ciurarul, ia partea lui Goleman, iar Burda, fierarul, sare în ajutorul Bobului și:

De aci mersă ca pârlolul sfada
Și să rășchiră în toată grămada.

În continuare, poetul face să se perinde alegoriile epopeice ca în toate operele de acest gen, de la Homer încoace: Urgia bate din palme; Războiul „sare în cotigă“ (carul de luptă); Spaima și Frica sunt călăuze ale Vrajbei, cea cu o mie de capete și o mie de mâini, și ale Pizmei; pe lângă carul de război saltă Jacul, Prada, „Izbânda înaltă“, Cazna, Răutatea, Vrăjmășia, Șugubina... În urma lor vine „Moartea obidată“, însoțită de cortegiul alegoric al Vaietelor, cu Tânga, Plânsorile, Blăstămul, Jelea, Gemetul, Suspinele, Grija, Deznădăjduirea, Năcazul, Lipsa, Căința, „Stremțoasa Sărăcie și Golătatea de toți rușinată“.

Țigănimea este oarbă, nu vede consecințele nefaste ale războiului dintre frați. Tandaler, care privea la gloată „cu sprânceana naltă“, crede a putea face ordine prin amenințări și poruncește tăcere:

Iacă vă zic ha mai dă pe urmă:
Așa să tăceți ca peștii în apă!
Că dacă oi simți că mă mai curmă
Cineva în vorbă ș-un cuvânt scapă
Din gura lui ha nerușinată,
Limba i-oi zdrobi, fălcile îndată.

Sfârcul, instruit acum în chestiuni democratice, nu poate răbda despotismul și răspunde țațoș, drept care Tandaler:

O palmă așa-i răpezi de amară,
Cât să-nvârți ș-ochii-i scânteiară.

Cârlig, nepotul lui Drăghici, lovește pe Tandaler pe la spate și, când acesta „Se-ntoarnă/Să vază cine cutează a-l bate,/Când unul din gloată așa-l ștersă /Cu un fușt (băț, retevei) pe ceafă de tare/Cât și porni sângele pe nare“. Atunci voinicul Tandaler „pusă mâna pe cioarsă să o tragă“, dar — obicei țigănesc —

sabia-i fusese furată de Cărăbuș, încât e nevoit să apuce, la întâmplare, un ciolan de vită spre a se repezi în ceata ciurarilor răzvrățiți, unde „cutropește,/Ucide, prăvale și rănește“. Bătălia a început și poetul — mimând dificultatea de a povesti — apelează la clasică muză. Efectele — ca și în cazul dispariției sabiei lui Tandaler — sunt de un umor rar întâlnit:

Muză, care ai fost la bătălie
Și știi toate decât toți mai bine,
Spune faptele de vitejie,
Care s-au tâmpinat și cu cine.

De aici încolo, ca într-un film de desene animate, cumva grotesci, sau ca într-o suită de tablouri în genul unui Salvator Rosa bufon, pline de o extraordinară mișcare și pitoresc, se perindă scene de bătaie. Țigani seucid pe capete și rapsodul își face o adevărată plăcere să presare câmpul cu morți povestind cu seninătate cele mai mari grozăvii. Epicul este absolut pur, zbuțumul gloatei se produce în gol, pe un fundal alb, fără decor; personajele nu au mâini și picioare decât pentru a fi rupte, fălci spre a fi sfărâmate și capete pentru a fi sparte, goale de orice psihologie, de unde impresia de marionete burlești, dezlănțuite într-o convulsie zadarnică:

Într-aceea Găvan pe Ghițu-l omoară,
Cocoloș pe Titirez dăculă,
Costea lui Zăgan capul zboară;
Iar Peperig a Dodii căciulă
Taie în doao și capu-i despică
Din creștet până în tufoasa piică.

Parnavel cu sulița ascuțită
Străpunsă pe Corbea în gemănare,
Și de nu era punga încrețită
Pătrundea fierul până în spinare;
Dar totuși răsturnându-le pe o dungă
Îi zdrobi toată cremenea în pungă.

Mândrea pe Ciuntul de barbă trage,
Năsturel pe Dondul flocăiește;
Iar ca ș-un juncan Dragosin rage
Și cu dinții beliți clănțânește
Căci Sperlea îi zburase nasul în doao
Și mustețe cu buzele amândoao.

Ghiolban încă dede să deie
În Căcăcea cu o bardă lată,
Iar cela aruncând o bebee
Îl tocă tocma în gura căscată,
Și-așa-i fu de crudă lovitură,
Cât îi zdrobi toți dinții din gură.

Comicul provine din impresia de *Iliadă* bufă întoarsă pe țigănie. Parpangel, care e un Achile tuciuriu, cel mai viteaz din toți, nu ia parte deocamdată la bătaie, cu gândul fiind numai „la Romica dragă“. Însă „Corcodel Voievodul/ Vrând a sa noduroasă măciucă/ De corn cu sânge și el s-o crunte“, lovește pe Parpangel, care parează năprasnic cu buzduganul lui de aramă, „Cât îi făcu creierii în cap tot zamă“.

Moartea lui Corcodel e înfățișată — după tipic — printr-o comparație homerică:

Iar Corcodel căzând, ca ș-un munte
Sună, când năroit să prăvale
Și de-aproape cutremură vale.

Ca Achile lui Hector, Parpangel vorbește mortului Corcodel cu sfidare războinică:

Corcodele,
Aceasta-i pă tine o dreaptă osândă
Pentru-atâte nedreptăți și rele!
Rău ți-ai aruncat cu bobii foarte
Când însuți tu nu știauși de a ta soarte!¹

¹ Compară cu versurile 321—354, Cântul XXII, din *Iliada*.

De un mare efect comic este apariția pe scena războiului a muierilor, venite cum le apucase vremea, „fără învălitoare“, comparate, tot homeric, cu „nește furii nemiloase“. După obiceiul țigănesc, ele iau pruncii de picioare și „Dau cu dâșii în sabii și topoare“. Între ele, mama lui Corcodel face figură de Hecubă și de Andromacă totodată. Aruncând pruncul mortului în obrazul lui Parpangel, i se adresează țigănește:

Na, măncă-ți-l, o, câine,
Dacă-i mâncași pe dragul tătucă!¹

Purdea îndeamnă pe Bumbul să iscusească ceva pentru a doborî, fie și pe la spate, pe voinicul Tandaler. Acțiunea e pregătită printr-o meticuloasă și conștient meșteșugită comparație homerică, foarte amplă, cu elemente luate din viața păstorească locală:

Ca lupoaia bătrâna vicleană,
Când vede un taur fără pază
Mugind, buiecind într-o poiană,
A-l năvăli fățiș nu cutează,
Ci pe ascuns, prin tufe urmându-i, caută
Cum să deie pe dânsul neașteptată.

Cele coarne fluturând aleargă,
La tot mușuroiul se întărătă
Și vra din rădăcini să-l spargă,
Împrăștie țărâna cu copită
Și coarne, uitându-și cu tot de sine,
Pân-lupoaica dindărăpt îl ține.

Așa Bumbul pe departe urmează
Vrăjmașului, clipită dorită
Așteptând ca zăpăcit să-l vază,
Să-i deie răsplată cuvenită,

¹ Compară cu versurile 714—734, din Cântul XXIII al *Iliadei*.

Făcându-l tuturor de măscară,
Pentr-atâta morți ș-atâtă ocară¹.

Abia în final răsare, din mijlocul catastrofei, glasul simbolic al lui Romândor: „Romândor, viteaz cu fire istească, / Ca Mart la război, ca ș-Amor la față“, singurul rămas cu mintea neîntunecată de furiile și haosul războiului intestin. În ciuda proniei cerești, care vestea robia pe mai departe a românilor de către turci, el îndeamnă la luptă pentru libertate:

Însă atunci părea că-i scânteiază
Ochii grăind așa cătră cete:
„Oastea lui Vlad, adecă vitează!
Războiu a face-acum va să-încete?
Iar turcii vor merge cu pofală
Râzându-și de-a noastră neîndrăzneală?

La-atâta-adecă țara ne-ajunsă
Să-ș' vază muieri, maice, copile
Roabe la turci, în saraiu ascunse?
Iar fiii și părinții de zile
Făcuți musulmani sau puși în robie?
Ah! voinici! aceasta să nu fie!

¹ Iată, în traducerea lui G. Murnu, două comparații din *Iliada* de Homer:

„Cum de pe munte un șoim, la zbor fără seamăn de iute,
După sfiosul porumb s-avântă ușor, și porumbul
Scapă din gheară-i cotind, dar țiuie șoimul de-aproape,
Zboară mereu după el și-i gata din zbor să-l înhațe;
Zboară tot astfel Ahile de-a dreptul asupra-i, iar Hector..“

„Cum un ogar pe la munte zgornind vreun pui de cerboaică
De la culcuș, după el dă proașcă pe văi în coclauri,
Chiar dacă urma-i o pierde, când puiul se tupilă-n tufe,
Câinele aleargă mereu și-l adulmecă până ce-l prinde;
Tot așa lui Ahile nu poate să-i scape nici Hector..“

(Cântul XXII, versurile 137—189, ediția cu studiu introductiv de D. M. Pippidi, E.PL., 1955.)

Nu fie! pân' sântem în viață?...
Să nu zică vreo dinioară
Că trăind noi și-într-a noastră față
Vrăjmașul ne robi dulcea țară,
Că-oastea lui Vlad întregă ș-armată,
Patria-și lăasă la turci argată!

Ș-unde-ți merge răsițiți în lume
Făr' patrie, casă, fără hrană ?
Ah! cel mai amar! ba și făr' nume
Purtând cu voi vecinică prihană!...
Nu, dragi voinici! Ori la slobozie,
Ori la moarte drumul să ne fie!...

Și dacă-i hotărât de vecie,
Patria să cază fără vină,
Aceași soarte ș-a noastră să fie:
Un mormânt ne-astupe ș-o țărână!
Vrăjmașului alta nu-i rămână
Făr' pământul și slava română!“

Romândor fârșind, răpști mulțimea,
Ș'un sgomot din șireag în șireag
Mearsă crescând, iară călărimea
Dezvoalsă îndată alb-verdele steag
„Du-ne (strigând), măcar în ce parte,
Ori la slobozie sau la moarte“.

Discursul dramatic și avântat al lui Romândor, cu care se încheie *Țiganiada*, conferă, odată cu figura luminoasă a lui Vlad Țepeș, acestei capodopere un patriotism profund, nu îndeajuns de subliniat de toți comentatorii, atrași, cu oarecare justificare, mai mult de latura comică și satirică a scrierii. În fapt, cum rar s-a mai putut întâmpla de la Budai încoace, comicul întâmplărilor țigănești este de natură a potența patriotismul, a-l întări și autentifica, a-l face firesc și perfect credibil. Hotărât lucru, *Țiganiada* este o compunere caleidosopică, operă a unui spirit fin, cultivat multilateral și

profund, rămas în același timp pur, la „forma lui cea dintâi“, un adevărat fiu al poporului său.

Schimbând ceea ce este de schimbat, comicul de limbaj la I. Budai-Deleanu se realizează cu un rafinament pe care îl vom întâlni numai la Caragiale. Impresia de țigănie e sugerată de o serie de fonetisme, precum: *ha dă pă urmă, hălui* (=ăluia), *aha clipită, aha putere, ahasta-ți hie, ahele* (=acele) etc., ori de fonetisme arhaice și regionale ca: *ucig, zisă, găscă, nice, scupi* (=scurpi — de la *a scui*pa), *fârșiră, acăța, nește, piică* (chică, păr), *dederă, surepe* (sirepe), *lacreme, să rușină, ha trufă* (=acea trufie), *ucisă* (perf. simplu), *crepate, îmfă, cu dâns* (=cu dânsul), *doao* (=două) etc., etc.

Om de o foarte întinsă cultura, cunoscător de limbi clasice și moderne, filolog autorizat și — înainte de toate — mare artist, Budai și-a dat seama — primul între scriitorii români — de caracterul metaforic, pitoresc în genere, al limbii noastre. Astfel, cuvântul *a căsca* — pentru a da un exemplu — folosit cu sensul de *a pofti, a râvni*, prilejuiește o savuroasă figură de stil menită a caracteriza pe Tandaler:

Atunci Tandaler, ce la domnie
De mult căsca și de jumătate
O și îmbucasă, strigă cu mânie¹.

Un calambur trădează pe filologul expert și denotă mult spirit și umor, cu care s-ar putea mândri însuși Caragiale: Tandaler „lui Lăpăduș capul sparsă“, „Apoi lui Măgurel falca dreaptă/ O făcu *strâmbă*“.²

¹ Miron Costin folosea cuvântul *a căsca* în același sens, însă într-un context plin de gravitate, referitor la poftele domnilor, respectiv ale lui Vasile Lupu:

„O, nesățioasă hirea domnilor spre lățire și avuție oarbă. Pre cât să mai adaoge pre atâta rânhește. Poftile a domnilor și a împăraților n-au hotar. Avându multu, cum n-ar avea nemică le pare. Precătu Dumnedzeu le dă nu să satură. Avându domnie, cinste, și mai mare, și mai late țări poftesc. Având țară, și țara altuia a cuprinde *cască*...“ (M. Costin, *Opere*, Ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 113.)

² *strâmb* < lat. *strambus* — *strabo*.

Bogăția vocabularului este impresionantă în *Țiganiada*. Budai-Deleanu își culege cuvintele de peste tot, din vorbirea populară în primul rând (mai ales din limba auzită de el la Cigmău, în anii copilăriei), din jargonul țigănesc, din cronici, din limbile străine și antice etc. Uneori inventează însuși cuvinte. S-ar putea zice ca *Țiganiada* este, indirect, un elogiu dantesc al limbii vulgare pe care umoristul și satiricul o introduce cu dezinvoltură în epopee. Impresia generală este aceea că poetul, foarte cult, instruit mai ales în filologie clasică, ignorează legile limbii literare în care scrie, pentru că n-a studiat-o niciodată, organizat, în școală, dar pe care o cunoaște perfect în aspectele ei dialectale, așa cum a deprins-o în copilărie, pe cale empirică.

Anume întorsături sintactice mimează frazeologia epopeică. Astfel, topica inversă a predicatului, a atributului și chiar inversiunea arhaică a atributului adjectival *toatei*, articulat:

Auzind această defăimare,
Lui Tandaler scapă suferința,
Denaintea toatei adunare

sau antepunerea complementului direct, față de predicat, și dislocarea atributului:

Spre norocul lui un ciolan vede
Zăcând la pământ, de moartă vită.

Exemplele pot fi înmulțite. Am ales doar câteva, în care funcția stilistică este mai frapantă. Arhaismele, regionalismele și chiar formațiile proprii, în morfologia, sintaxa și vocabularul lui Budai-Deleanu (studiate mai amănunțit de Al. Rosetti și B. Cazacu, în *Istoria limbii române literare*) dau *Țiganiadei* originalitate și pitoresc, conferindu-i un loc aparte în cadrul literaturii române.

Ca și Caragiale, dar cu trei sferturi de veac înaintea lui, Budai-Deleanu are geniul numelor proprii, potrivite înadins pe caractere. *Tandaler* viteazul e cam prost și numele lui amintește pe tontul Tândală. *Parpangel* — cuvânt care pe țigănește

înseamnă „tânăr“ — *se perpelește* de dragoste pentru Romica, nume generic pentru o frumusețe a romilor. *Baroreu* își trage numele de la cuvântul țigănesc *baro*, care înseamnă *șef, ștab*, conducător autocrat, puternic. Personajul susține o teorie politică în consensul numelui său, așa cum *Slobozan* este cel care face elogiul libertăților republicane. *Janalău* e derivat din țigănescul *jano*, cu sensul de *a înțelege, a fi deștept, inteligent, cumpătat* etc., fiindcă eroul susține teoria monarhiei luminate și a constituției, numită *antibararea*¹. *Goleman* e derivat din *gol, goliciune, goleți, Gogoman*² etc. Celelalte nume sunt generic țigănești, porecle de un mare pitoresc: *Corcodel, Purdea, Găvan, Păpuc, Cocoloș, Parnavel, Sfârcul, Zăgan, Titirez, Căcăcea, Gârdea, Ghiolban, Drăghici*. Unele sunt articulate arhaic și popular: *Bobul-Bobului-Boabe, Dondul-Dondului-Dodii* etc. Altele primesc determinantul homeric, după modelul *Ahil peleianul*, de unde o altă sursă de comic: *Goleman ciurarul, Burda fierarul, Cârlig nepot de frate al lui Drăghici, Cărăbuș zlătariul, Aordel cel de viță veche, Bratul voinic, Pleșea șontorogul, Țântea făcătoriu de inele, Chifor ce știa bine rade, Petcu cel cu barba creață* etc.³

Numele comentatorilor din subsolul textului sunt gândite în același sens. *Criticos* ricanează, *Erudițian* intră în amănunte

¹ S-ar putea ca *Janalău* să fie și o aluzie la numele lui *Jean-Jacques Rousseau*, filozof care inspiră ideile politice iluministe ale lui Budai.

² *Gogoman* este numele celui care propune ca armia țigănească să fie escortată de o gardă anume, la trecerea printr-o pădure plină de hoți. Comicul este enorm: o armată pe picior de război să aibă nevoie de pază contra hoților! În consecință, Chir Simplițian comentează: „Cu adevărat vrednică cerere de un gogoman!... Eu cred că de la acest gogoman s-au luat pe unele locuri de zic nătărăilor gogomani...“ (*Cântecul I*, strofa 110, la subsol.)

³ Merită să notăm că Eminescu studiase și el procesul poetic al atributului homeric, după cum se poate vedea într-un manuscris (2276, f. 231): „Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut care să-l izoleze de toate celelalte și toată funcția lui.“ Urmează exemple: „luna răsăritoare din valuri“, „luna stăpânitoare de ape“, „zorii prevestitori de zio“ etc.

explicative, *Musofilos* explică procedeul alegoriilor, *Idiotiseanul* se miră prosteste: „cum poate războiul să sufle în buciul ca ș-un om?“ sau: „de unde știe poetul numele tuturor, de vreme ce n-a fost de față la bătălie?“. *Onochefalos* (=cap de măgar) are ideea fixă a conformării cu izvodul cronicăresc originar. *Filologos* explică unele cuvinte ce par neînțelese. *Tălălău învățatul* e o mină de comentarii marginale. *Chir Mustrul ot Puntureni* fericește pe cei săraci cu duhul. *Popa Nătăroi din Tânda-Rânda* drăcuie la tot pasul etc., etc.

Astfel realizată, *Țiganiada* rămâne un fenomen unic în literatura română, fără posteritate în linia creației, fără epigoni, pentru că n-a fost cunoscută decât în foarte mică măsură și sporadic de către clasicii noștri moderni. Construită pe temeieri populare, epopeea eroi-comică a lui I. Budai-Deleanu este totuși greu accesibilă maselor mai largi de cititori, ca și *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir sau *Pseudokynegeticos* de Al. Odobescu. Pentru înțelegerea ei completă, pentru înlăturarea impresiei de greoi și prolixitate, e nevoie de o instruire prealabilă în materie de literatură antică și de Renaștere, și de o pregătire filologică anume.

Anton Pann

UN NEBUN FĂGĂDUIEȘTE ȘI-NȚELEPTUL S-AMĂGEȘTE

Într-o zi, Nastratin Hogea, ceartă c-un vecin având,
Fuse tras în judecată, pentru dânsul jalbă dând;
Nastratin, plecând să meargă spre a se înfățișa,
Băgă-n sân un pietroi mare și se-nfățișă așa:
Când pârătorul de dânsul spunea câte îi plăcea,
Nastratin pe taină sânul își arăta și tăcea.
Judecătorul, văzându-l că își bătea sânul plin,
Toată dreptatea o dete în partea lui Nastratin;
După ce jeluitorul fu d-aci afară dat,
Zise lui Nastratin Hogea: — „Scoate ce mi-ai arătat“;
El, scoțând îndată piatra, o puse cu cinste jos,
Și se trase la o parte cu chip prea politicos;
— „Dar ce este asta“? zise judecătorul bătrân.
— „Este darul, el răspunse, ce ți-l arătam în sân.“

Calitatea cea mai de seamă a acestei istorioare în care e denunțată venalitatea împărțitorilor dreptății pe vremea lui Nastratin Hogea este conciziunea. Cerința clasică: *Le plus dans le moins* e îndeplinită cu prisosință. Pe un spațiu minim, în numai 14 versuri, se narează o întâmplare și se conturează două caractere: acela al judecătorului luător de mită și acela, *nastratinesc*, al lui Nastratin. După cum se vede din toate întâmplările lui Nastratin relatate de Anton Pann, dar și din alte povestiri cu caracter popular, până la *Moș Ion Roată* a lui Creangă, nastratinismul constă în afișarea unei false naivități, a unei nerozii simulate, făcută cu scopul de a păcăli pe interlocutor. Această *faceție* populară nu este altceva decât o modalitate satirică la adresa celor mari, a prostiei și înfumurării.

Economia mijloacelor este totul în această mică snoavă, foarte asemănătoare prin comicul de situație cu o schiță caragialeană; dacă la mijloc n-ar fi aspectul ei cvasifolcloric și, implicit, o mai largă cuprindere caracterologică în timp și în spațiu. Textul este pură versificație, lipsită de cea mai mică intenție poetică, în înțelesul propriu al cuvântului, un text prin excelență prozaic, simplu vorbind, deși, dată fiind obișnuința noastră cu genul antonpannesc, de neconceput în proză. Ca în toate scrierile lui Anton Pann, versul are o anume mecanică spontană, constrângătoare la conciziune, de cele mai multe ori fără grijă prea mare pentru ritm și rimă. Și, cu toate acestea, cel puțin în cazul de față, cursivitatea frazei este în perfect acord cu ritmul versurilor, iar câteva rime — apărute spontan — sunt într-adevăr rare: *înfățișa — așa; plin — Nastratin*. Grija pentru relatarea cât mai exactă a situației tipice atrage după sine o mare proprietate a termenilor. De pildă, a celor juridici: *ceartă, tras în judecată, a se înfățișa* (la judecată), *jeluitor, pârător*. Ritmarea narațiunii este dată de timpul și modul verbelor. Genericul se exprimă aici prin gerunziu, ca pentru a sugera continuitatea: *având, dând, plecând, văzând*; durata, prin imperfectele: *spunea, plăcea, arăta, tăcea, bătea*; epicul pur, prin perfectul simplu: *fuse, băgă, dete, fu afară dat, zise, puse, se trase*; dramaticul, prin prezentul indicativ: *este*.

Întorsătura dramatică din final produce o extraordinar de precisă notare a gestului nastratinesc:

El, scoțând îndată piatra, *o puse cu cinste jos*
Și se trase la o parte în chip prea politicos.

Mai ales locuțiunea verbală *a pune cu cinste...* este de o inimitabilă ironie și de un fin umor. Nastratin rămânând mai interesant — în cele din urmă — prin gesticulație decât prin vorbire, ca și moș Ion Roată, care se duce să ridice pietroiul cu ipocrită seriozitate.

Oralitatea povestitorului, ca și aceea a personajelor, este perfectă. Astfel popularul *d-ací* (fonetism muntean, versul 9), într-o construcție pasivă: *fu d-ací afară dat*, indică foarte precis gestul povestitorului, de expediere cu mâna. Mai mult încă, se poate vorbi — în cazul de față — de o adevărată punere în scenă, bazată pe un *quiproquo* și prevazută cu o poantă, rezolvată în cele două replici din final.

Faptul că *apologul* — adică povestirea moralizatoare — nu se sfârșește cu o lecție de morală, ca la scriitorii vechi, conferă *modernitate* — dacă putem s-o numim așa — compunerii antonpannești, în sensul că accentul cade pe ceea ce numim *comportament*. Cel mult titlul poate fi privit ca o concluzie moralizatoare formulată în chip de proverb. Povestirea, mica scenetă, este ilustrarea lui, plastică și concisă.

Tot în vederea acestui lucru, a discursivității oral-teatrale, de mare conciziune și sugestie pantomimică, mai observăm că versurile cuprind unități sintactice perfect constituite. Cezura însăși ajută exprimarea clară, netedă. Acuratețea relatării este apoi susținută de faptul că gerunziile (*având, dând*) și imperfectele (*plăcea, tăcea*) sunt puse — pentru relief — în rimă (uneori în rimă interioară) și sub accentul trohaic scurt, lăsat, în final, fără silabă neaccentuată:

În-tr-o zi, Nas-tra-tin Ho-gea, / cear-tă c-un ve-cin a-vând,
Fu-se tras în ju-de-ca-tă / pen-tru dân-sul jal-bă dând.
Când pâ-râ-to-rul de dân-sul / spu-nea că-te îi plă-cea
Nas-tra-tin pe taină sâ-nul / își a-ră-ta și tă-cea.

Gerunziile și imperfectele notează *continuul* relatării și predomină în primele 7 versuri. În celelalte 7, din exact momentul pronunțării sentinței, predomină perfectul simplu (cu excepția replicilor în stil direct, care au predicatelor din princi-

pală la prezent și cele din subordonate la perfectul compus): *fu dat, zise, puse, se trase, răspunse*, ca pentru a marca faptul consumat pe loc. Grija pentru precizie, cerută de natura temei și a subiectului, exclude orice lirism, deși avem în fața noastră o *poezie*. Poezia însă rezultă din totala naturalețe și spontaneitate cu care sunt spuse lucrurile, parcă știute de toată lumea, dar configurate în chipul cel mai original sub pana *finului Pepei*.

Ion Heliade Rădulescu

ZBURĂTORUL

Această poezie, apărută pentru prima dată în *Curierul românesc* nr. 9, din 4 februarie 1844, este o capodoperă a genului. *Balada* se distinge printr-o excepțional de bine inspirată preluare a mitului folcloric al Zburătorului, cu scopul de a înfățișa poetic, suav, ivirea sentimentului dragostei la fetele de vârstă puberă. Eminescu însuși, intuind valoarea poetică a acestui mit, urmează pe Heliade, atunci când în *Călin — file din poveste* îl folosește pentru a idealiza dragostea fetei de împărat. Cauza dragostei rămâne un mister de nepătruns, o *boală* a cărei pricină e greu de înțeles și ale cărei efecte fizio-psihologice sperie fetele ajunse în pragul feminității: pieptul se *bate*, pe sân apar *vinețele*, un foc interior alternează cu fiori reci, buzele ard, obrajii devin palizi, ochii se învăpăiază de lacrimi și plâng fără motiv aparent, inima cere *un nu știu ce*, brațele simt nevoia unei îmbrățișări. Nu *analiza psihologică*, așa cum s-ar părea, dă valoarea poeziei, ci notația în stil direct, tânguirea înfiorată și naivă a fetei care se adresează mamei:

Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,
 Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;
 Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
 Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!

Ah! inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine!
 Îmi cere... nu-ș ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da:
 Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine;
 În brațe n-am nimica și parcă am ceva:

Că uite, mă vezi, mamă? așa se-ncrucșează,
 Și nici nu prinț de veste când singură mă strâng,

Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înșii lacrimi și plâng, măicuță, plâng.

Atât prin modul cum este introdus mitul folcloric în poezia cultă, dar și, în genere, prin cântarea idilicului rural în înțeleșul superior al cuvântului, Heliade precede nu numai pe Eminescu, dar mai ales pe Coșbuc. Cu toate acestea, lirismul eliadesc este mai puțin obiectiv față de cel coșbucian. Romantic, ca și Victor Hugo, care într-una din baladele sale cânta de asemenea *Silful*¹ (tot un fel de Zburător), Heliade desfășoară un lirism mai cuprinzător și mai profund decât acela al lui Coșbuc, pentru că e filtrat prin prisma subiectivă a artistului, e mai *romantic*. Formula eliadescă a baladei se apropie — de altfel, ca și a lui Coșbuc — de aceea configurată de poezii germani Goethe și mai ales Uhland², deși punctul de plecare se află în Victor Hugo, pentru că însuși Victor Hugo modificase — influențat de germani — conceptul de baladă în sens de poem cu subiect mai mult sau mai puțin fantastic și mitologic.

Ritmul de baladă cultă vine de acolo că propozițiile capătă — chiar în stilul direct — o curgere melopeică, prin revenirea în chip de refren a câte unui vers sau a câte unei strofe întregi. Acest cantabile baladesc (realizat perfect în planul artei noastre muzicale de Ciprian Porumbescu), care accentuează lirismul, este apoi contrapunctat, în a doua secvență a poemului, de cadrul naturii, una dintre cele mai frumoase evocări descriptive ale înserării rustice, Heliade anticipând, cu strălucire, pe Eminescu din *Sara pe deal* și pe Coșbuc din *Noapte de vară*.

Bucolicul de nuanță neoclasică se îmbină — de astă dată în chip armonios — cu romantismul evocator de imagini vespérale într-un tablou de gen, de o solemnitate gravă: soarele asfințește, cumpenele fântânilor cheamă „a satului cireadă“, „vitele

¹ O interesantă prelucrare a baladei hugoliene *Le Sylphe* a dat poetul Costache Stamati în *Zburătorul la zebre* (v. *Muza românească*, E.PL., 1968).

² Ludwig Uhland (1787—1862). A rămas celebru prin *Baladele sale* cu subiecte medievale și populare, unele inspirând muzica lui Schubert.

muginde“ pășesc la „jgheab întins“, aerul serii vibrează „de tauri grea murmură“, vițeii aleargă la ugerul vacilor, care, sub „fecioreasca mână“ (imagine deosebit de grațioasă, în stil pastoralist), face să se auză susurul laptelui în șiștar. În sfârșit, zgomotele se pierd în noapte și stelele apar una câte una:

Încep a luci stele rînd una câte una
Și focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare-acum și luna,
Și, cobe, câteodată, tot cade câte-o stea.

Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește
Și după-o cină scurtă și somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpânește
Și lătrătorii numai s-aud neconținut.

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veșmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează câte-aieva deșteaptă n-a visat.

Tăcere este totul și nemișcare plină;
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morile au stat.

Impresia de solemnitate și vrajă provine din câteva îmbinări de cuvinte, epitete și metafore gândite mai mult după metoda clasică decât după cea romantică: stelele lucesc *rînd una câte una*, luna răsare *târzie*; noaptea este *naltă* și veșmântul ei negru, *semănat cu stele*, cuprinde ca o mantie imensă lumea în *brațele somniei*. Construcția sintactică fără *pe* la acuzativ amintește, de asemenea, clasicismul:

Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește,

ca și metonimia din versul:

Și lătrătorii numai s-aud neconținut.

Câte un vers sună sentențios:

Tăcere este totul și nemișcare plină.

Altul, prin repetiții de cuvinte din aceeași rădăcină, creează armonii și produce farmecul înțelesurilor prime, etimologice:

Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat.

Personificările chiar, în acest context, sunt pline de sugestii și propețime: *frunza nu mișcă, vântul nu suspină, apele dorm duse, morile au stat.*

Este evident că elementele de clasicism întârziat, pe care Heliade le împrumută din poezia, cam convențională, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, sunt reintegrate și făcute fertile prin ancorarea lor în peisajul românesc. Motivul inițial al zburătorului revine în cea de-a treia parte a poemului, tot așa, în stilul direct al *sufletelor* care șușotesc despre spiritele ce bântuie nopțile:

Tot zmeu a fost, surato. Văzuși, împelițatul!
Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Și drept pe coș, leicuță! ce n-ai gândi, spurcatul!
Închină-te, surato! — văzutu-l-ai și tu?

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Și pietre nestemate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată,
Dar lipsă d-a lui dragosti! departe de ăst loc.

Fata mare trebuie să fugă de iubit ca de foc, pentru că începe să viseze, visul se preface apoi în *lipitură* și *lipitura-n zmeu*¹:

¹ Zmeul-zburător va apărea la Eminescu în *Fata în grădina de aur*, prelucrare în versuri după basmul lui Richard Kunisch *Das Maschen in Goldenen Garten*, prelucrare din care va rezulta apoi *Luceafărul*. Dar și în *Călin* — *file din poveste*, cum am spus.

Și ce-i mai faci pe urmă? că nici descântătură,
Nici rugă nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu!

Urmând lui Iancu Văcărescu din *Primăvara amorului*, *Peaza bună*, *Peaza rea*, *Ielele*, dar și poezilor din generația sa — Bolintineanu (cu *Mihnea și baba*), Alecsandri (*Baba Cloanța*, *Andrii Popa*, *Strunga* etc.), Costache Stamati și alții — , specia baladei, ilustrată de Heliade, va străluci, la Eminescu, la Coșbuc, la Goga, apoi și la Ion Barbu (*Riga Crypto și Iapona Enigel*), Miron Radu Paraschivescu, Radu Stanca și la mulți alții din generația de după Nicolae Labiș.

Grigore Alexandrescu

UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA

Ca și *Trecutul*. *La Mânăstirea Dealul*, *Răsăritul lunii*. *La Tismana*, *Mormintele*. *La Drăgășani* sau *Adio*. *La Târgoviște*, *Umbra lui Mircea*. *La Cozia* face parte din ciclul compunerilor romantice ale lui Grigore Alexandrescu. În spiritul ideilor pașoptiste, poetul evocă trecutul de mărire cu scopul de a înflăcăra inimile contemporanilor săi pentru cauza libertății și independenței naționale. Tema e frecventă la toți scriitorii vremii, de la Vasile Cârlova (1809—1831) până la Vasile Alecsandri (1821—1890) și ea va forma obiectul preocupării generațiilor următoare, Eminescu, Coșbuc, Sadoveanu.

În vara anului 1842, împreună cu prietenul său Ion Ghica, Grigore Alexandrescu face o călătorie la mânăstirile din Oltenia. După cum reiese din *Memorialul* acestei călătorii, poezia în chestiune ar fi fost compusă chiar la Cozia, unde se și află mormântul marelui domn, într-o noapte romantică, pe când poetul contempla inspirat munții negri și valea Oltului, dintr-un turn al mânăstirii. A fost publicată însă abia la 7 mai 1844, în revista *Propășirea*, editată la Iași de Mihail Kogălniceanu.

Poezia începe solemn, într-un vers amplu înstrunat, de o muzicalitate îndelung și amănunțit studiată, cu cezura largă, necesară risipirii ecurilor. Este momentul meditației romantice, al solitudinii în cadrul naturii și al nopții. Sonurile care predomină sunt — în consecință — cele minore și grave, surdinizate prin vocalele închise, între care mai frecventă este *u*, pusă sub accent prelungit:

Ale tûrnurilor ùmbre// peste ùnde stau culcate;
Către țărmlu dimpotrivă// se întind, se prelungeșc,

alternând cu vocala cea mai deschisă — *a* — pentru contrast:

Ș-ale vâurilor mândre generații spumegâte
Zidul vechi al mânăstirii// în cadență îl izbesc.

Impresionantă este personificarea valurilor Oltului, văzute ca niște *generații*, sugerând ideea veșnicei deveniri istorice și, totodată, a permanenței. De asemeni, *noaptea* e închipuită ca o himeră neagră, vie, mișcătoare, ieșind dintr-o peșteră, din râpă, împresurând totul cu mantia ei întunecată:

Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară.

Acum este ora propice *nălucirilor* și fantomele ies din morminte. Motivul e de tipul preromantic, cu punctele de plecare în englezii Gray, Young și Ossian-Macpherson, cunoscuți la noi înainte de Grigore Alexandrescu, prin traduceri franceze și rusești. Fantomele, „chipuri negre“, coboară de pe muchii de stâncă ca un fluid misterios ce pătrunde ființa celor vii „ca prin vine un fior“, făcând să se miște „mușchii zidului“. La *aparitia* lui Mircea, *hamletiană*, pură proiecție a eului subiectiv al poetului, elementele naturii se cutremură:

Râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc.

În jurul fantomei voievodului, ieșind din mormânt înarmat și cu coroana pe cap, se adună atunci hotarele Țării Românești:

Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează,
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;
Unul altuia îi spune; Dunărea se-nștiințează,
Și-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Poetul se prosternă în fața măreței umbre și vine a depune la mormântu-i prinosul de recunoștință al contemporaneității. Mircea fusese apărătorul libertății și realizase odinioară fapte răsunătoare, de necrezut în momentul de față. Voievodul îi apare

poetului ca un uriaș a cărui armură n-ar mai putea-o purta urmașii bicisnici:

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaș odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-așa oameni într-o adevăr au stat.

De remarcat *coloratura arhaică* din finalul versului ultim: „întru adevăr au stat“.

Fapt oarecum curios, însă perfect explicabil în contextul literaturii române din epoca de la 1848, *romanticul* Grigore Alexandrescu, admirator al trecutului, este totodată un artist și un gânditor care avea neapărat în vedere *prezentul și viitorul*. În spirit *raționalist*, autorul satirelor, epistolelor și fabulelor găsește totuși că războiul e „bici groaznic, care moartea îl iubește“. Fatal în evul de mijloc, el poate fi înlăturat în epoca modernă, când națiile, „înfrățite prin științe și prin arte“, pot afla „drumul slavei în gândire și în pace“. Este aici, constatabilă în spațiul uneia și aceleiași poezii, manifestarea unei trăsături cu totul caracteristică operei lui Grigore Alexandrescu în general, ca de altfel întregii literaturi de la 1848: îmbinarea elementelor clasice și iluministe cu cele romantice. Așa se explică introducerea gândirii raționaliste în cadrul meditației romantice care este *Umbra lui Mircea. La Cozia*.

Poezia se încheie însă tot romantic. Din nou mantia nopții se întinde peste munții din preajmă, norii se adună la apus, peste apele Oltului domnește întunericul de nepătruns și umbrele reintră în morminte. Cu un deosebit simț al echilibrului compozițional, poetul realizează finalul, rotund, prin reluarea motivului inițial, ca într-o mică piesă simfonică:

Lumea e în așteptare... turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc;
Ș-ale valurilor mândre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc.

Muzicalitatea poemului și, de aici, atmosfera de solemn mister în fața umbrelor trecutului voievodal sunt date, din punct de vedere prozodic, printr-o anumit studiată succesiune a accentelor, constând în alternarea dactilului cu iambul:

Ș-a-le-va-lu-ri-lor-mân-dre//ge-ne-ra-ții-spu-me-ga-te

Zi-dul-vechi-al-mâ-năs-ti-rii//în-ca-den-ță-îl-iz-besc,

ca și în alternarea rimei feminine cu cea masculină: *nalte — spumegate, jălesc — izbesc* ș.a.m.d., ritmând energic discursul liric și așezându-l în tipare de neclintit.

BOUL ȘI VIȚELUL

În materie de fabulă — specie clasică prin excelență — a rămas stabilit că originalitatea lui La Fontaine sau Krâlov nu rezidă în invenția narativă, în fabulație, cât mai ales în adaptarea schemelor tradiționale la împrejurări specifice locale. Ca și în cazul basmului, există niște prototipuri fabulistice universale care nu pot căpăta concretețe artistică decât printr-o ancorare a lor în sfera preocupărilor estetice ale unui poet, la un moment istoric dat, și într-un anumit loc. Multe din fabulele lui Grigore Alexandrescu au ca schelet narativ puncte de plecare în alți fabuliști. Unele sunt mai originale, însă adevărata originalitate a poetului constă în localizarea temelor și procedeele tradiționale. *Boul și vițelul*, publicată în 1838, este din acest punct de vedere dintre cele mai caracteristice.

Ideea, curentă în epocă, putând fi aflată — ceva mai târziu — în *Chirițele* lui Alecsandri sau în romanul lui Nicolae Filimon *Ciocoii vechi și noi*, este aceea că anume condiții social-istorice din prima jumătate a secolului al XIX-lea au favorizat parvenitismul. Grigore Alexandrescu o realizează poetic, fără decorul vremii și fără șarja comediei, fără patosul și gravitatea lui Filimon, ci fabulistic, cu detașare clasică și ironie rece; scriitorul fiind ceea ce se numește un *om de spirit*, pe care nu-l

caracterizează patosul violent și invectiva polemică. Personajul său nu este impetuos ori diabolic, ci pur și simplu prostul placid, ajutat de noroc; nu însă de o prostie totală, ingenuă, pentru că parvenitul are totuși abilitatea de a nu-și recunoaște rudele sărace. E o abilitate de speță — am zice — câștigată automat, prin practica socială: toată lumea face așa. Și cretinul, ramolitul Agamiță Dandanache o va avea, atunci când declară că păstrează scrisoarea pentru a șantaja în toate ocaziile ce s-ar putea ivi.

Măiestria poetului stă întâi de toate în alegerea *ieroglifei*, în spațiul valah boul fiind simbolul prin excelență al prostiei. Această *ieroglifă*, odată găsită, atrage după sine, printr-un fel de ingenuitate trucată, altele nu mai puțin pitorești: *cireada* (noțiune care transmite și o fină ironie la adresa societății unde este posibilă ridicarea proștilor în posturi înalte), *vițelul* — simbolul nevinovăției plate, al *doamnei vaci fiu* etc.

În al doilea rând, fabula excelează prin economia narativă și prin echilibrul compoziției, rezultate din caracterul *dramatic* al discursului poetic. Ca într-o mică piesă de teatru, cu măști, după arătarea situației, se trece la mișcarea scenică, expedită în propoziții scurte, juxtapuse, și la dialogul bazat pe câteva replici esențiale:

Făr-a pierde vreme, vițelul pornește,
Ajunge la unchiu, cearcă a intra,
Dar pe loc o slugă vine și-l oprește:
— Acum doarme, zice, nu-l poci supăra.
— Acum doarme? ce fel! pentru-ntâia dată... etc.

Cu o intuiție artistică sigură, poetul înlătură obișnuita morală, de vreme ce faptele vorbesc de la sine. Schimbul de replici dintre bou și slugă sugerează în chip foarte viu un aspect de viață, astfel încât didacticismul este de prisos:

— Boierule, zise, așteaptă afară
Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu.
— Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară,
N-am asfel de rude, și nici voi să-l știi.

Comicul, necesar întotdeauna fabulei, se realizează prin câteva contraste: boul este puțin la simțire, e stăpânit de mândrie și a căpătat obiceiul boieresc de a dormi după prânz, precum și pe acela de a ieși la plimbare, fiind totuși capabil de o mare *mojicie*, când se face a nu-și recunoaște nepotul. Sobrietatea expresiei, pe care n-o aflăm în restul operei poetice a lui Grigore Alexandrescu, este cu totul potrivită în fabule. Sintaxa nu se dislocă în vederea unor necesități prozodice, propozițiile urmând cursul firesc al vorbirii de obște, în proză:

„Un bou ca toți boii, puțin la simțire, în zilele noastre de soart-ajutat și decât toți frații mai cu osebite, dobândind cireadă un post însemnat“ etc. Cadența amfibrahică este însă respectată și sugerează parcă progresele meticuloase ale parvenitului.

Comparația „ca toți boii“, deloc pretențioasă, „nepoetică“, este cea mai nimerită în cazul de față, pentru că prin ea se face constatarea faptului banal, obișnuit. Interogația ușor retorică: *Un bou în post mare?*, construită prin elipsa predicatului, dă concentrație și servește, prin alăturarea vocabulelor *bou* și *post*, contrastul comic necesar, fiind totodată prilej de reflecții care se fac cu acel imperceptibil umor apoftegmatic, cum arăta George Călinescu. Rafinamentul lingvistic și al expresiei, în genere, provine mai ales din alura ușor doctorală și meditativă, din ironia rece cu care sunt afirmate niște adevăruri veșnice:

Dar asta se-ntâmplă în oricare loc.

Decât multă minte, știu că e mai bine

Să ai totdeauna un dram de noroc.

Impresia generală — rezultată din toate fabulele — rămâne aceea că fabulistul, începând cu Esop, joacă un rol printre personajele sale, adoptă o poză regizorală, manevrând sceneria. În consecință, stilul direct (dar și cel indirect liber) capătă oralitate și culoare de epocă. Vițelul vine să ceară unchiului nițel fân, iar servitorul îi ține acest discurs brutal:

— Ba să-ți cauți treaba, că mănânci trântea;
S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi;
Trebuie-nainte-i să mergi cu sfială,
Priimit în casă dacă vrei să fii.

În afară de oralitate, anume expresii indică atitudini tipice. *Înainte-i* arată covârșitoarea importanță a personajului în fața căruia solicitantul trebuie să se prezinte *cu sfială* (frică amestecată cu respect). Cuvântul *primit*, care prin măsura versului se cere pronunțat pe îndelete, cu doi de *i*, obsecvios și cu acea nuanță de oficialitate arhaic-birocratică, sugerează rangul social al potentatului. În sfârșit, dovada evidentă a expresiei stilistice celei mai potrivite stă în faptul că unele versuri au ieșit din context și pot fi utilizate în vorbirea de toate zilele: „Decât multă minte, știu că e mai bine/ Să ai totdeauna un dram de noroc“, ori: „S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi“. Aceasta și pentru faptul că fabula *Boul și vițelul*, ca și altele, nu este o simplă piesă de istorie literară, prostia și parvenitismul fiind observabile — în grade diferite — oricând și oriunde.

Vasile Alecsandri

SERILE LA MIRCEȘTI

Dacă ar fi să reconstituim biografia poetului, mai bine zis trăirile interioare, din operă, atunci *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, gândite și scrise după retragerea la moșia de la Siret, Mircești, prin 1860, reflectă starea de spirit a omului de dincolo de amiaza vieții, dezgustat, într-o privință, de mașinațiile politice care aveau să ducă la abdicarea lui Cuza, nu indiferent totuși la soarta țării pentru a cărei propășire luptase în anii tinereții. Unii istorici literari arată că la mijloc ar fi fost atât o influență din partea *Junimii*, invocând corespondența cu Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu, frecventarea de către poet, măcar din când în când, a prestigiosului cenaclu ieșean, cât și publicarea a mai tuturor pastelurilor în revista *Convorbiri literare*, în anii 1868 și 1869 îndeosebi. Cert este că, odată cu *Pastelurile*, versul lui Alecsandri începe a câștiga mult în acuratețe și eleganță, printr-o mai atentă și laborioasă șlefuire a verbului. Mai cu seamă se remarcă atitudinea înalt contemplativă în fața frumuseților eterne ale naturii, ale naturii autohtone în primul rând, cu păstrarea însă, poate chiar cu accentuarea pe alocuri, a acelei degajări impersonale, tipice pentru distincția și totodată spontaneitatea fermecătoare a temperamentului său poetic.

Însă compunerea de care ne ocupăm aici, *Serile la Mircești*, datată chiar de autor *Mircești 1867*, rămâne oricum în afara influenței junimiste. De altfel ea nici n-a apărut în revista cenaclului de la Iași odată cu celelalte poezii ale ciclului, ci mai târziu, în *Revista contemporană* și în *Familia*¹, publicații,

¹ I, 1 martie 1873 și, respectiv, IX, 18/30 martie 1873, cu titlul de *O seară de iarnă* (vezi și Alecsandri, *Pasteluri. Antologie, prefață, note și bibliografie* de Paul Cornea, București, Editura Albatros, 1972, p. 64). În le-

în treacă fie spus, mai degrabă ostile *Convorbirilor*. În volumul al treilea, *Poesii*, din seria de *Opere complete*, editată în 1875, reluată cu unele mici schimbări, bucata deschide ciclul *Pastelurilor*, și pe drept cuvânt. Pentru că *Serile la Mircești* conține ideea poetică generală a tuturor poeziilor în care Alecsandri cântă natura. În sine luată, compunerea nu este un pastel propriu-zis. Însă versurile respiră acea chietudine și mulțumire sufletească, calmul și echilibrul atât de proprii poetului. Chiar dacă existența lui nu va fi fost lipsită de unele complexități și contradicții¹, la epoca retragerii la Mircești și a elaborării pastelurilor Alecsandri s-a voit — cum însuși lasă a se vedea din piesa de teatru *Fântâna Blanduziei* (terminată în 1883) — un Horațiu român, spirit latin prin excelență, poet al clarităților solare și al bucuriei de a trăi, urând moartea și tenebrele, savurând viața, așa trecătoare cum este ea, fiind totuși conștient că opera lui va intra în patrimoniul cultural național și va rămâne mai tare decât piatra și decât bronzul.

Hedonismul nu era străin junimiștilor, excepție făcând poate Eminescu, mai ales unor Iacob Negruzzi, Vasile Pogor, chiar lui Titu Maiorescu, lui Creangă și Caragiale, în fine. Nu-i deloc surprinzător însă — și lucrul este de natură a confirma evoluția organică a fenomenului literar românesc — că Alecsandri scrie *Serile la Mircești* înainte de a veni într-un contact mai strâns cu *Junimea* constituită ca societate literară. (Observând nepotrivirea, unii cercetători se îndoiesc de anul 1867 ca dată a compunerii² și înclină să ia înseamnărea amintită drept o nevinovată mistificare a autorului, ce pregătea un fel de prefață

gătură cu titlul definitiv, este interesant de amintit că A. Cantacuzino publica, în *România literară* pe 1855, revistă condusă de Alecsandri, romanul intitulat *Serile de toamnă la țară* (vezi reeditarea romanului la Editura Dacia, Cluj, 1973).

¹Vezi: G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, ed. I, 1962, ed. a II-a, 1966.

²Vezi: V. Alecsandri, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de Paul Cornea și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, prefață de G. C. Nicolescu, București, E.P.L., 1966, la *Note și comentarii*; vezi, de asemenea, *Antologia...* citată mai sus, la *Note*.

a întregului ciclu al *Pastelurilor*.) Mai corect este, credem, să presupunem că poetul *Doinelor și Lăcrimioarelor* căuta o înnoire a mijloacelor, o punere de acord cu modul de a concepe poezia la generația mai tânără, ajungând astfel să anticipeze, până la un punct măcar, spiritul junimist. (Și doar Alecsandri nu este singurul caz. Ibrăileainu, în *Spiritul critic...*, arătase pe Costache Negruzzi ca pe un junimist *avant la lettre*.) O dovadă în plus stă în faptul că ideea centrală a poeziei discutate aici (de fapt, starea poetică și temperamentală caracteristică lui Alecsandri) o putem afla într-un text de proză mult mai vechi, de prin 1844:

„Găsesc mare mulțămire a mă pune seara în fața sobei și a privi jocul fantastic al focului. Îmi place să reînviez în închipuire icoanele depărtate ce s-au șters odată cu trecerea zilelor și să le înfățișez ca o panoramă dinaintea ochilor mei. Franția, Italia, Germania ș.c.l. mi se arată atunci cu tot farmecul pe care le împodobesc puterea suvenirelor și dorul încă mai puternic de a le revidea în ființă. Câte planuri de fericire, câte casteluri de Spania ridic în ceasul acela!”¹

Într-adevăr, abordând versurile ce ne interesează, se observă, de la început chiar, plăcerea domestică a poetului, retras să hiberneze la gura sobei, visând cu ochii deschiși, așteptând muza inspiratoare autohtonizată în chip de „zână drăgălașă“:

Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse;
În sobă arde focul, tovarăș mângâios,
Și cadrele-aurite ce pe păreți sunt prinse
Sub palidă lumină apar misterios.

¹ Cf. *Poezii*, ediție îngrijită, adnotată și comentată de G. C. Nicolescu, E.P.L., 1955, vol. II, p. 355.

Pentru urmărirea motivului, un interes deosebit prezintă și următorul pasaj din „Introduțiunea“ la *Scrisori către V. Alecsandri*, unde Ion Ghica arată geneza operei sale memorialistice:

„Într-o seară lungă de iarnă, pe când ninsoarea bătea în geamuri, așezați pe jățuri la gura sobei, dinaintea unei flăcări dulci și luminoase am petrecut ore întregi și plăcute cu amicul Vasile Alecsandri, povestindu-ne unul altuia suvenirile noastre din tinerețe“. (Cf. Ion Ghica, *Opere*, ediție îngrijită, glosar, bibliografie și introducere de Ion Roman, I, 1956, p. 115.)

Afară plouă, ninge! afară-i vijelie,
Și crivățul aleargă pe câmpul înnegrit;
Iar eu, retras în pace, aștept din cer să vie
O zână drăgălașă cu glasul aurit.

Motivul claustrării, cu perdelele lăsate, visând la gura sobei — într-alt chip interpretat, desigur —, va apărea și la Eminescu, în poezia *Singurătate*. La mijloc ar putea fi chiar un transfer operat în subconștient: „Cu perdelele lăsate/ șed la masa mea de brad,/ Focul pâlpâie în sobă,/ Iară eu pe gânduri cad“. De asemenea în *Sonete*-le aceluiași: „Afară-i toamnă, frunza-mprăștiată,/ Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;/ Ci tu citești scrisori din roase plicuri/ Și într-un ceas gândești la viața toată./ Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri,/ N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;/ Dar tot mai bine când afară-i zloată,/ Să stai visând la foc, de somn să picuri“¹.

¹ De notat că eminescianul Toma Nour din romanul *Geniu pustiu*, admirator, ca și creatorul său, al bardului de la Mircești, cerând să i se trimită în pribegia-i voită, la Copenhaga, poeziile lui Vasile Alecsandri, se declara *un fantast*, plăcându-i să somnoleze visând la gura sobei pe timp de iarnă: „Afară era un timp posomorât și gemător, ca gândurile murinzilor, ploaia vâjâia bătând în ferestrele casei, focul se făcuse zgură în sobă, lumânarea ardea palidă a stinsă și mi se părea că aud șoptirea acelor moși bătrâni cari, pe când eram mic, îmi povesteau în timp de iarnă, ținându-mă în tremurândeale lor brațe, povești fantastice despre zâne îmbrăcate în aur și lumină, care cântă senina lor viață în palate de cristal...“ (Cf. Eminescu, *Proza literară*, E.P.L., 1964, p. 121.)

Desigur, având în vedere deosebirile temperamentale dintre cei doi poeți, e o mare diferență între chipul de a visa la gura sobei al boierului de la Mircești și acela al lui Dionis ori Toma Nour, ipostaze ale boemei eminesciene. Cu toate acestea, pasajul de mai sus este aproape sigur inspirat din pastelul alecsandrinian intitulat chiar *La gura sobei* și apărut în *Convorbiri* exact în timpul când Eminescu așternea pe hârtie romanul *Geniu pustiu*, în nr. din 1 aprilie 1868. Punerea în relație a visării în fața focului cu basmele folclorice o făcea mai întâi Alecsandri, în bogatele note de subsol care însoțesc amintita poezie ce ar putea servi ca motto la o eventuală antologie a basmului românesc. Iată prima strofă care reține atenția lui Eminescu:

Și în *Noaptea de decembrie* a lui Macedonski poetul visează la gura sobei — de ar fi să extindem considerațiile comparatiste — așteptând vocea inspirației, *flacăra vie* zburcând din cămin spre a-i șopti la ureche povestea emirului din Bagdad¹.

Câtă deosebire însă! Originalitatea lui Alecsandri (facem deocamdată numai judecățile de constatare, pentru o mai exactă înțelegere a problemei) constă în lirismul, ca să-l numim așa, *direct*, fără întortocherile, complicațiile, presupuse de anume trăiri sufletești *profunde*. Nu starea de spirit proiectată în mediul ambiant, ca la romantici, ori ca la neoromanticii simbolști, formează obiectul poeziei, ci dimpotrivă: clasic — în *Pasteluri* mai mult ca oriunde — măcar prin structura-i intimă, dacă nu prin formație, Alecsandri ia mediul înconjurător chiar ca obiect al poeziei, exprimând, simplu, un sentiment foarte comun, dar tocmai de aceea impresionant prin cadența cuvintelor care îl fixează în toată prospețimea lui. Mulțumirea, un soi de bucurie molcomă pricinuită de victoria omului asupra stihilor, pe care le poate înțelege, organiza și stăpâni într-un necesar echilibru, contemplarea contrastului dintre interiorul intim, prielnic oțului, visării hedoniste, și exteriorul cu meteorologia lui ostilă sunt atribute ale insului rațional, locuind o geografie cu climă continentală, precum a noastră, presupunând succesiunea clară a anotimpurilor. Într-un alt pas-

Așezat la gura sobei, noaptea pe când viscolește,
Privesc focul, scump tovarăș, care vesel pâlpâiește
Și prin flacăra albastră vreascurile de alun;
Văd trecând în zbor fantastic a poveștilor minuni.

(Cf. *Antologia* citată, p. 77.)

¹Și chiar la Bacovia, în *Decembre*:

Te uită cum ninge decembre...
Spre geamuri, iubito, privește
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește.

Și mână fotoliul spre sobă
La horn să ascult vijelia...

tel, imediat următorul în ordinea fixată de Alecsandri, *Sfârșit de toamnă*, scris în același an, aflăm această strofă:

Ziua scade; iarna vine, vine pe crivăț călare!
Vântul șuieră prin hornuri răspândind înfiorare.
Boii rag, caii rânchează, câinii latră la un loc,
Omul, trist, cade pe gânduri și s-apropie de foc.

Adjectivul *trist* nu trebuie înțeles altfel decât în chipul alecsandrinian știut. E vorba numai de *tristețea acceptată*, oarecum convențională, care cuprinde pe autohton la venirea anotimpului rece, fără complicațiile intelectuale romantice. Mai apropiat de Alecsandri, întru cât privește poezia eternului, este Sadoveanu, de o pildă în aceste rânduri din *Baltagul*:

„Deodată vântul trecu șușuind prin crengile subțiri ale mestecenilor din preajmă. Pădurea de brad de pe Măgura clipi din cetini și dădu zvon. Înălțând fruntea, Vitoria simți adiere rece dinspre munte. Șuvițele castanii din jurul frunții i se zbătură. Clipi din ochi, silindu-se oarecum să se trezească deplin. Pe toată costișa, în gospodăriile răzlețe, se auzeau chemări și îngânări de glasuri. Câinii începeau să zăpăiască. Coloanele de fum se aplecau, împrăștiindu-se pe fața pământului.

— Într-adevăr, se tulbură vremea, grăi gospodina grăbit. Trebuie să ne mutăm în casă. Treci, fată, înlăuntrul, și fă focul în horn.

Cu mișcări iuți, fata apucă tăciunii și trecu în tindă. Aburi subțiri învăluiră soarele. Apoi nouri suiră cu hărnicie dinspre muntele cel mare...

... O clipă mișcarea casei se potoli și vântul își spori zvonul pe deasupra satului. Găinile se suiră pe prispă la adăpost, alungate de cele dintăi stropituri reci. Vitoria privi cu uimire cucoșul cel mare porumbac, cum vine fără nici o frică și se așază în prag.“

Om al pământului românesc și el, fără îndoială, reacționând la mediul climatic de asemeni printr-un fel de instinct atavic, Alecsandri este totuși boierul cu tabieturi, întors din occidentalul

Paris ori dintr-o călătorie sub soarele Mediteranei, în casa-i largă, de curând construită — însă tot după tipicul bătrânesc, urmărind anume confort — la Mirceștii natali, dispus a schimba pantofii de lac și hainele prea strâmte cu meșii orientali și halatul de mătase, un fel de anterior ce-ți permite șederea în poziții mai puțin rigide. Friguros, în preajma primei zăpezi el se trage lângă foc, însă în „jâlț“ și „având condeiu-n mână“ — căci scrie de obicei mai mult iarna, ca un aristocrat și neprofesionist ce este — prinzând „strofa dulce“ din zbor, distrat, în timp ce ochiu-i admiră o cadră cu subiect oriental, în genul odaliscelor lui Theodor Aman:

Pe jâlțu-mi, lângă masă, având condeiu-n mână,
Când scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor,
Când ochiu-mi întâlnește ș-admiră o cadână
Ce-n cadrul ei se-ntinde alene pe covor.

Lirism direct și mărturisire autobiografică, impresionantă prin seninătate și franchețe — cu toată exprimarea cam abstractă: „farmec“, „nostalgie“, „dor“, „amor“ — găsim în strofa:

O! Farmec, dulce farmec a vieții călătoare,
Profundă nostalgie de lin, albastru cer!
Dor gingaș de lumină, amor de dulce soare,
Voi mă răpiți când vine în țară asprul ger!

Realitatea este că atâtea propoziții declarative ar sfârși prin alungarea poeziei, dacă cititorul nu ar fi prevenit în legătură cu restul operei lui Alecsandri și cu biografia lui exterioară. Poetul nu este deloc un cap teoretic și de aceea, oricum s-ar exprima, cititorul trăiește odată cu dânsul *ficțiunea* anotimpului cald și a călătoriilor în țări îndepărtate aduse sub un adăpost primitor în mijlocul iernii valahe. Visând cu ochii întredeschiși, „prin fumul țigaretii ce zboară în spirale“, cu cățelușu-i pe genunchi (amănunt tipic pentru ceea ce s-a numit poezie intimistă), în comoditate domestică totală, inima poetului zboară „la timpul mult *ferice* în care-am *suferit*“, adică la iubirea pentru

Elena Negri, către al cărei chip, văzut parcă aieva, converg toate celelalte viziuni:

Apoi închipuirea își strânge-a sa aripă;
Tablourile toate se șterg, dispar încet,
Și mii de suvenire mă-ncongiură o clipă
În fața unui tainic și drăgălaș portret.

Cum poate fi pentru Alecsandri un timp *ferice*, în care totuși se produce *suferința*? La emfaza romantică, de suprafață numai, la poetul *Pastelurilor* și al *Steluței*, învățată din epocă, dar nu consubstanțială, departe de ceea ce la Eminescu era *suferința dureros de dulce*, se adaugă un înțeles mai popular al noțiunii de *suferință în dragoste*, am zice: aproape lăutăresc — fără a pune nimic peiorativ în acest ultim cuvânt — în sensul confundării suferinței cu fericirea. Interesant este să observăm că din această contaminare de sensuri, trădând, poate, oarecare grabă și superficialitate, distincția poeziei lui Alecsandri iese neștirbită. Bardul de la Mircești, boierul, se comporta cu aceeași grație și dezinvoltură atât în saloanele aristocratice cât și în coliba ciobanului ori față de lăutarul chemat lângă cerdac să-i cânte. Sensul general rămâne acela că trecerea anilor șterge totul, suferința ori fericirea devin cu timpul obiecte ale contemplației lirice din partea omului vârstnic și înțelept, echilibrat — mai bine am zice: de o tinerețe perpetuă — iubitor de armonie și de frumos:

Atunci inima-mi zboară în raiul vieții mele,
La timpul mult ferice în care-am suferit,
Și-atunci păduri și lacuri, și mări, și flori, și stele
Intoană pentru mine un imn nemărginit.

Marea majoritate a pastelurilor lui Alecsandri, în orice caz, cele mai valoroase și mai caracteristice, precum: *Iarna*, *Gerul*, *Viscolul*, *Oaspeții primăverii*, *Cucoarele*, *Noaptea*, *Dimineața*, *Tunetul*, *Paștele*, *Plugurile*, *Sămănătorii*, *Malul Siretului* etc., au o compoziție foarte unitară, mai mult chiar, o formă fixă:

patru catrene cu versuri de câte 15 și 16 silabe (rîma masculină alternând de obicei cu rîma feminină). *Serile la Mircești* este, prin comparație cu restul ciclului, o poezie mai lungă (14 catrene cu versuri de 14 și 13 silabe) de un aspect dispersant, neunitar. La mijloc intervine caracterul declarativ-programatic al compunerii, care este un fel de confesiune sau, dac a voim, o mică *ars poetica* a lui Vasile Alecsandri. În timp ce în celelalte pasteluri se pictează în cuvinte, cum s-a mai spus de atâtea ori, un colț din natură, în *Serile la Mircești* se înfățișează — într-un chip tot at t de direct, aproape naiv, fapt ce, cum am constatat, formează frumusețea mesajului liric — mișcarea sufletului poetului, compunând, inspirându-se, trăind Poezia, care la dânsul este visare lină, oțiu horatian și epicureism rafinat prin adaptare la hibernarea locală. Tablourile se perindă amestecat și discontinuu: perdelele lăsate, l mpele aprinse, focul duduind în sobă, vijelia de afară, cu crivășul m tur nd câmpia neagră, cadrele de pe pereți sclipind în penumbră, muza dând t rcoale visătorului, tolănit în jilțu-i comod, evocarea c lătoriiilor în locuri depărtate, Veneția „ce-n marea se oglindă”, amintirea iubirii din tinerețe pentru Elena Negri etc.

Imaginile nu ne apar mult deosebite, luate în ele însele, de restul operei lui Alecsandri. Astfel mai putem int lni epitetul banal „drăgălaș”: „o zână *drăgălașă*” (vs. 8) — repetat într-un chip mai nefericit, încă, prin referirea la Elena Negri, „*drăgălaș* portret” (vs. 48). Același lucru s-ar putea spune și despre arhibanalul (ni se pare nouă acum!) „dulce”: „o strofă *dulce*” (vs. 10), „*dulce* soare” (vs. 31), „*dulci* visuri” (vs. 44). S-a făcut însă, și se face încă, prea mult caz de banalitatea lui *dulce* în poezia lui Alecsandri, prin recurgerea la statistici și prin deducția de aici că numărul prea mare al apariției cuvântului ar duce la devalorizare. Chiar în poezia de față, în vs. 14, „*dulce* val”, cu referire la s n, este c t se poate de potrivit, prin apropierea de funcția pur adjectivală a epitetului, efectul fiind sugestia plastic-sculpturală de mare rafinament la un urmaș al lui Conachi. Potrivit este „dulce” și în expresia „*dulce* farmec” (vs. 29), susținut, în acest din urmă caz, de ratificarea dată acestei îmbinări de

cuvinte de către Eminescu. De cele mai multe ori epitetul este însă evocator, în sensul înfățișării reveriei la gura sobei. Astfel, focul, printr-o personificare, devine „tovarăș *mângâios*“, câmpul peste care aleargă crivățul este „înnegrit“, efectul fiind de întărire a contrastului dintre interiorul primitor și exteriorul ostil. Uneori epitetul e aglomerat, ca în versul 13: „Frumoasă, albă, jună“, repetiție urmată imediat de altă serie de trei determinări: „cu formele *rotunde*,/ Cu pulpa *mărmurie*, cu sânul *dulce val*“. O primă impresie de frivolitate, de care, în definitiv, poezia lui Alecsandri nu e întotdeauna străină, se salvează prin comparația ce ne întâmpină de îndată în versurile 15 și 16, comparație ce ține de mitologia clasică: „Ea pare zeea Venus când a ieșit din unde/ Ca să arate lumii frumosul ideal“. De mică importanță, banale, ne apar în această poezie personificările: „focul,/ tovarăș mângâios“ (vs. 2), „crivățul aleargă“ (vs. 6), „Veneția, regină ce-n mare se oglinde“ (vs. 23), „inima zboară“ (vs. 49), „gândirea mea se primblă“ (vs. 54). În schimb, personificarea realizată prin verbul-predicat la un subiect multiplu impresionează prin aglomerare, întărind starea de reverie, de discontinuitate a tablourilor, ca în strofele a 8-a și a 14-a, citate deja.

Din punct de vedere strict gramatical, e cazul să observăm, ca de altfel în întregul ciclu al *Pastelurilor*, predominarea propozițiilor principale cu predicatul exprimat prin verbe la indicativul prezent: „perdelele-s lăsate“, „lampele(-s) aprinse“, „arde focul“, „plouă“, „ninge“, „aștept“, „scriu“, „ochiu-mi întâlnește“, „ea pare“. De remarcat că expresia verbală se menține la același mod și timp chiar și atunci când vin să se suprapună planurile evocării trecutului, ca strofele 10 și 11:

Văd insule frumoase și mări necunoscute,
Și splendide orașe și lacuri de smarald,
Și cete de sălbatici prin codri deși pierdute
Și zâne ce se scaldă în faptul zilei cald.

Prin fumul țigaretei ce zboară în spirale
Văd eroi prinși la luptă pe câmpul de onor,

Și-n tainice saraiuri minuni orientale
Ce-n suflete deșteaptă dulci visuri de amor.

Întru cât privește vocabularul, în strofele citate, se impune observația că verbul *a vedea* are sensul de *a închipui*, *a evoca*, *a scoate o imagine din amintire*, *a visa cu ochii deschiși* etc. Pentru întărire, predicatul în chestiune se repetă anaforic (vs. 37 și 43). Însă impresia de îmbulzire a imaginilor în reverie e dată mai cu seamă de obiectul direct multiplu (am observat deja prezența subiectului multiplu, cu aceeași funcție stilistică), întărită de enumerativul *și* anaforic (vs. 39, 40, 41, 44). Nu altul este rostul aglomerării predicatelor ca în versurile: „Afară plouă, ninge! afară-i vijelie (vs. 5), „Afară ninge, ninge...” (vs. 35). În sfârșit, în lipsa altui element coagulant, compoziția își află ritmul prin revenirea, ca un leitmotiv, a sintagmei „afară ninge”, ca pentru a sugera fundalul perindării imaginilor, de trei ori, la distanțe oarecum egale. În fiecare din cele dintâi versuri la strofele a 2-a, a 9-a și în ultima, a 14-a, respectiv: „Afară plouă, ninge! afară-i vijelie!” (vs. 5), „Afară ninge, ninge, și apriga furtună” (vs. 33), „Așa-n singurătate, pe când afară ninge” (vs. 53).

Deloc neglijabilă ne apare prozodia. Versul cel mai izbutit din punctul de vedere al ritmului este chiar primul, ca spre a impune tonul general al unei mici bucăți muzicale destinate a acompania visarea:

Per-de-le-le-s lă-sa-te // și lam-pe-le a-prin-se

În so-bă ar-de fo-cul // to-va-răș mân-gâ-ios.

Inefabilul melodiei vine din modificarea ritmului iambic pur, cuvântul *perdelele*, precum și simetricul lui din emistihul imediat următor, *lampele*, impunând dactilul, după anacruză, măcar parțial, iambul rămânând neatins, la fiecare sfârșit de emistih numai: *lă-sa-te* ◡ ◡ ◡, *a-prin-se* ◡ ◡ ◡ etc. La aceasta se adaugă alternarea rimelor feminine cu cele masculine: *aprinse-*

prinse, mângâios-misterios, vijelie-să vie, înnegrit-aurit ș.a.m.d. Atenția la lucrătura versului este însă mult mai mare în cazul celorlalte bucăți ale ciclului, în special al celor de sub titlurile citate deja. Încât afirmația lui G. Călinescu, precum că Alecsandri „a presimțit parnasianismul (și nu s-ar putea ști în ce măsură l-a cunoscut), mergând instinctiv în sensul contemporanilor săi Gautier și Minard”¹, nu poate fi decât adevărată.

Pastelurile lui Vasile Alecsandri și, într-un sens mai special, bucata analizată aici, dacă este să o privim, cum spuneam, ca pe o mică *ars poetica*, pot interesa și din punctul de vedere al resuscitării clasicismului în poezia românească, la un Ion Pillat ori la G. Călinescu, de exemplu, și, de ce nu, la unii dintre poeții actuali sau viitori, când într-un fel sau într-altul, va trebui să se producă o reacție împotriva liricii prea nebuloase, sofisticate, încâlcite — chiar dacă nu neapărat lipsită de valoare —, saturată de o metafizică cețoasă și de onirism. Ion Pillat este acela care-l evoca pe Alecsandri cu un anume *parti-pris* (se înțelege, nu străin de ascendența sa boierească), în poemul *Bătrânii*² din ciclul *Pe Argeș în sus* (1918—1923), îi edita, într-o antologie anume gândită, *Pastelurile*³ și relua, în *Calendarul viei*⁴, adevărat *Georgicon* modern și tradiționalist în același timp, melodiosul vers din *Serile la Mircești*, cântând și el viața tihnită de la moșie, visarea la gura sobei, în luna lui *Ghenar*, o dată cu degustarea metodică a vinului:

Perdelele-s lăsate și lampele aprinse —

Frumosul vers anume îl chemi acum în minte.

Vreun critic să te-nvețe, discipol să te facă —

Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gândește-te la omul acela din Mircești,

Senin, la gura sobei, ca tine — îl iubești.

¹ G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, București, Editura Tineretului, 1965.

² Vezi: Ion Pillat, *Poezii*. Antologie și prefață de Aurel Rău, București, E.P.L., 1966, p. 92.

³ Apărută la Editura Cartea Românească, în colecția *Pagini alese*, 1938.

⁴ Ion Pillat, *op. cit.*, p. 149.

Iată acum și aprecierea critică asupra *Pastelurilor*, făcută de Ion Pillat în prefața din amintita antologie, asemănătoare întrucâtva cu constatările pe care noi înșine le-am făcut pe cale analitică asupra poeziei *Serile la Mircești*: „Rara taină a poeziei *Pastelurilor* rezidă, după mine, în marea ei simplitate, în armoniosul echilibru sufletesc, în forma ei autentic românească, aș spune aproape populară, înțelegând prin popular comoara etnică a satelor noastre. Aș mai adăuga la aceste însușiri fundamentale două caractere care individualizează această poezie, anume: distincția, adică o noblețe naturală, ceva vechi boieresc și, în același timp, prin legături adânci cu pământul țării, ceva dârz, răzășesc — și acel caracter de superioară obiectivitate a poetului rustic, dușman al abstracțiunilor...”

Alecsandri rămâne una dintre referințele sigure și durabile ale literaturii noastre clasice. Ca în cazul tuturor aceluia ce au desfășurat într-o formă artistică exemplară resursele latente ale limbii, cei ce au venit după el, chiar dacă nu l-au luat drept model, au trebuit să-i încorporeze experiența, fiind astfel scutiți de a mai lua totul de la început.

BĂRĂGANUL

După cum reiese din nota care o însoțește, poezia a fost compusă la Cannes, în 20 martie 1870, publicată fiind apoi de îndată în *Convorbiri literare* din 1 aprilie, același an. În ciclul *Pastelurilor*, unde a fost inclusă, *Bărăganul* ocupă un loc oarecum aparte, prin faptul că nu se inspiră din natura Mirceștilor, predilectă poetului. Alecsandri văzuse însă Bărăganul, măcar atunci când călătorise la Balta Albă¹ și ochiul său de *pastelist* se lăsase furat de întinderea nesfârșitei stepe, aproape sălbatice. Contrar romanticilor, atrași de natura necălcată de civilizație și în deosebire de rafinatul Odobescu, cel care gustase literatura lui Gogol și dădea în *Pseudokynegeticos* descrierea de o frumusețe clasică a *Arcadiei* valahe, contrar *fantastului* de mai târziu —

¹ Vezi bucata de proză intitulată *Balta Albă*.

un romantic și el — Panait Istrati¹, citadinul Alecsandri manifestă oroarea de gol în fața întinderilor nesfârșite. Pentru el Bărăganul este o „savană-ntinsă și cu sălbatic nume”. Compunând poezia sa în veselul și civilizatul Cannes, poetul evocă „o pustietate goală sub arșița de soare”, unde „Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor/Nimic nu-nveselește pe bietul călător”: Acest *horror vacui* îi prilejuiește o metaforă memorabilă, impresionantă prin puterea de concretizare a unei abstracții. Poetul are viziunea unui personaj îngrozitor: *Singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă* zace în imensul Bărăgan, sub focul verii, adormită de *horul* greierilor. Ea nu se deșteaptă decât iarna, la suflarea crivățului.

Pastelul lui Alecsandri de astă dată e în cărbune. Epitetele, concrete sau abstracte, desăvârșesc un tablou dezolant: iarba este *mohorâtă*, pământul *negru*, pustietatea *goală*, zarea *tristă*, bivoli *negri*, toamna *fără roadă*, ceaunul fierbe *fumegos*. Pe fundalul acestui „lung ocean de iarbă necunoscută în lume” se profilează la orizont cumpăna unei fântâni singuratice, îndoită ca gâtul unui struț și completând astfel cadrul unui tablou de gen, cu ceva din Theodor Aman:

Un car cu bivoli negri a stat lângă fântână.
Vro doi români în soare ș-o sprintenă română
Încungiuă ceaunul ce fierbe fumegos
Pe foc, și mai departe un câine roade-un os.

Pe car un copilandru privește-n depărtare...

Finalul poeziei e oarecum mai prozaic, însă cu totul în tonul general al *Pastelurilor*. „Vesелul Alecsandri”, iubitor de civilizație și de înnoiri, cântăreț al atâtor evenimente care au dus la formarea statului român modern, vede Bărăganul traversat de „zmeul cu aripi de foc”, falnic, cu „gura lui de fier”, trenul, invenția prometeică — aluzie la linia ferată București-Cernavodă ce urma tocmai să se construiască:

¹ Căruia îi putem alătura acum pe Fănuș Neagu și pe Ștefan Bănulescu.

Mult vesel va fi câmpul când vecinica-i tăcere
Va dispărea deodată la glasul de-nviere
Ce scoate zmeul falnic — din gura lui de fer
Vestind noua răpire a focului din cer!

Deși cu unele încărcături verbale și cu o serie de inadvertențe lingvistice, inerente epocii și autorului, precum: „în patru părți a lumii”, „al grierilor hor”, „a iernei vijelii”, „pustiele”, „sălbatic” etc., pastelul se bucură de un echilibru și de o corectitudine clasice pentru poezia românească. Versul iambic, amplu, de șase picioare, conferă solemnitate. La aceasta contribuie și rima, împerecheată, terminată în silaba neaccentuată, în primele două versuri ale fiecărui catren, și accentuată cu regularitate după silabă neaccentuată.

E de observat că pastelurile lui Alecsandri, în marea lor majoritate, sunt compuse în vers trohaic, ceea ce explică, în parte, tonalitatea lor majoră. *Bărăganul*, dimpotrivă, face parte din categoria celor mai puține scrise în iambi, de unde tonalitatea minoră, aproape elegiacă, mai ales în partea de început. Ultimele două strofe, care aduc imaginea trenului-zmeu, învingător al singurătății și tristeții, nu se abat de la schema:

— — — — — // — — — — —

și cu toate acestea accentul de la începutul fiecărui vers nu mai cade — în aceste strofe — iambic, ci trohaic, ca spre a sublinia optimismul, încredere în puterea atotbiruitoare a omului asupra naturii.

Ah! dul-ce, glo-ri-oa-să, // și mult stră-lu-ci-toa-re

sau:

Mult ve-sel va fi câm-pul // când veci-ni-ca-i tă-ce-re

Abateri de la schema metrică ideală (lucru de altfel frecvent în poezia modernă) se produc și în alte strofe. Astfel, în versul:

Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor

accentul cade trohaic, pentru a servi repetiția și a pune în relief cuvântul *nici*, urmat — după revenirea la matca iambică în celălalt vers — de adverbul *nimic*, subliniind imaginea stepei necălcate de picior omenesc. De asemenea, emistihul I din versul 1 al strofei a doua are, în loc de trei accente, numai două, pentru a evidenția substantivul *pustietate*, împreună cu atributul său *goală*. Efectul sonor e susținut apoi de aliterația diftongilor *ea* și *oa*, dispuși trohaic:

Pus-ti-e-ta-tea goa-lă (...)

Cel mai frapant caz de abatere de la schema metrică inițială se produce tocmai în versul 2 din strofa a treia, versul cel mai dens și mai puternic conturat imagistic:

Sin-gu-ră-ta-tea mu-tă ste-ri-lă ne-pă-trun-să (...)

În chipul acesta „personificarea” Singurătății, realizată în plan lexical prin trei adjective-epitete: *mută*, *sterilă*, *nepătrunsă*, este susținută foncic prin deplasările accentelor iambice și totodată prin aliterațiile *ta — tea — tă*, *mu — trun*, oscilațiile între vocalele deschise — sprijinite pe labiodentala surdă — și cele închise susținute de nazalele *m* și *n*. Un efect asemănător se produce în versul 2 din strofa a cincea, unde pronunțarea în hiat — conform limbii franceze — a cuvântului *ocean* (*o-ce-an*), determinat de adjectivul cu funcție de atribut, *lung*, presupune, mutarea accentului pe prima silabă, ceea ce contribuie la impresia de imensitate spațială:

Lung o-ce-an de iar-bă (...)

Pe lângă deplasarea accentelor de la schema iambică, sugestia de curgere firească a limbii o dau, în această poezie a lui Alecsandri, și câteva cazuri de *enjambement*. Amplă, solemnă, fraza nu-și poate consuma totdeauna unitățile sintactice în cadrul câte unui vers. Astfel, întâlnim predicatul la sfârșitul unuia și subiectul la începutul următorului:

- strofa a III-a { V. 1. *De mii de ani în sânu-i dormind zace ascunsă*
 { V. 2. *Singurătatea...*
- strofa a IV-a { V. 2. *Și toamna-i fără roadă, ș-a iernii vijelii*
 { V. 3. *Cutreieră...*
- strofa a VI-a { V. 2. *Vro doi români în soare ș-o sprintenă română*
 { V. 3. *Încungiură ceaunul...*

Tot așa, prin *rejet*, atributiva cade la început de vers față de principală, care stă în precedentul:

- strofa a III-a { V. 2. *...Singurătatea*
 { V. 3. *Ce-adoarme-n focul verii*
- strofa a X-a { V. 2. *Va dispărea deodată la glasul de-nviere*
 { V. 3. *Ce scoate zmeul falnic din gura lui de fier.*

În același sens aflăm un circumstanțial de loc la început de vers, față de predicatul propoziției situat în cel anterior:

- strofa a VI-a { V. 3. *...ceaunul ce fierbe fumegos*
 { V. 4. *Pe foc...*

Nimeni până la Alecsandri și — s-ar putea spune — nici de la dânsul încoace n-a aplicat atât de consecvent și cu atât de remarcabile succese tehnica picturală în poezia de evocare a naturii, cu detașare clasică, de unde sugestia de liniște și „kief” la omul care se bucură de viață. La aceasta contribuie rotunjimea și echilibrul în compoziție, conturul net al imaginii, tras cu o mână sigură, de pictor. Alecsandri realizează aceasta prin anume repetiții de cuvinte și sintagme, ce nu au totuși nimic din tehnica muzicală simbolistă, de astă dată fiind solicitat numai ochiul, nu și auzul. Astfel formația și sistemul de rime din versurile 3 și 4, strofa I:

Nici *casă*, nici *pădure*, nici *râu răcoritor*
Nimic *nu-nveselește pe bietul călător*,

revine în strofa a VII-a, în aceleași versuri, 3 și 4:

Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor
Nimic nu se arată pe câmpul de mohor.

De asemenea, antepunerea adjectivului în primul emistih și în al doilea, din versul 1, strofa I:

Pe cea câmpie lungă a cărei tristă zare

revine în versul 1, strofa a V-a:

Pe cea savană-ntinsă și cu sălbatic nume.

Anafora e folosită tot pentru întărirea conturului. Astfel în strofa a IV-a:

Acolo floarea naște și moare-n primavară,
Acolo piere umbra în zilele de vară,
Și toamna-i fără roadă, și-a iernii vijelii.

Antepunerea epitetului determinant — frecventă în epocă la mulți scriitori — servește cu consecvență, și în acest pastel, accentuând impresia picturală, de încremenire solemnă a peisajului: „tristă zare”, „misterios dispere”, „bietul călător”, „negrul pământ”, „a sale mari vârtejuri”, „al grierilor hor”, „a iernei vijelie”, „pustiele câmpii”, „cu sălbatic nume”, „lung ocean”, „sprintenă română”, „lungi șiruri”, „tainic călător”, „dulce, glorioasă și mult strălucitoare... ziua”, „mândrul soare”, „tristă moarte”, „mult vesel... câmpul”, „vecinica-i tăcere”, „noua răpire”.

RODICA

Purtând cofița cu apă rece
Pe ai săi umeri, albi, rotunjori,
Juna Rodică voioasă trece
Pe lângă junii sămănători.

Ei cu grăbire îi sar în cale,
Zicând: „Rodică, floare de crin,
În plin să-ți meargă vrerile tale,
Precum tu, dragă, ne ieși cu plin.

S-ajungi mireasă, s-ajungi crăiasă,
Calea să-ți fie numai cu flori,
Și casa, casă, și masa, masă,
Și sânul leagăn de pruncușori!”

Cu grâu de aur ei o presară,
Apoi cofița întreg-o beu¹,
Copila râde și-n cale-i zboară
Scuturând grâul din părul său.

Acest *pastel* — mai curând s-ar potrivi să-l numim „*pastel-idilă*” — surprinde un tablou, o... pictură în cuvinte, în care este înfățișat un moment din viața de la țară, foarte asemănător cu pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada lui numită „albă”, de un mare rafinement, abia în zilele noastre înțeleasă și gustată la adevărata ei valoare. Căci, după apariția celorlalți mari maestri ai penelului, un Ștefan Luchian, un Ion Andreescu și mulți alții (pictura românească din epoca interbelică a atins una din culmile ei, rivalizând cu marea artă europeană), Grigorescu a cunoscut o ușoară eclipsă, comentatorii avizați văzând prea mult... idilism în tablourile lui cu țărăncuțe frumoase, cu ciobănași și care cu boi, neglijându-se oarecum noblețea tușei impresioniste, care duce la frumusețea pură și simplă, fără numai decât pretenția „profunzimii”. Ceea ce s-a întâmplat de fapt și cu pastelurile lui Alecsandri, una din piesele care nu mai atrăgeau atenția (suntem în plin simbolism și modernism avangardist) decât în sensul unei „edulcorări” superficiale fiind chiar poezia citată mai sus.

Acum ea ne apare sub o altă lumină și ne gândim că am putea-o „reabilita”. „Tabloul” este frumos întâi și întâi prin

¹ „beu” = „beau”, formă de imperfect specifică graiului moldovenesc.

statuaria firească a personajului central: „juna” (neologismul nu este cătuși de puțin nepotrivit sub pana „bonjuristului” Alecsandri) „voioasă” poartă pe ai săi „umeri albi, rotunjori” cofița cu apă rece. Impresia este de antichitate clasică adusă în spațiul românesc, lucru cu totul firesc în mai toată opera bardului de la Mircești, autorul cvasiautobiografice și horatienei *Fântâna Blanduziei*.

Deosebit de semnificativ, în sensul specificului local, este „momentul” surprins pe... pânza cuvintelor. La noi, ieșirea în cale *cu plin* este semnul norocului în ceea ce avem de făcut. Și ce poate fi mai de dorit pentru niște tineri care se duc să semene ogorul decât să fie întâmpnați de o fată frumoasă cu cofița plină pe umeri? Urarea ritualică este de rigoare: „S-ajungi mireasă, s-ajungi crăiasă,/ Calea să-ți fie numai cu flori,/ Și casa, casă, și masa, masă/Și sânul leagăn de pruncușori”.

Astfel încât, la modul grațios-simbolic — abia întrezărit, discret, simplu de tot — se lasă a se înțelege că momentul este cât se poate de solemn: nu numai ogorul va fi însământat, dar este „semănată” și fata: «Cu grâu de aur ei o presară», sugerându-se *eugenia* frumoasă, *plodirea* altfel spus. *Ritualic*, apa din cofiță e băută de tinerii semănători, după ce fetei i se presară „grâu de aur” în păr. Nici numele personajului nu este deloc întâmplător: *Rodică*, „floare de crin”. Deși crinul este floarea pură de la care nu se așteaptă *rod*. Dar este floarea prin excelență picturală.

Nicăieri nu se poate vedea mai bine, la Alecsandri, ca în *Pasteluri*, clasică cerință horatiană: „UT PICTURA POESIS”.

PENEȘ CURCANUL

Elementul cel mai valoros din această compunere a lui Vasile Alecsandri este epicul de baladă împrumutat din cântecele bătrânești pe care poetul le cunoaștea atât de bine. De fapt, în cazul de față nu e vorba de un împrumut propriu-zis, de prelucrarea unor motive folclorice — procedeu obișnuit la Alecsandri —, ci de o influență mai adâncă și mai substanțială

a poeziei populare asupra celei culte. Intelectualul democrat care luptase la 1848 pentru libertatea socială, la 1859 pentru Unire, susținând pe domnitorul Alexandru Ioan Cuza, era un mare patriot. Faptele de arme ale românilor în Războiul de Independență de la 1877 l-au impresionat adânc și le-a cântat în o serie întreagă de poezii adunate sub titlul generic *Ostașii noștri*. *Peneș Curcanul*, adevărată baladă cultă slăvind eroismul dorobanților de la Plevna și de la Grivița, face parte dintre acestea. Din biografia lui Alecsandri aflăm că bardul de la Mircești, pe atunci în vârstă de 56 de ani, recita la întruniri publice, la serbări și la adunările răniților de prin spitale bucăți din amintitul ciclu. Împrejurarea ar putea să contribuie la explicarea caracterului eminent popular al acestei poezii, ca și a faptului că, deși ocazională, ca multe alte compuneri ale lui, ea ramâne valoroasă până în zilele noastre. Ideea — poetică neapărat — este că cei nouă dorobanți în frunte cu sergentul lor s-au luptat asemenea strămoșilor, eroii de balade. Peneș este „omul de poveste” care a supraviețuit și care dă seamă de faptele de arme ale tovarășilor căzuți în bătălie.

Măiestria poetului constă în primul rând în a pune narațiunea la persoana întâi și a sugera câteva gesturi caracteristice ale povestitorului. Peneș începe să istorisească solemn, cadențat, ca și cum s-ar acompaña la tradiționalul cimpoi. Această impresie este dată de alternanța perfectă, pe tot parcursul poemului, a versului de 8 silabe, terminat în rimă masculină, cu versul de 7 silabe, terminat în rimă feminină. Cursivitatea este realizată de ritmul iambic, de rimele încrucișate și de lipsa cezurii, înlocuită de fapt prin pauza dintre primul și al doilea vers. Strofele sunt compuse din câte 8 versuri și ceea ce trebuie numai decât observat este perfectă regularitate cu care unitățile sintactice se încadrează, două câte două, în fiecare strofă — excepție făcând propozițiile în stil direct — , câte una pentru fiecare grup de câte patru versuri. În interiorul fiecărei fraze *enjambementul* este aproape permanent, ceea ce de asemeni contribuie la cursivitate. Iată primele trei strofe introductive:

Plecat-am nouă din Vaslui,
Și cu sergentul zece,
Și nu-i era, zău, nimănu
În piept inima rece.
Voiși ca șoimul cel ușor
Ce zboară de pe munte,
Aveam chiar pene la picior
Ș-aveam și pene-n frunte.

Toți dorobanți, toți căciulari,
Români de viță veche,
Purtând opinci, suman, ițari
Și cușma pe-o ureche,
Ne dase nume de curcani
Un hâtru bun de glume,
Noi am schimbat lângă Balcani
Porecla în renume!

Din câmp, de-acasă, de la plug
Plecat-am astă-vară
Ca să scăpăm de turci, de jug
Sărmana, scumpa țară.
Așa ne spuse-n graiul său
Sergentul Mătrăgună,
Și noi ne-am dus cu Dumnezeu,
Ne-am dus cu voie bună.

Aerul solemn, de baladă, al spunerii se realizează și prin inversiunile sintactice, destul de numeroase, în strofele citate mai sus, ca și în celelalte: „plecat-am”, „sărmana, scumpa țară”, „năprasnica secure”, „falnica pădure”, „a lumii neagră stea”, „mândra noastră ceată”, „mult cumplit mă doare” „a bombei șuier”, „a Griviței redută” etc.; prin repetiții acumulative : „Aveam chiar pene la picior/ș-aveam și pene-n frunte”, „Toți dorobanți, toți căciulari,/Români de viță veche”, „Din câmp, de-acasă, de la plug”, „Și noi ne-am dus cu Dumnezeu,/Ne-am dus cu voie bună”, „Cu zile mergeți, dragii mei,/și să veniți cu zile” etc.

Spunerea unei balade este un mic spectacol și câteva șiruri dialogale introduse în monologul povestitorului sunt de așteptat, cu tot schematismul și convenționalismul atât de caracteristice lui Alecsandri, când imaginează o scenă ca următoarea:

Oricine-n cale ne-ntâlnea
Cântând în gura mare,
Stătea pe loc, s-adimenea
Cuprins de admirare;
Apoi în treacăt ne-ntreba
De mergem la vreo nuntă.
Noi răspundeam în hohot: „Ba,
Zburăm la luptă cruntă!”

„Cu zile mergeți, dragii mei,
Și să veniți cu zile!”
Ziceau atunci bătrâni, femei,
Și preoți, și copile;
Dar cel sergent făr' de musteți
Răcnea: „Să n-aveți teamă,
Românul are șapte vieți
În pieptu-i de aramă!”

Nu lipsesc, pe lângă lozincile poetice, acum tocite, imaginile ceva mai subtile, cum ar fi aceea din versul „Aveam chiar pene la picior”, aluziile la sprinteneala de șoimi a „curcanilor” de la 1877 care-și făcuseră renume din poreclă. Impresionant rămâne mai ales gestul povestitorului de a se adresa, în pauze, către presupusul auditor. Pentru că ce avea de spus era un lucru deosebit de grav, Peneș cere urciorul să bea nu vin, ci „apă de sub stâncă”:

Copii! aduceți un ulcior
De apă de sub stâncă
Să sting pojarul meu de dor
Și jalea mea adâncă.

De personaje propriu-zise, deși avem de-a face cu o poezie epică, nu se poate vorbi, dat fiind schematismul lor vizibil chiar

prin numele pe care poetul le atribuie cu totul în trecut: ciobanul din Calafat care cânta „voios din fluier” se numește Cobuz, iar tunarul cel mai „dibaci” este Ținteș. Memorabilă rămâne, deși tot schematică, figura sergentului despre care ni se spune numai că era „făr’ de musteți” — foarte tânăr adică — într-un fel strigătele patriotice potrivitându-i-se. El mai este și „pui de zmeu”:

Sergentul nostru, pui de zmeu,
Ne zise-aste cuvinte:
„Cât n-om fi morți, voi cinci și eu,
Copii, tot înainte!”

Convențional, ca de operetă, este și căpitanul apărut numai în focul luptei:

Atunci viteazul căpitan,
C-o largă brazdă-n frunte,
Strigă voios: „Cine-i curcan,
Să fie șoim de munte!”

În consecință, aici nu poate fi vorba de o viziune realistă asupra războiului, așa cum într-un fel ea exista în poeziile lui Coșbuc pe aceeași temă: *O scrisoare de la Muselim Selo, Trei, Doamne, și toți trei, Rugămintea din urmă*. Cu toate acestea, Alecsandri e superior lui Coșbuc tocmai prin acel aer solemn patriotic, ce i se potrivește numai lui. Secretul stă în intuirea mijloacelor poetice populare, folclorice ori vag cronicărești: *Turcul* (întrebuințarea singularului pentru plural, cum vorbesc țaranii bătrâni și cum scrie Neculce : *neamțul, franțuzul, șvedul*) stă „în ocol ca ursu-n vizunie”, reduta Griviței e comparată cu un „balaur crunt ce-amenința cu gheara-i nevăzută”; gloanțele cad (din nou o imagine ca în Neculce) „cum zvârli grăunți de păpușoi ca să hrănești porumbii”. O altă imagine de carte populară, comparând războiul și moartea cu o secure sau cu o coasă apocaliptică ce pătrunde în codru, de asemenea, se ține minte:

Crud e când intră prin stejari
Năprasnica secure

De-abate toți copacii mari
Din falnica pădure!
Dar vai de-a lumii neagră stea,
Când moartea nemiloasă
Ca-n codru viu pătrunde-n ea
Și când securea-i coasă!

Există apoi strofe izolate, de un mare dinamism, mișcate de prezentul istoric la care e făcută povestirea, animate, ca și în cunoscutele balade istorice sau haiducești, de câte un *Alelei!*, *Doamne!*, *Ura!* strigate de ostașii români, ori de vaietele turcilor: *Allah! Allah!*

Făcând trei cruci, noi am răspuns:
„Amin și Doamne-ajută!“
Apoi la fugă am împuns
Spre-a turcilor redută.
Alelei! Doamne, cum zburau
Voinicii toți cu mine!

Convenționalismul ramâne, însă retorica discursului e bine studiată, verbele se succed sacadat sugerând mișcarea ascendentă, ca în tablourile lui Grigorescu pe aceeași temă, și astfel mândria patriotică a cititorului rămâne întregă:

Prin foc, prin șpăngi, prin glonți, prin fum,
Prin mii de baionete,
Urcăm, luptăm... iată-ne-acum
Sus, sus, la parapete.
Allah! Allah! turcii răcnesc,
Sărind pe noi o sută.
Noi punem steagul românesc
Pe crâncena redută.

Ca multe din poeziile lui Alecsandri, *Peneș Curcanul* trebuie privită în contextul istoric care a produs-o. Ea este, evident, o creație ocazională și cu toate acestea continuă să emoționeze, pentru că evenimentul la care se referă este unul dintre cele mai importante din viața poporului nostru. Analiza trebuie să

tindă la înlăturarea prafului școlar, a prejudecăților didacticiste acumulate cu anii pe acest frumos text clasic. Ocazionale și devenite „clasice” sunt și *Deșteptarea României* sau *Hora Unirii*, poezii asupra cărora analiza trebuie să se producă în același fel, ținând adică seama de... subiectivismul generațiilor de cititori care au aderat la ele, generații cu care cititorul actual se simte solidar.

Mihai Eminescu

EPIGONII

Dependent într-o măsură mai mare sau mai mică de înaintașii săi (Alecsandri, Bolintineanu, Heliade, Gr. Alexandrescu), la vârsta de 20 de ani Eminescu devine dintr-o dată el însuși, neașteptat de nou și original, prin *Epigonii*. Acest poem (apărut pentru prima dată în *Convorbiri Literare* din luna august 1870) adună ca într-un focar principalele direcții de dezvoltare a literaturii române moderne de până la cel mai mare poet al nostru.

Compozițional, *Epigonii* se sprijină pe o antiteză, procedeu tipic romantic, între trecutul însuflețit de idealuri înalte, epoca scriitorilor de la 1848, și prezentul dominat de scepticism rece. Apropiat ideologic de înaintași, a căror „spusă” era „sântă și frumoasă”, pentru că era izvorâtă din inimi, poetul repudiază scepticismul, însă constată totodată imposibilitatea de a i se sustrage, acesta fiind o trăsătură inerentă epocii:

Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi.

Ideea apare explicit și în scrisoarea către Iacob Negruzzi, scrisoare ce însoțea poezia la redacția *Convorbirilor literare*:

„Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan, Eliade — acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștientă cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, suntem trezi la suflarea secolului — și de aceea avem atâta cauză de-a ne descuragia. Nimic — decât culmile strălucite, nimic — decât conștiința sigură că nu le vom ajunge niciodată. Și să nu fim sceptici?”¹

¹ I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 311.

Din citatul reprodus se poate observa că Eminescu avea, privitor la scriitorii de la 1848, o opinie critică foarte bine precizată, chiar de pe acum, din 1870, care va rămâne aproape neschimbată¹. Un Mureșan, un Bolliac sau Heliade erau prețuiți pentru „naivitatea sinceră, neconștientă” mai mult decât pentru „meritul intern” al scrierilor lor. Cu numai opt luni mai înainte de apariția poeziei *Epigonii*, într-un articol publicat în *Albina* din Pesta, poetul exprima exact aceeași idee în legătură cu activitatea altui pașoptist, profesorul său de la Cernăuți, Aron Pumnul, căruia îi lua apărarea împotriva *unui* detractor de ocazie, criticastrul baron Dimitrie Petrino. Într-adevăr, și pentru Eminescu ideile filologice ale lui Pumnul erau greșite, însă ele erau „cronistice” îndreptățite pentru că izvorau din „încrederea cea sfântă în puterea creatrice a limbii”², la inimosul profesor de la Cernăuți. Poetul a avut drept primă sursă de informație și inspirație pentru *Epigonii* *Lepturariul* lui Aron Pumnul (I — IV, Viena, 1862—1865). Lauda exagerată a „scripturilor române” se află mai întâi acolo și Eminescu este perfect conștient de acest lucru, dovadă a faptului că opiniile lui se întemeiau și pe alte izvoare. Poeticește însă accepta exagerările lui Pumnul. O spune foarte clar în articolul amintit mai sus:

„Dacă apoi *Lepturariul* a exagerat în lauda unor oameni ce nu mai sunt, cel puțin aceia, mulți dintre ei, au fost pionieri perseverenți ai naționalității și ai românismului — pionieri, soldați gregari, a căror inimă mare plătea poate mai mult decât mintea lor, e adevărat — care însă, de nu erau genii, erau cel puțin oameni de o erudițiune vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy”³.

¹ Vezi despre Alecsandri și Bolintineanu, articolul *Repertoriul nostru teatral* (*Familia*, Pesta, nr. 3, 18/30 ianuarie 1870); despre Bolliac în articolul *Timpul și problema țărănească* (*Timpul*, VII, 18 februarie, 1882); despre Eliade într-un necrolog și în articolul *Monumente*; despre Bălcescu, în *Bălcescu și urmașii lui etc.*

² *O scriere critică*, în *Albina*, nr. 3 și 4 din 7/19 și 9/21 ianuarie 1870.

³ *Ibidem.*

Prima parte a poemului este o odă închinată „zilelor de aur” când au trăit poeții „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”. Creșterea ușor retorică a frazei poetice, ca și unele epitete ca: „visări dulci și senine”, „dulci și mândre primăveri”, „verzi dumbrăvi cu filomele”, mai amintesc de Alecsandri și Bolintineanu. Dar gestul scufundării într-o mare de vise, oceanele de stele, zilele „cu trei sori în frunte”, izvoarele gândirii și râurile de cântări sunt imagini care arată pe marele Eminescu:

Când privesc zilele de aur a scripturilor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.

Impresia de laudă exagerată o dă caracterizarea lui Cichindeal (sau Țichindeal), așezat chiar în capul ilustrului șir. „Gură de aur” este însă o expresie mai mult convențională, copiată după *Ioan Gură de Aur* (Ioan Zlataust sau Ioan Hrisostomul). Aici Eminescu se lasă influențat de caracterizarea făcută de Pumnul, în *Lepturariu* (IV, partea I), modestului scriitor bănățean care traducea, fără a mărturisi, fabulele clasicului sârb Dositei Obradovici. Pumnul, la rândul său, reproduce opinia lui Heliade care, retipărind, în 1838, *Filosoficești și politicești prin fabule moralnice învățături*, le numea „tablele legii aduse în pustie”. Heliade era un om care se entuziasma foarte ușor. Însă, dacă avem în vedere că *Fabulele* lui Dimitrie Țichindeal se tipăreau în 1814 (la Buda), lauda redactorului *Curierului* nu ne mai apare atât de exagerată. Căci cu ce se poate mândri poezia română în materie de fabulă până la 1814? Exagerarea a părut flagrantă în momentul când s-a descoperit că *Fabulele* în chestiune, deosebit de valoroase, luate în ele însele, nu sunt originale, ci numai niște traduceri. Lucrul acesta nu l-a știut însă Heliade, nici Pumnul, nici Eminescu. Abia în 1885, la Arad, I. Russu tipărea *Fabulele lui Demetriu Cichindeal* în traducere nouă

din originalul sârbesc al lui Dositei Obradovici, lucrare pe care Eminescu nu a cunoscut-o, poate, niciodată.

Mumulean „glas cu durere”, Prale „firea cea întoarsă”, Daniil „cel trist și mic” sunt mai mult niște figuri pitorești ce colorează epoca și pe care Eminescu le prezintă ca atare. Despre Mumulean se informase, odată cu Pumnul în *Lepturariul* său (IV, partea 2), de la același Heliade, autoritatea cea mai mare în probleme literare, care spunea despre autorul *Caracterurilor* cum că, la un moment dat, în poezia lui: „Amorul dete loc durerii și melancoliei”. De Ion Prale, un boem sucit, traducător al *Psalterii* în versuri (Brașov, 1827), autor de versuri rele din cale-afară („Iar de vrei să faci versuri ia pildă de la Prale” — zice Gr. Alexandrescu în *Satiră. Duhului meu*) — , află tot din *Lepturariu*. Însă Eminescu a cunoscut și alte păreri în legătură cu pitorescul personaj, citind poate *Observațiunile polemice* ale lui Titu Maiorescu, apărute exact cu un an înaintea *Epigonilor* (în *Convorbiri literare* din 15 august 1869, p. 194, unde în notă e pomenit, după o amintire a lui Vasile Alecsandri, Prale cu moravurile sale ieșite din comun)¹. Poetul nu menționează decât ciudățenia omului, neurmând de astă dată pe Pumnul, care se arată nemaipomenit de generos și consideră pe Prale drept un geniu, un fel de „*uomo universale*”: „Poet, music, arhitect, croitor, ciobotar și aflător de lucruri nouă. Spiritul lui țintea la universalitate.”²

„Daniil cel trist și mic” este Daniil Scăvinschi (care se iscălea, după împrejurări, *Scavinschi, Scavinescu, Scavinov, Scavin* etc.). Era „trist”, pentru că în urma unei medicații greșit administrate îi căzuseră părul și mustățile, podoabă la care ținea foarte mult. Era „mititel de statură”, cum însuși mărturisește în versurile care prezintă traducerea piesei *Democrit*, făcută de dânsul după Jean-François Regnard (1655—1709):

De un Daniil Scăvinschi cel mititel de statură
Pe care plăcu naturii a-l lucra-n miniatură.

¹ V. și T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, București, Editura Socec, 1926, p. 129.

² *Ibidem*.

Toate acestea Eminescu le putea afla în scrisoarea lui C. Negruzzi intitulată *Un poet necunoscut* (în ediția *Negru pe alb*, 1857) și din același *Lepturariu*, unde Pumnul tipărise *Întâmplarea comicească a lui Democrit*. Iancu Văcărescu e amintit prin versul: „Văcărescu cântând iarăși a iubirii primăvară”, care face aluzie la cea mai de seamă poezie a sa, *Primăvara amorului*.

Versul:

Cantemir croind la planuri din cuțițe și pahară

a dat naștere la interpretări foarte diferite. S-ar putea să fie o aluzie la opera lui Dimitrie Cantemir *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, cunoscut lui Eminescu din *Arhiva istorică a României* (tom. II, 1865), publicat de B. P. Hasdeu¹, după cum s-ar putea să fie o referire la planurile politice ale domnitorului moldovean care dădea banchete în cinstea lui Petru cel Mare, venit la Iași cu suita și armatele sale în 1711, așa cum menționează cronica lui Neculce și aceea a lui Nicolae Costin. S-ar putea, de asemenea, să fie la mijloc un reflex al lecturii unei balade populare referitoare la Constantin Cantemir, tatăl lui Dimitrie, balada în care se pomenește de banchetele domnitorului moldovean ce poruncise moartea Costineștilor. Probabilă este — dat fiind faptul că versul continuă a rămâne obscur — și ipoteza după care Eminescu s-ar referi la Antioh Cantemir, fiul lui Dimitrie, scriitorul clasic rus. Acesta apărea, cu o satiră tradusă de C. Negruzzi, în *Lepturariul* lui Pumnul în care era vorba de un boier, făcând „din cuțițe și pahară” planuri de amenajare a moșiei. Ipoteze se mai pot face încă².

¹ În 1874, când funcționa ca bibliotecar, la Biblioteca Universității din Iași, Eminescu achiziționa un exemplar din *Divanul* lui Cantemir.

² Vezi Anghel Demetrescu, în *Literatură și artă română* (VII), 1903, p. 359—396 (într-un studiu consacrat lui Eminescu); G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, p. 103; D. Murărașu, *Din izvoarele poeziei „Epigonii”*, *Preocupări literare*, I, nr. 3, 1 martie 1936; *Cantimiru, Baladă populară*, publicată de Atanase Marienescu în *Familia*, nr. 23, 7/19 iunie 1870, p. 268.

Alexandru Beldiman cu *Tragodia* sa este caracterizat, printr-o intenționată greșeală, făcută în spiritul sintaxei greoaie a poetului anului 1821: “Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic”; Sihleanu cu ale sale *Armonii intime* e denumit „liră de argint”; Donici e caracterizat printr-o metaforă deosebit de sugestivă : „cuib de-nțelepciune”, referința făcându-se la fabulist. Pann este „finul Pepei cel isteț ca un proverb”, aluzie la celebra *Povestea vorbeii*.

Lui Heliade i se dedică una dintre cele mai frumoase strofe, tulburătoare prin imagistica ei pletorică, romantică. Autorul *Biblicelor sau notițe istorice, filozofice, religioase și politice asupra Bibliei* (Paris, 1858) e înfățișat ca un profet al amărăciunilor viitoare. El este un munte cu capul de piatră detunată de furtuni, o enigmă neexplicată, un sfinx plutind în cețuri de mitologie și eresuri:

Eliad zidea din visuri și din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profețiilor amare,
Adevăr scaldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeleș;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată
Și vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac e amintit prin *Sila și Clăcașul*: „Bolliac cânta iobagul ș-a lui lanțuri de aramă”.

Cârlova, prin poezia sa *Marșul*, chema oștirea „l-ale țării flamuri”, care însă erau „negre”, îndoliate, patria așteptând încă eliberarea. Gr. Alexandrescu e comparat cu Byron, când în *Umbra lui Mircea. La Cozia* vrăjea umbre „dintr-al secolilor plan” și când, în *Anul 1840*, descifra „eternitatea din ruina unui an”. Bolintineanu plânge romantic la căpătâiul iubitei, aluzie la *O fată tânără pe patul morții*. Una dintre cele mai frumoase strofe ale *Epigonilor* este aceea dedicată lui Andrei Mureșanu. Eminescu îi închinase și cunoscutul poem faustic *Mureșan*, rămas postum. Mureșan devine simbolul poporului român care, la 1848, „scutură lanțul cu o voce ruginită”. Comentând această rară imagine, G. Călinescu scria:

„Ce imagine mai măreață pentru cântărețul deșteptării noastre decât aceasta a lui Mureșan legat în lanțuri pe care le scutură? Vocea lui nu e răgușită, ci, de atâta îmbrățișare cu fierăria ruginită, pe liră cântă cu mâna «amorțită» de strânsoare. În același spirit uriaș și fabulos, el vorbește brazilor, face să răsune munții și învie piatra”.

Cum arată același G. Călinescu, Eminescu introduce amplu și substanțial adevărata metaforă în poezia românească. Alecsandri și Bolintineanu cultivau cu precădere comparația: „Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare”; „Ca un glob de aur luna strălucea” etc. Chiar atunci când metafora se producea, la poezii anteriori, ea nu avea densitatea și puterea evocatoare a celei eminesciene. De o mare plasticitate este versul:

Iar Negruzzi șterge colbul de pe cronică bătrâne,

sugerând un gest memorabil, văzut de cititor ca pe un ecran. Semnul mării poeziei stă mai ales în puterea de concretizare a abstracțiunilor. În evocarea trecutului istoric (din *Alexandru Lăpusneanul, Riga Poloniei și domnul Moldovei, Sobiețki și Români, Aprodul Purice*), Negruzzi realiza culoarea de epocă muind până în cerneala vremurilor: „Moia până în cerneala unor vremi de mult trecute”.

Alecsandri este „rege al poeziei, veșnic tânăr și fericit”. El, care a cules baladele și poeziile populare ale românilor și a compus *Doinele și lăcrimioarele*, „doinește din frunză”, „zice” din fluier și povestește cu basmul, înșirând — în *Înșir-te mărgărite* — mărgăritare pe firul unei raze de stele. El evoca în legende „dorul țării cei străbune, vremea lui Ștefan cel Mare”.

Cum s-a mai observat, în partea a doua a poemului Eminescu e total original, purificat de orice urmă de convenție și retorism. Acum apare mișcarea abruptă, sacadată a frazei satirice. Propozițiile sunt scurte, interogative, juxtapuse, eliptice de predicat cele mai multe:

Iară noi? noi, epigonii? Simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,

Măști rîzânde puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază:
Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*

Metafora, prin care abstracțiile devin materiale, palpabile, se află aici, în partea a doua a poeziei *Epigonii*, la locul ei mai mult ca oriunde: epigonii sunt *simțiri reci, harfe zdrobite*; deși sunt tineri, *mici de zile, sunt mari de patimi și au inimi bătrâne, urâte*; în timp ce înaintașii, deși sunt batrâni, au *inimi mari, tinere încă*. Contrastul *tânăr - bătrân*, înfățișat prin răsturnare, izbește imaginația, imprimându-se cu o forță expresivă imposibil de aflat altundeva decât la Eminescu:

S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul trece*;
Noi suntem iarăși *trecutul*, fără inimi, trist și rece.

Primul din cele două versuri citate mai sus era o reminiscență din poezia *Moldova în anul 1821* de Vasile Fabian Bob, poezie aflată de asemenea în *Lepturariu* (tom III, p. 512):

S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n jos.

Prozaicul emistih *s-a întors cu capu-n jos* este înlocuit (operația a avut loc parcă inconștient, în fierberea inspirației) cu straniu de frumoasa expresie *cu voi viitorul trece*, pretențioasă în formularea ei și cumva ininteligibilă până la un punct, limba lui Eminescu impresionând spiritul și prin anume absconșități. Cuvântul familiar, diurn, *prozaic* — luat în sine — va apărea însă numaidecât în formularea metaforelor care exprimă poziția epigonilor: *frază, lustru, spoială, calp, cârpim, mânjim, privire scrutătoare, minciună*. Contrastul dintre generații se realizează prin acel joc al pronumelui personal *noi* — *voi*, pus la început de vers sau la cezură, în propoziții simetrice, așezate paratactice:

Voi, pierduți în gânduri sante, convorbeați cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, *noi* mânjim marea cu valuri.

De remarcat, chiar în versurile citate, deosebirea de expresie de la unul la celălalt, făcută anume pentru a servi același contrast romantic. A fi pierdut în gânduri, a „convorbi cu idealuri” (formulare ușor pleonastică, retorică chiar, până la un punct), a pronunța *sânte* în loc de *sfinte* etc.¹ sugerează atitudinea visătoare tipic pașoptistă. Versul al doilea însă, de o mare precizie și corectitudine rece, cade retezat, ca o sentință fără apel.

Ultimele 3—4 strofe ale *Epigonilor* realizează prin pana lui Eminescu una dintre cele mai pătrunzătoare pagini lirice în care e vorba de scepticism: epigonii privesc reci la lumea asta, disprețuiesc pe vizionari și consideră că totul e convenție, de vreme ce s-a constatat că un lucru care azi e drept, mâine poate deveni minciună. Lupta înaintașilor a fost *deșartă* și ținta lor *nebună*. Scepticii formulează definiții schopenhaueriene de felul „Moartea succede vieții, viața succede la moarte”. Lumea nu are — după dâșii — alt sens. Cugetarea nu e decât o „combina-re măiestrită” a unor lucruri care nu există, o carte „tristă și-ncălcită/Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra”. Poezia? „Înger palid cu priviri curate,/Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea”.

Așadar, poetul trăiește o dramă, drama neputinței ieșirii din contemporaneitate, condiția de epigon sceptic fiind în cele din urmă și a lui, cu toate că ideologic rămâne un adept și un admirator al înaintașilor de la 1848. De aici decurge vibrația lirică intensă a poemului, care trebuie văzut ca un manifest ivit într-un moment de răscruce al dezvoltării poeziei românești.

Cercetate strict din unghiul de vedere al categoriilor gramaticale, versurile din *Epigonii* nu spun mare lucru. Căci Eminescu, oricât de mult ar fi iubit și studiat limba românească, o privea mai întâi și întâi ca pe un mijloc de comunicare, și nicidecum ca pe un scop în sine. Poetul se folosește de cuvântul

¹ Eminescu știa că Heliade fugea de slavonisme. *Sfânt* vine în românește de la slavonismul *sviatī*, latinescul *sanctus* păstrându-se numai în compuse de tipul *Sânpietru*, *Sântămărie* etc.

cel mai potrivit și cel mai la îndemână pentru exprimarea ideii. Nimic nu-i era mai străin decât pitorescul de limbaj. Muzicalitatea însăși a limbii îl interesa numai în măsura în care aceasta ajută *muzica ideilor*; singura valabilă în poezie.

O primă confirmare a celor arătate mai sus o dă observația asupra vocabularului. Eminescu utilizează, în toată libertatea, cuvântul vechi, neaoș, rar, alături de neologism, descoperă noi sensuri sau le întărește pe cele mai puțin cunoscute. Impresia de *frumos* nu vine însă din cuvintele luate izolat, ci din context, din frumusețea ideii poetice. A crede că Eminescu are cuvinte și expresii frumoase în sine și, în genere, că a scris într-o limbă *frumoasă* este o eroare provenită din despărțirea arbitrară a formei de conținut.

Astfel arhaicul *scripturi* nu e folosit decât în consonanță cu *zilele de-aur* ale entuziasmului înaintașilor pentru cuvântul scris. Popularele *colindă* și *dumbravă* sunt în acord cu ideea scufundării într-o mare de vise, după cum grecismul *filomele* dă sugestia de epocă, de la 1848 și de mai înainte, acest cuvânt fiind socotit pe atunci potrivit a înlocui cu succes românescul *privighetoare*. Donici, „cuib de-nțelepciune”, pune „urechile ce-s prea lungi ori coarnele de la cerb” să mediteze. Boul lui e *cuminte* (cuvânt cu două înțelesuri: *blând* sau *înțelept*) și vulpea *diplomată*. Vechiul și rarul participiu *neînturnată*, din versul:

S-au dus toți și s-au dus toate pe o cale *nenturnată*,

sună mai categoric decât *neînțoarsă*, în vederea transmiterii ideii de ireversibilitate. Heliade este o „enigmă nesplicată”. Neologismele, dintre care unul e transcris, prin abatere de la regulă, italianizant (de la *esplicare*, *esplicazione*) în spirit heliadist, stau foarte bine alături de un cuvânt bisericesc și arhaic, *eres*, din versul următor:

Și veghează-o stâncă arsă dintre nouri de *eres*,

care însă sugerează și ideea de *eresie* (rătăcire), nu fără a avea

și el un corespondent italian (*eresia* care se traduce cu *erezie*, dar și cu... *înjurătură*). Nouri de *erezii*, iată tot ce poate fi mai în spiritul lui Heliade, visătorul romantic, făuritorul de planuri fantastice, dar și polemistul în luptă cu tot felul de adversari. Verbul *a vrăji* e adus la sensul lui inițial, acela de chemare a duhurilor, ceea ce se potrivește evocării umbrei lui Mircea cel Bătrân la Cozia de către Gr. Alexandrescu:

În prezent *vrăjește* umbre dintr-al secolilor *plan*.

Neologismul *plan*, din același vers, e folosit pentru convertirea abstracțiunii temporale *secole* într-o reprezentare mai concretă, spațială. Asemenea vocabule, introduse în chipul cel mai neașteptat în lirică, își au funcția lor precisă, mai ales în a doua parte a poemului:

Noi? Privirea *scrutătoare* ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simțirea *simulează*,
Privim reci la lumea asta — vă numim *vizionari*.
O *convenție* e totul; ce-i azi drept, mâine-i minciună.
.....
Moartea *succede* vieții, viața *succede* la moarte.

Adjectivul calificativ *scrutătoare* e pus pentru a marca răceala și neîncrederea, în opoziție cu *visătoare*. Verbul din predicatul *simulează* e depreciativ pe lângă substantival abstract *simțirea*. *Vizionari* și *convenție* este un mod liric al stilului indirect liber, *succede* sună doctoral, ca într-o definiție, și ironic-amar totodată.

Cuvântul neaoș, arhaismul și provincialismul sunt folosite nu pentru culoare, cât mai ales pentru precizia ideii. Mureșan „rumpe” coarde de aramă. Arhaicul *rumpe* (îl aflăm la cronicari, dar, prin imitarea celor vechi, și la pașoptiști) e mult mai potrivit decât *rupe*, care sună sec și prozaic. Glasul lui Mureșan era așa de puternic, încât poetul nu cântă pe o liră cu coarde de argint, ci pe una cu coarde de aramă, răsunătoare ca niște fanfare, pe care — dat fiind că glasul lui simbolic vine din străfundul trecutului de oprimare — le *rumpe*. Cuvântul, sonor, sugerând

gestul energetic al cântărețului, transmite în chipul cel mai elocvent ideea poetului-profet care chema „piatra să învie”. Regionalul *colb* din versul:

Iar Negruzzi șterge *colbul* de pe cronice bătrâne

e potrivit aici, unde e vorba de cronicarii moldoveni a căror mână *veche* (adjectivul are sensul special de *bătrân*) scrisese domniile române pe *mucedele* pagini. În schimb, muntenescul *praf* sugerează distrugerea și neantul, fiind cu totul la locul lui înainte de o primă cezură, în versul:

Toate-s praf...//Lumea-i cum este//și ca dânsa suntem noi,

care, sunând sentențios în finalul poemului, este frânt în trei propoziții. Așadar, Eminescu folosește un cuvânt sau altul nu pentru că ar fi mai *frumos*, ci pentru că e mai propriu în a transmite ideea. *Cârpim* și *mânjim*, iată două cuvinte *urâte*. Și totuși cât de propriu sună ele în versul:

Noi *cârpim* cerul cu stele, noi *mânjim* marea cu valuri,

transformându-se de fapt în metafore. Operația a avut loc în fierberea inspirației, cu punctul de plecare în următoarea comparație probabilă: „Noi, epigonii, scriem (sau pictăm) așa de urât, de parcă am *cârpi* cerul cu stele și am *mânji* marea cu valuri”. Poetul a reținut puterea expresivă a celor două verbe și a contras totul într-o formulare cât mai lapidară. *Sur, rece, spoială, tristă, încâlcită, lustru fără bază, luptă deșartă, alt sens n-are lumea..., cadavru trist și gol, țărâna cea grea, noroi, praf* etc., iată alte vocabule și expresii care concură la ideea de scepticism epigonic, dar nu prin ele însele, ci prin țintuirea lor în contextul poemului, care surprinde ochiul printr-o mare concentrare și dă impresia netă de *formă* unde abia începe gândirea. Nevoia de conciziune l-a adus pe poet la crearea de noi cuvinte uneori. Așa, de exemplu, *încifra* e format prin opoziție cu *descifra*:

„...cartea tristă și-ncălcită,/Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra” (ca și *deszic*, față de *zic*, în *Mortua est*: „Ce-un secol o *zice*, ceilalți o *deszic*”).

Exprimarea concentrată, sintetică poate fi constatată și în construcțiile în care este elidat articolul posesiv (genitival), fapt ce dă aspect de dativ comunicării:

Delta biblicelor sânte, *profețiilor* amare
Ce-arătau faptele crunte *unor* domni tirani, vicleni.
...Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente...

Tot așa, eliminarea lui *ca* în introducerea circumstanțialului:

Și vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres

(subînțeles: „veghează ca o stâncă...”).

S-ar putea însă ca aceste întorsături sintactice să mimeze pașoptismul, fiindcă le găsim la Heliade și la Alecsandri. Aceeași funcție stilistică, de evocare a epocii prin mimetism de limbaj o avea — după cum arătam — „enigma nesplicată”, ca și acel *pe* greșit pus să introducă acuzativul din versul: „Beldiman vestind în stihuri *pe* războiul inimic”.

În același fel ar mai putea fi interpretat și *sânte* din „*sânte firi* vizionare”, adjectivul gerundival din „*lebăda murindă*”, care evocă *O fată tânără pe patul morții* a lui Bolintineanu, antepunerea adjectivului însoțit de prepoziție în expresia: „*umbră dulce cu de-argint aripe albe*”, ca și pluralul *mite* din versul:

Adevăr scaldat în *mite*, sfinx pătrunsă de-nțeleș.

Ele pot fi însă și simple abateri de la regulile comune ale exprimării strict literare, *greșeli* provenite din forma prea strâmtă, încorsetată, pe care limba o impune cugetării de geniu, poetul nefiind interesat de perfecțiunea gramaticală, sacrificând-o, în orice caz, ideii. „Este greșit dar — arată G. Călinescu — să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă în înțelesul acesta de combinație

forma nu-l interesa deloc. Sforțarea, cea mai mare sforțare artistică din literatura română, există la el, dar nu spre a face versuri sonore și bine rimate, însă uneori găunoase, ca Alecsandri, ci a cristaliza cât mai aproape de momentul genetic ideea.”

SCRISOAREA III

Studiul manuscriselor eminesciene a stabilit că poetul a compus mai întâi partea a doua a acestei *Scrisori*. Ulterior numai, pentru contrast, a fost adăugată partea întâi, evocarea istorică a bătăliei de la Rovine. Structural, poemul se sprijină, așadar, pe o antiteză între trecutul glorios și prezentul decăzut. În sprijinul acestei afirmații vin și împrejurările istorice în care a fost elaborată opera. *Scrisoarea III*, ca de altfel și celelalte (afară de a cincea, care a rămas postumă), apărea în 1881, însă încă din 1877, din vremea războiului, pe când lucra în redacția *Curierului de Iași*, Eminescu era absorbit de elaborarea *Scrisorilor*.

Dobrogeanu-Gherea greșea, totuși, când reproșa poetului idealizarea trecutului. Judecând poemul în întregimea lui, evocarea trecutului istoric nu este, în cazul de față, decât un artificiu, în înțelesul major al cuvântului, crearea unei atmosfere de înălțare morală în viața poporului român, pentru ca satira asupra prezentului să cadă cu mai multă putere. Nu-i putem cere poetului, în contextul dat, realism istoric, așa cum lasă Gherea să se înțeleagă.

Un prim moment al părții întâi înfățișează creșterea puterii otomane printr-o alegorie. Poetul nu recurge la înșiruirea seacă de date istorice, ci prezintă totul prin acel vis al sultanului (o legendă orientală, luată din cartea istoricului german Joseph Hammer, *Geschichte des osmanisches Reiches*), unde este vorba de creșterea vertiginoasă a unui copac uriaș a cărui umbră cuprinde întreaga lume. La aceasta se adaugă procedeul acumulărilor și al repetițiilor, care lasă impresia de furtună ce se apropie de Dunăre:

Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde
Și sub dânsul universul într-o umbră se întinde;

Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari;
Vede Eufratul și Tigris, Nilul, Dunărea bătrână —
Umbra arborelui falnic peste toate e stăpână.

.....
Toate se întind nainte-i ...ca pe-un uriaș covor,
Vede țară lângă țară și popor lângă popor.
Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește,
An cu an împărăția tot mai largă se sporește,
Iară flamura cea verde se înalță an cu an,
Neam cu neam urmându-i zborul și sultan după sultan.
Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid...
Pân-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...

A doua secvență a primei părți are mai curând un caracter dramatic. Mircea și Baiazid devin niște personaje care vorbesc și se mișcă scenic. Dialogul ce urmează între ei pune în evidență îngâmfarea cotropitorului și, prin contrast, modestia și cumpătarea domnitorului român. Mircea cel Bătrân mai apăruse în poezia românească, înainte de Eminescu. La Grigore Alexandrescu, în *Umbra lui Mircea. La Cozia*, ne întâmpină, în spirit preromantic, o măreață fantomă rasărind din mormânt, mai mult o proiecție a eului liric al poetului, asemănătoare întrucâtva cu fresca din interiorul mănăstirii de pe malurile Oltului. La Bolintineanu, în *Mircea și solii*, personajul e mai curând schematic, convențional. „Într-o sală-ntinsă, printre căpitani,/Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani... / În murmură surdă vorbele-i se-neacă,/Cavalerii trage spadele din teacă” etc.

Plecând de la calificativul *Bătrân*, care însă a fost adăugat la numele voievodului numai de urmași — spre a se face deosebirea de alți domnitori care au purtat numele de Mircea, perindați la scaunul Țării Românești — conformându-se deci mai mult tradiției populare, Eminescu face din personajul său un *bătrân*, „simplu, după vorbă, după port”, deși, precum se știe, în vremea bătăliei de la Rovine, Mircea cel Mare se afla în floarea vârstei:

La un semn deschisă-i calea și s-apropie de cort
Un *bătrân* atât de *simplu* după vorbă, după port.

Figura lui Mircea este, am putea spune, în perfect acord cu concepția fiziocrată, a *statului natural*, pe care Eminescu crede că o putea opune politicianismului din vremea sa, exaltând, în articolele din ziarul *Timpu*, trecutul voievodal. Dacă însă, luată în sine, această teorie ne apare greșită, retrogradă chiar, funcția estetică a personajului istoric, în ansamblul poemului, atinge maximum de efect. După datina românească, Mircea întâmpină pe Baiazid cu bună-cuviință, dar și cu multă demnitate:

Orice gând ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
Cât suntem încă pe pace, eu îți zic bine-ai venit.
Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți...

De remarcat este stilul vorbirii, simplă și cumpănită, mai ales prin acel plural al majestății, tipic țărănesc (vezi, bunăoară, modul de a se adresa al lui moș Ion Roată, personajul din povestirea lui Creangă, ca și vorbirea bătrânului din nuvela *Pădureanca* de Slavici), dând impresia unei subtile ironii:

Eu nu ți-aș dori vreodată să ajungi să ne cunoști,
Nici ca Dunărea să-nece spumegând a tale oști.

Simplu, sfătos, Mircea aduce aminte lui Baiazid de soarta tuturor cotropitorilor din veac, începând cu *Dariu al lui Istaspe* (apelativul e țărănesc de asemeni), primul *oaspe* (ironie, desigur, fiindcă, de obicei, oaspeții sunt întotdeauna bine primiți) de acest soi pe meleagurile noastre. Toți au cerut „pământ și apă”. După Herodot (*Istori*, cartea a IV-a, CXXVI), Darius, regele perșilor, venit în expediția sa de la nord de Dunăre (anul 514 î. Hr.), ceruse „pământ și apă”, însemnele supunerii. Este interesant că Eminescu, punând expresia în gura lui Mircea, printr-o răsturnare de sensuri, prin inversarea locurilor în frază ale celor două vocabule — în spiritul limbii populare — și prin punerea lor în rimă, realizează un ingenios joc de cuvinte:

Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă,
Au venit și-n țara noastră de-au cerut pământ și apă;

Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-spăimânt,
Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pământ.

La Nicopole a fost posibilă victoria turcilor pentru că oștile cavalerilor din Apus nu luptau pentru apărarea țării lor, ci pentru glorie:

Laurii voiau să smulgă de pe fruntea ta de fier.

Războiul românilor este însă un război drept, de apărare. Mica oștire a lui Mircea lupta pentru independență și — la nevoie, ca în baladele și doinele haiducești — alături de ea se afla natura patriei (chip metaforic de a sugera solidaritatea):

Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...
Și de-accea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este,
Dușmănit vei fi de toate fără-a prinde chiar de veste.
N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!

În contrast cu Mircea, Baiazid, ale cărui oști trecuseră Dunarea „în sunet de fanfară” — cu orgoliul zgomotos al cotropitorilor dintotdeauna —, este plin de înfumurare și de mânie abia reținută, când află că românii nu primesc să i se închine. Discursul lui începe cu o întrebare de o retorică violentă:

Cum? Când lumea mi-i deschisă, a privi gândești că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?

urmată de hiperbole, repetiții și comparații homerice, menite să arate trufia nemăsurată a celui care era de mai înainte sigur de victorie. „Tot ce stă în umbra crucii”, în frunte cu Papa, „cu-ale lui trei coroane, puse una peste alta”, cutezând să dea piept cu uraganul ridicat de semilună”, n-au făcut decât să adune fulgerele împotriva Fulgerului Baiazid-İlderim:

Fulgerele adunat-au contra fulgerului care
În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ și mare.

Oștile erau nenumărate. Impresia multitudinii e dată de
vocabule drastice: *râuri-râuri*, *răscolite*, *stârniți*, *zguduind*,
înnegrind, *furtună îngrozitoare*, *înspăimântată*.

Pentru-a crucii biruință se mișcă răuri-râuri,
Ori din codri răscolite, ori stârnite din pustiuri;
Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi,
Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mișcau îngrozitoare ca păduri de lănci și săbii,
Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii!...

Toată această cascadă de cuvinte mari, pusă de Eminescu
în ritmuri apăsate, dă măsura înfumurării cotropitorului,
subliniată prin câteva gesturi caracteristice: la vederea mulțimii
armatelor creștine, sultanul își șoptește în barbă „cu o ură
ne-mpăcată”, jurând să-și atingă țelul cu orice preț: „Din pistolul
de la Roma să dau calului ovăs”. Vine apoi disprețul cu care
privește la voievodul român: „Și de crunta-mi vijelie tu te aperi
cu-un toiag? / Și purtat de biruință să mă-mpiedic de-un
moșneag?”.

A treia secvență, din prima parte, este descrierea bătăliei de
la Rovine. În ansamblul compunerii, acest fragment poate fi
asemănat cu o *fugă* dintr-o bucată simfonică: oștirea română
iese năvalnic din umbra întunecoasă a codrului — după tactica
proprie războiului de apărare — și lovește fulgerător pe dușman.
Imaginile se succedă vertiginos, cu predominarea celor motorii,
auditive și vizuale. În fruntea oștirii, Mircea mână o „vijelie
îngrozitoare”, caii, în fugă, iau pe copite „fața negrului pământ”,
lăncile fulgeră în soare, arcurile se întind în vânt, săgețile „se
toarnă” „ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni”,
întunecând orizontul, „vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de
ploaie”, asemenea elementelor naturii, dezlănțuite ca într-un
cataclism. Asupra oștirii turcești „se întinde umbra morții”,
împăratul striga „ca și leul în turbare”, ridicând zadarnic flamura

verde. Citind atent descrierea bătăliei de la Călugăreni, făcută de Bălcescu, în *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, și poemul *Dumbrava Roșie* de Alecsandri, având și informația, de tot sumară însă, din cronica lui Mihai Moxa¹, Eminescu lasă una dintre cele mai frumoase pagini în care e povestită o luptă din trecutul nostru istoric. Dinamismul e dat și de inversiunile sintactice, însă cu totul în spiritul limbii, când se notează mișcări de ansamblu văzute simultan: „În genunchi cădeau pedestri”, „Cad săgețile”, „Risipite se-mprăștie”, „Ca potop ce prăpădește”. De asemeni, prin aglomerări verbale de acțiune: „șuieră”, „se toarnă”, „vine, vine, vine, calcă” (care trebuie citite cu un accent crescendo), culminând cu onomatopeicul „durduind” și cu imaginea „zidului înalt de sulii” al cavaleriei:

În genunchi cădeau pedestri, colo caii se răstoarnă,
Cad săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă
Și lovind în față, -n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul...
Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de sulii,
Printre cetele păgâne trec rupându-și large uliți;
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri,
Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată,
Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată.
Acea grindin-oțelită înspre Dunăre o mână,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română.

A patra secvență — păstrând pentru moment comparația poemului cu o simfonie — poate fi asemănată cu un adagio liniștitor, plin de o poezie suavă, gravă în același timp. Soarele apune și un „fulger lung încremenit”, nimb al biruinței, profilează munții spre asfințit. „Din veacuri” (din infinitul timpului și al spațiului), stelele „izvorăsc” „una câte una”. Luna,

¹ Pe care a citit-o în cartea lui B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrâni*, I, 1878.

„doamna mărilor”, iese tremurând din codri și varsă liniște somnolentă asupra oștirii care se așază. În acest cadru-atmosferă, de o simplitate solemnă, cartea pe care unul din fiii lui Mircea o scrie *pe genunchi*, spre a o trimite „dragei sale, de la Argeș mai departe”, își risipește ecourile ca un solo de flaut pe orchestrația murmuitoare și amplă a poemului. Fragmentul a fost, la origine, o doină ardelenescă de cătănie din epoca războaielor napoleoniene, pe care Eminescu — așa cum dovedesc manuscrisele — a cules-o în vremea peregrinărilor lui la românii de dincolo de Carpați. Numai câteva ușoare modificări au mai fost necesare pentru încadrarea ei în contest. Versurile:

Trimite-mi, fată măiastră,
Ce-i mai mândru-n valea noastră:
Codrul cu poienile,
Cosița și genele,
Ochii și sprâncenele,
Că și eu trimite-ți-oi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Coiful nalt cu penele,
Ochii și sprâncenele,
Că eu sunt tot sănătos
Și, mulțumind lui Hristos,
Te sărut, mândră, frumos

au devenit cunoscutele:

De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne ești așa departe,
Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprâncenele;
Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,

Codrul și cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprâncenele.
Și să știi că-s sănătos,
Că, mulțumind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos.

După cum s-a văzut, în prima parte a *Scrisorii*, Eminescu cheltuiește mijloace poetice de o mare frumusețe. Nimeni, în afară de dânsul, nu a evocat trecutul în imagini mai grandioase, unice prin puterea lor emotivă, menite să trezească entuziasmul și mândria pentru gloria străbună. Oricâte tratate de istorie s-au scris și se vor mai scrie de acum înainte, figura lui Mircea, învingătorul de la Rovine, s-a impus și se va impune posterității prin aura viziunii eminesciene. Cu toate acestea — ca și în cazul *Epigonilor* —, toată greutatea poemului cade în a doua sa parte. Abia acum compunerea, prin excelență romantică — la mijloc fiind evocarea istorică și antiteza propusă — își justifică titlul de *Scrisoare*, concepută în spirit clasicizant totuși, în linia tradiției lui Grigore Alexandrescu (în versuri), Negruzzi și, ceva mai târziu, Ghica (în proză), ca și sub influența epistolelor lui Horațiu, din care, studiindu-l, în vremea când era la Berlin, Eminescu începea a traduce. În anume chip însă, denumirea de *Scrisoare* e și un eufemism, căci de fapt toate *Scrisorile* lui Eminescu sunt niște *satire*.

În satiră, originalitatea eminesciană e mai puternică decât oriunde. În prima parte a *Scrisorii III* poetul folosea imagini și cuvinte *frumoase*, între care epitetul ornant avea locul său bine stabilit. (Vezi pentru aceasta Tudor Vianu. *Epitetul eminescian*, în *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965.) Despărțindu-se de trecut, poetul mai lasă să se audă aceste acorduri de neuitat:

Rămâneți dară cu bine, Basarabi și voi Mușatini,
Descălecători de țară, dătători de legi și datini,
Ce cu spada și cu plugul ați întins moșia noastră
De la Tisa pân-la Mare și la Dunărea albastră.

Dimpotrivă, în cea de-a doua parte, un loc larg îl au — dacă ne putem exprima așa pentru moment — imaginile și cuvintele *urâte*, epitetele și metaforele drastice: „*capiştea spoielii*”, „*canalie de uliţi*”, „*măşti... din comedia minciunii*”, „*stâlp de cafenele*”, „*urâciune*”, „*privire împăroşată*”, „*la fălci umflat şi buget*”, „*negru, cocoşat şi lacom*”, „*monedă calpă*”, „*quintesenţă de mizerii*”, „*pocitură*”, „*ochi de broască*”, „*stârpitură*”, „*gunoi*”, „*fonfii*”, „*flecarii*”, „*găgăuţii*”, „*guşaţii*”, „*bâlbâiţi cu gura strâmbă*”, „*râii*”, „*famenii*”, „*ciumă*”, „*creaturi*”, „*mişei*” etc., diformitatea fizică fiind mereu asociată cu urâtenia sufletească. Bunăoară, în expresia: „*privire împăroşată*” (privire ce se strecoară dintr-o claie de păr), se sugerează animalitatea, ferocitatea, insul care stă la pândă, având însă şi atributele degenerescenţei: „*la fălci umflat şi buget, negru, cocoşat şi lacom*”, odată cu posibilitatea de a se descurca în treburile politice, pentru că ipochimenul este un „*izvor de şiretlicuri*”. Cu alte mijloace — ale comicului, nu ale teratologicului, cerut de satira vehementă — tipul va fi realizat de Caragiale în persoana lui Agamiţă Dandanache. Faptul că istoricii literari au identificat în caricaturile eminesciene de aici anume figuri de politicieni liberali ai vremii, pe un C. A. Rosetti, ori pe Pantazi Ghica, nu mai are acum nici o importanţă. Tipul demagogului şi profitorului politic rămâne fixat pentru totdeauna într-o asemenea imagine *urâtă*. În această ordine, Arghezi va fi continuatorul cel mai autentic, creator, al lui Eminescu, atât în pamflete, cât şi în opera poetică propriu-zisă.

În satirizarea societăţii timpului său, Eminescu nu e nicidecum *nou*. A fost precedat, şi nu fără strălucire, de Alecsandri, Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Hasdeu şi mulţi alţii. Dacă am face o comparaţie între — de pildă — *Satiră. Duhului meu şi Scrisoarea III*, am putea afla multe asemănări, mai ales tematice : „*Domnişorul cela, care toate le ştie*”, cu hainele de pe dânsul cusute la Paris, salonardul cartofor din satira lui Gr. Alexandrescu, este chiar „*stâlpul de cafenele*” şi „*saltimbancul*” lui Eminescu, ori macar părintele

aceluia. Însă — și acesta este lucrul ce se cere numaidecât subliniat — deosebirea dintre modalitatea satirei lui Grigore Alexandrescu și aceea a lui Eminescu este foarte mare. Grigore Alexandrescu ca și Vasile Alecsandri erau ceea ce putem numi — restrângând sfera noțiunii — niște *oameni de spirit* care înțelegeau să folosească, în satiră sau în comedia satirică, acul fin al ironiei, ca și Caragiale mai târziu. Eminescu nu este însă un *om de spirit* — în înțelesul dat mai sus termenului — și ironia *fină* nu-l caracterizează. În consecință, satira lui spumegă de furie nereținută și, adesea, se transformă în invectivă directă. Îl caracterizează însă ironia *amară* sau, altcumva spus, ironia *romantică*, ceea ce, evident, presupune o altă atitudine estetică. Ea se realizează prin acea punere în contrast a trecutului glorios față cu prezentul decăzut, privit cu un ochi filozofic înalt, de unde și versurile de tranziție de la partea întâi a *Scrisorii* la cea de-a doua, întrebările retorice introduse prin acel cronicăresc *au*:

*Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
N-o să aflu într-ai noștri vre un falnic juvaer?
Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii?
Nu se nasc glorii pe strada și la ușa cafenelii?*¹

Torentul de invective, acea pictură în noroi — am putea spune — a tabloului vremii, în care domina demagogia politică, este străbătut, spre deosebire de alți satirici, de eul subiectiv al poetului, de acel rictus amar și definitiv superior, prin disprețul și umbra de scepticism în care plutește. Într-alt chip, prin antiteza romantică, Eminescu a dat, în *Scrisoarea III*, un verdict asupra epocii sale asemănător celui dat de marele său contemporan Caragiale,

¹ Cum spuneam, cea de-a doua parte a *Scrisorii III* a fost compusă mai înainte de partea întâi, încă de prin 1878. Avea aspectul mai mult al unui pamflet versificat, cu multe atacuri *ad personam* (Ion Ghica, „beiul de Samos”, și fratele acestuia Pantazi, prietenul unei actrițe franceze care conducea Trupa Fanelly de la Grădina Union din București, sau C. A. Rosetti indicat prin sintagma „bulbucății ochi de broască“.)

deși cu alte mijloace. Dacă în satirele lui Grigore Alexandrescu, ale lui Alecsandri îndeosebi, chiar în acelea ale lui Hasdeu, se străvede puțința îndreptării răului social, în *Scrisoarea III*, esteticeste vorbind, Eminescu respinge puțința oricărei soluții. Prezentul e cu atât mai decăzut, mai hidos, cu cât spiritul cititorului — o dată cu acela al poetului — e aruncat din frumoasa poezie a trecutului în noroiul greu al prozei prezentului. De aceea *soluția* eminesciană — care nu e, în fond, o soluție, pentru că e absurdă, privită în lumina judecății limpezi și prozaice — e găsită tot în trecut. Pe deplin îndreptățit esteticeste, poetul invocă figura lui Vlad Țepeș, domnitorul care aplica pedepsele capitale:

Cum nu vii tu, Țepeș Doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei;
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni.

LUCEAFĂRUL

O îndelungată experiență didactică ne-a încredințat că cea mai adecvată înțelegere-receptare a poeziei din *Luceafărul* eminescian, cel puțin la nivelul elevilor și studenților începători, se poate realiza prin apelul la relația strânsă dintre poezia folclorică românească și opera poetului național. Unul din punctele de plecare mai apropiate de tema *Luceafărului* este comentariul poemului *Călin*— *file din poveste*, „extras de basm” și acesta, la care se adaugă mitul Zburătorului. Și pentru realizarea versiunii antume, așa cum va proceda în cazul *Luceafărului*, Eminescu lasă în manuscrise un scurt rezumat al basmului *Călin Nebunul*, simplu *aide-mémoire*, după care va compune o versiune în proză, cât mai apropiată de aceea auzită de la povestitorul popular întâlnit, probabil, la mănăstirea Agafton din județul Botoșani (când se dusesse acolo să o vadă pe maica Olimpiada, mătușa dinspre mamă), proză ce stă la baza basmului versificat *Călin Nebunul* (rămas și acesta tot nepublicat, deși e dus la bun sfârșit). Basmul versificat *Călin Nebunul* nu diferă câtuși de puțin față de versiunea în proză,

unde „se imita” (cam după metoda Ispirescu) povestitorul popular de origine. Nu diferă ca schemă narativă, în general, însă este cât se poate de bogat „ornamentat” — dacă putem să spunem așa — în sensul „prerafaelit” (calificativul este al lui G. Ibrăileanu, prin referire la *Făt-Frumos-din-Lacrimă*), cu numeroase descrieri de natură, tipic „eminesciană”, cu o serie întreagă de „portrete” și numeroase pasaje lirice, între care mai ales cele trei doine de înstrăinare cântate de cele trei fete de împărat ținute în captivitate de zmei și eliberate de Călin-Făt-Frumos. Așa cum Creangă tindea să aducă basmul folcloric înspre „nuvela” cu subiecte țărănești, apropiind-o foarte mult de atmosfera din *Amintiri*, tot așa Eminescu „poetizează” în sensul lui propriu, motivele de epos feeric. Spre deosebire de prozator însă, poetul mai face încă un pas, în certe cazuri: tinde spre construirea unor semnificații-simboluri, net depărtate calitativ de punctul de origine. Astfel încât *Călin — file din poveste* înfățișează iubirea ideală, pură în gradul cel mai înalt, confundată cu frumusețea edenică, ca de basm, a naturii, văzută și ea sub semnul erosului universal: peisajul este „înlunat”, trunchii „netezi” par a purta suflete, „sub coajă”, sub bătaia luminii de lună care „zace” peste „bulgării fluizi” ai râului păduratic, în sfârșit nunta entomografică (a găzelor), dar și cea florală (cu „mireasa viorică”) acompaniind feeric, precum în o savantă simfonie, nunta eroilor basmului.

Un alt punct de plecare pentru înțelegerea *Luceafărului* este, neapărat, analiza, oricât de sumară, a basmului versificat căruia Ilarie Chendi îi dădea titlul de *Miron și Frumoasa fără corp* (în vol. *Literatura populară*, Ed. Minerva, București, 1902), rămas de atunci încetățenit în eminescologie. Mai ales asupra acestuia trebuie poposit ceva mai pe îndelete.

Eminescu a citit mai întâi basmul *Die Jungfrau ohne Körper (Fata fără corp)*, odată cu *Das Mädchen in goldenen Garten (Fata din grădina de aur)*, în cartea unui călător german prin țările române, Richard Kunisch, intitulată *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei* (apărută la Berlin în 1861). Din amândouă

poveștile a proiectat două poeme epico-simbolice, trecând prin câte o versiune mai mult sau mai puțin apropiată de original, pe care nu le-a publicat¹. În cazul celui de-al doilea basm, procesul creativ a fost dus până la capăt, rezultatul final fiind, după cum vom vedea, *Luceafărul*. *Miron și Frumoasa fără corp*, fratele gemăan al *Luceafărului*, a rămas nefinalizat. Să ne ocupăm mai întâi de acesta.

La copilul nou-născut al unor ciobani vin ursitoarele și-i prezic toate măririle lumești. Mama însă vrea ca fiul ei să fie mai deosebit decât toți oamenii pământului, la care cerință zânele îi menesc să dorească totdeauna „ce-i mai sus”. Poftind pe fiica împăratului de soție, Miron o obține trecând prin cele trei binecunoscute încercări: e cel mai frumos dintre pretendenți (oglanda fermecată i-l arată fetei așa); e cel mai voinic (cu un țăruș „cât un catarg”, făcut dintr-un copac în care se contopiseră toate pădurile împărăției și cioplit cu un topor făcut cu tot fierul ce s-a găsit într-un munte, străpunge mormântul unui strigoi, dușman de moarte al împăratului); e cel mai deștept (ghicește tot ce gândește fata împăratului) etc. Dar nu este fericit, cu toate acestea, pentru că un moșneag îi spune că nimic nu e mai presus în lume ca Frumoasa fără corp. Eroul își lasă soția, la care râvnise atât de mult, își lasă și împărăția moștenită de la socru (cum se întâmplă în basme) și pleacă în căutarea Himerei. O află, dar nu se poate bucura de frumusețea ei neasemuită pentru că Fata nu are corp, e imaterială. Se întoarce mâhnit și trăiește nemângâiat până la moarte.

¹ Pentru originile folclorice ale *Luceafărului* vezi și: M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 549; N. Iorga, *Trei călători în țările române* (în *Memoriile Secțiunii istorice a Academiei*), București, 1925; Leca Morariu, *Pentru arheologia „Luceafărului”* (în rev. *Junimea literară*, XIII, 1924, pp. 185—186); de același, *Iarăși geneza „Luceafărului”* (*ibidem*, XV, 1926, p. 145); D. Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Ed. Socec, 1926; de același, *Izvoarele poemei „Luceafărul”* (în rev. *Convorbiri literare*, LXIII, 1926, aprilie și mai); G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul” lui Eminescu*, Brașov, 1926. Firește, aceste prime informații sunt reluate pe larg, uneori și îmbogățite, de toți eminescologii ulteriori.

Acesta este, în rezumat, basmul lui Kunisch. De a fost, ca și celălalt, *Fata în grădina de aur*, cules pe teritoriul românesc, cum pretind cei mai mulți comentatori, în orice caz subiectul este tratat, dacă nu și „deformat”, în sensul romanticei germane de epocă, la care Eminescu, traducându-l în versuri, pare a accentua unda schopenhaueriană a poveștii: o dorință, odată împlinită, naște o altă dorință și așa mai departe, de unde reiese, simplu vorbind, că dorința (citește: *voința universală*, în spiritul cărții eminesciene de căpătâi *Die Welt als Wille und Vorstellung*) naște iremediabil suferința.

Versificând cvasifolcloric basmul citit în cartea lui Kunisch, la început Eminescu pare a fi atras de realizarea specificului local românesc, precum la Creangă, mai târziu la Sadoveanu. Iată numai o mică mostră de stil, indicând momentul nașterii și botezului Făt-Frumosului din această poveste:

L-au spălatu-l, pieptănatu-l,
La botez l-au dus pe micul,
La icoane l-a-nchinatu-l,
Un diac citi tipicul.

Mai mult nu vom comenta basmul *Miron și Frumoasa fără corp*¹. Vom adăuga numai că Eminescu renunță — lucru ce se deduce limpede din manuscrise — la „anecdotică” și țintește, așa cum va proceda și în *Luceafărul*, spre un simbol mai înalt. În variantele următoare, elimină aproape cu totul narațiunea, reduce la minimum descriptivul și, înlăturând forma prozodică quasi-populară, adoptă versificația mai solemnă în terține dantești. Dintr-o dată suntem aruncați în cosmogonie, în uranism, acolo unde arta lui Eminescu operează mai adânc asupra spiritului. Relația cu elementul folcloric mai stăruie doar în faptul că astrele interceptează nașterea omului:

¹ Vezi toate amănunțele analizei în cartea noastră *Eminescu și poezia populară*, E.P.L., 1965.

Dar când a fost copilul să se nască,
Opri Orion ale sale pasuri
Ca soarta-n lume el să i-o croiască.

Jur-împrejur se auziră glasuri
Și s-au oprit Neptun din drumu-i sferic,
Muțit-au limba la a vremii ceasuri.

Desprinse de cadrul obiectiv al basmului, devenite simbol, ursitoarele sunt o apariție de mitologie solemnă, diafană, convențional-prerafaelită — și tocmai de aceea poetică în gradul cel mai înalt:

Șoptind ușor treceau cu pas feeric,
Pe lângă leagăn dând mereu târcoale,
Trei umbre albe ies din întuneric,

La cer ridică brațele lor goale,
Ușoare parc-ar fi de vânt plutite...

Travaliul asupra acestui poem rămas în bruioane pare a se fi produs încă din perioada ieșeană a lui Eminescu, pe când poetul era acaparat de ideea construirii unei evocări dramatice a epocii Mușatinilor. Surpriza este că, dintr-o dată, feciorul de cioban Miron, cel ce se naște în chip atât de solemn, devine Mușatin, simbolul vitalității poporului român, la leagănul căruia apar din nou ursitoarele, menindu-i să aspire spre „o frumusețe cum n-a fost nici una”, pe care (în această versiune, una dintre multele altele) îi este dat să o atingă fiindcă fusese dăruit din leagăn cu „tinerețe neîmbătrânită și viață fără de moarte”:

Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna
Un dor adânc și îndărătnic foarte
De-o frumusețe cum nu e nici una

Și s-o ajungă chiar e dat de soarte,
Căci tinerețea neîmbătrânită
Îi dăruia și viață făr' de moarte.

Așadar, variantele la *Miron și Frumoasa fără corp* se „amestecă”, se „contaminează” cu fel de fel de alte bruioane, la *Dochia și ursitorile, Mușat și codrul, Visele unei nopți de vară, Mușat în biserică, Mușat la domnie* etc. (ms. 2279, cf. și *Opere*, vol. V). Adesea versurile capătă limpezimi de cristal, în procesul acesta de purificare spre simbol a textului inițial. Frumoasa fără corp ia uneori înfățișarea unei stele pierite de multă vreme, a cărei strălucire, singură, dată fiind enorma depărtare cosmică, mai stăruie pe firmament. Mijloacele poetice sunt cele utilizate la transpunerea în românește a poeziei lui Gottfried Keller, *La steaua*, lucru ce ne permite să stabilim concomitența celor două compuneri:

De ne-ntrupat e chipu-acei iubite,
Ca și lumina ce din cer se suie,
A unei stele de demult pierite:
El n-a fost când era, el e când nu e.

Așadar, spre a nu zăbovi prea mult, putem trage concluzia că, într-un fel sau într-altul, terținele dantești în marginea basmului *Miron și Frumoasa fără corp* arată cu suficientă claritate tendința poetului spre un poem simbolic, după cum — la o înălțime artistică mult superioară acestuia — *Luceafărul* e scos din *Fata în grădina de aur*. Structura inițială a basmului oferea aceste elemente, fie în sensul căutării frumosului ideal, de care omul în genere și artistul în special încearcă să se apropie cât mai mult și să-l întrupeze în forme materiale, fie în sensul mitologic-istoric, prin raportarea ideii-simbol la Mușatini. Edificiul măreț al *Luceafărului* s-a impus însă și, apăsând cu toată greutatea sa, lasă nedezvoltat și în umbră un frate geamăn.

Basmul *Fata în grădina de aur* conține în țesătura sa de asemeni vizibile elemente folclorice și românești: Fata de împărat păzită de părintele gelos pe frumusețea ei, plecarea feciorului celuilalt împărat în căutarea frumoasei, sfaturile și ajutoarele sub formă de obiecte-talisman etc., pe care acesta le primește de la cele trei sfinte: Miercuri, Vineri și Duminică; cele trei încercări prin care trece eroul, între care omorârea

balaurului ce stătea de strajă, motivul Zburătorului, constând în metamorfozarea zmeului-astru în vânt care pătrunde pe fereastra castelului și mângâie fața și umerii fetei, trezind astfel în sufletul ei iubirea, etc. Toate acestea ne fac să credem că într-adevăr avem de a face, la origine, cu un basm popular autohton, ce ar fi putut fi auzit de călătorul german chiar în Muntenia, bunăoară. Oricum, basmul scris de Richard Kunisch este un basm „cult”, și iată de ce: în primul rând, surprinde faptul că zmeul nu e înfățișat în culori negre, negative, ca în basmul tradițional românesc. (Lucrul acesta nu se întâmplă decât tot într-o operă *cultă*, cum este bunăoară piesa de teatru a lui Victor Eftimiu, *Înșir-te mărgărite*.) Zmeul din *Fata în grădina de aur* a lui Kunisch este mai degrabă un demon romantic. Îndrăgostit de o pamânteasă, care refuză să-l urmeze în sferile lui extraterestre, el cere Atotputernicului eliberarea din nemurire (chiar distincția *muritor-nemuritor* este făcută de scriitorul german de la nivelul scriitorului cult). Personajul, îndeajuns de straniu, este o ființă complicată, sumbră, misterioasă și răzbunătoare, cum reiese din finalul basmului. „Nepopulare” sunt apoi în această compunere unele detalieri, în sensul portretului mai ales, inexistente, cum bine se știe, în eposul folcloric. Zmeul se adresează fetei de împărat cu prețiozități de felul acesta: „Ești cea mai mândră dintre femei, și nici un om nu e vrednic să-ți desfacă cingătoarea hainei; eu însă sunt mai puternic decât toți muritorii și împărația mea nu are margini. Urmează-mă și fii a mea, te voi duce acolo unde e lumină veșnică, mai sus de nori, în vecinătatea soarelui” (*apud* traducerea lui D. Caracostea, *op. cit.*, p. 22). Compoziția este de asemeni în mod izbitor deosebită de cea populară. Narațiunea, folclorică de origine, este liniară, condusă de firul cronologic al întâmplărilor, de la început până la sfârșit. Diferitele episoade-capitole sunt întretăiate, e adevărat, de așa-zisele „formule mediane” („un tăciune ș-un cărbune...”; „și merseră, și merseră... zi de vară până-n seară” etc.), însă înlănțuirea lor se face drept, fără ocolișuri, paranteze, întoarceri, structuri compoziționale eminentemente livrești. Basmul lui

Kunisch are o compoziție în planuri paralele. Ni se narează mai întâi închiderea fetei în turnul din Valea Galbenă. După aceea suntem transportați la curtea feciorului de împărat, ale cărui isprăvi voinicești ni se povestesc până ce acesta ajunge sub fereastra iubitei. Firul este apoi întrerupt din nou pentru a se introduce episodul iubirii Zmeului etc. În fine, totul e legat printr-un episod corolar. Iată deci câteva argumente care arată că scriitorul german s-a îndepărtat de modelul popular, ca în orice prelucrare de acest fel. Printre alte elemente culte grefate pe materialul folcloric, Kunisch face din zmeu un personaj complex, un demon frământat de contradicții, „o natură problematică“, oscilând între dragostea lui pentru o pământeancă și esența sa divină, nemuritoare. În scurt, Kunisch modifică, în spiritul romantismului german de epocă, nu însă cu un talent de excepție, basmul popular. Nici Andersen, nici Pușkin, nici Eminescu sau Slavici, spre a nu mai aminti de Creangă, n-au creat basme „culte“ în contradicție cu spiritul popular și folcloric de origine, cu toate modificările, adesea foarte personale, în chipul de a repovesti. De altă parte, finalul basmului lui Kunisch, *Das Madchen in goldenen Garten*, ne apare destul de straniu. Nu numai prin contradicția frapantă că, în acest caz, sfârșitul nu aduce învingerea răului și triumful binelui. Mai mult încă: gelos pe fericirea celor doi pământenii, zmeul prăvălește din vârful muntelui o stâncă, omorând pe necredincioasă. Este aici o nepotrivire etică și o nepotrivire în plan artistic, cât privește rezolvarea conflictului: răzbunarea din invidie pe fericirea altora nu poate fi o faptă frumoasă. Atât e de adevărat că nerespectarea unui deziderat moral fundamental atrage după sine o defecțiune corespunzătoare în ordinea estetică.

Versificând basmul scriitorului german, Eminescu se ține foarte aproape de text. Narațiunea este lăsată intactă și chiar secvențele compoziționale de care vorbeam sunt respectate. Ceea ce poetul nu păstrează însă este tocmai finalul la care ne-am referit adineaori. În versiunea lui, devenit melancolic, umanizat până la un punct înaintat, demonul-zmeu nu mai ucide, ci pronunță un blestem conform căruia cei doi fericiți pământenii urmau să

guste și ei din amărăciunea singurătății. Tonul este ușor solemn, eminescian, anticipând oarecum finalul din *Luceafărul*:

Cu fața tristă le privi în urmă
Și-ntinde mâna ca dup-orice-i dus.
În fundul lumii, unde apa scurmă
Al mării sân — acolo ar fi dus,
Dacă-l iubea... Acuma plânsu-și curmă:
„Fiți fericiți“, cu glasul stins a spus —
„Atât de fericiți, cât viața toată
Un chin s-aveți: *de-a nu muri deodată*.“

Alte modificări — abateri de la schema epică originală (de fapt, diversificări descriptiv-lirice și inserturi de diferite alte motive folclorice, populare sau culte) — sunt tot atâtea puncte de sprijin pentru ridicarea de noi trepte înspre *Luceafărul*. De exemplu, ajuns în Valea Amintirii, eroul (feciorul de împărat plecat în căutarea Frumoasei din grădina de aur) își astupă urechile, asemenea lui Ulise, pentru a nu auzi glasurile pădurii fermecate ce l-ar putea întoarce din cale. Eminescu lărgește sfera reprezentărilor poetice până într-atât, încât Dumnezeu din basmul lui Kunisch devine în versiunea sa ebraicul Adonai. Asupra personajului, demon-astru-zmeu, se proiectează astfel o aură filozofică ce poate fi un neoplatonism: „O, Adonai! al cărui gând e lumea/ și pentru care toate sunt de față“. Unde primul vers poate fi un ecou direct schillerian: „*Das Universum ist ein Gedanke Gottes*“. Perspectiva devine cosmică, în chipul eminescian cunoscut (ca și în variantele de la *Miron și Frumoasa fără corp*) și aparent neînsemnatul, banalul Zmeu devine Eon, spirit mijlocitor între om și Demiurg, care i se adresează cu aceste cuvinte, ce vor reveni în *Luceafărul*, abia modificate, pentru o mai limpede fluentă:

Și tu ca ei voiești a fi, demone,
Tu care nici nu ești a mea făptură:
Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mândru de eternă gură...

Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,
Când Universul era ceață pură...?

Cel care nici nu era făptura Ziditorului lumii și care exista încă de pe când Universul „era ceață pură“, Eonul, va deveni, în *Luceafărul*, Hyperion. Dacă în ceea ce privește aceste două personaje (Dumnezeu-Adonai; Zmeu-Eon) Eminescu dă semne, încă din traducerea sa versificată, ale lărgirii semnificațiilor, schițând un prim gest al zborului liric spre înălțimile *Luceafărului*, cu celelalte două face un gest contrariu. Fiul de împărat, care ar trebui să fie un Făt-Frumos, capătă un nume comun, acela de Florin, și fata de împărat, ce urma a-i fi numai „amabilă soție“ (sic!), e coborâtă definitiv pe pământ, până ce, în poemul final, în *Luceafărul* (care în ochii poetului a „anulat“ versiunea versificată *Fata în grădina de aur*), cei doi devin, simplu, Cătălin și Cătălina. Distanțarea *hyperionică* de lucrurile pământești a Demonului-Zmeu-Adonai este marcată, chiar de aici, prin câteva versuri-efigie, nu fără oarecare puncte de sprijin în chiar textul lui Kunisch: „Părea un mort frumos cu ochii vii“; „O geniul meu, mi-e frig l-a ta privire“; „Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta“; „Să fiu ca spuma mării în sclipire“; „Și sfarmă-n așchii veșnicia mea“.

Cele spuse până aici în legătură cu *Fata în grădina de aur* și *Miron și Frumoasa fără corp* ni se par argumentația cea mai potrivită — cel puțin la o primă treaptă a înțelegerii fenomenului — pentru a arăta cum una din culmile creației eminesciene are rădăcini puternic înfipte în creația populară națională. Una din cheile foarte sigure pentru explicarea poemului, în perfectă concordanță cu cele spuse aici, este, desigur, însăși „glosa“ lăsată de creatorul *Luceafărului* în marginea manuscrisului: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul Kunisch povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că geniul nu cunoaște moarte și numele lui scapă de simpla uitare; pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a fericii pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, n-are nici noroc.“

Plecând de la basmul-legendă, Eminescu modifică tema, în *Luceafărul*, simplificând mult de tot fabulația, reducând la trei numărul personajelor (dacă aici mai poate fi vorba de „personaje“ în înțelesul obișnuit al cuvântului), și absoarbe totul în lirism și în simbol. Cu dreptate observa Tudor Vianu, încă din studiul *Poezia lui Eminescu* (1930): „Există un lirism înscris într-un cadru de baladă... *Luceafărul* lui Eminescu este o creație aparținând acestei lirici mascate, și de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cititorului de la intuiția miezului liric al bucății către interesul inadecvat aici pentru peripeție.“ „Conflictul“ — dacă putem să-l numim așa — se realizează prin tensiunea sufletească a celor două personaje-simbol: la început, fata de împărat se îndrăgostește de Luceafăr, care răspunde la chemarea ei întruchipându-se și tinzând a se rupe de nemurire. Ulterior, el se îndepărtează în însingurarea lui rece; fata de împărat coboară la dimensiunile terestre și, prin atingere de Cătălin, „viclean copil de casă“, „guraliv și de nimic“ (simbol al reducției spiritului, al insului lipsit de complicații), devine Cătălina.

Ca și în încercările făcute pe marginea basmului *Miron și Frumoasa fără corp*, proiecția cosmică se produce pe o scară încă mai largă. „Acțiunea“ se desfășoară pe pământ, redusă însă astronomicște la un punct, și totodată în spațiile interastrale. Fata de împărat și pajul Cătălin se mișcă pe loc, prin preajma curții împărățești, în timp ce Luceafărul străbate spații și timpi incommensurabili:

Porni Luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele,
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Razele astrului, Zburător — ca în *Călin* — *file din poveste*
—, pătrund în „cămara“ fetei, țeș asupra ei „o mreață de văpaie“,
îi ating mâinile, îi închid genele și o urmează în vis:

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
— O dulce-al noptii mele Domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Aparițiile aeriene, de Zburător, ale Luceafărului iau chipul
unui tânăr de o frumusețe princiară sau demonică:

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.
Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

.....
Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru-i giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gânditor
Și palid e la față;

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc, himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

Iubirea ingenuă a fetei de împărat ajunsă în pragul feminității și bântuită de vise cu zburători este chiar întruchiparea iubirii pure, universale și eterne, ce pare posibilă la această vârstă „dintâi“. Geniul însă este condamnat să rămână mereu la „forma cea dintâi“, „veșnica minune“ — semne care la oamenii de rând apar numai la vârsta adolescenței. Odată feminitatea împlinită, dragostea fetei urmează drumul comun, pamântean:

Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Dragostea pamântească presupune o inițiere elementară, înțelegerea fetei fiind la început tulbure:

— Dar nici nu știi măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

Inițierea se produce însă, fatal, prin cunoscutele, nevinovatele, omeneștile viclenii, în chipul cel mai simplu:

— Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vânătorul-ntinde-n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi întinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul.

Cei ce se iubesc trebuie — în concepția pământească — să fie „cuminiți“, „voioși“ și „teferi“. Fata nu trebuie să mai fie „copilă“, trebuie să-și asculte și să-și urmeze iubitul, uitând astfel „dorul de părinți / și visul de luceferi“. În ordinea umană, orice problemă dispăre și erotica se consumă după ritualul consacrat:

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalț de subsuori,
Te-nalță din călcâie;

Când fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața;

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

Trecerea materiei basmului în poemul *Luceafărul* se face și prin mijlocirea prozodiei folclorice (sau aproape), înțeleasă în cea mai pură esență a ei. De aici posibilitatea de a da strofelor-cheie o mișcare de refren, o rotație a unei melodice a versurilor, asemănătoare cu cele din *Miorița*, un anume automatism de doină — cum spune G. Călinescu: „Poemul are tehnica lineară a muzicii instrumentale și totodată a liturghiei și a incantațiunii“. Odată pusă sub această cheie, melodia *Luceafărului* se desfășoară în volute baladești, fără descriptiv, chiar fără culoare anume; dar cu o aură de ritual, de descântec. Aceasta face ca unele strofe să fie memorate în mod chiar involuntar. Neologistica este cu totul absentă, de unde limpiditatea cristalină a verbului. Atunci când poetul introduce abstracțiuni (dintre cele mai înalte!), „inventează“, semanticește numai, cuvinte, precum aceste treceri ale adverbului în substantiv: „Din sânul veșnicului ieri / Trăiește azi ce moare“. Care pot fi însă, prin noutate și lipsa lor de circulație în limbajele filozofice, niște metafore enorme, cu o sferă de cuprindere foarte largă, deși extrem de... concrete totodată.

Sub boltile *Luceafărului* eminescian, ca și în *Meșterul Manole* sau în *Miorița*, se pătrunde, până la un punct, ușor. Nu e nevoie de o „cultură“, de o instruire prealabilă specială, edificiul fiind deschis tuturor, precum un templu antic. Ca orice capodoperă,

poezia cea mare se deschide în mod egal pentru toți, indiferent de treptele de instrucție și chiar de vârstă. Deosebirea stă numai în gradul de adâncime a înțelegerii, care evoluează mereu, în pas cu creșterea culturii și rafinamentului cititorului. În timp ce pentru priceperea unei poezii hermetice este nevoie de o pregătire „tehnică“, de „chei“, pentru înțelegerea și simțirea *Luceafărului* nu e necesară decât... dispoziția de a citi poezie, care e percepută totdeauna nemijlocit, cu toate că niciodată complet, semnificațiile înmulțindu-se mereu, emoția artistică devenind la fiecare lectură tot mai complexă, cu toate că punctul de plecare *genuin* nu dispare niciodată.

Desigur, *Luceafărul* — capodopera celui mai important ultim romantic al literaturii lumii — poate forma obiectul unor cercetări dintre cele mai diverse, cu mult mai complete decât cea oferită de noi aici. Fără a mai fi basm, opera are independența ei absolută:

„Între basm și poem — arată Perpessicius — și dincolo de cadrul, așa-zicând, convențional, propriu oricărei ficțiuni de natura aceasta, cu fete de împărat îndrăgind aștri și căzând în mrejele copiilor de casă, *Luceafărul* abia de mai păstrează ceva din matca folclorică... Prin aceasta *Luceafărul* este un poem de intensă originalitate, în care florile de câmp ale sugestiilor folclorice s-au transmutat în rarele flori albastre ale unei înalte expresii artistice“ (*Caiete critice*, 1, p. 181).

Luceafărul este, între atâtea multe alte interpretări ce i s-ar putea da (mitologice, filozofice, antropologice etc.), în fond, *biografia spirituală*, în cel mai adânc înțeles, a lui Eminescu însuși, așa cum l-a intuit, încă din timpul vieții, Titu Maiorescu, înaintea tuturor. „Indiferentismul“ față de aspectele materiale ale vieții, trăirea exclusivă în lumea „ideilor“ (cu toate că, printr-o firească alăturare a contrariilor, Eminescu a fost, ca ziarist și gânditor politic, un mare poet al cetății, *Doina*, spre exemplu, situându-se la extremitatea opusă *Luceafărului*), au dus în cele din urmă la *indiferentismul total*, nirvanic, la ceea ce numim *ataraxie*. Nu disprețul, și cu atât mai puțin ura, față de fericirea în iubire a insului de rând

(precum Cătălina și Cătălin), ci *înțelegerea* unei incompatibilități totale între geniu și oamenii obișnuiți se degajă din ultima strofă a poemului:

Trăind în cercul vostru strâmt,
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Ideea va fi reluată în *Glossă* — în care G. Călinescu vedea o satiră de anume tip, neîntâlnită altundeva decât la Eminescu, fundamental deosebită de satira din *Scrisori* — compunere ce vine să „gloseze“, să complinească înțelesurile adânci ale *Luceafărului*.

DOINA

Vizitând Iașul ori Chișinaul, românii — și cu deosebire moldovenii — păstrează întotdeauna un moment de reculegere în fața statuiilor lui Ștefan cel Mare și Mihai Eminescu. Aceasta pentru că suntem dominați de sentimentul că fără Ștefan cel Mare n-ar fi existat Eminescu. Mai puțini sunt totuși aceia dintre noi care știu că, acum o sută și ceva de ani, Eminescu a fost acela care a înălțat în spiritele noastre cea mai nepieritoare statuie a lui Ștefan cel Mare în... *Doina*, poezie destinată a fi citită de însuși creatorul ei la dezvelirea bronzului din fața Palatului Administrativ al capitalei Moldovei, ceremonie care avea loc în ziua de 17 iunie 1883.

În *Doina* regăsim, subliniată la măsura de aur a lirei, întreaga concepție politică a lui Eminescu, strâns legată îndeosebi de activitatea ziaristului militant, oglindită mai ales pe parcursul colaborării de la *Timpul*, după încheierea păcii — profund nedrepte pentru poporul român — de la Berlin, la așa-numitul Congres Internațional din 13 iunie — 13 iulie 1878. Revizuindu-se tratatul de pace ruso-turc de la San Stefano, din martie același an, condițiile au fost dictate pur și simplu României (care plătise cu cel mai mult sânge în Războiul de

Independență, la Grivița și la Plevna) de cei trei împărați: Alexandru al III-lea al Rusiei, Wilhelm al Germaniei și Franz Joseph al Austro-Ungariei, secondați de abilitatea celor trei miniștri, respectiv Aleksandr Gorceakov, cancelarul Otto Bismarck și contele Andrassy Gyula. Partea română n-a izbutit decât să obțină participarea, doar ca... *observatori*, a fruntașilor Partidului Liberal Ion Brătianu și Mihail Kogălniceanu. Astfel încât, recunoscându-ni-se totuși independența și dreptul asupra teritoriului dobrogean, ni se impuneau câteva nedreptăți strigătoare la cer, printre care cedarea către Rusia țaristă a sudului Basarabiei (județele Cahul, Ismail și Cetatea Albă), impunerea concesionării și vânzării — în condiții dintre cele mai ruinătoare pentru economia națională — a căilor ferate. Era vorba de faimoasa „scabroasa” — cum o numește ziaristul de la *Timpul* —, „afacere” a trustului Strussberg, care le construiseră și le exploataseră până la acea dată. Pe deasupra, se mai cerea României împământinirea câtorva zeci de mii de străini imigranți din Ucraina și Galiția, o lume care, după opinia lui Eminescu, nu făcea parte din categoria claselor „pozitive”, propriu-zis muncitoare, respectiv țărani (care numai cu greu pot fi dezlipiți de pământ), ci mai curând a negustorimii mărunte puse pe căpățuială făcută ușor, săracă la început, însetată de îmbogățire rapidă prin nu contează ce mijloace.

Cu capul plin de asemenea gânduri politice la ordinea zilei, cum se poate deduce din cele scrise în *Timpul*, Eminescu — bântuit totodată de demonul inspirației poetice, cum iarăși se poate deduce lesne din parcurgerea manuscriselor din această vreme, — dă peste o rimă rară, neapărat impusă de tonul popularei doine românești: „De la Nistru pân-la Tisă/Tot, românul plânge-mi-să”. Ulterior, în vederea deschiderii maxime a sonorității pe vocala *a*, el renunță la prezentul verbului („plânge”) în favoarea perfectului compus și cele două versuri inițiale devin: „De la Nistru pân-la Tisa/ Tot românul plânsu-mi-s-a”. Primul fragment al poemului exploatează la maximum această tonalitate cuprinzătoare dominată de rimele feminine pe vocale deschise: „Că nu mai poate străbate,/ De-atâta

străinătate./ Din Hotin și pân-la Mare /Vin Muscalii de-a călare,/ De la Mare la Hotin / Mereu calea ne-o ațin: / Din Boian la Vatra Dornii. / A umplut omida cornii“. De la rimele pe vocale deschise s-a trecut brusc la cele pe vocale închise (în —ornii) pentru ca în finalul acestui prim segment să se recurgă la una dintre cele mai specifice rime eminesciene, subliniind totodată puternic, prin recurență, semantemul principal, dat prin cuvântul „străin“: „Și străinul te tot paște/ De nu te mai poți cunoaște“ (compară cu rima din *Lucefărul*: „Părând pe veci a rășări/ Din urmă moartea-l paște,/ Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște“).

Căci, să nu ne înșelăm, întreaga frumusețe și vigoare expresivă a *Doinei* stă, mai înainte de toate, în excepționalele rime și ritmuri. Ele își au sorginea în prozodia folclorică cea mai pură, cu toate că sunt puse să înobileze o gândire politică (și totodată poetică!) de cea mai înaltă ținută intelectuală. În altă ordine de idei, rimele și ritmurile *Doinei* vin să confere capodoperei eminesciene un extraordinar caracter *mnemotehnic*, altcum numit: *oralitate*, ceea ce, din nou, trimite spre esența folclorică a formelor ei expresive. Este suficient să citești de două sau de trei ori poezia, pentru ca s-o ții minte pe dinafară! Numai așa ne putem explica și configurația manuscrisului din care provine: aproape un caiet întreg, cu fel de fel de încercări de ritmuri și de rime, cu fragmente de variante mai lungi sau mai scurte, textul final— așa cum îl știm din ediția *princeps* sau din volumul I din *Opere*, ediția Perpessicius — abia dacă poate fi descifrat, grifonat în diagonală și în mare viteză, pe coperta interioară, cartonată, lipită cu hârtie de un albastru foarte închis. E limpede că forma ultimă a cristalizat optim, în mintea creatorului ei, pe o cale tot orală, ca să spunem așa¹.

¹ Iată, după mss. 2307, același care are scris, în diagonală, pe coperta interioară, textul definitiv, câteva crâmpoie de variante, în chip vizibil inferioare formei ultime: „Dat-au țara vântului / În fața pământului / Pe copita calului / Pe talpa Muscalului. / Și au rupt moșia mea / Și au dat-o altuia / De florile cucului / Sub biciul Calmucului [...] Ei pământul meu îl vând / Și la Nemți și la Tătari, / Și la Greci și la Bulgari, / Cum un stol de

Lăsând deocamdată în suspensie discuția asupra rimelor și ritmurilor — la care însă vom reveni — se cade să observăm acum instrumentele gramaticale indicând complementele de loc, dispuse în așa fel, încât să sugereze întreg spațiul locuit de români: „*De la* Nistru *pân-la* Tisa“ ... „*Din* Hotin și *pân-la* Mare“ ... „*De la* Mare *la* Hotin“ ... „*Din* Boian *la* Vatra Dornii“ ... „*Din* Sătmar *până-n* Săcele“ ... (într-o variantă: „*Din* Brașeu *până-n* Abrud“) ... „*De la* Turnu-*n* (Turnu-Măgurele) Dorohoi“. Astfel că, dacă am uni cu linii punctele indicate de pe harta României în *Doina*, am obține o Românie întregită de Eminescu cu mult înainte de anul 1918.

După cum bine se știe, Eminescu a scris mai multe „doine“, dar nici una nu este intitulată așa, *Doina*, cu articolul hotărât. Aceasta revine la a conchide că ultima compunere le însumează pe toate celelalte anterioare, fiind *unicatul*. Alt fapt ce se cere observat numaidecât este că forța expresiei, ca și în prozodia populară autentică (aici însă stăpânită foarte strâns), rezultă și dintr-o alternare savantă a accentelor iambice cu cele trohaice, corespunzând de fiecare dată cu sistemul rimelor, ca spre a întări zigzagul fulgerului liric al *indignării* care naște versul în virtutea anticului dicton moștenit de la Juvenal: *Indignatio facit versum*. Toate locuțiunile prepoziționale care introduc complementul circumstanțial de loc, arătate mai sus, cad sub accent iambic. Însă interjecțiile, disjunctivele (*nici-nici*), verbul și adjectivul cad sub accent trohaic:

Vai de biet român săracul!

Îndarăt tot dă ca racul,

Nici îi merge, *nici* se-ndeamnă

venetici / Grecotei cu ochii mici / Bulgăroi cu ceafa groasă / Liftă rea și urâcioasă. / Într-al țării mele sfat / Se-ncuibară un păcat. / Și mă vând, mă bucățesc / Zilnic mă precupețesc [...] Cine ne-au adus Muscalii / Aibă-n lume partea boalii. / Cine ne-au adus Jidanii / N-ar vedea ziua cu anii / Ca să-i scoață ochii corbii, / Să rămâie-n drum ca orbii [...] / Cine ține cu străinii / Mânca-i-ar inima câinii, / Mânca-i-ar casa pustia / Și neamul nemernicia“ etc.

Nici îi este toamna **toamnă**

Nici e vară **vara** lui

Și-i străin în țara lui.

Unde efectul stilistic, în sensul vorbirii populare, produs de repetițiile *vara vară* și *toamna toamnă* (numele predicativ, dat prin substantiv articulat hotărât, urmat de complementul direct, dat prin același cuvânt la forma nearticulată), este unic în toată poezia românească. La fel, în versul „*Sărac în țară săracă*“, jocul omofonic al adjectivului repetat la masculin și feminin sugerează nu doar simpla sărăcie materială, ci și pe aceea a spiritului, susținut și de anteriorul „biet“ („Vai de *biet* român săracul!“). *Doina* lui Eminescu (foarte asemănătoare, în fond, cu *Scrisorile* — și cu deosebire trimiterea se poate face la cea de-a doua parte a *Scrisorii III*) este — de ar fi să-i căutăm o clasificare... folclorică — o *doină de dușmănie*. Ca atare ea se sfârșește cu un blestem, tipic autohton, dar cu totul potrivit în context:

Cine-au îndrăgit străinii,
Mânca-i-ar inima câinii,
Mânca-i-ar casa pustia,
Și neamul *nemernicia!*

Ultimul cuvânt, *nemernicia*, trebuie citit la... etimon. El nu înseamnă „ticăloșie“, „lichelism“ etc. Este un arhaism popular, provenit din slava veche (dictionarul academic îl arată de origine sârbească) *nemeriti* și înseamnă „a rățăci din loc în loc“, „a nu avea țară“, „a pribegi“ (vezi la Gr. Ureche: „... că scriitorii dentâi n-au aflat scrisori, ca de niște oameni neașăzați și *nemernici*...“; la Ion Creangă: „Din vârful acestui codru, mai aruncăm *nemernicii* de noi o căutătură jalnică spre munții Neamțului“; la Sadoveanu, în *Hanu Ancuței*: „— Vrasăzică, *nemernicule* și orbule, nu știi să bei și să mănânci; știi să cânți“).

Revenind la sistemul rimelor și ritmurilor, trebuie să observăm numai de cânt că ele strălucesc cu deosebire spre final. Invocarea lui Ștefan (ca în *Scrisoarea III* a lui Țepeș) schimbă dintr-o dată tonul diatribei într-un crescendo tunător și totodată majestuos.

Abia acum împletirea accentelor trohaice cu cele iambice atinge o culme a perfecțiunii, căzând, în funcție de adresarea vocativă și imperativă, când la cap de vers: „*Ște-fane*“, „*Las-Arhimandritului*“, „*Toa-tă grija...*“, „*Clo-potele...*“, „*Ziua-ntreagă...*“ etc., când (fiind vorba de iamb) la sfârșit de vers. După extraordinara rimă masculină „*Măria Ta*“ — „nu mai *sta*“, urmează torentul rimelor dactilice și rare: „*Arhimandritului*“ — „*schitului*“; „*sfinților*“ — „*părinților*“ etc. până la „*ciorile*“ — „*spânzurătorile*“; acesta-i monumentul înălțat de Eminescu lui Ștefan cel Mare:

Ștefane Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta,
Las-Arhimandritului
Toată grija schitului,
Lasă grija Sfinților
În sama părinților
Clopotele să le tragă
Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă,
Doar s-a-ndura Dumnezeu
Ca să-ți mântui neamul tău!
Tu te-nalță din mormânt,
Să te-aud din corn sunând
Și Moldova adunând.
De-i suna din corn o dată,
Ai s-aduni Moldova toată,
De-i suna de două ori,
Îți vin codri-n ajutor,
De-i suna a treia oară,
Toți dușmanii or să piară
Din hotară în hotară,
Îndrăgi-i-ar ciorile
Și spânzurătorile!

Am subliniat, la locurile potrivite, poziția accentelor care, repetăm, pun în valoare rimele cu totul rare, energice, bogate. Cele dactilice, de tipul „*Archimandritului*“ — „*schitului*“ erau premerse de „*Numai umbra spinului/ La ușa creștinului*“, unde

descoperim ecouri din culegeri folclorice eminesciene chiar, ori din unele articole din *Timpu*. Bunăoară, aceste versuri populare intercalate în articolul *Răpirea Bucovinei*, scris și publicat de poet în 1877, la centenarul răpirii de către coaliția monstroasă, în interesele turco-austriece, a „cele mai frumoase părți“ a Moldovei de Sus:

Și e plină de străini,
Ca iarba de măcăci;
Și e plină de dușmani,
Ca râul de bolovani.
Iar mila străinului
E ca umbra spinului:
Când vrei ca să te umbrești,
Mai tare te dogorăști.

Străinii vin „cu drum de fier“ (aluzie foarte limpede la înrobitoria pentru economia națională din veacul trecut a afacerii Strussberg), dar și, poeticește vorbind, o atitudine de împotrivire ... ecologică față de stricarea peisajului arhaic, natural, fumul și sirenele locomotivelor făcând să dispară cântecele, păsările, să fie doborâți codrii, să sece izvoarele:

Și cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier;
Zboară paserile toate
De neagra streinatate;
.....
Își dezbracă țara sânul,
Codru — frate cu românul —
De secure se tot pleacă
Și izvoarele îi seacă —
Sărac în țară săracă!

Putem spune că, în fond, opera lui Eminescu începe și se încheie cu câte o... doină. Prima poezie, publicată la vârsta de șaisprezece ani, în revista *Familia* din Pesta a lui Iosif Vulcan, *De-aș avea*, este strâns legată de *Doina* lui Alecsandri, imitată

chiar îndeaproape. Alecsandri o așezase, programatic, la începutul primei sale culegeri din propriile-i creații, *Doinele*, și foarte tânărul poet care debuta în 1866 pare a intui acest program, de vreme ce, mai târziu, în *Epigonii*, avea să celebreze atât de frumos pe „acel rege-al poeziei, veșnic tânăr și fericit/Ce din frunză îți doinește, ce cu fluierul îți zice“. Dar Eminescu își va încheia activitatea creatoare — dacă avem în vedere cursul vieții sale perfect lucide — tot cu o... doină, cu *Doina* care timp de peste 45 de ani a fost interzisă din toate edițiile; din toate manualele școlare și din cele universitare, din toate comentariile eminescologilor.

Toți istoricii literari sunt de acord că Eminescu trebuia să citească *Doina* la festivitatea dezvelirii statuii ecvestre a lui Ștefan cel Mare, înălțată în fața Palatului Administrativ din Iași, festivitate ce avu loc, cum am arătat, în ziua de 17 iunie 1883. De ce nu a participat Eminescu la acest eveniment? G. Călinescu e de părere că poetul preferase să rămână în tovărășia lui Creangă, căruia îi citi numaidecât celebra compunere — în Bojdeucă sau la Bolta Rece, în fața câte unei căni de vin — povestitorul declarând de îndată că Eminescu este cel mai mare poet al românilor, înaintea tuturor, chiar și a lui Maiorescu. Marele istoric literar mai adaugă, în fine, că poetul intrase la anume fobii (ar fi fost văzut dosind prin buzunare un revolver) față de unii dușmani, mai mult închipuiți decât reali, în intenția lor de a-l suprima fizic. Ar fi fost aici, se opinează, primele semne ale bolii ce avea să se declanșeze curând. Alți comentatori cred că Eminescu nu avea măcar un costum convenabil, potrivit împrejurării, speriat de atâtea uniforme strălucitoare (regele și regina sosiseră escortați de o trupă impunătoare), fracuri, decorații, decolteuri împodobite fastuos, aproape întreg guvernul și corpul diplomatic străin fiind de față.

Că Eminescu nu iubea festivitățile, în general, și mai în special că n-a avut deloc o părere bună despre serbarea de la Iași din 17 iunie 1883, aflăm chiar din dările de seamă apărute imediat în *Timpu*, cu data de 18 iunie, unde stilul atât de caracteristic i se recunoaște de departe: „Serbare guvernamentală

zicem, pentru că din capul locului s-a băgat de seamă că roșii n-au îndestul tact pentru a se servi chiar de o asemenea ocazie în favorul panglicăriei revizioniste și a frazelor sforăitoare și că se adună împrejurul bronzului ce reprezintă pe marele Domn, nu spre a-l glorifica pe El, ci spre a lustrui nulitățile lor sub razele numelui său“. Între atâția oratori care luară cuvântul la festivitate (un Grădișteanu, C. A. Rosetti și alți liberali), e arătat cu degetul și acuzat de demagogie și Ion Brătianu, care „a dat dovadă, strălucită de respect față de cele rămase din bătrâni, prefăcând mormântul lui Mircea cel Mare în pușcărie pentru a crea o sinecură unei rude, a Simulescului“ și care își permitea să aduleze pe rege vorbindu-i de „pietrele prețioase“ care îi mai lipsesc din coroană. „Într-adevăr, adaugă Eminescu, lipsește din acea coroană Basarabia! Și Tu, Doamne Ștefane, stăteai mut și rece asupra acestei adunări de precupeți de hotare și n-ai izbit cu ghioaga ta răpuitoare de erou în capetele acestor reptile, acestor agenți provocatori ai străinătății“ [...]. „Tu, care de patruzeci de ori, în patruzeci de bătălii, Te-ai aruncat în rândul întâi al oștirii, căutând martiriul pentru țară, ascuți oameni pentru care patria și naționalitatea sunt o marfă pe care-o precupețesc? Tu, ale cărui raze ajung până la noi ca și acelea ale unui soare ce de mult s-a stins, dar a cărui lumină călătorește încă mii de ani prin univers după stingerea lui; Tu, care însuși nemuritor, ai crezut în nemurire și, în lumină din lumină, ai crezut în Dumnezeuul luminii, s-ascuți pe acești oameni incapabili de adevăr și de dreptate, pe acești traficanti de credințe și simțiri?“

Am dat aceste citate mai lungi din articolul publicat în *Timpul* spre a se vedea foarte limpede ceea ce afirmasem la început: *Doina* întruchipează concepția politică a lui Mihai Eminescu, o dată cu *Scrisorile* și o dată cu întreaga operă a ziaristului.

Unul din motivele cele mai tari, încă nepresupuse până acum, pentru care Eminescu nu a citit *Doina* la festivitatea dezvelirii statuii lui Ștefan cel Mare, ar putea fi și sfaturile prietenilor junimiști, în frunte poate chiar cu Maiorescu. Au fost mulți (uitați acum cu totul) oratorii și cititorii de ode festive la monumentul

lui Ștefan cel Mare, nu ne îndoim. *Doina* lui Eminescu însă, citită de-ar fi fost de către poet în acea adunare solemnă, ar fi produs o nedorită stridență... diplomatică, printre invitații de onoare din jurul regelui și reginei aflându-se reprezentanții austro-ungari sau ruși, eventual și germani. În orice caz, poezia s-a citit în cenaclul *Junimii*, chiar în acea seară. Despre efectul acestei citiri (și, prin deducție, despre efectul ce l-ar fi avut dacă ar fi fost citită la solemnă adunare) ne-a rămas mărturie această prețioasă însemnare a lui Iacob Negruzzi, publicată mai târziu, îndată după moartea lui Eminescu, în *Convorbiri literare* din 1 iulie 1889: „...Profitând de împrejurarea că un număr mare de membri vechi ai societății literare, printre care și Eminescu, se găsea cu acea ocaziune la Iași, *Junimea* ținu o mare întrunire. În acea seară Eminescu ne ceti cunoscuta sa *Doină populară*. [...] Efectul acestor versuri pesimiste, care contrastau așa de mult cu toate celelalte ode ce se compusese cu ocaziunea acelei strălucite serbări, fu adânc, indescritibil. În contra obiceiului *Junimii*, căreia nu-i plăcea să-și manifeste entuziasmul, pentru întâia dată de când exista societatea, un tunet de aplauzuri izbucni la sfârșitul cetirii și mulți dintre numeroșii membri prezenți îmbrățișară pe poet. Această cetire a fost cea de pe urmă a lui Eminescu, căci încă în acea lună, la întoarcerea sa în București, boala se declară gravă“.

Astfel, opera lui Eminescu, începută în anul 1866 cu o doină — imitată juvenil după Vasile Alecsandri —, se încheie tot cu o doină, cu *Doina* cea atotcuprinzătoare, citită în cenaclul *Junimea* din Iași la 17 iunie 1883.

Este una dintre cele mai populare, mai cunoscută de oamenii cei mulți, poezie de Mihai Eminescu, în ciuda tinereii ei sub cenzură timp de aproape o jumătate de veac.

SARA PE DEAL

- Sara pe deal buciumul sună cu jale,
I Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând din fântâne,
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
II Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
III Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluierie murmură-n stână.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
IV Vin de la câmp, toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împlu cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curând satul în vale-amuțește,
V Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbește
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă!

Ne-om răzima capetele unul de altul
VI Și surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. — Astfel de noapte bogată
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

În forma ei definitivă, așa cum am reprodus-o și noi, poezia a apărut mai întâi în *Convorbiri literare* din iulie 1885. Răscolind prin vechile-i caiete, poate și la îndemnul prietenilor, într-un moment de remisiune a bolii, Eminescu oferea publicității un poem de o mare frumusețe și perfecțiune, cu toate că, așa cum arată manuscrisele, el era numai un fragment dintr-o compunere schițată încă din 1872, intitulată *Eco*, rămasă inedită. În orice caz, Maiorescu nu o cunoștea în 1883, când întocmea ediția princeps. La rândul său, *Eco* avea un punct de plecare într-un bruion mult mai vechi, intitulat *Ondina*, din 1866. Aceasta a făcut pe mulți eminescologi, în frunte cu Perpessicius, să indice ca punct de plecare a inspirației poetului iubirea copilăresc-juvenilă a lui Eminescu pentru misterioasa fată a pădurarului

de la Ipotești, moartă la o vârstă de tot tânără, un alt document pledând în acest sens fiind și poezia *Mortua est*, publicată în 1871, la 21 de ani.

Oricum, în manuscrisele eminesciene s-au mai descoperit două variante la *Sara pe deal*, extrem de interesante ca instrumente de comparație, revelatoare cât privește travaliul asupra cuvântului, „lupta dreaptă” prin care artistul încerca să atingă perfecțiunea absolută. Iată doar câteva exemple: versul 2 din strofa 1 suna, în varianta A, în felul acesta: „*Turme cobor — stele li iese în cale*”; vs. 3 din aceeași strofă era: „*Apele plâng cercuri țâșnind din fântâne*”; vs. 1 și 2 din str. III aveau această înfățișare: „*Stelele curg — raze din ele lin pică / Casele vechi streșina-n lună ridică*”; iar cel de al patrulea: „*Valea-i în fum — câinele latră la stână*” etc. Exemplele pot fi înmulțite. Am dat câteva spre a se vedea cum forma definitivă este de fiecare dată optimă, sub raport muzical, în primul rând. De altă parte, este cazul să mai observăm că cele două variante anterioare (A și B) erau mai lungi cu două strofe, în final, față de varianta definitivă. Iată-le reproduse după varianta B:

Te-i răzima dulce copil de-al meu umăr
Și fir cu fir păru-ți aurit am să-l număr;
Ap-am să beau din a ta gură-frumsețe
Dulci sărutări din ai tăi ochi de blândețe.

Îmbrățișați noi vom ședè la tulpină,
Fruntea-mi în foc, pe-ai tăi sâni se înclină
Ce-alături cresc dulci și rotunzi ca și rodii,
Stelele-n cer mișcă auritele zodii.

Acum devine limpede că senzualismul destul de crud („să beau... dulci sărutări”, „ai tăi sâni... cresc dulci ca și rodii” etc.), deși contrapunctat încă de aici prin mișcarea astrelor de pe firmament („Stelele-n cer mișcă auritele zodii”), se transformă în hieratism erotic pur, simplificat la modul sublim: „*Ne-om răzima capetele-unul de altul/ Și surâzând vom adormi sub înaltul/ Vechiul salcâm*”.

Este aici, exprimată în cuvinte, icoana-emblemă a iubirii celei mai pure (deși nu neapărat spiritualizată mistic), din câte cunoaștem în poezia românească. Cadrul tabloului îl constituie idilicul vesperal, bucolicul rustic și ancestral mioritic: turmele urcând dealul la apusul soarelui, stelele și luna, apele susurând în fântâne, acompaniind mișcările omenești: întoarcerea de la muncile câmpului, scârțâitul cumpenei de la fântână, fumul de la vetre, toaca de la biserică, clopotul, fluierile murmurând la stână, fruntea plină de gânduri și pieptul arzând de dor al celor ce se iubesc. Poezia vesperalului rustic am mai întâlnit-o, magistral realizată, și în *Zburătorul* lui Heliade, peste care ochiul lui Eminescu a întârziat, fără doar și poate. O vom mai întâlni în *Noaptea de vară* a lui Coșbuc, ca și, mai în general, în extraordinarul vers al lui Lucian Blaga: „Eu cred ca veșnicia s-a născut la sat“. Nicăieri însă sentimentul eternului omenească nu ni se pare mai frumos și mai deplin exprimat ca în *Sara pe deal*.

Să încercăm a descifra câteva din secretele inimitabilei, misterioasei arte eminesciene:

Sara pe deal este o compunere poetică prin excelență muzicală. Tonul cel dintâi îl dă, credem, cuvântul *buciumul*, un dactil: $b\grave{u}-c^2u-m, l$ ($\surd \text{ — } \text{ —}$), pus la începutul distihului al doilea, înainte de cezura bine marcată:

Sa-ra-pe-deal// bu-ciu-mul / su-nă-cu/ ja-le.
 $\surd \text{ — } \text{ —} \quad \surd // \quad \surd \text{ — } \text{ —} / \surd \text{ — } \text{ —} / \quad \surd \text{ — } \text{ —}$

De la această schemă prozodică: coriambul din primul distih, succedat de dactilul principal, de un al doilea dactil și un troheu (care însă poate forma cu dactilul imediat precedent un alt coriamb) întreaga compunere nu se abate. Coriambul din primul distih — surprinzător de asemănător cu motivul muzical pivot din *Simfonia a V-a* beethoveniană (a *Destinului*: $\surd \text{ — } \text{ —} \surd$) — urmat de dactilul de după cezură dă întregul ax melodic al poemului:

„Sara pe deal// buciulul...“

„Turmele-l urc// stele le...“

„Apele plâng, // clar izvo...“

„Luna pe cer// trece-așa...”

„Sub un salcâm// dragă...”

„Nourii curg// raze-a lor...” etc.

până la primul distih al celui de-al treilea vers din strofa ultimă, introdus prin „rejet”: „și surâzând/ vom adormi sub înaltul,/ *Vechiul salcâm*“//, unde cezura, anunțând finalul, este mai largă decât în toate celelalte 5 locuri precedente, terminată fiind pe vocala cea mai închisă: „sal-câm”.

Pastoralul, mioriticul „*buciumul*”, dă o sonoritate joasă, profundă, murmuitoare, datorită repetării vocalei *u* în descrescendo-diminuendo, în acord perfect cu celelalte „sonuri” ale înserării: „apele plâng”, „nourii curg”, „scârțâie-n vânt”, „fluier murmură”, „clopotul împle cu glasul lui sara”, odată cu vizual-muzicalele: „stele le scapără-n cale”, „luna pe cer trece-așa sfântă și clară”, „ochii tăi mari”, „frunza cea rară”, „stelele nasc umezi”, „casele vechi ridică streșini în lună” (sub lumina lunii), „valea-i în fum” etc. De un mare efect emoțional, specific eminescian, este complementul circumstanțial de mod în sintagma „sună *cu jale*”, prin aceeași inefabilă ancorare în autohton, dată de imprecizia semantică (de fapt, intraductibilitatea) a cuvântului „*jale*” care, ca și „dor”, sunt atât de frecvente în melosul doinei, dau naștere unei stări lirice anume, de neaflat altundeva decât la Eminescu: tristețea blândă, melancolia vag contemplativă, aspirația către ceva nedefinit, ca spre o transcendere, o dezmarginire în univers a spiritului.

Buciumul, dar și *cornul*, o altă variantă păduratică a aceluiași instrument muzical (ce-și poate avea sorginea și în romantismul german, măcar în parte), vor mai apărea de câteva ori în poezia lui Eminescu. Iată câteva citate menite să „traducă” în limbajul poetului național farmecul „dureros de dulce” al *Sării pe deal*: „Adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea peste noi/ Și prin somn auzi-vom *bucium*/ De la stânele de oi”; „Tânguiosul *bucium* sună/ L-ascultăm cu-atâta drag/ Pe când iese dulcea lună/ Dintr-o rariște de fag”; „Peste vârfuri trece lună,/ Codru-și bate

frunza lin,/ Dintre ramuri de arin/ Melancolic cornul sună.//
Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-
mi nemângâiet/ *Îndulcind cu dor de moarte.*/ De ce taci, când
fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn? Mai *sună-vei, dulce corn,*/
Pentru mine vreodată?“ etc.

Cum spuneam și cu alt prilej (vezi comentariul la *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu), *Sara pe deal* realizează, prin pana marelui poet, starea lirică de... baladă, prin *inundarea* peisajului rustic în muzica învăluitoare a vesperalului, a momentului, cum ar zice Lucian Blaga, când transcendentul coboară, ceva asemănător cu atât de populara compunere a altui contemporan, originar și el din Moldova de nord, Ciprian Porumbescu.

ODĂ (ÎN METRU ANTIC)

Ultimul dintre marii scriitori și filozofi ai Renașterii franceze, Michel de Montaigne, autorul celebrelor *Eseuri* (1533—1592), invoca pe anticul Cicero și afirma că „a filozofa înseamnă a *învăța* să murim“. Dintotdeauna, astăzi mai mult ca oricând, suntem siliți să ne însușim o multitudine de discipline care ne învață... *a trăi*. Gândul la moarte *nu pare* a face parte dintr-o filozofie anume, afară de cazul când religia (religiile) nu este (nu sunt) o filozofie. Cumva paradoxal, cu toate că suntem foarte siguri că vom muri, *părem* a ignora moartea în comportamentul nostru de toate zilele. Într-atât de tiranic este impulsul biologic de *a trăi*, moartea *părănd* a fi de obicei un fenomen care li se întâmplă *altora*. Spiritele înalte însă au reflectat întotdeauna asupra morții, *au conștientizat-o* în sistemele filozofice și religioase sau în opere de artă, din cele mai vechi timpuri. *Ghilgameș*, epopeea sumeriană, și *Miorița* românească sunt dintre acestea. Eminescu atinge acest prag suprem al conștiinței morții în *Odă (în metru antic)*, o capodoperă a intensității lirismului, superioară tuturor celorlalte care abordează această temă, chiar și *Rugăciunii unui dac*. Ea a fost perfectată în jurul vârstei de 32 de ani, dar nu a fost publicată prin voința

lui: a apărut mai întâi în ediția princeps (*Poesii*, 1883), întocmită, cum prea bine se știe, de Titu Maiorescu, într-un moment când mintea poetului intrase într-un con de umbră din care nu va mai ieși în întreaga ei strălucire niciodată pe parcursul celor șase ani cât mai avea de trăit. Iată textul:

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morții
Ne-ndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat în haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări...
Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Se pune întrebarea: de ce nu a publicat Eminescu *Odă (în metru antic)* timp de aproximativ cinci ani de la data perfectării textului? Observând cu mare atenție laboratorul poetului (vezi ediția Perpessicius, *Opere*, vol. III), avem motive să credem că din punctul său de vedere poezia nu era încă perfectă. Numai noi, care nu-i putem pătrunde până la capăt puterea geniului, credem că ne aflăm în fața unui lucru desăvârșit. Tema

extraordinarului poem apărea, judecând după manuscrise, încă din epoca vieneză sau din cea berlineză, de prin 1872—1874, într-o *Odă* închinată lui... Napoleon, eroul secolului, care a stat în atenția multor romantici. Atras de frumusețea poeziei antice grecești și latine (Sappho, Horațiu, Catullus, Propertius) poetul exersa felurite prozodii, combinații metrice sunt grafiate în diverse chipuri, cu citate din Horațiu, în latină, dar și considerații proprii în română. Anume sintagme au răzbătut, cele mai frumoase dintre ele, până la varianta finală citată mai sus. Iată câteva exemple semnificative din așa-numita *Odă la Napoleon*:

Cerul bolnav de roșii pete rănit fu
Semne de sânge și-amar a vremii ce vine
Leagănul tău aștept în stâncile mari-n
Corsica stearpă.
Și împrejurul vieții tale-ncepute
Negru oceanul își mișcă icoane de valuri
Arătând mărirea, puterea și geniul
Singurătății.

De la acest ritm, strofa safică formată din câte trei versuri (câte un *dipodeu trohaic* încadrând fiecare câte un *spondeu*, după schema: ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘), încheiată cu câte un *adoneu* gr. (*adonis*, constând dintr-un dactil și un troheu: ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘) poetul nu se va abate niciodată pe parcursul elaborării textului, din 1873—1874 până prin 1881—1882, în varianta presupusă de noi definitivă. Remarcăm însă numaidecât că personificarea abstracțiunii *Sin-gu-ră-tate*, adoneul concluziv din strofa a doua citată mai sus, răzbate și ea până la varianta finală, sub forma genitivală *Sin-gu-ră-tă-ții*. La fel răzbat versurile 1 și 2 dintr-o altă strofă... „napoleoniană“:

Nici credeam să-nvăț să pot ca să mor vreodată,
Falnic, tânăr, înfășurat în manta-mi,
Coborât am fost de pe trepte sfinte
Întru mulțime.

Unde au răzbătut — de-a lungul variantelor — sintagme mai numeroase încă — cele subliniate de noi anterior fiind înlocuite prin mult mai potrivite: *Nu* în loc de *nici*, *să pot ca să* (jenant prin repetiție) cu *să-nvăț a muri*, *Falnic* (prea pompos!) cu *Pururi tânăr* și înlocuirea ultimelor două versuri cu *Ochii mei nălțam la steaua/ Singurătății*. Tot așa, într-o altă strofă următoare din aceeași *Odă la Napoleon*:

Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Mai frumoasă-ai fost de cum este Venus
Și-n dureri mi-ai dat voluptatea morții
Neîndurătoareo.

Unde ceea ce am subliniat este înlocuit cu „*Suferință tu, dureros de dulce... Până-n fund băui voluptatea morții/ Neîndurătoare*“. Remarcăm, totodată, vocativul din adoneul concludiv „*Neîndurătoareo*“, cu mai... abstractul-concretizat printr-o altă personificare „*voluptatea morții/ Neîndurătoare*“. „*Suferință... dureros de dulce*“ și „*voluptatea morții*“ sunt două oximorone specifice maturității depline a poetului.

Din urmărirea spiritului eminescian de-a lungul elaborării poemului, putem trage concluzia că discursul eului liric se concretizează, treptat, asupra propriului destin, părăsind tema „napoleoniană“, odată cu trecerea de la persoana a II-a la persoana întâi a exprimării. O primă treaptă a acestei retorici este cârmirea spre o a doua persoană, mult mai concretă, apropiată biograficește de poet. „*Neîndurătoare*“, „*muza*“ care îl inspiră, „*mai frumoasă decât Venus*“ — dacă ne gândim că revizuirea odei napoleoniene avea loc prin 1881 — poate fi Veronica Micle, Mite Kremnitz sau mai degrabă Cleopatra Poenaru, cele trei iubite ale lui Eminescu din acest răstimp, cea din urmă, al cărei nume este chiar însemnat în marginea unor variante tranzitorii din manuscrise, pe temeiul „sonorității“ prenumelui: *Cle-o-pa-tra*, căreia poetul, cum declară într-un loc, tot din manuscrise, ar fi fost în stare să-i sacrifice totul pentru „o oră“ de iubire, necum pentru o noapte, cum cereau

Semiramida ori Cleopatra, regina Egiptului (ecourile shakespeariene din *Antoniu și Cleopatra*, de exemplu, se fac resimțite și de astă dată), ceea ce ne trimite la... „romanța“ *Pe lângă plopii fără soț*, concomitentă finisării variantei definitive din *Odă (în metru antic)*.

Concluzia finală care ni se impune este aceea a înlăturării oricărui obiect... liric și aducerea poemului — de la Napoleon, „titanul“ care intrase în preocupările unor Hegel, Goethe, Heine, Victor Hugo și mulți alții, de la Veronica Micle ori Cleopatra Poenaru — la propriul destin al poetului, ca în *Luceafărul*, ca în *Rugăciunea unui dac*, ca în *Glossă*. Concentrarea, conciziunea expresiei este acum mult mai *individualizată* (în înțelesul hegelian bine știut), mai... concretă, acut asumată biograficește, mai adâncă chiar decât anarhic-nihilista, cioraniană avant la lettre, *Rugăciunea a unui dac* (admirată superlativ de filozoful *Culmilor desperării*), superioară, credem, simbolisticii, paraboliceii poeme *Luceafărul* (cu concluzia: „Trăind în cercul vostru strămt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece“), superioară, prin... *modernitate*, expresionisto-existențialistă, recilor, impersonalelor, sentințe din extraordinara *Glossă*. Asemeni lui Beethoven, începând prin a scrie o *Odă lui... Napoleon*, poetul sfârșește, după vreo zece ani, *prin a se scrie pe sine*, în *Odă (în metru antic)*, repetăm, una din culmile creației sale, ce n-ar putea fi negată de către nici unul dintre denigratorii lui postdecembriști din zilele noastre, care s-au hazardat în o asemenea aventură.

„Steaua/ Singurătății“, „Suferința... dureros de dulce“, „moartea/ Neîndurătoare“, „Focul“ ce nu poate fi stins cu toate apele mării, „voluptatea morții“, visul de a reînvia precum „Pasărea Phoenix“, „nepăsarea tristă“, dorința, *in extremis*, de a fi redat sie însuși, *arheului inițial*, increatului, Nirvanei buddhiste ori schopenhaueriene, *apocatastaza*, într-un singur cuvânt, Providența în ultimă instanță.

Prin *Odă (în metru antic)*, Eminescu ne apare ca unul dintre *cei mai moderni* poeți ai lumii, totodată ferm ancorat în tradiția clasică a artei cuvântului, mergând până la antichitatea greco-romană. Tocmai de aceea am aplicat aici metoda învățată de la neuitatul

Tudor Vianu, care ne spunea că o analiză literară trebuie să pornească din spre *formă* în spre *adâncirea* conținutului de idei. Și Eminescu, asemeni marelui Beethoven, în bine cunoscuta-i simfonie, a treia, „Eroica“, ajunge a-și însemna în operă propriul destin, în locul celui intenționat inițial, Napoleon. O asemenea temă nu putea fi abordată în metrul romantic obișnuit. Erau absolut necesare (ca și în *Sara pe deal*, cum am arătat în altă parte) formele solemne, maiestuoase și grave ale prozodiei clasice antice, versul rimat putând aduce o ușoară notă de frivolitate neavenită în acest caz. Din capul locului, trebuie să spunem, poetul național intenționa o compunere — spre deosebire de *Rugăciunea unui dac*, deducem noi, cumva și restrictivă — „în graiul traco-roman“:

Cum pe dulcea-i liră Horațiu cântă,
Îndoind în versul adonic limba-i,
Încercat-am barbarizând în graiul
Traco-roman.

Oda (în metru antic), apropo de „graiul traco-roman“, este o piesă lirică dintre cele mai accesibile, în traducere, firește, și cititorilor străini, în bune transpuneri. Considerăm că cea mai bună translație s-a făcut, cum era și firesc, în limba italiană. Reproducem aici versiunea lui Ramiro Ortiz, întemeietorul iralienisticii în învățământul nostru superior, un lingvist dublat de un literat, totodată și primul profesor al celui dintâi eminescolog, G. Călinescu:

Non avrei creduto mai d'imparare à morire:
eternamente giovine, avvolto nel mio mantello,
gli occhi sognanti fiducioso alzavo alla stella
della solitudine.

Quand'ecco che tu apparisti sulla mia strada,
tu, o Sofferenza, dolorosamente dolce...
e tutta io bevvi la volutta della morte
inesarata!

Miseramente ardo nei tormenti di Nesso
o come Ercole, avvelenato dalla camicia fatale,
nè il mio fuoco spegner posson tutte
l'acque del mare.

Consumato dal mio stesso rogo avanisco tra le fiamme...
portò da esse risorger lieto come
l'uccel Fenice?

Via dalla mia strada, voi, occhi ammaliatori!
Tornami nel'animo, triste indifferenza,
fa'di ridare, perch'io muoia in pace
me à me stesso!

Statuia pe care Eminescu și-a ridicat-o sie însuși, în *Odă (în metru antic)*, seamănă mult cu statuia ce se înalță la poalele Copoului, în fața Bibliotecii Universității din Iași, credem, cea mai frumoasă statuie din toate câte i s-au ridicat. Seamănă cu un pasaj quasi-autobiografic din scrisoarea lui Ieronim către Cezara, din nuvela romantică apărută mai întâi în *Curierul de Iași*, în nr. din 6 august 1876, moment în care marele poet gândea reluarea travaliului asupra manuscrisului cu juvenila *Odă la Napoleon*, foarte probabil:

„Adesea, când mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creții mantalei mele aruncate peste umăr am încremenit și am devenit o statuă de bronz, pe lângă care trece o lume ce știe că acest bronz nu are nici o simțire comună cu ea... Lasă-mă în mândria și răceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară și eu aș putea s-o scap printr-o minciună, eu n-aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe pedestal și să mă amestec cu mulțimea? Eu mă uit în sus, asemeni statuiei lui Apollo... fii steaua din cer — rece și luminoasă! — ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine!“

Cam în acest chip văd eu o posibilă analiză a *Odei (în metru antic)*, figurând printre subiectele de examen pentru bacalaureat. Dar și pentru studenți sau pentru profesori la examenele de definitivitate.

Alexandru Macedonski

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Acest poem, compus — după cum arată o notă însoțitoare a textului — la 27 decembrie 1901, face parte din ciclul macedonskian intitulat *Flori sacre*. A fost tipărit mai întâi în *Forța morală* (II, 1902, 10), reprodus apoi în *Analele literare, politice și științifice* (I, 1904, 1), reprodus și în *Literatorul*, în cele din urmă (XXVI, 1918, 22—23). Punctul de plecare al *Noptii de decemvrie* se află într-o proză a lui Macedonski intitulată *Meka și Meka*, publicată mai întâi în ziarul lui C. A. Rosetti *Românul* (13 ianuarie 1890), republicată în *Literatorul* (XI, 1890, 1) și transpusă apoi în limba franceză sub titlul *Les deux Mecque*, spre a fi tipărită în *La Revue Internationale* din 15 iunie 1893.

Meka și Meka este un poem în proză, o legendă orientală simbolică, cam în genul romanului *Thalassa*, scris în aceeași vreme, dar pe o temă diferită. Gustul lui Macedonski pentru Orientul exotic, foarte frecvent în poezia sa, începând cu o serie de bucăți din ciclul intitulat *Excelsior* și terminând cu *Poema rondelurilor*, se explică prin biografie, prin temperament, dar și prin contactul cu poezia franceză, care, de la Victor Hugo la poeții parnasieni și simbolști, cultiva exotismul oriental în imagini pletorice sau în versuri fin cizelate încifrând simboluri menite a sonda spiritul în adâncurile lui.

Într-o noapte de decembrie, când căzuse prima zăpadă, un tânăr poet, idealist, disprețuitor de bani și chiar de glorie, stă și visează la gura sobei. Vocea inspirației sale, cu *limbă de foc*, îi dictează povestea emirului Ali-ben-Mahomet-ben-Hassan. Acestuia, tatăl său, bogatul Mahomet-ben-Hassan-Ben Ali, îi lasă cu limbă de moarte să nu se abată niciodată, în viață, de la calea cea dreaptă. Ca orice credincios musulman, Ali pleacă și el în pelerinaj la Meka, însoțit de un bogat convoi de cămile

cu servitori și provizii de drum, hotărât să traverseze pustia arabică pe drumul cel mai drept. O dată cu el pleacă și cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan. Ali îl invită în luxosul său echipaj, însă vicleanul refuză, afirmând că e capabil să se descurce singur, pe căi mai ocolite și mai ușoare. Pe drumul greu al deșertului, fără oaze și locuri de odihnă, cămilele mor una câte una, slujitorii se pierd, proviziile se sfârșesc și „Meka, Meka, cetatea cea sfântă tot nu se zărea“. Cu mâna întinsă spre minaretele care apăreau la orizont, înșelător ca într-o *fata morgana*, Ali moare fără a fi atins orașul sfânt. La un moment dat are viziunea trecerii lui Pocitan-ben-Pehlivan pe sub strălucita poartă a *Mekăi pământești*, în timp ce el — care mersese pe drumul cel drept — se vedea trecând pe sub poarta triumfală a *Mekăi cerești*.

Încă de aici, parabola — căci de epică propriu-zisă nu poate fi vorba — se constituie din câteva linii simetrice. După o frumoasă descriere a luxului oriental, făcută cu un ochi de cunoscător, dar și cizelată la modul parnasian, ceea ce am putea numi narațiune începe să se rarefieze. De la o vreme propozițiile încep să se constituie în poem. Proza are ritm. Chiar punerea în pagină arată clar că poetul urmărea efectele incantatorii ale ritmului, așezând — de pildă — conjuncția în anaforă:

Și Ali-ben-Mohamet-ben Hassan își înarmă într-o zi seizii;
și strânse trei sute de cămile;
și porunci să i se aleagă din herghelie două sute de cai;
și urmat de trei sute de robi... etc.

Refrenul apare și în această proză, prin repetarea, de patru ori, la anumite intervale, a propoziției „și Meka, Meka, cetatea cea sfântă, tot nu se zărea“.

Emirul din *Noaptea de decembrie* simbolizează statornicia și credința în ideal, calea neabătută a omului superior, hotărât să înfrângă toate piedicile care i-ar sta în cale. Chiar dacă în aparență, care se cheamă realitate uneori, emirul din Bagdad moare „sub jarul pustiei“, frumoasa lui Meka, „tot visul țintit“, rămânând intangibilă pentru el, victoria este și va fi de partea

lui, și nu a „drumețului pocit“ care, „șchiop și searbăd“, o cucerește pe căi ocolite. Și prin baza tematică, dar și prin realizarea artistică, *Noaptea de decembrie* reprezintă pentru Macedonski ceea ce reprezintă *Luceafărul* pentru Eminescu, oricât ar fi deosebirea dintre cei doi poeți. Așa cum destinul lui Eminescu este prefigurat în *Luceafăr*, tot așa Emirul din *Noaptea de decembrie* îl reprezintă pe Macedonski însuși. Traiectoria vieții poetului, cu toate vicisitudinile ei, cu toate urile care s-au îndreptat asupra-i — pe drept sau pe nedrept —, reprezintă o Arabie pustie pe care bardul a traversat-o cu fruntea sus, fără a se abate din cale, fără a privi într-o parte sau alta, greșind uneori, jignind fără să fie nevoie pe unii, îmbrățișând în neștiință de cauză pe alții, orgolios peste măsură, de o mândrie inaccesibilă, dar încrezător mereu în steaua lui de mare poet. Aproape nimeni, între contemporani, n-a bănuit adevărata valoare a poeziei lui Macedonski. Înaintea tuturor, însă, el era convins de victoria sa postumă. Ca și emirul din Bagdad, Macedonski se vedea recunoscut ca mare poet abia după patru generații de la moarte:

Dar când patru generații peste moartea mea vor trece,
Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,
Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin,
Și al meu nume, printre veacuri, înălțându-se senin,
Va-nfiera cu o stigmată neghiobia dușmănească,
Cât vor fi în lume inimi și o lume românească.

Ca și Horațiu, poetul *Rondelurilor* avea încredințarea că versurile lui:

Sfidând a dușmăniei pornire omenească,
Și stând într-o lumină mereu mai strălucită,
Să piară n-au vreodată și nici să-mbătrânească.

În fond, acest poem delirant al mirajului — cum îl numește G. Călinescu — care este *Noaptea de decembrie*, înfățișează simbolic (și simbolistic, până la un punct) soarta poezilor damnați, blestemați printre contemporanii lor, cum însuși Macedonski scrie:

De suferinți ei sunt exemple,
Când mor li se ridică temple
 Și falnice statuie!
În viață însă duc o cruce
Pe care toți se-ntrec s-apuce
Să-i răstignească-n cuie!

Meka *cea mare*, Meka *cerească* a poetului care, în *izolare* și în *dezolare* adesea, a trecut prin viață cu fruntea sus și cu ochii ațintiți pe piscul cel mai de sus, reprezintă euforia contopirii cu esențele pure, care îi dau extaze, dar și imboldul de *a face-o lume nouă* din tainicul lui gând prometeic, așa cum scrie în *La Harpă*:

Răsună a mea harpă să zbor în alte sfere,
Să las departe-n urmă plăcerile-efemere,
Să mă ridic deasupra acelor nori de-atlas,
Să merg până-n eterul cu lacrimi de stele,
Și să-ntâlnesc în cale-mi cometele rebele
Iar raze purpuroase să-mi puie pe obraz!

Nou înger, — de-ai vrea aripi să-mi dai, — eu aș străbate
Cu tine împreună mai sus d-Eternitate!
Aș înhăma la caru-mi planetele pe rând,
Mi-aș râde și de oameni, și de dumnezeire,
Aș fi mai rău ca Iadul, mai bun ca o zâmbire,
Și-aș face-o lume nouă din tainicul meu gând!

Mijloacele artistice din *Noaptea de decembrie* fac parte integrantă din însăși realizarea ideii poetice. Aici nu întâlnim nici discursivitatea cerută de sarcasm — din *Noaptea de noiembrie*, *Noaptea de februarie* sau *Noaptea de ianuarie* — , nici geometria exactă a *Rondelurilor*. Melodia pe care se așază cuvintele ține de incantația liturgică, dând impresia de nesfârșit și monoton. Schema amfibrahico-dactilică:

vs. 1 ◡ __ ◡ ◡ __ ◡ ◡ __ ◡ ◡ __
vs. 2 ◡ __ ◡ ◡ __ ◡ ◡ __ ◡ ◡ __

rămâne neschimbată până la sfârșitul lungului poem, ca spre a sugera hotărârea nestrămutată în atingerea unui țel, stare de spirit în acord cu monotonia exasperantă a deșertului măsurat și ritmat numai de pasul egal al cămilelor. Fiecare troheu, final de vers în rima *a*, se cere completat dactilic cu începutul versului următor: „... moar-tă Și fo-cul...” (♩ / ♩ ♩), și fiecare iamb din final de vers, în rimă *b*, se cere absorbit într-un amfibrah: „... scru-mit/ Po-e-tul...” (♩ ♩ / ♩ ♩ ♩) și așa mai departe, într-un fel de dulce infinitum. Și, deși fraza macedonskiană este de așa natură, încât unitățile sintactice se potrivesc pe câte un vers, impresia de rostogolire la nesfârșit domină punctuația, bătaia ritmică fiind însăși pulsația ideii poetice.

În cazul de față nu mai încape absolut nici o îndoială asupra faptului că poetul și-a studiat într-adins mijloacele — uneori cu o mare luciditate — în vederea sugestiei muzicale pe care o comunică prin ritmuri și sunuri. Familiar cercurilor simboliste franceze, de la începuturile lor, colaborând încă din 1886 la revista lui Albert Mockel, *La Walonie*, din Liège, formulând el însuși — cu 11 ani înainte de compunerea *Noptii de decembrie*, în 1890 — teoria poeziei instrumentalist-simboliste, pe care încerca s-o ilustreze cu bucăți ca *Prietenie apusă*, *Bătrâna stâncă*, *În arcane de pădure* etc., publicând apoi, în *Literatorul* (1892, 2), manifestul simbolist *Poezia viitorului* și construind vestitele armonii imitative din *Lupta și toate sunetele ei* sau din *Înmormântarea și toate sunetele ei* („*Un an, — dând d-ani, leagan d-an — d-ani vani*“), Macedonski continua să fie preocupat de *magia verbului*. Exact cu o lună înainte de compunerea *Noptii de decembrie* — dacă data de „27 decembrie 1901“, notată de poet, este adevărată — citea în *Mercure de France* (numărul pe noiembrie 1901), cu satisfacția de a fi avut de multă vreme dreptate, finele observații ale lui Rémy de Gourmont, cel mai autorizat teoretician al simbolismului: „Acest nimic, cuvântul, e cu toate acestea un substrat al cugetării; el e necesitatea ei, forma, culoarea și odoarea. Dar nu iubesc cuvintele pentru aceasta: le iubesc pentru ele însele, pentru estetica lor personală; raritatea e unul din elementele acestei estetici; sonoritatea e celălalt. Apoi

cuvintele au o formă determinată de consoane; un parfum însă greu de perceput din cauza infirmității simțurilor noastre imaginative.“ Macedonski reproduce numaidecât citatele din Gourmont (în *Forța morală*, I, 1901) și le comentează entuziast, întrevăzând în ele „noi orizonturi pentru poezie“. Fără a fi realizat poezie simbolistă propriu-zisă, integrală, poetul *Noapților* n-a abdicat nici un moment de la sugestia muzicală a cuvintelor. *Noaptea de decembrie* este — din acest punct de vedere — printre operele cele mai caracteristice, pentru că aici sugestia muzicală trece înaintea celei vizuale.

Izbitoare, chiar de la începutul poemului, este tehnica împletirii refrenelor, mai bine zis a laitmotivelor, descoperite de simbolişti mai întâi în muzica lui Wagner. Astfel încât structura *Noapții de decembrie* ne apare simfonică, esențial auditivă. Primele șase strofe seamănă cu un adagio în care refrenele se succed repede, în câte un vers răzleț, ca pentru a crea atmosfera.

De observat sistemul rimelor: *a b a b b*, rima *b*, care este și rima versului singuratic, fiind menținută în silaba *it* pe parcursul a patru strofe: *scrumit — adormit — mit — cumplit — oțelit — monolit — pierit — murit — răgușit — năbușit — greșit*. De observat, de asemenea, că versurile reluate în refren au — în cadrul strofei — puncte de suspensie după ele, puncte care dispar în versul refren. Sunt și alte repetiții pe parcursul acestui prim fragment. Astfel începutul versului 1 din strofa I: „*Pustie și albă e camera moartă...*“ este reluat, simetric, la începutul strofei a II-a: „*Pustie și albă e-ntinsa câmpie...*“. În versul 1 din strofa a IV-a numele predicativ, *mort*, este reluat, în ambele propoziții, înaintea subiectului: „*E moartă odaia, și mort e poetul*“. Iar subiectul *urgia* din versul refren de după strofa a IV-a: „*Un haos, urgia se face cu-ncetul*“ este reluat la începutul versului 1 din strofa a V-a: „*Urgia e mare și-n gându-i ș-afară*“. Tot așa acumulările prin coordonare, prin punerea lui și în anaforă, la aceeași strofă:

Și luna e rece în el și pe cer.
Și bezna lungește o strașnică gheară,

Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer
Și luna e rece în el, și pe cer...

De asemenea acumulările de câte trei predicate în scară,
din strofa a IV-a:

În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit
Cum urlă, cum latră, cum urcă, cu-ncetul,

și din strofa a VI-a:

O flacăra vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

Toate acestea, împletirea refrenelor și acumulările sintactice dau o puternică tensiune momentului de meditație a poetului, așezat la gura vetrei și asaltat de nălucile nopții de decembrie, moment ce culminează cu întrebarea:

„— Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?“

adresată flăcării de foc a inspirației. Aceasta izbucnește, mefistofelic, pe coș, și pare a se fi născut din volbura nopții învârtite de crivăț. Tabloul, care nu e pictural pur și simplu, izbește simultan — ca și în muzica lui Wagner — toate simțurile, realizându-se astfel dezideratul simbolist al sinesteziei. Câmpia este „pustie și albă“, viscolul, „albastru“, „geme“, lupul, „sălbateca fiară“, umanizat, este „sfâșiat de restriți“, în timp ce luna îl privește „cu ochi oțelit“. Planul obiectiv se confundă cu cel subiectiv: *urgia* de afară se instalează și în cugetul poetului: „Urgia e mare și-n gându-i ș-afară“ și luna de gheață de pe cer i se răsfrânge în suflet: „Și luna e rece în el și pe cer“. De fapt, *huma*, corpul gânditorului, a fost ucisă de *nămeții* de umbră: „Făptura de humă de mult a pierit./ E moartă odaia și mort e poetul“. Cu toate că bezna lungește o strașnică gheară, spre a-i cere fruntea, poetul, dematerializat, devine stare de spirit pur: „Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună“, cuprins de flacăra inspirației.

De aici încolo apele poemului curg pe o albie tot mai largă, strofele devin mai încăpătoare, mai ample. Versul răzleț apare la intervale tot mai rare, subliniind respirațiile largi ale simfoniei, ce se acumulează asemenea unui fluviu în estuar: o dată spre a sublinia solemnitatea despărțirii pelerinului de locul natal, despărțire ce se ghicește definitiv: „Și lacrima, clară, lucește și pică“ — ...reluare în laitmotiv a versului 2 din strofa a XVIII-a („Din ochiul său mare o lacrimă pică“); a doua oară la ivirea morganică a Mekăi: „Jar alba cetate rămâne nălucă“, după strofa a XXXV-a; și a treia oară în finalul poemului: „Murita emirul sub jarul pustiei“, ecou al versului din marea strofă ultimă: „și moare emirul sub jarul pustiei“. Repetițiile muzicale continuă a fi însă principalul artificiu poetic, în cel mai bun înțeles al cuvântului. Ele au în vedere mai ales cuvintele rare și — mai adesea — pe cele sonore, cu rime bogate, în ecouri prelungi, precum *aur-tezaur*: „Deasupra-i e aur și aur e-n zare“ (vs. 2, strofa a VIII-a), „și el e emirul, și are-n *tezaur*/ Movable de-argint și de *aur*“ (vs. 1 și 2, strofa a X-a). Cele exotice, orientale: *Bagdadul*, *emirul*, *Meka*. Strofa a IX-a este încadrată de unul și același vers, cu sonorități prelungi, sugerând greaua despărțire a călătorului de locul natal:

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul... —
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc... —
Havuzele cântă... voci limpezi șoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.

Reluarea sintagmei din finalul versului ultim la începutul celui din strofa următoare (strofa a X-a):

Și el e emirul și are-n tezaur etc.

atrage după sine reluarea sonorului *Bagdad* la începutul strofeii a XI-a: „*Bagdadul!*, cer galben și roz ce palpită“ (vs. 1), cu ecoul în versul 4 din aceeași strofă: „*Bagdadul*, poiana de roze

și crini“, pentru ca în strofa imediat următoare să reapară...
emirul: „Și el e emirul, și toate le are...“ Se realizează astfel un soi de rime ample, îmbrățișate, pe versuri și chiar pe strofe întregi, contribuind muzical la incantația verbală. Pus în sintagme diferite și în diferite puncte ale torentului muzical, cuvântul sonor și rar realizează *corespondențe* ale propriilor ecouri, ca într-o orchestrație perfectă, în care instrumentele ies în relief, rând pe rând, sub bagheta maestrului:

„Spre *Meka* se duce cu gândul mereu“ (vs. 4, strofa a XII-a),
„Spre *Meka-l* răpește credința-voința“ (vs. 1, strofa a XIII-a),

unde este de remarcat și rima interioară *credința-voința*:

„Dar *Meka* e-n zarea de flăcări — departe“ (vs. 1, strofa a XIV-a).
„— La *Meka*, plecat-am a merge și eu“ (vs. 3).
„— La *Meka*?... La *Meka*?... și vocea ciudată“ (vs. 4, strofa a XXI-a).
„— La *Meka*! La *Meka*! răsună mereu“ (vs. 5).

Și într-un alt complex muzical, același cuvânt, *Meka*:

„E *Meka*! E *Meka*! ș-aleargă spre ea“ (vs. 7, strofa a XXXIII-a).
„Dar *Meka* începe și dânsa să meargă“ (vs. 3, strofa a XXXI V-a).
„Frumoasa lui *Meka* — tot visul țintit“ (vs. 4, strofa a XXXVII-a).
„Sunt *Meka* cerească, sunt *Meka* cea mare“ (vs. 13, strofa a XXXVIII-a),

contrapunctat de celălalt, *nălucă*:

„Cu gândul aleargă spre alba *nălucă*“ (vs. 1, strofa a XXXV-a).
„Iar alba cetate rămâne *nălucă*“ (vs. singular dintre strofele a XXXV-a și a XXXVI-a).
„Rămâne *nălucă*, dar tot o zărește“ (vs. 1, strofa a XXXVI-a).
„Rămâne *nălucă* în zarea pustiei“ (vs. 1, strofa a XXXVII-a).

De cel mai mare efect sunt — cum s-a putut observa și din exemplele citate mai sus — reluările de formații sintactice în chip de leitmotiv wagnerian, diversificat, ca spre a sublinia sufletul în mișcare perpetuă, detașat pe *monotonia* fundalului.

Împletiturile capătă astfel aspect de arabescuri muzicale. Uneori capul de vers ultim devine cap de vers prim în strofa următoare:

„Și dulce e viața în rozul Bagdad“ (vs. 6, strofa a XIV-a).
„Și dulce e viața în săli de-alabastru“ (vs. 1, strofa a XV-a).

Sau de la vers ultim la vers ultim, în strofe consecutive:

„Și ei naintează — dar zilele curg“ (vs. 5, strofa a XXIV-a),
„Și toți naintează sub flăcări de soare“ (vs. 6, strofa a XXV-a);

ori în aceeași strofă, la distanță de cinci versuri:

„Sub aeru-n flăcări, zac roșii movile...“ (vs. 2, strofa a XXXI-a),
„Sub aeru-n flăcări al lungilor zile“ (vs. 8),

sau de la vers la vers:

„Spre albele ziduri, aleargă-aleargă“ (vs. 1, strofa a XXXIV-a).
„Și albele ziduri, lucesc-strălucesc“ (vs. 2).

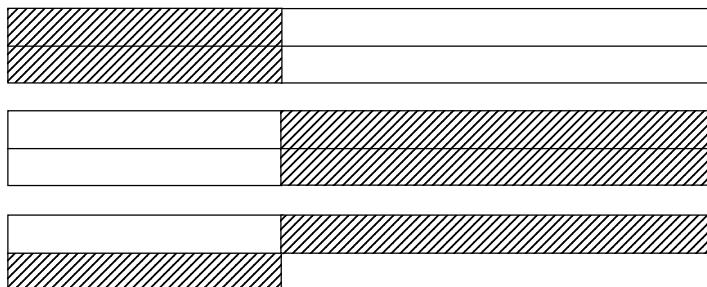
Alteori, finalurile de vers își corespund:

„Rămas din toți singur, sub cer de oțel“ (vs. 3, strofa a XXX-a).
„Prin aeru-n flăcări, sub cer de oțel“ (vs. 7).
„Și albele ziduri, lucesc-strălucesc“ (finalul strofei a XXXIV-a).
„Și poamele de aur lucesc-strălucesc“ (finalul strofei a XXXV-a).

De asemenea, finalul versului ultim din strofă, reluat la începutul primului din următoarea:

„Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul“ (vs. ultim, strofa a IX-a).
„Și el e emirul, și are-n tezaur“ (vs. prim, strofa a X-a).
„Și-ntreagă fântână e tot cum o știe“ (vs. ultim, strofa a XIX-a).
„E tot cum o știe — dar, searbăd la față“ (vs. prim, strofa a XX-a).
„Iar alba cetate rămâne nălucă“ (vs. singular după strofa a XXXV-a).
„Rămâne nălucă, dar tot o zărește“ (vs. prim, strofa a XXXVI-a).

Schema „împletiturilor“ ar fi, în mare, cam aceasta:



Intonația, determinată de sistemul refrenelor, necesită — după cum se poate vedea chiar din exemplele date — apariția unui semn de punctuație neobișnuit, așa-numita „virgulă macedonskiană“, pusă înaintea de conjuncția coordonatoare și:

Și el e emirul, și toate le are

și chiar între subiect și predicat:

Și albele ziduri, lucesc-strălucesc.

Sistemul de leitmotive este mult mai complicat. Ne-am mărginit numai la exemplele de față, încercând să satisfacem — măcar parțial — o cerință formulată mai demult de profesorul Tudor Vianu, care spunea într-un loc: „Interesant ar fi de urmărit și structura *Noptii de decembrie*, căreia multe împletiri ale refrenelor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăți simfonice“. „Refrenul — mai adaugă Tudor Vianu — domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziei lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare, obsedantă“. Sunt însă în această poezie și îmbinări de cuvinte, în rimă mai cu seamă, dar și în interiorul versurilor, greu sau cu neputință de prins într-un sistem, nu mai puțin sonore și sonorizate anume de poet în vederea sugestiei muzicale generale pe care o degajă opera.

Asemenea unor avalanșe sonore, cuvintele, purtate de vârtejurile domoale ale refrenelor, cântă și încântă spiritul, subliniind muzical înțelesurile, intensificându-le, purificându-le și făcându-le accesibile în punctul optim al imaginației și inteligenței cititorului.

Interesant este, în sfârșit, să vedem cum, în final, poemul se încheie, rotund, prin aceeași întrepătrundere de planuri cu care am fost întâmpinați la început. În timp ce emirul moare sub jarul pustiei, focul se stinge în odaie și deșertul dogoritor al Arabiei se confundă cu câmpia bântuită de crivăț, cu lupi urlând sub ochiul înghețat al lunii și — în plan simbolic — cu însăși drama celui ce sondează absolutul:

Și moare emirul sub jarul pustiei —
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă — ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, — ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

George Coșbuc

NUNTA ZAMFIREI

În perioada colaborării la *Tribuna* din Sibiu, redactată de Ioan Slavici, unde publică întâi *Nunta Zamfirei*, poezia care îl va consacra, în 1889, Coșbuc proiectase o epopee a poporului român pe motive folclorice. *Atque nos, Fata craiului din cetini, Tulnic și Lioara, Fulger, Izvor de apă-vie, Un Pipăruș viteaz, Un Pipăruș modern* (poem cvasiparodic, gen de epopee eroi-comică, în felul lui Ion Budai-Deleanu) sunt fragmente dintr-o asemenea operă la care poetul se gândea. La acestea trebuie să adăugăm *Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, Crăiasa-zânelor, Brâul Cosânzenei, Cicoarea* etc. Prin 1900, însă, vremea epopeilor era de mult apusă și traducătorul în românește al *Divinei Comedii* și al *Sacuntalei*, trecând munții spre țară, se lasă atras de alte aspecte ale vieții. Compune poezii mai potrivite momentului istoric, între care se numără *Noi vrem pământ!* și *Doina*, ori ciclul *Cântece de vitejie*.

În *Nunta Zamfirei* Coșbuc urmează pe Eminescu din *Călin* — *file din poveste*, însă cu mijloace absolut proprii. Originalitatea poemului-baladă stă în vagul temporal și spațial, obținut prin întrepătrunderea planului real cu cel feeric, ceea ce duce la impresia permanenței nunții, ca unul din evenimentele ce revin mereu în viața obștii. *Nunta Zamfirei* este nunta sempiternă, abstractă și concretă totodată. Numele proprii înseși — pentru că de personaje în înțelesul obișnuit al cuvântului nu poate fi vorba — sugerează imprecizia basmului. Zamfira cea frumoasă — „icoană-ntr-un altar s-o pui“, — este fata unui domn Săgeată, foarte bogat, din nu se știe ce loc. Alesul ei este Viorel, un prinț din nu se știe ce „fund de Răsărit“. La nuntă participă *toți craii multului rotund*, cu nume foarte generice, determinate de vagi atribute homerizante, alese anume pentru sonoritatea lor, care le situează

la limita dintre satul românesc arhaic, abstract și basm: *bătrânul Grui*, cu *Sanda și Ruxandra lui*, *Ținteș, cel cu trainic rost*, cu *Lia lui*, *Bardeș, cel cu adăpost prin munți sâlhui*, cu *Paltin-Crai*, un *Peneș-Împărat*, *Mugur-Împărat* — în fine — *Barbă-Cot*, piticul și o mulțime de *principi falnici*, omorători de zmei, obișnuiții în basme feți-voinici, feți-frumoși și logofeți, regi *bărboși*, cu sfetnicii lor *învechiți în legi* etc. La aceștia se adaugă țăranii năsăudeni în haine somptuoase, cum nu întâlnim în alte părți ale țării, de sărbătoare:

Și alții, Doamne! Drag alint
De trupuri prinse-n mărgărint!
Ce fete dragi! Dar ce comori
Pe rochii lungi țesute-n flori!
Iar hainele de pe feciori
Sclipeau de-argint.

Ceremonialul țăranesc e tipic. Rădvane cu miri, cu nănași, cu socri mari escortați de feciori călări, se adună la locul de nuntit, la casa miresei:

Iar mai spre-amiezi, din depărtări
Văzutu-s-a crescând în zări
Rădvan cu mire, și nănași,
Cu socri mari și cu nuntași,
Și nouăzeci de feciorași
Veneau călări.

Ca și povestitorul de basm, poetul declară a nu fi în stare să descrie frumusețea miresei, o zână care iese însă din *pridvor*, în întâmpinarea mirelui:

Un trandafir în văi părea:
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mîntea mea.

Nu lipsește nici *vătăful*, adică maestrul de ceremonii al nunților țărănești, prezidând întâlnirea tipică dintre mire și mireasă și dând semn spre mulțime cu steagul:

Și ea mergând spre Viorel
De mână când a prins-o el,
Roșind s-a zăpăcit de drag,
Vătavul a dat semn din steag,
Și-atunci porniră toți șirag
Încetinel.

Urmează hora românească, pe care rapsodul a prins-o în versuri de o tehnică perfectă — neîntâlnită până la Coșbuc în prozodia noastră —, pasul căzând pe cuvânt spre a încânta, deopotrivă, ochiul și urechea. Hora este mai mult *lină* și *ușoară*, solemnă, ritualică, pentru că se joacă în timp ce mirii se cunună:

Și-n vremea cât s-au cununat
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci;
Feciori, la zece fete, cinci,
Cu zdrăngăneii la opinci
Ca-n port de sat.

Trei pași la stânga linișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mâini și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pământul tropotind
În tact ușor.

Nu sunt uitate ospățul, „un râu de vin“ și un hotar întreg de mese, chiotele și cântecele care însoțesc hiperbolica petrecere, încât „și soarele sta-n loc/ Că l-a ajuns și-acest noroc/ Să vadă el atâta joc/ Pe-acest pământ“. În sfârșit, tipica pornire la joc a celor bătrâni:

Sunt greu bătrânii de pornit,
Dar de-i pornești, sunt greu de-oprit!

Și s-au pornit bărboșii regi
Cu sfetnicii-nvechiți în legi
Și patruzeci de zile-ntregi
Au tot nuntit,

și obișnuita urare finală a lui Mugur-Împărat:

„— Cât mac e prin livezi,
Atâția ani la miri urez!
Și-un prinț la anul! blând și mic,
Să crească mare și voinic, —
Iar noi să mai jucăm un pic
Și la botez!“

Nunta lui Coșbuc este nunta obștească, eveniment capital, ca nașterea și moartea, o ceremonie de neînălțurat, la care se supune toată suflarea. De aceea el nu simte nevoia — ca Eminescu în *Călin* — de a contrapuncta reprezentarea poetică printr-un tablou de natură, în vederea proiecției cosmice. „Poet al țărănimii“ prin excelență, Coșbuc vorbește și cântă anonim, în locul celor mulți. *Nunta Zamfirei* este o nuntă ca în basme și totodată o nuntă ca toate nunțile țărănești din toate timpurile și din toate locurile, foarte ceremonioasă, pentru că la asemenea întâmplări țărani sunt foarte ceremonioși, *festivi*, mirele și mireasa, socrii mari și toți participanții la solemnul eveniment simțindu-se — ca în orații —, pentru o clipă, personaje din povești. De aici viziunea hiperbolică a petrecerii de „patruzeci de zile-ntregi“ și dorința de a mai petrece încă „și la botez“, pentru că nunta e făcută în scopul procreării. „Realismul“ însă nu este de găsit, deoarece poetul, confundat cu psihologia țărănească a nunții, se mișcă în plină indeterminare festivă și feerică. Un alt năsăudean — și la puțin ani după Coșbuc — Liviu Rebreanu, în *Ion*, înfățișa hora și nunta cu totul într-alt chip, pentru că va vorbi de o *anumită* horă și de o *anumită* nuntă. Și totuși cele două reprezentări nu sunt incompatibile. Deosebirea vine din metodă și viziune, din unghiul în care ochiul artistului se situează. În genul său, Coșbuc e un maestru.

Sfortșarea lui poetică, încununată de succes, este de a nu ieși din marginile viziunii țărănești. Săgeată, tatăl Zamfirei, este necesar să fie numai *bogat* spre a putea susține o nuntă ca aceea. Frumusețea miresei este convențională, țărănească, „cu mers isteț“, „cu trupul nalt, cu părul creț“, cu „un brâu de-argint“, încins peste mijlocul „mlădiu“. „Copilele de împărat“ sunt frumoase și „întrulpi“ (trupeșe, arătoase), „cu ochi șireți ca cei de vulpi,/ Cu rochii scurte până-n pulpi,/ Cu păr buclat“. Flăcăii-prinți poartă coifuri cu vulturi — ca grănicerii năsăudeni de odinioară — și, călări pe cai, pozează pentru circumstanță:

Voinicii cai spumau în salt;
Și-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vântul viu vuia,
Vreun prinț mai tânăr când trecea
C-un braț în șold și pe prăsea
Cu celălalt.

Fără profunzimi, pentru că nu sunt cerute de tema acestei poezii obștești, *Nunta Zamfirei* rămâne o capodoperă a genului, prin extraordinara potrivire a mijloacelor, prin cadența verbului, prin sentențiozitatea frazei impecabil ritmate, încărcată de specificul național al limbii, cunoscută de poet într-un mediu țărănesc arhaic — ca și Humuleștii lui Creangă — cu datini și ritualuri nestrămutate.

Firește, Coșbuc nu este Creangă și, ici-colo, întâlnim câte o intromisiune cultă, precum în versul: „Toți craii *multului rotund*“ sau câte o comparație abstractă neconcludentă, apărută în torentul de rime: „Frumoasă *ca un gând răzleț*“. În rest, însă, cuvintele populare și expresiile ocupă tot spațiul expunerii, într-o oralitate festivă potrivită cu împrejurarea:

Săgeată „avea o fată — fata lui/ Icoană-ntr-un altar s-o pui“. Ea „a fost pețită“ de toți câți „au trecut pragul“ casei. Fata „s-a-ndrăgit“ de „alesul“ ei pentru că acesta „i-a fost menit“. Vestea nunții, cuvântul, „s-a pornit din vecini“ și „împărații“ din patru margini de pământ „s-au ridicat“ și „s-au încins“ în purpură, iar doamnele lor „au grăbit“ să se gătească „dinadins“.

Când „s-a împlinit ajunul zilei de nuntă“, rădvanele „trosneau de crai“ și coborau pe „poteci de plai“. Paltin-Crai „stărostește“ (spune orația de nuntă), „treascurile“ (puștile, tunurile) sună, fetele și flăcăii joacă „după tilinci“ (trișce) „cu zdrăngăneii la opinci“, iar „crăiesele“ stau la masă „alătura cu ghinării de neam străin“. Piticul Barbă-Cot sare într-un picior „de nu-și dă rînd“, și Mugur-Împărat „închină“ cu „paharul plin“. În orice vers, în orice întorsătură sintactică, impresia de oralitate țărănească (repetăm: nu cea de toate zilele, ci una festivă, potrivită cu sărbătoarea și costumația bogată) ne întâmpină numaidecât.

Coșbuc, cel care a tradus *Divina comedie* în exact același număr de silabe câte are originalul, este un versificator desăvârșit, egalat poate numai de Topârceanu în poezia noastră. Sistemul metric și al rimelor servește de minune scopului urmărit în *Nunta Zamfirei*. De la schema:

— — — — —

Coșbuc nu se abate decât o singură dată pe parcursul poeziei și atunci foarte ușor, pentru a sublinia o exclamație, în versul 1, strofa a III-a („El, cel mai drag! El a venit!“). Rima rămâne cu consecvență pe silabă accentuată după schema a a b b a. S-ar părea că frumusețea acestor versuri stă în virtuozitate, în marea consecvență pe care poetul și-o impune în prozodie, ca la clasici. Și totuși pericolul monotoniei — ca și în poezia populară autentică, unde convenția ritmică este impusă și se subînțelege — este cu desăvârșire exclus. Aceasta pentru că poetul mînuiește cu atâta abilitate reprezentările, încât imaginația cititorului (mai bine am zice a *ascultătorului*, pentru că oralitatea limbii face ca poezia să fie auzită ca recitată de pe scenă de un actor) este surprinsă în mod diferit de fiecare dată. De altă parte, formațiile sintactice sunt atât de ingenios construite, *găsite* în vorbirea populară, încât dau impresia că ele impun schema prozodică, poetul scuzându-se parcă (asemenea starostelui care pronunță orațiile de nuntă) de a nu se putea exprima decât în cadențele și în rimele acestea, care vin din afara condiției lui, pentru că sunt în uzul

comun. Aliterațiile-onomatopee se așază firesc sub accente: „Și-n vremea când s-au cununat / S-a-ntins poporul adunat / Să joace-n drum după tilinci / Feciori, la zece fete, cinc / Cu zdrăngăneii la opinci / Ca-n port de sat. / / Trei pași la stânga linișor / Și alți trei pași la dreapta lor / Se prind de mâini și se desprind, / S-adună cerc și iar se-ntind / Și bat pământul tropotind / În tact ușor.“ Inversiunile înseși — foarte numeroase — cad firesc sub accent, funcțiunea lor principală fiind cea stilistică, încât cutare strofă poate fi transcrisă, sub formă de proză, fără nici o pierdere: „Iar mai spre-amiazi, din depărtări, văzutu-s-a crescând în zări rădvan cu mire și nănași, cu socri mari și cu nuntași, și nouăzeci de feciorași veneau călări. Și ca la mândre nunți de crai ieșit-a-n cale-ales alai de sfetnici mulți și mult popor, cu muzici multe-n fruntea lor și drumul tot era covor de flori de mai.“

Dar cel mai mare meșteșug al lui Coșbuc constă în ingenioasele rețeturi de la un vers la altul, făcute cu o mare naturalețe, fără ostentație, chiar fără aerul că întâmpină dificultăți, deși aceste dificultăți există, dată fiind scurtimea versului și rigoarea metrică. Nici nu ar fi nevoie să cităm pentru că în afară de exclamații — și acelea rare — precum: „El, cel mai drag! El a venit!“ (v. 1, strofa a III-a) nici unul din versurile poeziei nu consumă o unitate sintactică completă. Astfel, predicatul stă în versul 1, iar subiectul în versul 2: „și-atunci din tron s-a ridicat / Un împărat după-împărat“ (strofa a VI-a); temporală în versul 1, coordonată ei în versul 2, principala în versul 3, atributele subiectului în versul 4: „Iar când alaiul s-a oprit / Și Paltin-Crai a stărostit, / A prins să sune sunet viu. / De treasc și trâmbiți, și de chiu“ (strofa a XV-a) și așa mai departe. De cel mai mare efect este cuplul de doi iambi (◡◡/◡◡) care constituie versul 6, construit absolut întotdeauna prin rețet: „ghinărari / De neam străin“, „atâta joc / Pe-acest pământ“ / „Și feți-frumoși / și logofeți“, — „ntr-un picior / De nu-și da rând“, „Zile-ntregi / Au tot nuntit“, care dau poemului o mișcare molcomă și apăsată totodată, ritmată puternic, ca spre a sublinia caracterul permanent și rotativ al fenomenului nunții și horei strămoșești.

Având un puternic caracter popular și național, într-o limbă românească impecabilă, accesibilă oricui, *Nunta Zamferei* a devenit o poezie școlară, de manual, precum *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare* de Bolintineanu sau *Peneș Curcanul* de Vasile Alecsandri. S-ar părea că analiza ei nu întâmpină dificultăți. Însă pe asemenea poezii clasice colbul școlii s-a așezat prin tradiție și exegetul trebuie să-l înlătore revenind la modul genuin în perceperea lor, încadrându-le la locul lor firesc în istoria literară, spre folosul cultivării gustului pentru frumos al noilor generații.

PAȘA HASSAN

Publicată în 1894, dar compusă probabil mai înainte, sub impresia evenimentelor legate de Războiul de Independență, *Pașa Hassan* își are punctul de plecare într-un pasaj din *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, capitolul care povestește bătălia de la Călugăreni. La un moment dat, în toiul luptei, Mihai zărește pe pașa Hassan, dușmanul său de moarte. Voievodul îl strigă „o vorbă să-i spună“, dar turcul fuge mâncând pământul. Urmează cavalcada înfățișată cu o pană de adevărat maestru.

Cât timp tabloul rămâne relativ static, imaginile sunt cele obișnuite:

Mihai îl zărește și-alege vreo doi,
Se-ntoarce și pleacă spre gloată,
Ca volbura toamnei se-nvârte el roată
Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi,
Și-o frânge degrabă și-o bate-napoi
Și-o vântură toată.

Câte o comparație concentrată: *negru-pământ*, ritmul perfect și rimele rare: *aieve-i — Sucevei — plevei; pământ — vânt — sânt*, ridică poezia peste nivelul lui Bolintineanu din *Legende*, fără însă a o feri cu totul de o anume notă de convențional: Hassan e „*negru-pământ de mirare*“, flăcăii Sucevei „*zboară*“:

Hassan, de mirare, e negru-pământ;
Nu știe de-i vis, ori aieve-i,
El vede cum zboară flăcăii Sucevei,
El vede că Bogdan e suflet de vânt
Și-n față-i puterile turcilor sânt
Tăriile plevei.

Când însă tabloul intră în mișcare, Coșbuc este neîntrecut. Propozițiile sunt scurte, dinamice, cu predominanța exclamațiilor. Unghiul pe privire e acela al turcului îngrozit de „ghiaurul“ Mihai:

Dar iată-! E vodă, ghiaurul Mihai!
Aleargă năvală nebună.
Împrăstie singur pe câți îi adună,
Cutreieră câmpul, tăind de pe cai,
El vine spre pașă: e groază și vai,
Că vine furtună.

Strigătul lui Mihai către pașă e sacadat după aceeași bătaie a galopului:

— Stai, pașă, // o vorbă // de-aproape // să-ți spun //
Că nu te-am găsit nicăierea!,

reluat apoi peste o strofă în chip de leitmotiv:

— Stai, pașă! // Să piară // azi unul // din noi!

Frica lui Hassan atinge proporții uriașe, ca de coșmar, sugerată, fiind de această impecabilă hiperbolă, făcută din câteva onomatopei și clădită pe ritmuri perfecte :

Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier,
Și zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poart-o cupolă pe frunte,
Și vorba-i e tunet, răsuflatul ger,
Iar barda-i din stânga ajunge la cer,
Și vodă-i un munte.

Vocabularul însuși impresionează: *fier, zale care zuruie; vorba-tunet, răsuflatul-ger, barda din mâna stângă a eroului, comparat cu un munte. Măiestria lui Coșbuc stă însă — ca peste tot în poezia sa — în adaptarea cât mai exactă a mijloacelor prozodice la ideea poetică pe care vrea să o exprime. Ca și la Bolintineanu în *Mihnea și baba*, ritmul cavalcadei e dat de măsura versului:*

— — — // — — — — —
— — — — — — — —

Ca într-un film, dinamic în gradul cel mai înalt, în care totuși regizorul a știut să păstreze întreaga atmosferă de frescă istorică, pașa Hassan, urmărit de Mihai Vodă, este o imagine ce nu se poate uita:

„— Stai, pașă! Să piară azi unul din noi!“
Dar pașa mai tare zorește;
Cu scările-n coapse fugaru-și lovește
Și gâtul i-l bate cu pumnii-amândoi;
Cu ochii de sânge, cu barba vâlvoi,
El zboară șoimește.

Devine acum clar că poetul Coșbuc avea vocația epică și dramatică — mai puțin pe cea lirică — de mari efecte. Ele sunt scoase din notarea gesturilor personajelor tabloului: pașa lovește calul cu pintenii și scările, îl bate cu pumnii, are ochii injectați „de sânge“ și „barba vâlvoi“, de groază. În strofa următoare, această gesticulație, menită a arăta frica și furia neputincioasă a turcului, atinge punctul ei culminant; turbanul îi cade „și-l lasă căzut“, deși acest lucru nu era iertat unui musulman, își sfâșie cu mâinile vestmintele pentru că are impresia că vântul se împiedică în ele și nu-l lasă să fugă etc.:

Turbanul îi cade și-l lasă căzut;
Își rupe cu mâna vestmântul,
Că-n largile-i haine se-mpiedică vântul
Și lui i se pare că-n loc e ținut;

Aleargă de groaza pieirii bătut,
Mănâncă pământul.

Întorcându-ne acum din nou la izvorul de inspirație al lui Coșbuc, vom observa că poetizarea eroului de la Călugăreni apare, cu tot atâta forță, și sub pana lui Bălcescu. Mihai Viteazul e comparat cu „semizeii cântați de nemuritorul Omir“. Întâlnind pe Hassan-Pașa, el îi strigă „să stea de este viteaz, să se lupte cu dânsul piept la piept“. Hassan fuge însă „însăimântat și nu se putea ține pe picioare de groază“. În afară de versificație, într-adevăr cu totul remarcabilă, Coșbuc nu aduce nimic în plus față de Bălcescu. Caracterul de *instantaneu* al întâmplării îl aflăm chiar în pasajul respectiv din *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, care începe cu indicația temporală „într-acel minut“:

„Într-acel minut, Mihai, precum odinioară semizeii cântați de nemuritorul Omir, alerga într-o parte și într-alta prin tabăra turcească căutând pe Sinan, când, văzând de departe pe Hassan-Pașa, se luă dupe dânsul strigându-i să stea de e viteaz, să se lupte cu dânsul piept la piept, și când de când era să-l ajungă cu paloșul. Dar Hassan-Pașa fugea însăimântat și nu se putea ține pe picioare de groază. El merse de-și ascunse rușinea într-un crâng spinos, de unde d-abia a doua zi îndrăzni să iasă la ai săi.“

Octavian Goga

NOI

În cadrul dezvoltării poeziei românești, Goga este cel mai autentic continuator al lui Eminescu, nu în sensul imitației epigonice, de felul celei a lui Vlahuță și a altora din jurul său, ci în înțelesul profund al cuvântului. Prin excelență liric, Goga este, ca și Eminescu, un exponent al mulțimii. Ceea ce l-ar deosebi de înaintașul său ilustru ar fi mesianismul mai accentuat, mai vizibil în expresie, tendința de a striga ca un profet durerile celor de peste munți. În *Fragmente autobiografice* (București, Cartea Românească, 1934) poetul mărturisea: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă în trâmbiță de alarmă“. Însă, de altă parte, plecând de la Eminescu, Goga a intuit mai mult decât oricare altul valoarea poetică a *doinei*, a cântecului de jale, murmurat ca pentru sine însuși, dar cu atât mai emoționant, mai convingător, mai omenesc.

Poezia *Noi* este o doină cultă în care *tendința*, revolta împotriva asupririi naționale și sociale a românilor din Ardeal, se transformă în artă superioară, într-un mod surprinzător și original. Foarte greu de analizat (ca și poezia populară), versurile lui Goga vehiculează aproape niște concepte: *jale, lacrimi, cântece, suferință, patimi*, laolaltă cu elemente ale naturii, luate de asemenea la nivelul generalităților, fără închegarea unei imagini pictorice, individualizatoare: *codri verzi de brad, câmpuri de mătasă, fluturi, privighetori, Murășul, tustrele Crișurile, Oltul* etc.

În ce stă secretul acestei mari poezii? În modul spunerii, în melodia de doină care o străbate de la un capăt la altul, legând

aceste concepte, indiferente în ele însele luate, într-un cântec de jale, într-o *zicere* impersonală, ieșită din condiția neamului asuprit. Transferul de la persoana I singular la persoana I plural, al lui *eu* în *noi*, pare cu totul firesc la ardeleanul Goga. De aici simplitatea de un mare rafinament artistic a acestei compuneri.

Ca și în „romanțele“ lui Eminescu, scrise în perioada de maturitate, linia melodică a versului permite juxtapunerea unui element din natură la o stare sufletească:

La noi sunt codri verzi de brad
Și câmpuri de mătasă;
La noi atâția fluturi sunt,
Și-atâta jale-n casă.

Privighetori din alte țări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece și flori
Și lacrimi multe, multe...

Frumusețea acestor versuri mai provine și din degajarea tonului enunțiativ, marcat prin anaforicul *La noi* (repetat de trei ori în strofa a II-a) sau prin epiforicul *plâng* (apărut de alte trei ori în strofa a III-a). Ardealul lui Goga devine astfel o țară a dorului și a jalei colective sfâșietoare, detașate pe fundalul etnografic obișnuit:

La noi nevestele plângând
Sporesc pe fus fuiorul,
Și-mbrățișându-și jalea plâng
Și tata, și feciorul.

Sub cerul nostru-nduioșat
E mai domoală hora,
Căci cântecele noastre plâng
În ochii tuturoră.

Câteva personificări, banale în sine, devin relevante în context pentru că sunt făcute în spiritul cântecului de obște: desigurile

codrilor „povestesc de jale“ și jale „duc“ Murășul și Crișurile; hora „e mai domoală“, cântecele „plâng“, aceeași codri „își înfioară sânul“, iar Oltul bătrîn e „împletit din lacrimi“. Altele capătă o formulare mai cultă, însă nu îndepărtată de factura romanței, a acelei poezii ce se cere cântată, având în ea însăși o melodie a cuvintelor: pentru cei de peste munți „bătrânul soare“ e mai aprins, cerul e „înduioșat“, fluturii „mai sfioși“ și roua de pe trandafiri se preface în lacrimi; ei au „un vis neîmplinit, copil al suferinței“, dorul de eliberare: „De jalea lui ne-au răposat / și moșii și părinții...“.

Toate aceste elemente constitutive, pe care analiza le surprinde cu greu pentru că, luate separat, nu spun nimic sau aproape, se toarnă într-o piesă unică, un cântec spontan, de o mare autenticitate și vibrație lirică, o doină de jale domoală, dar animată, în final, de un tainic și nedefinit ton conspirativ. Este un cântec, o dorință, o aspirație și a țaranului, și a intelectualului — în Ardeal, în împrejurările date, lucrul fiind posibil.

Privită mai îndeaproape, din punctul de vedere al dispunerii rimei, spre exemplu, poezia se compune în fond din cinci strofe iambice numai de câte patru versuri lungi, cu cezură, rimate împerecheat:

La noi sunt codri verzi de brad // și câmpuri de matasă;
La noi atâția fluturi sunt // și-atâta jale-n casă.
Privighetori din alte țări // vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece și flori // și lacrimi multe, multe...

Dat fiind caracterul de doină, și de litanie totodata, poetul a evitat însă versul lung, cu cezură, neobișnuit în poezia noastră populară. Este de observat, de asemenea, că fiecare strofă e formată, simetric, din câte două fraze construite prin coordonare. Aceasta sporește impresia de doină de jale, jale a cărei permanență este subliniată apoi de predicatelor exprimate prin verbe la prezent, fără nici o excepție. E un *prezent continuu*, întărit prin gerunziile modale: *plângând*, *îmbrățișând*, *gemând*. Vocabularul este cel folcloric-popular adecvat: *codri*, *jale*, *bătrânul soare*, *povestesc*

de jale, plâng, lacrimi etc. În același timp însă poezia e oarecum îndepărtată de factura prozodică și lingvistică folclorică, departe de o pasișă sau imitație, chiar superioară, de felul celor ale lui Eminescu. Generalitățile largi nu sunt părăsite, pe alocuri, și o undă de individualizare lirică apare: *nevestele plâng, tata și feciorul se îmbrățișează plângând, hora e mai domoală, moșii și părinții au răposat de jale* etc. Asta în ceea ce privește cuvintele-metaforă. Se observă apoi o ușoară abatere de la construcția coordonatoare, prin apariția în context a două propoziții temporale: „De când pe plaiurile noastre / Nu pentru noi răsare“ (vs. 3 și 4, strofa a II-a) și „Când zboară-n zări albastre“ (vs. 2, strofa a IV-a), lucru iarăși puțin obișnuit în poezia populară autentică. Mesianismul lui Goga a inoculat, astfel, doinei și o notă de litanie religioasă, realizată prozodic, dar și, mai ales, prin introducerea anumitor cuvinte scoase parcă din scrieri vechi: „Visul neîmplinit“ este „copil al suferinții“, cei ce se jelesc „gem de grele patimi“ din „vremi uitate, de demult“, având în fața lor numai „deșertăciunea unui vis“. Fuziunea este perfectă și aici stă secretul poeziei lui Octavian Goga.

George Bacovia

PLUMB

Dormeau adânc sicriele de plumb
Și flori de plumb și funerar vestmânt —
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig —
Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnav aripele de plumb.

Deși în poezia modernă structura metrică pare a nu avea un rol important, în *Plumb* de Bacovia suntem obligați să observăm o simetrie perfectă între cele două catrene. Schema strofei întâi:

1. — / — / — — — / —
2. — / — // — — — / —
3. — — / — — // — — —
4. — — — / — — — / —

este identică celei de-a doua. Organizarea interioară a fiecărei strofe în parte este interesantă pentru realizarea unei melodii stranii, interiorizată, obsedantă până la urmă. Tonul elegiac este dat de iamb, care predomină. Simplu vorbind, schema prozodică ideală a poeziei este iambică, fiecare vers, terminat în rimă masculină, având câte cinci iambi compleți. Accentele secundare impun însă o metrică supusă cuvintelor, de unde diversitatea. Cezura figurează numai în versurile 2 și 3, al căror fiecare al doilea emistih începe cu conjuncția și, încadrată în peonul IV, urmat de iamb în versul 2 și de suspensie în versul 3:

Strofa I { $\begin{cases} \text{și } \underline{\text{fu}}\text{-}\underline{\text{ne}}\text{-}\underline{\text{rar}} / \underline{\text{vest}}\text{-}\underline{\text{mânt}} \\ \text{și } \underline{\text{e}}\text{-}\underline{\text{ra}} \underline{\text{vânt}}\dots \end{cases}$

Strofa a II-a { $\begin{cases} \text{și-am } \underline{\text{în}}\text{-}\underline{\text{ce}}\text{-}\underline{\text{put}} / \underline{\text{să}}\text{-}\underline{\text{l}} \underline{\text{strig}} \\ \text{și } \underline{\text{e}}\text{-}\underline{\text{ra}} \underline{\text{frig}}\dots \end{cases}$

În timp ce iambul din finalul versului 2 al fiecărei strofe: *vestmânt* (— —), *să-l strig* (— —) este urmat, la începutul versului următor, de amfibrah: *Stam sin-gur* (— — —), peonul IV din finalul versului 3 este reluat la începutul versului 4: *și e-ra vânt* (— — — —) / *Și scâr-țâ-iau* (— — — —); *și e-ra frig...* (— — — —); *Și-i a-târ-nau* (— — — —).

Este de asemenea foarte clar că sintagmele se încadrează în metri identici, de la o strofă la alta, într-o geometrie fără cusur:

Strofa I, vs. 1: *Dormeau adânc sicriele de plumb.*

Strofa a II-a, vs. 1: *Dormea întors amorul meu de plumb* (predicat, exprimat prin imperfect + circumstanțial de mod + subiect + atribut substantival prepozițional).

Strofa I, vs. 3: *Stam singur în cavou... și era vânt...*

Strofa a II-a, vs. 3: *Stam singur lângă mort... și era frig...* (predicat, exprimat prin imperfect + circumstanțial de mod + circumstanțial de loc + conjuncția și + propoziție impersonală).

Strofa I, vs. 4: *Și scârțâiau coroanele de plumb.*

Strofa a II-a, vs. 4: *Și-i atârnav aripele de plumb* (conjuncție + predicat + subiect + atribut cu prepoziție).

Cuvântul „cheie“, *plumb*, se repetă, obsesiv, de câte trei ori în fiecare strofă, de fiecare dată în rima (dacă putem să-i spunem așa) versurilor 1 și 4 și la cezura versului 2. Această simetrie urmărește și realizează efectele muzicale ale unui leitmotiv, monoton și obsedant, tipice tuturor simbolistilor. Muzicale și de o tonalitate minoră sunt imperfectele *dormeau*, *stam*, *era*, *atârnav*, dar mai ales sonurile închise, stinse, din cuvintele *vestmânt*, *vânt* (puse în final versurilor și intonate iambic), ca și cele strident minore, cu anume funcții onomatopeice, de percuție acută a nervilor: *scârțâiau*, *strig*, *frig*.

Toată greutatea metaforică se sprijină însă pe cuvântul *plumb*, care dă de fapt sensul poeziei. Avem de-a face, în cazul de față, cu o *metaforă-simbol*, una din acele imagini poetice (cultivată cu precădere de la Baudelaire încoace) larg cuprinzătoare ca putere sugestivă, dar cu neputință de formulat într-o judecată precisă, univocă. Căci poetul simbolist — ceea ce este cazul lui Bacovia mai înainte de oricare altul în poezia românească — tinde spre stările de spirit vagi, traduse în imagini ce se pot interpreta felurit (în cadrul unei anume sfere emotive, evident), dar nu lipsite de forță artistică, ci dimpotrivă, date fiind „corespondențele“ din natură, viață și cosmos.

Astfel, *plumbul*, prin greutatea lui specifică mare (în tabla Mendeleev *Pb* ocupă locul 82), poate sugera apăsarea sufletească sfâșietoare la care este supus artistul și, în genere, intelectualul aruncat de soartă într-un oraș pustiu de provincie de pe vremuri, un târg pluvios, cu uliți murdare, „cu dugheni și coceni“, ceea ce este cazul lui Bacovia însuși. Plumbul mai poate sugera, prin culoarea lui cenușie-închis, monotonia și plictisul, mediul meschin, cu false străluciri de o clipă, acoperite repede de proza grea, diurnă, așa cum strălucirea provocată de o zgârietură în inertul și deloc nobilul metal se oxidează văzând cu ochii, recăpătându-și culoarea banală urâtă, dezolantă. Din plumb se confecționează artificiile funerare de duzină, tipice pentru burghezia mică de provincie, sărăcăcioase și prozaice: *flori de plumb*, *coroane de plumb* etc. Topit și turnat în apă, plumbul este folosit în magie, în sfârșit, ocultismul intrând și el în vederile simboliştilor. Plumbul mai este și metalul „rece“, având ca simbol alchimic *saturnismul*, de la denumirea planetei *Saturn*, „tristă“, „întunecată“ și melancolică“, prin contrast cu „strălucitoarea“ și „jovială“ planetă *Jupiter*. De notat că părintele simbolismului francez, Charles Baudelaire (1821—1867), numea capodopera sa *Florile răului* (1857) „o carte saturniană“, iar urmașul lui cel mai direct, Paul Verlaine (1844—1896), publica ale sale *Poeme saturniene* în 1866, între care cel puțin două, pluviosul *Chanson d'automne* și poemul *Nevermore* al lui Edgar Poe

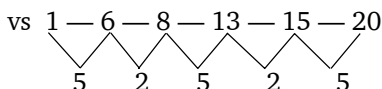
(1809—1849), au fost, cu siguranță, printre lecturile preferate ale lui Bacovia. Dar chiar sonoritatea, înăbușită, contrasă într-o silabă — vocală închisă, sprijinită pe patru consoane labiale, a cuvântului *plumb* — este parcă în acord cu conținutul lui noțional, lăsând impresia de cădere grea, fără ecou, surdă.

Echivocă, putând fi interpretată în mai multe chipuri, este și starea de spirit (și, evident, totodată lirică) a eului poetului, în cazul de față. Cavoul (cealaltă noțiune cu care „rimează“ cuvântul *plumb*) poate și nu poate fi, în același timp, un cavou. El poate fi casa sau orașul în care locuiește poetul; sau poate mediul, lumea meschină, dacă nu cumva și propriul corp în care sălășluiește un suflet de plumb. Pus de câteva ori ca epitet, mai întâi la limita concretului (*sicrie de plumb, flori de plumb, coroane de plumb*), cuvântul-„cheie“ dă consistență unor abstracțiuni de asemenea ambigue, tulburătoare prin vagul lor straniu. Amorul *de plumb* doarme *întors*. („Dormea întors amorul meu de plumb.“) Întors în spațiu sau în timp? (Participiul este de asemenea ambiguu.) În cele din urmă, aflăm că el este un *mort* pe care poetul zadarnic îl strigă în liniștea sinistă și friguroasă a cavoului. Aripile lui, care pot fi și ale poetului, atârnă grele, *de plumb*, ca ale albatrosului baudelairean rănit. A avea plumb în aripi, iată o stare tipic bacoviană. Neputându-și lua zborul spre înălțimi, sufletul poetului se închide în sine însuși, ca într-un cavou, schițând câteva gesturi ciudate, *schematic*, *histrionice*, cu subînțeles, încadrate într-o geometrie fixă, prin *tăierea* oricărei elocvențe. Este aici cunoscuta *poză*, simbolistă în genere și bacoviană în specie, care în alte poezii decât aceasta tinde chiar a deveni manieră. Aici ea însă contribuie la profunzime și la economia mijloacelor: „Ia elocvența și sucește-i gâtul“ — se spune în *Arta poetică* a lui Verlaine.

Cu aceste semnificații largi și foarte caracteristice, poezia *Plumb* a dat titlul unui ciclu din creația lui Bacovia și ar putea figura foarte bine pe coperta întregii sale opere.

LICEU

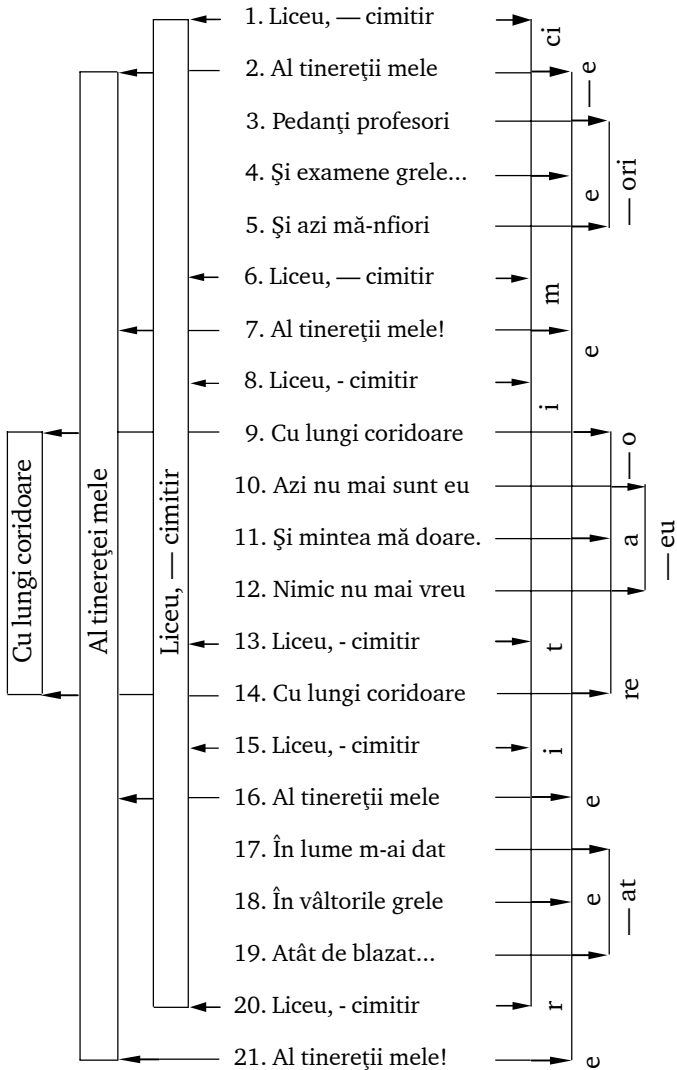
Propoziția cea mai generală, *Liceu — cimitir*, de fapt o metaforă contrasă prin eliziunea particulei comparative *ca (un)* și a copulei *ești*, se repetă de 6 ori la intervale ritmice, de 5 și 2:



intervalele fiind: 5—2—5—2—5, alternativ. Această primă propoziție foarte generală este urmată de determinantul *Al tinereții mele*, formând de asemenea un vers de sine stătător, menit să particularizeze imaginea în sensul raportării la persoana poetului, raportare marcată prin adjectivul provenit din adjectivul posesiv *mele*, în acord cu expresia verbală din restul textului. Astfel cuplate, cele două versuri închid și deschid atât strofa întâi, cât și strofa ultimă, simetrizându-le, conform tehnicii leitmotivului tipic pentru poezia simbolistă. Monotonia sau — dacă se consideră așa — aparenta banalitate din melodramaticul *Al tinereții mele* se înlătură prin cel de-al doilea determinant, *Cu lungi coridoare* (versurile 9 și 14), care-i ia locul în strofa mijlocie și este menit, prin conținutul semantic, să concretizeze imaginea la maximum, s-o *materializeze*, am zice. Particularizante, deși nu într-un grad atât de înalt, sunt și celelalte versuri-sintagme care apar câte o singură dată: *Pedanți profesori* (vs. 3), *Și examene grele* (vs. 4), *Și azi mă-nfiori* (vs. 5), *Azi nu mai sunt eu* (vs. 10), *Și mintea mă doare* (vs. 11), *Nimic nu mai vreau* (vs. 12), *În lume m-ai dat* (vs. 17), *În vâltoarele grele* (vs. 18), *Atât de blazat* (vs. 19), grupate, cum se vede foarte clar, în cupluri de trei câte trei: strofa I: vs.3—4—5, strofa a II-a: vs. 10—11—12, strofa a III-a: vs. 17—18—19. De altfel, construcția poeziei pe baza multiplului și, respectiv, divizorului 3 este destul de vizibilă: 3 strofe de câte 7 versuri, în total 21; 6 apariții ale versului *Liceu — cimitir*; câte două în fiecare din cele trei strofe; câte două rime în *ele*, în fiecare strofă, în total 6; 3 rime în *-oare* în strofa de la mijloc (*coridoare — doare — coridoare*); câte o rimă nerepetabilă în mijlocul fiecăreia din cele 3 strofe: *profesori — înfiori* (vs. 3 și

5 strofa I), *eu — vreu* (strofa a II-a vs. 10 și 11), *dat — blazat* (vs. 17 și 19, strofa a III-a) etc. Discutând sistemul rimelor, observăm că *cimitir* (dacă în cazul acesta poate fi vorba de rimă, ea și în poezia *Plumb*, unde cuvântul-cheie apare rimat cu el însuși, în fiecare final de vers și distih de început și sfârșit de strofă) rimează cu sine însuși. E o rimă masculină pe vocală închisă, pusă în relief de alternanța cu rima feminină pe vocale deschise: *mele — grele — mele* (strofele I și a III-a). De observat de asemeni curba muzicală *ori — oare — at*, dată de rimele din vs. 3—5, în strofa I: *profesori — înfiori*; vs. 9—11—14, în strofa a II-a: *coridoare — doare — coridoare*; vs. 17—19, în strofa a III-a: *dat — blazat*. Excepțională și din punct de vedere semantic este împerecherea de cuvinte *profesori — fiori*, în sfârșit, rima rară *eu — vreu* este obținută printr-o licență poetică cu totul fericită, fiind vorba de un moldovenism care transcende culoarea locală în muzical și accentuează astfel cu toată forța lirismul. Cuvântul designând persoana I singular este apoi accentuat fonic prin rima la cap de vers: *eu — vreu — Liceu...* (vs. 10—12—13).

Muzicalitatea sumbră este dată însă mai ales de metrica versului bacovian, cu totul caracteristică și aici. Accentele alternează de pe vocalele deschise pe cele închise. Versul 1, cel mai des repetat, cheia poemului, este compus dintr-un iamb și un anapest: (*Liceu — ci-mi-tir*), combinație ce pune în valoare evoluția fonică descendentă *ceu — ci-mi-tir*, sugerând parcă inexorabilul. Odată fixată, această schemă metrică și muzicală devine tiranică și impune abateri de la topică, bunăoară în vs. 3 *pe-danți profesori* și în vs. 12: *Ni-mic nu mai vreu*. Îndată însă trebuie să cădem de acord că din punct de vedere semantic mesajul capătă o deosebită putere. Nu numai că neologismul *pedanți* (Bacovia este unul dintre poeții români care introduc neologismele în poezie în chipul cel mai firesc și mai exact, mai organic) este la locul lui sub accentul iambic distinct, dar antepunerea sugerează ea însăși *pedanteria* profesorală, rutina. *Profesori pedanți*, cum cere topica obișnuită a limbii române, ar fi sunat banal, ar fi suprimat claritatea accentului și ar fi făcut imposibilă rima semantică *profesori — fiori*. Dincolo, în cazul lui *nimic*, tot așa se cerea accentul semantic pus pe cuvântul-cheie al propoziției, ca pentru a demonstra o afirmație



gravă, de neînălțurat. Căci, stilistic, între *Nu mai vreau nimic* și *Nimic nu mai vreau* este deosebire, deși din punct de vedere strict gramatical avem de-a face cu o identitate. În plus, ca și în cazul anterior, intervine, cum am văzut, valorificarea rimei *eu — vreau — Liceu* etc.

Se înțelege, compunând poezia, Bacovia nu s-a gândit la toate acestea. De-ar fi fost așa, toată discuția noastră n-ar avea rost. Adevărul e că poezia crește dintr-o stare obsesivă, din reverie, precum planta din apă și din pământul umed, și capătă în subconștientul poetului, ori chiar în stare de veghe, un ritm, o geometrizare muzicală, realizându-se în melodie de cuvinte, în vers. Bacovia trebuie crezut cu tărie când spune:

„Trăind izolat, neputând comunica cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică și, când găsesc ceva interesant, iau note spre a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în formă de versuri și câteodată par vaiete.“*

Se pot face asupra poeziei ce încercăm a analiza aici considerații nenumărate, între altele chiar și dintre acelea privind teoria pitagoreică a „numărului de aur“ în structurarea unei opere de artă. În cele ce am arătat mai sus, am voit numai să demonstrăm echilibrul exact al compoziției, sentimentul net că nu mai poate fi nimic scos sau adăugat, că forma îmbracă perfect conținutul, face corp comun cu el, confundându-se. Cuvintele, muzica cuvintelor își sunt suficiente lor însele, sunt un univers autonom. E ceea ce se numește o operă perfectă. Ceva asemănător cu un produs al naturii. De fapt, avem de-a face cu o contranatură, act prometeic destinat să dureze și s-o înfrunte.

Ciudad: Mihail Dragomirescu aproape că nega pe Bacovia, spre a nu mai vorbi de Nicolae Iorga. Îl nega, la început, tânărul Șerban Cioculescu. Foarte ciudad: însuși Vladimir Streinu — lucru

* Ca și la Eminescu: „Dar atuncea greieri, șoareci,/Cu ușor-măruntul mers,/Readuc melancolia-mi,/Sară ea se face vers“, în *Singurătate*, piesa cu care începe ediția princeps, din 1883, întocmită de Maiorescu. Compară și cu ce spune Blaga: „Cuvintele se ivesc în rîmțul pasului, care cântă pe drumul bătut ca de oi. Întorcându-mă acasă, îmi însemn versurile pe o foaie de hârtie, ca să nu pierd melodia...“. În *Poezii*, 1966, p. 478.

cu totul neașteptat, dat fiind temperamentul, dată fiind formația criticului și esteticianului acestuia, — l-a negat pe Bacovia, la începutul carierei sale. Lovinescu, chiar și G. Călinescu pot provoca oarecare mirare în ușoara reținere critică față de Bacovia, azi, când sunt tot mai mulți cei care-l pun pe poetul de la Bacău în imediata vecinătate a lui Eminescu. Am aprobat, verificând ulterior afirmația, pe Nichita Stănescu care spunea, într-un rând, că, după Eminescu, poetul la care se manifestă într-un grad foarte înalt specificul nostru național este Bacovia. E o afirmație plină de adâncime și de tâlc, caracteristică pentru dezvoltarea poeziei românești luată în totalitatea ei.

S-ar putea ca tocmai aici, în extraordinara naturalețe — ceea ce am voit a arăta în analiza întreprinsă mai sus —, altfel spus: în simplitatea rafinată cu care se manifestă sentimentul, emoția estetică îmbrăcând înfățișări perfecte pentru ochiul minții, să stea secretul artei lui Bacovia, cauza pentru care el este astăzi din ce în ce mai gustat și mai admirat, observăm, în particular, mai ales de tineri.

Și totuși, poezia *Liceu* este o poezie ocazională. Ea a fost scrisă nu la comandă — lucrul nu are nevoie de nici o demonstrație specială —, ci într-un moment anume, rememorativ pentru poet, solemn am zice, momentul regăsirii peste ani a *cimitirului* în care-și îngropase tinerețea pierdută pentru totdeauna. Elementul social *datează* numai, *particularizează* starea de spirit *bacoviană* în această scriere. El este complementul general-universalului, al permanenței umane dintotdeauna, care se autocontemplă în perspectiva trecerii ireparabile a timpului. Astfel, ivită dintr-un loc și dintr-un timp foarte precise — liceul din orașul Bacău, a cărui clădire se poate vedea și azi —, poezia *Liceu* de Bacovia transcende, devine o contrarealitate sau, altfel spus, o realitate în spirit, în anume chip mai trainică decât cea materială de la care a pornit procesul.

Pe Bacovia îl înțelegem și îl admirăm pentru faptul de a fi arătat lumii o față a ei, crudă, extrem de adevărată. Îl admirăm și îl iubim pentru *omenescul* simțirii. Îndărătul melodiei cuvintelor lui descoperim cu uimire simplă *Omul*, ne descoperim adică pe noi înșine, în latura „bacoviană” a sufletului nostru.

Tudor Arghezi

BELȘUG

Poezia *Belșug* este un imn de slavă și totodată un cântec ce aduce a rugăciune, închinat truiditorilor pământului. Din acest punct de vedere, așezarea ei de către poet în ciclul *Cuvinte potrivite*, apărut în 1927, este perfect îndreptățită. Versurile din celebrul *Testament* care prefața volumul:

Ca să schimbăm, acum, întâia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani

nu vor să însemne — cum greșit s-ar crede, dacă le-am interpreta numai în litera lor — saltul calitativ de la o generație la alta, de la țăran la intelectual, pentru că producătorii bunurilor materiale sunt, în fond, simultan, și producătorii bunurilor spirituale. Ideea e vizibilă mai cu seamă în poezia *Caligula*, din același grup al *Cuvintelor potrivite*:

Cântecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile-albastre,
Noi le ținem, noi le strângem, cei căzniți, urâți și goi,

dar și în *Plugule*, scrisă mult mai înainte, bunăoară în strofa:

S-a-ndătinat copilul cel pitic
Să are și să strângă avuție.
Osânda și-a schimbat-o-n bucurie,
Clădindu-și slăvi și veacuri pe nimic.

O primă constatare care se impune în legătură cu poezia ce ne propunem să analizăm este că, printr-un procedeu poetic

specific lui Arghezi, titlul de *Belșug* nu corespunde întru totul conținutului celor cinci strofe. După toate dicționarele limbii române, *belșug* înseamnă *abundență, cantitate mare de bunuri materiale, prisos*, lucruri despre care nu este vorba în această poezie. Rămâne evident, în lumina celor constatate anterior, că titlul se referă la bunurile spirituale pe care le implică munca omului de la țară, a plugarului. Faptul se poate constata din chiar prima strofă, o imagine rodiniană în cuvinte:

El singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră.
Când îi privești împiedicați în fier.
Par, el de bronz, și vitele-i de piatră.

O trăsătură fundamentală a poeziei argheziene este constituirea plastică a imaginilor, spre deosebire de mulți poeți de dinainte de dânsul și dintre contemporani, care puneau accentul mai mult pe muzicalitate. „Spiritualizarea“ muncii țaranului este sugerată oarecum cu mijloacele picturii: *brazda*, pornită *de la vatră*, din prim-planul tabloului, urcă spre *cer*, adică spre linia orizontului și a adâncului perspectivei. În celelalte două versuri, contemplarea omului, a vitelor și a uneltei trezește imaginea unei statuarii grandioase, lucrată în piatră și bronz. Evident, apropierea de artele picturii și sculpturii este un simplu procedeu de comparație în discutarea textului. Poet mare, Arghezi rămâne unul dintre cei mai autentici artiști ai cuvântului și adâncimea, frumusețea odată cu ea, stă în măiestria limbajului, în încărcătura de noi și inedite semnificații acordate verbului. Adverbul *singuratic* are înțelesuri multiple: *singur, unic, neștiut de nimeni*; substantivul *vatră* sugerează vechimea poporului și statornicia; verbul *a împiedica*, urmat de complementul *în fier*, duce gândul la munca istovitoare a unui condamnat. Există apoi o mare economie de mijloace sintactice, bazată pe pendularea egală a frazei, în fiecare distih, unde fiecare al doilea vers este construit prin enjambement: „El, singuratic, duce către cer/
Brazda“ — propoziție principală; invers, în distihul al doilea — acum în primul loc vine subordonata temporală: „Când îi privești

împiedicați în fier“, urmată de principalele coordonate: „Par, el de bronz, și vitele-i de piatră“ (unde trebuie numaidecât observat că predicatul *par* servește de numitor comun pentru ambele propoziții, în vederea aceleiași economii și simetrii a strofei, marcată fiind această simetrie prin alternarea rimei masculine cu cea feminină: *cer — fier, vatră — piatră*.)

În cea de-a doua strofă ne întâmpină enumerația: „Grâu, popușoi, săcară, mei și orz“ și constatarea categorică: „Nici o sămânță n-are să se piardă“. De *belșug*, în înțeles de abundență, iarăși nu poate fi vorba, și e clar de tot că enumerația semnifică din nou spiritualizarea. Că este așa o dovedește această extraordinară imagine, tipic argheziană, în care se sugerează comunicarea dintre terestru și astral:

Săcurea plugului când s-a întors.
Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă.

De remarcat, tot aici, ușoarele abateri de la normele limbii literare prin dialectalismele *săcară* (în loc de *secară*), *popușoi* (în loc de *păpușoi*, eventual *porumb*) și *săcurea* (pentru *secura*), menite să sugereze vechimea îndeletnicirii agricole pe întreg teritoriul românesc. (De observat, încă, fenomenul prezenței vocalei *ă*, în loc de *e*, după consoanele dure — în exemple ca cele de mai sus — caracteristic graiului moldovean, transilvan, dar și oltean de nord, din ținutul Gorjului, locul de origine al părinților poetului.)

Strofa a treia poate servi de argument pentru a demonstra faptul că un mare poet, precum Arghezi, ivit în pragul secolului al XX-lea, a cărui primă jumătate o domina prin creația sa, nu poate fi clasificat printre sămănătoriști sau printre gândiriști, curente literare îndeajuns de influente, primul la momentul 1900, cel de-al doilea în perioada interbelică. Munca țăranului nu e deloc idilică; pământul se muncește greu. Strofa este, în consecință, dominată de adverbele-complemente de mod: *ager*; *cu dușmănie*, *cu nădejde*, *rotund*. În anume chip, această a treia strofă marchează punctul de vârf prin care trebuiau afirmate

măreția și frumusețea muncii dure. Se poate observa, din punctul de vedere al dispunerii accentelor prozodice, și o anume gradație întru cât privește primele silabe din fiecare dintre cele trei catrene: „El, sin-gu-ra-tic..., Grâu, po-pu-șoi... A-ger, o-țe-lul...“: (˘◡◡˘◡//˘◡◡˘◡ // ˘◡◡˘◡), troheii de început de strofă reliefând, rând pe rând, omul, obiectul muncii și unealta.

Dimpotrivă, iambii din capul celorlalte două catrene, mai potriviți stărilor pur lirice, fac trecerea spre spiritual, privind acum lucrurile pe ansamblul poeziei: „Din plo-pul ne-gru..., E-o tă-ce-re... (◡—◡—◡//◡—◡—◡). Imagistica se bizuie pe aceeași putere de impresionare plastică: noaptea se desface lină din plopul negru, ca dintr-un caier, care este însă „urzit cu fire de lumină“ (pură abstracție impresionistă: nu mai suntem în epoca lui Alecsandri, când plopul forma un element de pastel și atât: „Ca fantasme albe plopilor, înșirați, se pierd în zare“):

Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe șesuri, se desface lină,
La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caer,
Urzit cu fire de lumină.

Cea de-a patra strofă prepară atmosfera de mister prin care suntem introduși în final, final prin care se atinge maximum de spiritualizare:

E o tăcere de-nceput de leat.
Tu nu-ți întorci privirile-napoi.
Căci Dumnezeu, pășind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi.

Cu aceasta, ne apropiem de ceea ce putem numi ideea de Providență în poezia lui Arghezi, uimirea poetică în fața marelui mister al existenței, pe care o aflăm în atâția din *Psalmi*, în *Duhovnicească*, *Între două nopți* etc. Atitudinea nu este deloc aceea a unui mistic, împăcat cu dogma creștină, cu sentimentul că existența divinității nu poate fi pusă la îndoială. Arghezi încerca o continuă îndoială, o neliniște, cum mărturisește într-unul din *Psalmi*:

Ca-n oglindirea unui drum de apă
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când s-adapă.

În finalul poeziei *Belșug*, poetul are sentimentul întrezăririi principiului divin, deloc în sens mistic, ci — asemeni romanticilor panteiști, mai complicat totuși, mai modern — în sfințenia muncii, a vieții diurne, în infinit de complicatele raporturi dintre lucruri. Sentimentul acesta al *întrezăririi* pentru o clipă se reflectă, de altminteri, și în chipul cum e constituit, în ultima frază, anacolutul, ca în vorbirea populară și ca în vechile scrieri: „Căci Dumnezeu, pășind apropiat, / Îi vezi lăsată umbra printre boi“.

TINCA

Coșul ei cu soare,
Proptit în șold, pe cingătoare,
Ducea snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte,
Și garoafe de noapte.
În sânul ei ca mura
Își pironeau căutătura
Domnii zvelți din jurul mesii.
— „Cine mai ia florile miresii?“

Fă, Tinco, fă! papucii de mătase,
Mărgelele, cerceii nu ți-i-a dat Năstase —
Și-n fiecare dești câte-un inel
Nu ți l-a strâns, cu mâinile lui, el.

Cine ți-a frământat carnea de abanos
Și ți-a băut oftatul mincinos?
Cui i-ai dat, fă, să ți-o cunoască
Făptura ta împărătească?

Cine ți-a dezlegat părul cu miros de tutun?
Cine ți-a scos cămașa, ciorapul?

Cine ți-a îngropat capul
Nebun,
În brațele lui noduroase, păroase,
Și te-a-nfrigurat fierbinte până-n oase?

Tu n-ai voit să spui
Nimănui
Unde înnoptai,
Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai!

Vezi, Năstase osânditul
Nu te-a pătruns decât o dată;
Și-atuncea toată,
Cu tot cuțitul.

Tinca este o poveste — o ... nuvelă, dacă vrem — despre crima pasională a lui Năstase, „osânditul“, căruia rapsodul îi este purtătorul de cuvânt. Țigancă cea frumoasă, florăreasa, este ea însăși o floare... de mucegai, minune a lumii răsărită la periferie: „Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi“, va spune Arghezi în *Testament*, perfect conștient de extraordinara înnoire adusă în limbajul poetic. Este o prejudecată stupidă și o gravă eroare, o nedreptate adusă idiomului național, să clasifice vocabularul în cuvinte „frumoase“ și în altele „urâte“, neprielnice poeziei. Totul depinde de context, de meșteșugul alăturării culorilor (Arghezi este cel mai mare poet pictor al nostru; în timp ce Eminescu sau Bacovia sunt mai curând muzicali), prin care un biet bordei de mahala, ori o frânghie cu rufe întinse la soare, pe malul Lacului Tei, transcend spre un tablou de geniu, pe care l-ar putea zugrăvi un Luchian. *Omenescul* adânc trece înaintea a toate și a tot. Frumusețea Tincăi robește: ea poartă un „coș cu soare“, plin adică de margarete sălbatice („snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte“) și „garoafe de noapte“, și mai are sânul „ca mura“, țigancă fiind. Ca atare, nu i te poți adresa decât cu „*Fă, Tincă, fă!*“. Atât de frecventul, popularul, expresivul și „suburbanul“ (în înțeles major) apelativ, de Arghezi a fost introdus mai întâi în poezia românească, de la nivelul literaturii zise „culte“, căci în cea populară și

lăutărească exista de multă vreme. Ea poartă cercei și mărgele, câte un inel în fiecare „dești“ (*deget* ar fi fost imposibil în context!), câte un inel, nu se mai știe de cine dăruite. Deoarece oftatul ei este „mincinos“ și Năstase fierbe, chiar și în pușcărie fiind, de mânie că nu știe cine i l-a „băut“, cine „i-a frământat carnea de abanos“, cine s-a bucurat de „făptura ei împărătească“. Se va zice, poate, că ne dedăm la o *descriere* a textului. Nu avem această intenție! Și, dacă asta se înțelege, înseamnă că nu știm să ne exprimăm cum trebuie. Voim doar să punctăm „coloratura“ limbajului poetic arghezian, cu totul inedit, original, în întregul ciclu al *Florilor de mucigai* (la loc de cinste stând și alte bucăți antologice: *Pui de găi, La popice, Ion Ion, Fătălaul, Candori, Sici, bei, Rada*). Așa, spre exemplu, excepționalul vers, ce-și află asemănare, prin franchețea lui superbă, numai în „divina“ (la propriu și la figurat) *Cântare a cântărilor* din Sfânta Scriptură:

„Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai“.

Arghezi nu scrie în vers „clasic“, după cum nu are nici „stil frumos și antic“. Dar nu practică nici versul așa-zis „liber“ sau „alb“, precum atâția dintre modernii care au urmat lui Lucian Blaga. Rima este la el de rigoare, însă vine totdeauna într-o subtilă combinație cu ritmul, combinație dictată de necesitatea expresiei celei mai nimerite subiectului, témei. Versurile, mai lungi sau mai scurte, sunt de fiecare dată altfel dispuse, urmând rostogolirea cât mai firească a debitului verbal, mai totdeauna de o irepresibilă, fermecătoare oralitate. Exemplul (echivalent sau, poate, chiar întrecut numai în *Blesteme* sau în *Fătălaul*) cel mai potrivit îl putem afla și în piesa analizată aici. Strofa, cu propozițiile și cuvintele de neclintit, se structurează în funcție de avalanșa întrebărilor „osânditului“ Năstase care și-a încredințat obida, „povestea“ sa de criminal, poetului. Versurile au dinamică tumultuoasă, precipitată la maximum, „povestitorul“ confundându-se definitiv cu „eroul“ său. Ele se cer recitate, după cele două întrebări „retorice“ de la început, într-un fel de *accelerando furibund*:

Cine ți-a dezlegat părul cu miros de tutun?
Cine ți-a scos cămașa, ciorapul?
Cine ți-a îngropat capul
Nebun,
În brațele lui noduroase, păroase,
Și te-a-nfrigurat fierbinte până-n oase?

Respingând-o, în numele „măsurii de aur a lirei“ și a superbeii „ode pindarice“, Ion Barbu taxa poezia lui Arghezi drept „anecdotică“, „depresivă, de spovedanie și atmosferă“, fără a lua în seamă că, chiar începând cu Homer, dar mai cu seamă de la François Villon încoace, se poate realiza lirismul cel mai pur printr-o extraordinară concentrare a epicului. Cum se întâmplă și în această poezie a lui Arghezi și ca în majoritatea celor incluse în ciclul *Flori de mucigai*, publicate în anul 1931.

Vasile Voiculescu

ÎN GRĂDINA GHETSEMANI*

Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băătură.

În apa ei verzuie jucau strelici¹ de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fălcile-nceștându-și cu ultima putere,
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!

Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bății de aripi prin vraștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.

Odată cu mai toți tradiționaliștii afirmați plenar în epoca *Gândirii* din deceniul al treilea, de la Ion Pillat, Adrian Maniu și Nichifor Crainic, Lucian Blaga și Radu Gyr, Vasile Voiculescu este și un poet religios. Culegerea *Poeme cu îngeri* (1927) este definitorie în acest sens. Însă această trăsătură a temperamentului său poetic o putem detecta și mai devreme, bunăoară

* *Poezii*, I, E.P.L., 1968.

¹ *Strelici* sau *stârlici*, s.m. (*pop.*): Pată de culoare roșie, apoi vântată, care apare uneori pe pielea oamenilor greu bolnavi, înainte de moarte; aici sensul e mai curând: fărâme, părțile, fragmente.

chiar în compunerea de față, *În grădina Ghetsemani*, inclusă în volumul *Pârgă*, apărut cu șase ani mai înainte, în 1921, la Editura Cartea Românească. O descoperim apoi ca o permanență pe tot parcursul creației lui V. Voiculescu. Postumele apărute în volumul *Gânduri albe* (Cartea Românească, 1986), la 22 de ani de la moartea scriitorului, sunt cu totul edificatoare în sensul că ne aflăm în fața celui mai mare poet religios din întreaga literatură românească, de la Dosoftei și I. Heliade Rădulescu până la contemporanul nostru Ioan Alexandru.

Deosebit de prețioase pentru înțelegerea cât mai adecvată a operei lui V. Voiculescu, în general, și a poeziei ce ne propunem să o comentăm aici, în special, sunt cele spuse în *Confesiunea unui scriitor și medic*, adresată studenților de la Facultatea de Teologie a Universității din București, în 1935, după modelul celor organizate, tot cam pe atunci, de profesorul Dimitrie Caracostea la Facultatea de Litere și Filozofie. *Confesiunea* a fost publicată în revista *Gândirea* (anul XIV, oct., 1935; vezi și *Gânduri albe*, op. cit., p. 447). Iată câteva pasaje edificatoare:

„Sunt născut la țară, ceea ce socotesc că e cel mai mare noroc din viața mea. Părinții mei, oameni simpli, au fost pioși, de o credință neabătută de nici o clipă de șovăire sau de îndoială. Practicanți moderni, fără habotnicie, religia a fost însă pravila, enciclopedia vieții lor practice. În casa noastră s-a citit mult, mai ales cărțile religioase și rituale. *Biblia* cu *Vechiul și Noul Testament*, *Viețile sfinților*, mineele pe care le împrumutam de la biserică [...]. Teatrul nostru cel mai scump erau liturghia și serviciul religios din fiecare duminică și sărbătoare, mai ales după ce descoperisem sensul ascuns al tuturor gesturilor și aluziilor liturgice. Mai desfătătoare decât orice gală de operă, din câte am văzut de atunci încolo, mi-au rămas deniile Paștilor, cu marea și minunata Vinere, când cântam prohodul...”

Și nu numai în planul pur afectiv al rememorării copilăriei din Pârscovul natal („Sufletul nostru, măcar în copilărie, prinde, fără să știe, în placa lui sensibilă, pe Dumnezeu“ — ni se mai spune în aceeași *Confesiune*) — ci chiar în cel reflexiv, al omului matur care caută o justificare riguros logică a comportării lui

ca artist. Vecinătatea lui Blaga, Nichifor Crainic, Nae Ionescu, chiar Petre Țuțea se simte numaidecât în ceea ce s-a numit „organicismul ortodoxist“. Cităm iarăși din amintita sursă:

„M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios, și îndrăznesc să spun credincios chiar dacă nu aș fi religios. Dumnezeu este simplu pentru cine-l prinde dintr-o dată[...]. Fericiți cei ce nu au nevoie de logaritmi mistici sau religioși ca să-l afle pe Dumnezeu. Ce simplă e credința! Domnilor, iertați-mi îndrăzneala, dar aș pune între fericirile de pe munte și pe aceasta: fericiți câți se nasc credincioși. Despre unul ca acesta a spus Domnul prin gura psalmistului: „Încă din pântecel maicii tale te-am ales“.

În *grădina Ghetsemani* este un poem-icoană închinat Fiului Omului, Patimilor lui Iisus. Poezia poate foarte bine intra într-un grup tematic anume conturat, odată cu alte bucăți similare, precum *Iisus pe ape*, *Pregătiri pentru cină*, *Cina cea de taină* și altele, apărute în *Poeme cu îngeri*. „Rugăciunea din Grădină“ este un tablou mural frecvent în aproape toate bisericile, situat de obicei pe peretele din stânga catapetesmei, sub celelalte panouri mari înfățișând „Răstignirea“ și „Învierea“. Grupul pictural își are punctul de origine al inspirației, ca și poezia lui Voiculescu, în aceste versete din *Noul Testament*:

„Și după ce au cântat laude au ieșit la Muntele Măslinilor [...]. Atunci Iisus a mers împreună cu ei la un loc ce se cheamă Ghetsemani și a zis ucenicilor: ședeți aici până ce Mă voi duce acolo și Mă voi ruga [...] Și mergând puțin mai înainte a căzut cu fața la pământ, rugându-Se și zicând: „Părintele Meu, de este cu putință, treacă de la Mine paharul acesta! Însă nu precum voiesc Eu, ci cum Tu voiești“ [...] Și iarăși ducându-Se a doua oară S-a rugat, zicând: „Părintele Meu, dacă este cu putință, să treacă acest pahar, ca să nu-l beau, făcă-se voia Ta...“ (Matei, 26, 39).

„Și ieșind S-a dus după obicei în Muntele Măslinilor, și ucenicii L-au urmat. Și când a sosit în acel loc le-a zis: Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită. Și El s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră și îngenunchind Se ruga, zicând: „Părinte, de voiești, treacă de la Mine acest pahar. Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă“. Iar un înger din cer s-a arătat și-L întărea. Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor Se

ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ“ (Luca, 22, 39—44).

Puterea emoțională a versurilor la care ne referim, ca de altminteri și a versetelor biblice citate, stă în *omenescul* suferințelor lui Iisus, Fiul Omului. Dacă este adevărat că Iisus a fost Dumnezeu, de o ființă cu Tatăl și cu Duhul Sfânt, dacă a fost Atotputernic, atunci s-ar părea că „paharul“ (metafora pentru patimile, răstignirea și moartea care îl așteptau în următoarele două zile după Rugăciunea din grădină) putea fi băut cu seninătate deplină. Iisus însă — și aici intervine elementul *ortodox*, autohton, țărănesc și românesc totodată — a fost să fie făcut om, cu voia Tatălui, om ca toți oamenii, nu numai Dumnezeu, „lupta cu soarta și nu primea paharul/ Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva.../ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul“, la vederea grozavei cupe, pe care „o mână nendurată“ i-o întindea implacabil. Băutura era „infamă“ și setea *omenească* „uriașă“. Omul-Dumnezeu (sau Dumnezeu prefăcut în Om, pentru iertarea păcatelor omenirii) lupta cu moartea năprasnică, cu suferința, dar știa că în „apa verzuie“ cu otravă, sub venin, se afla dulceața izbăvirii în chip de „strelică“ de „miere“ (pete galbene; V. Voiculescu se caracterizează adesea prin faptul că introduce regionalismele cele mai neașteptate în poezie, dar și în proză). Asociația *venin-dulceață*, altfel interpretabilă mai curând în sens profan, o găsim și în *Testamentul* lui Arghezi: „Veninul strâns l-am preschimbă în miere/ Lăsând întreaga dulcea lui putere“. În același chip, poate, puterea omenească în suferință și dumnezeirea lui Iisus transformă paharul cu otravă în *dulceață*, altcum spus, *euforia* spiritului pătimirii pentru mântuirea lumii.

Poemul-icoană, cum am numit compunerea *În grădina Ghetsemani*, are și o ușor perceptibilă tentă epică (dată de pasajele deja citate din *Noul Testament*), în cele patru catrene care îl compun. Lucrul se poate observa lesne și din predicătele verbale puse la imperfect: *lupta, nu primea, curgeau, stârnea*

(strofa I), *se cobora, ducea, sta, nu voia* (strofa II), *jucau, simțea* (strofa III), *se frământau, păreau, treceau, dau* (strofa IV). El rămâne însă întâi de toate „icoană“, prin puternica impresie plastică, prin culorile sumbre, noptatice, sub început de furtună, cu punctul central al tabloului în „paharul cu otravă“, spre care sunt ațintiți ochii Omului-Dumnezeu care se roagă fierbinte, cu lacrimi de sânge. În toate picturile-fresce din biserici care înfățișează „Rugăciunea din grădină“, *Paharul* figurează obligatoriu — simbol al suferinței de neînlăturat — înconjurat de raze luminoase, element mistic-miraculos, net desenat, suprapus tenebrelor din jur. Strofa ultimă vine să încadreze ca o ramă excepționalul eveniment-tablou. Natura, asemeni unui acord muzical în gamă minoră, vine cu învălmășeli prevestitoare de furtuni: măslinii de deasupra se frământă neconținut, „fără tihnă“, părând că „vor să fugă din loc“, să nu mai fie martorii tragicului moment, în timp ce „vraiștea grădinii“ (alt element lingvistic regional tipic voiculescian) este străbătută de misterioase „bătăi de aripi“ (de demoni sau de îngeri?), iar ulii de pradă „dau roată“, adulmecând moartea.

„Paharul“ chinurilor la care va fi supus Iisus, după *Rugăciunea din grădină* — devenit metaforă comună în limba română, în cea veche îndeosebi (vezi în *Divanul* lui Cantemir: „paharul vieții“ și „paharul morții“) — se asociază în viziunea lui Voiculescu și cu „Gaalul“, paharul, spune legenda, din care Iisus ar fi băut la Cina cea de taină. Tot legenda mai spune că în acest pahar, păstrat ca o relicvă, Iosif din Arimateea ar fi cules picăturile de sânge de sub crucea Răstignitului. Paharul devine astfel Sfântul Gaal, simbol al purității creștinismului. Cum bine se știe, a rămas celebru, în literatura medievală, poemul *Perceval sau Povestea Gaalului* de Chrétien de Troyes (cca 1130 — cca 1195), continuat, în cursul secolului al XIII-lea, de mulți alți trubaduri, romanul cunoscând astfel o imensă popularitate, grație caracterului sacralității sale și cavalerismului de care e impregnat. El a inspirat puternica operă, *Parsifal*, lui Richard Wagner, reprezentată la Bayreuth în 1882, simbolizând acum lupta

omului cu el însuși, cu păcatele lui și ale altora dintre semeni, așa cum Parsifal-Perceval aflase cândva mult râvnita „Via crucis“ a mântuirii depline. Facem aceste considerații anume spre a se vedea continuitatea și *adâncirea* sentimentului religios în poezia lui V. Voiculescu, pe întreg parcursul carierei lui poetice. Iată, drept argument, poezia *Graalul*, scrisă, cum reiese din datarea foarte exactă (*duminică, 13 ianuarie 1952, București*), la peste trei decenii de *Grădina Ghetsemani*:

Unde tânjește, Doamne, acum Graalul
De dumnezeiescul tău sânge plin?
Ce alt Amforthas pângărește pocalul
Slujit de Parsifal și Lohengrin?

Zadarnic de-o viață bat lumea năcă,
Munte cu munte, năzuind spre cer,
Nu-l aflu. Trimite lebăda să mă ducă
Mă leg pân-la moarte să-i stau cavaler.

Lui Klingsor vrăjmașul să-i smulg fără teamă
Lancea din brațu-i răufăcător..
Dar tot mai slab, tot mai departe aud cum cheamă,
Cum cheamă Graalul un mântuitor..

Tu-l cauți prin lume? Ci Graalul e-n tine..
Munții din harul lui urci:
E inima! tainic potir pus de mine..
Și-n loc de paznic, tu-i ești Amforthas, tu Klingsor, și-l spurci.

Am făcut această referire—relația dintre cele două poezii cu caracter religios — spre a demonstra legătura foarte strânsă dintre amintirile copilăriei de la Pârscov, altfel spus *tradiționalismul creștin ortodox și românesc*, și elementele de cultură ale artistului, fie ele și de domeniul catolicismului mistic medieval și apusean. Pentru că, încă o dată — *modern* fiind — acest *homo religiosus* care este poetul V. Voiculescu înțelege creștinismul de la nivelul filozofic cel mai înalt, totodată în chiar spiritul Evangheliei lui Hristos: *Dumnezeu nu se află în*

altă parte decât în noi înșine! Unde se află împărăția cerurilor despre care ne tot vorbești? L-ar fi întrebat fariseii și saducheii pe Iisus. Nu în altă parte, nefericitorilor și neînțelegătorilor, le-ar fi răspuns El, decât *în voi înșivă!* Rămâne doar să știți a o descoperi.

În chip foarte sigur, V. Voiculescu a fost un poet, un gânditor și unul dintre puținii oameni care nu numai credea în Dumnezeu, dar îl și descoperise, cu cea mai mare certitudine: în el însuși, în noi toți, semenii lui, cei în stare a fi deopotrivă cu el, a-l înțelege adică.

CLXXX (26)*

S-a străduit natura ca omul să nu-i scape;
Iubirea îl urcase deasupra ei prea tare,
Și-a-nmormântat-o-n carne... Din fundul oarbei groape
Eterna rădăcină spre ceruri dă lăstare.
Din sumbra putrejune cu viermii laolaltă
A mea-și umfla toți bulbii cu patimi de rușine...
Dar adiași deodată tu, primăvară-naltă,
Și izbucni, suavă, în chip de crin, spre tine.
La dulcea-ți alchimie gunoiul se supune,
Sub părul tău de soare, și-albastrul ochi deschis
Se prefăcu-n mireasmă spurcata stricăciune.
Tot ce fu somn și beznă-i acum azur și vis,
Și-n slujba ta stau puse-n genunchi — să nu le cruți —
Puternicele-mi viții întoarse în virtuți...

miercuri, 30 martie 1955

Prin păcatul original, Natura sau Providența a „înmormântat” Iubirea în „carne”, a încătușat-o în teluric, din teama ca Omul să nu fie pe măsura ei. Din adâncimi, „din fundul oarbei groape”, din întunecata „putrejune”, vecină cu „viermii”, rădăcina „eternă” a Iubirii „dă lăstare” înspre „ceruri”. Impetuoșii „bulbi” încărcăți de „patimi de rușine” s-au transformat, „zbucnind,

* Numerotația latină indică ordinea sonetelor în continuarea celor shakespiariene; numerotația arabă redă pe a celor voiculesciene.

suav, în chip de crin“, la *adierea* „Ei“ (sau a „Lui“), „primăvară-naltă“. Alchimia „Ei“ (sau a „Lui“) „dulce“ transformă „gunoiul“ și „spurcata stricăciune“ se prefacă în „mireasmă“, „Sub părul tău de soare, și-albastrul ochi deschis“. Iubirea cea mare purifică, somnul greu și „beznele“ devin „azur și vis“, viciile, cât de grele, sunt „întoarse în virtuți“.

Aceasta-i, exprimată cu cuvintele noastre (fatal prozaice) spre a ne putea apropia cât de cât de sensul sonetului 26, ideea poetică din versurile citate. Este o idee poetică veche de tot, cel puțin cât lirica erotică a lui Dante și Petrarca, cât filozofia platoniciană renescentistă, deloc lipsită de un fir senzualist cât de mic, trecută fiind o dată și prin romanul cavaleresc medieval de tip *Tristan și Isolda*.

Ea a cristalizat cel mai bine în extraordinarele sonete shakespeariene. Acolo însă, în cele 152 de *Sonnets*, publicate în 1609 de către Thomas Thorpe, la Londra, fără aprobarea autorului, *drama* triumphiului erotic (frumosul tânăr blond, contele de Southampton — „doamna cea brună“, Emilia Bassano — Shakespeare) este extrem de vie, reală. Poetul își cântă durerea de a fi înșelat de prietenul lui cel mai de preț, de a fi înșelat cu cruzime, în același timp, de o femeie pe care nu știa dacă mai mult o iubește sau mai mult o urăște, Ura și Iubirea fiind cele două extreme între care pendula tragic sufletul lui. *Impuritățile* erau multe în desfășurarea acestui „roman“, concentrat într-un extras liric, cu nimic mai prejos decât oricare dintre operele dramatice ale marelui englez. Și nu o dată Shakespeare se arată pe deplin conștient că prin arta lui — atât de mare încât depășește cu mult granițele Binelui și ale Răului pământesc — a eternizat Iubirea: „Nici marmuri, nici sculpturi de aur grele/
Nu vor trăi cât mândrele-mi poeme,/ Iar tu vei străluci mai viu în ele/
Decât într-un granit mâncat de vreme“* = *Not marble, not the gilded monuments,/ Of Princes shall out-live this powerfull rime,/ But you shall shine more bright in these con-*

* *Apud Shakespeare Sonete*, traducere și prefață de Teodor Bocșa. Editura Dacia, Cluj, 1974.

tents/ Then unswept stone, besmear'd with sluttish time“ (55); „Și vei trăi prin harul penei mele,/ Oriunde-s guri și-i răsufleten ele“ = *You still shall live (such vertue hath my Pen)/ Where breath most breaths, even in the mouths of men etc.**

Este foarte puțin probabil ca în cazul lui V. Voiculescu (cercetări biografice în acest sens nu s-au făcut), să fie la mijloc un fapt de viață similar celui shakespearian. La poetul român, om al secolului XX, iubitor pătimaș al Frumuseții din vis, „fără trup, nici sânge“, Poezia, impulsul creator este pe de-a-ntregul *spiritualist*. Pur și simplu, citind pe Shakespeare a simțit că poetul renescentist nu a dus până la capăt spiritualizarea Iubirii, îndrăznind (superb curaj!) să o facă însuși, adăugând cele încă 89 de sonete proprii.

Din acest punct de vedere am putea, pe lângă sonetul 26, să le cităm pe toate. Mai mult decât cele „originare“, shakespearienele, sonetele lui V. Voiculescu se cer citite toate, nefragmentar câtuși de puțin, piesele completându-se organic unele pe altele în chipul cel mai firesc.

O altă trăsătură comună celor doi poeți este lipsa de grijă cât privește înnoirile luate în sine. Voiculescu păstrează formele prozodice ale sonetului englez clasic, așa cum le-au practicat în epoca elisabetană, în principal, Sidney, Spencer și formidabilul său model, Shakespeare: 12 versuri cu rime încrucișate și alte două (uneori în chip de concluzie) finale, detașate, cu rima împerecheată.

În fond, Iubirea pură — și la un poet, și la celălalt — se identifică cu Arta supremă, cu Poezia, cântărețul poate face abstracție de *materialitatea* obiectului său inițial. *Sonetul CCXXIX (75)* este un pandant revelator al celui pe care l-am comentat mai sus:

Nu-ți spun nici un adio: cum n-ai mai exista...
Rămâi doar coaja celei pe care-o iau cu mine...
Ți-am supt adânc esența și te-am golit de tine...
Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta;

* Apud Shakespeare, *Complete Works*, London, Oxford University Press.

Las ochii, falși luceferi, și iau privirea dragă,
Las buze reci de idoli și iau sărutul lor,
Uit sânii, duc căldura și forma lor întreagă,
Fur neagra avalanșă de păr când se dezleagă,
Din trup îmbrățișarea de vrej amețitor..
Zvârl inima stricată, ce-ți șchioapătă alene,
Cu scopuri nepătrunse țesute-n lingușiri
— Când prefăcute lacrimi, când râsete viclene —
Capcană-n chip de suflet ascunsă-n amăgiri..
Cu tot ce-am strâns din tine curat ca Prometeu,
Am să te-alcătui altfel, dar suflet îți dau eu.

luni, 31 decembrie 1956

Ceea ce pune pe gânduri cu atât mai mult cu cât am interpretat în direcție strict spiritualistă *Sonetele* este existența în scrisul lui V. Voiculescu a unui senzualism erotic îndeajuns de abundent, acut în anumite momente, aparent în contradicție cu blânda lui religiozitate creștină. Am zis „aparent“, pentru că, dacă stăm să ne gândim bine, Biblia însăși conține, o știm cu toții, celebra *Cântare a cântărilor*, cel mai senzual și erotic text din câte cunoaștem. Poezie de cea mai pură esență, totodată! (Dacă, se înțelege, posedăm rafinamentul și cultura necesară — trebuie să facem totuși această remarcă, date fiind moravurile între care trăim! — de a deosebi între poezia senzualismului erotic și urâta, respingătoare pornografie.) Se cunoaște de asemeni, de la Boccaccio până la Arghezi, *contrastul* frumos-poetic dintre ascetismul religios și iubirea dintre bărbat și femeie, iubirea carnală, iubirea cu... păcat.

V. Voiculescu a înțeles adânc cea dintâi lege a naturii, cântată, la noi, mai întâi de I. Budai-Deleanu, și a scris poezii dintre cele mai frumoase pe această temă. Iată, spre exemplu, acest *Cântec de dezbrăcare*:

Câți îngeri de mătase ai de pază?
Când zboară-n laturi fragedul lor stol,
Ies săni și brațe, rază după rază,
Din vistieria trupului, domol.

Mai lin ca aștrii coapse-mpăcate
Rotunde legi scriu, boiul când îți culci,
Cum vii din carne și din eternitate
Întreagă, miez de adevăruri dulci.

Deschei o stea și norii despresoară
Cerescul pântec, cald, cu arcuiri,
Lacteea cale a pulpelor coboară
Spre zodiile gleznelor subțiri.

Stihia-ți pură, albă se arată:
Calc nor și înger, goală li te rump,
Lung să-ți sărut și să cuprind deodată
Tot adevărul trupului tău scump.

Piesa face parte din culegerea *Urcuș* (1937), ca și *Fata din dafin*, din care mai cităm aceste două strofe:

Te dezgolesc și-n brațe îți strâng rotunda noapte,
Lumina cărnii pipăi cu degete de orb
Și mâna, ospătată cu sâni, culege șoapte,
Tot trupul cu migală de mângâieri să-ți sorb.

Lucizi, genunchii candizi mai stăruie-n răscoală,
Descui blândul lor lacăt cu chei de dezmierdări,
Minunea jăfuită să nu rămâie goală,
Te-acopăr cu horbotă de sărutări.

Am mai putea reproduce și alte multe strofe similare deoarece cu poezia lui Voiculescu (pictorul în cuvinte) ne aflăm în preajma marilor maestri ai plasticii interbelice, neîntrecuți de nimeni până acum, faimoși și în plan mondial. Mai cităm din *Bacantă dansând (Destin, 1933)*:

Începe să culeagă văzduhul cu piciorul,
Lumina între pulpe deschide ochii vii:
În alba colivie a coapselor mlădii,
O neagră porumbiță se zbate și-și ia zborul.

și din culegerea cu șase ani mai încoace, *Întrezăriri* (1939), din bucată *Te înalț*:

Te înalț din carne, frumusețe pură;
Te desprind din coapse moi, desăvârșire;
Viu sosește la mine dincolo de fire,
Zâmbet al veciei sprijinit pe-o gură.

.....
Pe femeia goală altoiesc zeița,
Mângâi lung tiparul formelor eterne...
Dar o tresărire mi-a trezit arșița
Și-ncovoi grumazul visului în perne.

Am putea cita, dacă ne-ar permite spațiul, și din *Povestiri*, din încărcata de erotism *Sezon mort*, de exemplu, sau și din mai șocantele pagini din *Ispitirile părintelui Evtichie*, toate foarte... picturale, adevărat coșmar breughelian la un Sfânt Antonie închipuit de V. Voiculescu.

Numai că, pretutindeni — desigur, mai mult decât în „primitiva“, „naiva“ *Cântare a cântărilor* biblică —, poezia erotică a cărnii, oricât de frumoasă, e văzută de V. Voiculescu *sub specie aeternitatis*, vremelnică floare suavă înlănțuită în lut, cum citim în *Trupul, cetate a timpului* (*Urcuș*, 1937):

Demoni prinși în zăvoarele spermii
Trântite-ntr-o noapte fără de veste,
Strigă: „dincolo aburi, dincoace viermii“.
Dar sufletul sfânt desculț trece lin peste.

Dar chiar și în *Ultimele sonete...* — căci, pentru a le înțelege mai bine sensul, deja arătat, am făcut acest scurt excurs în specificul eroticii voiculesciene — acuitatea senzorială e prezentă la tot pasul, într-un contrast mai strâns totuși cu spiritualul pe care vine să-l potențeze: poetul așteaptă de la iubire „un farmec mai sus ca o izbândă,/ Nu bruta-ncoronare a sângelui aprins“ (CLVI); „Mă-nfățișez cu duhul, nu te sărut pe gură,/ Plecat ca peste-o floare, te rup și te respir ...“ (CLVIII); „Din spulberul iubirii atât doar mai pot strânge,/ Să-mi fac un ștreang, eu

singur, cu fragedele-ți rochii“ (CLXIII); „Acolo, sus, păcatul n-ajunge nici ca gând,/ și vițiu nu suie nici în închipuire“ (CLSXII); „Sunt psalmii mei de taină o rugă necurmată,/ În ei am pus iubirea lângă Eternitate“ (CLXXVI); „Cât mi-ești de drag atuncea! Cum îți iubesc minciuna!/ Întreg te afli-acolo, tu cel adevărat,/ Tu candid plin de viții, amestecând întruna/ Păcatul ce lucește ca aurul curat...“ (CLXXXI); „Eterna Artă, suverana Moarte.../ Azi, fericite, ele nu mai sânt/ Fărămițate-n lume și răzlețe:/ Din cer, din iad, de pe întreg pământ/ S-au strâns în geniala-ți frumusețe./ Când țin la piept făptura-ți luminată,/ Le-mbrățișez pe cătetrele-odată...“ (CLXXXII); „De-atunci mă zbat și suflu, văpaia să-i sporesc,/ Să ardem împreună de-același foc ceresc“ (CXVIII) etc.

Gândul platonician se identifică, la Voiculescu, cu concepția adamică, biblică. Mai înainte de a fi scris *Ultimele sonete...*, cânta *Androginul* (titlul unei poezii din culegerea *Întrezăriri*, tipărită în 1939), succedaneu de altminteri (sau poate antecesor) al îngerilor:

Țin cumpăna-ntre suflet și-ntre carne.
Drept cheazășie limpede-a puterii
Că patimile n-au să mi-o răstoarne,
Port amândouă cheile plăcerii.

Astfel nu simt nici junghiul dezbinării,
Nici jugul dorului și nici fierbinte
Crucificare a împreunării,
Ci pururi zămislesc numai cu mintea.

Îngemănând potrivnice silințe,
Cobor zâmbind din alba-ntâietate,
Din soiul unic fără de semințe,
Închis în pura mea deplinătate.

Prefigurez un gând zeiesc al lumii
Ce-și dibuie pe forme bucuria
Și răsădește-n moliciunea hulii
Tăria tainei mele, fecioria.

Aceste versuri își au un ecou, o corespondență revelatoare, sub semnul aceleiași idei platoniciene, a idealului frumuseții omenești pure (care, cum am văzut, nu intră nicidecum în contradicție cu creștinismul), în altele scrise la distanță de aproape două decenii, ca sonetul CCXIV, bunăoară:

De ce numai pe tine tu însuți te iubești?
E lege frumusețea să o adori oriunde.
Oglinzi și ochi întreabă, și toate vor răspunde
Că domn al frumuseții, pur arhetip tu ești.
Cum, geamăună, te-mbibă lăuntrica splendoare
— Eter arzând de taine, de gânduri și simțiri —
Tu, -naltă ipostază a cărnii trecătoare,
Ai luat în lume locul pierdutei nemuriri.

Hotărât lucru, *Ultimele sonete...* este opera cea mai unitară a lui V. Voiculescu. A le citi și a le cita (fără un comentariu cât de cât adecvat) fragmentar, câte unul-două, la... alegere, este o greșală de neiertat. Ele își corespund riguros unul altuia, de la un capăt la altul al întregului (mult mai mult decât cele „shakespeariene“, care le-au fost pretextul), asemeni unei rețele care nu e permis să fie afectată de vreo întrerupere.

Din acest punct de vedere, V. Voiculescu nu este un scriitor modern, în înțelesul obișnuit. De obicei, modernii pun în cărțile lor de poezii compuneri foarte eterogene, neurmărind fire ideatice, opinii, atitudini, mizând pe ceea ce, cu un cuvânt irelevant, numim „magia verbului“, ca și, pe... răbdarea, bunătatea sau nepăsarea criticii cât privește rigoarea scriiturii. Nu este deloc cazul lui V. Voiculescu, nici în poezie, nici în dramaturgie și nici în proză, mai cu seamă în *Povestiri* și în *Ultimele sonete...*

Ion Barbu

JOC SECUND

Joc secund este Arta poetică a lui Ion Barbu:

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Așadar, prin actul oglinzirii, contingentul intră în azur și devine *joc secund*, apropiat asimptotic de Idee: *mai pur*. Arta este *Nadir latent*, spre deosebire de opusul ei, *Zenitul*, care este *aparent*. Poetul, în acest proces al „înecării cirezilor agreste” (negare a teluricului), este chemat să ridice *însumarea* harfelor resfirate, pierdute „în zbor invers” (prin coborârea Ideii în contingent, mișcarea, căderea din azur în teluric). Actul are loc sub formă de cântec „ascuns”, extatic și lucid totodată, asemenea mișcării imperceptibile a meduzelor în apele mării. Acesta este chiar modul cum Ion Barbu înțelegea poezia pură, luând poziție prin ceea ce, la vremea lui, se înțelegea a fi modernismul, când scrie în articolul „*Evoluția poeziei lirice*” după E. Lovinescu:

„Nu sincron și în extensiune, ci pe linia de adâncire a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de identitate generală: culoare ultimă - și rembrandtiană, ireductibilul animal de lumină. Experiența pe care se va întemeia *un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune*.”

(*Apud* Ion Barbu, *Pagini de proză*, E.P.L., 1968, p. 77—78.)

Și mai departe:

„Modernism e un cuvânt impropriu sau, aplicat poeziei, de-a dreptul ocară. El nu se referă decât la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat de poezie: recâștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe.“

(*Ibid.*, p. 79)

Idea că poezia, poezia pură, trebuie să fie cântec ascuns și totodată larg cuprinzător, asemeni Spiritului Universal și etern, apare și în *Timbru*:

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

S-a spus despre poezia lui Ion Barbu că este ermetică. Unii, speriați de cuvânt, neagă ermetismul și încearcă să demonstreze inteligibilitatea acestei poezii dificile. Însă ermetismul lui Barbu este o realitate pe care însuși poetul nu a încercat s-o îndepărteze prea mult. Instruind de lucrurile esențiale, ca și geometria, poezia trebuie să adopte textul „august“, asemeni unei „inscripții al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei“. Desigur, redactarea cere mult timp, nu însă pentru „poleirea frazelor“, cum suntem obișnuiți a tot spune, ci „prin munca de eliminare a prisosurilor“, operație absolut necesară pentru captarea ideilor „la izvorul cel mai direct“ (*Carl Friedrich Gauss, ibid.*, p. 192). *Pauca sed matura*, iată deviza creatorului de poezie, ca și a practicantului axiomaticii: „un minimum de formule oarbe unit cu un maximum de idei viziunare“ (*ibid.*). În geometrie, ca și în poezie, „desenul (respectiv: anecdotical, coloratura metaforică și emoțională, n.n.) corupe raționamentul“ și frumusețea, care presupun o mare concentrare a expresiei. (Este ceea ce Mallarmé, citat des și aprobat de poetul român, cerea prin nenumirea obiectului poeziei.) Ion Barbu este adversar înverșunat al ceea ce el numește „poezie leneșă“:

„«Faire difficilement des vers faciles» n-a însemnat niciodată a ticlui versuri digerabile, ci rara aventură a unui vers într-adevăr esențial. Pentru acest fapt preponderent, pregătit de timpuriu cu mai mare avarie decât o abordare de astre, pentru determinarea sau provocarea Versului Jubilat, Consistență și Nedeterminare unite, tehnicile oamenilor abia ajung.“

Așadar, ermetism nu înseamnă imposibilitatea înțelegerii absolute a artei, ci numai necesitatea înarmării contemplatorului ei cu anume chei, asemănătoare miraculosului caduceu al lui Hermes Trismegistul, instruirea în semne, cu ajutorul cărora pătrundem în domeniul frumosului și adevărilor esențiale, pe o cale mai grea, „rampantă“, de acces în „topos atopus“. Dacă înțelegem bine, principial, poetul *Jocului secund* ar fi trebuit să prefere, bunăoară, formula matematică a sferei

$\left(\frac{4\pi R^3}{3}\right)$ oricărei reprezentări a acestei realități geometrice, dat

fiind că nici un desenator și nici strungul cel mai fin cu puțință nu pot realiza perfecțiunea ideală, transcendentă a noțiunii de sferă. Mai mult încă, demonstrarea însăși a formulei în chestiune (o infinitate de piramide cu vârfurile în punctul central și suprafețele bazelor drept componente ale suprafeței sferei) trebuie să urmeze drumul cel mai scurt cu puțință, canonic, deasupra înțelegerii profane, împiedicat de prea multă, prisoselnică, euristică. Așa se explică, în cele două strofe ale Artei poetice barbiene, ca și în toate bucățile din ciclul *Jocului secund* (îndeosebi), recursul la termenii deveniți niște metafore „*sui-generis*“: „dedus“, „intrată“, „tăind pe“, „grupuri“, „secund“, „a ridica însumarea“, „zbor invers“ etc. De ar fi să aplicăm metoda platoniciană, o dată cu principiul dialecticii hegeliene, „jocul prim“ ar trebui să fie realitatea fenomenală. „Negată“, oglindită prin artă, devenită „joc secund“, ea se purifică, într-o măsură, *tinzând* spre esență, spre Ideea de origine, pe care, în absolut, n-o va putea ajunge, de vreme ce adjectivul „pur“ este precedat de adverbul limitativ

„mai“. Până la urmă, poetul va abandona (aceasta să fie oare cauza?) Poezia, în favoarea Matematicilor, rămânând cu admirația sa intactă pentru recile, restrânsele „perfecțiuni poliedrale“. Nu înainte însă de a traversa și superba experiență a *Uvedenrodelor* și a *Isarlâkului*.

Astfel încât, într-un fel, contrar spuselor poetului, în *Joc secund*, ca și în toate celelalte piese care compun ciclul cu aceeași denumire, se ghicește travaliul îndelungat și expert asupra cuvântului. Tudor Vianu, G. Călinescu și alții bănuiesc cum că Ion Barbu proceda la șlefuire — odată așternută pe hârtie o primă formă a poemului, a strofei sau a versului — îndelungi, constând din contrageri morfosintactice (participii: „dedus“, „intrată“, „mântuit“; elipse: „Nadir latent!“, „ascuns“, „cum numai marea“) ori, cât privește prozodia, practicarea frecventă a „rejetului“, la mai fiecare final de vers-început de vers (cele mai frapante fiind aici: „însumarea/De harfe“ și „cum numai marea/ Meduzele“). Adept al perfecțiunii „odei pindarice“, cum însuși ni se prezintă, este de așteptat ca prozodia barbiana să nu prezinte nici cea mai infimă fisură, cu deosebire în poezia la care ne referim aici. Ritmul este calm și solemn, ca într-o oficiere. Rimele, încrucișate, prima feminină, a doua masculină: „creste“ — „agreste“ / „azur“ — „pur“ / / „însumarea“ — „marea“ / „pierzi“ / „verzi“ — rime rare, dispuse sonor — contribuie și ele din plin la muzicalitatea discretă, „ascunsă“ a versurilor, de unde extraordinara lor calitate mnemotehnică. Se memorează, se țin minte de îndată și, am zice, mai înainte de a le pătrunde înțelesul lor adânc. Citești, recitești, observi că începi să memorezi, închizi cartea și textul te urmărește apoi multă vreme, ca un fragment simfonic după ce ai ieșit din sala de concert. Desigur, un rol însemnat îl are aici și lexicul, dispunerea lui pe portativ, mai bine zis, efectul de înaltă intelectualitate dat de alăturarea neologismului sau a termenului matematic de cuvântul neaș: „calmă creastă“, „mântuit azur“, „cirezile agreste“, „grupurile apei“, „joc secund“, „ridică însumarea“, „zbor invers“,

„istovește... cântec“. De altminteri (lucru ce nu ne propunem a-l demonstra aici) limbajul matematic românesc — spre deosebire de alte ramuri ale științelor — își are, prin vechime și, în vremea din urmă, prin proliferarea matematicilor în învățământul nostru la toate nivelurile (întrecând cu mult sectorul umanistic), o expresivitate și, am zice, chiar o poeticitate a lui, specifică, la care oamenii cultivați sunt sensibili.

Lucian Blaga

BELȘUG

Nu este lipsit de interes să punem alături — fie și numai pentru faptul că au același titlu — *Belșug* de Lucian Blaga și omonima lui Tudor Arghezi pe care am analizat-o ceva mai înainte. Cele două compuneri, foarte deosebite între ele din mai toate punctele de vedere — în primul rând din acela al sistemului structurilor poetice —, au totuși, cum vom vedea până la sfârșit, un element comun: *spiritualizarea*. Însă concepută și exprimată diferit de la un poet la celălalt.

Poezia lui Blaga a fost tipărită pentru prima dată în revista *Gândirea* (XVI, 7 sept. 1937), la zece ani după aceea a lui Arghezi, și a fost inclusă în ciclul *La curțile dorului*, apărut în volum un an mai târziu, în 1938. Aceste câteva date de istorie literară ne sunt necesare spre a putea observa că bucata în chestiune, alături de multe altele din grupul *La curțile dorului*, a fost scrisă în perioada în care filozoful elabora *Trilogia culturii*, respectiv volumele: *Orizont și stil* (1935), *Spațiul mioritic* (1936), *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937). Or, cum prea bine s-a demonstrat, între filozofia și poezia lui Lucian Blaga există o foarte strânsă relație, cele două sectoare de creație ale scriitorului influențându-se și completându-se reciproc, într-o unitate dialectică deosebit de revelatoare în evoluția ei.

Lucrul se poate constata și din analiza poeziei *Belșug*.

În comparație cu celelalte cicluri anterioare (*Poemele luminii*, *Pașii profetului*, *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*), în *La curțile dorului* Lucian Blaga dă semnele unei anume înclinații spre claritate și simplitate în expresie, chiar spre un fel de *clasicizare* a versului, prin cultivarea tot mai consecventă a rimei, a ritmurilor echilibrate, a metaforelor și comparațiilor mai la îndemâna cititorului său român, mai autohtonizate altcum spus:

1. — Negrule, cireșule,
2. gândul rău te-mprejmuie.

3. Jinduiesc la tine coapte
4. guri sosite-n miez de noapte.

5. Om și păsări, duhuri, fluturi
6. nu așteaptă să te scuturi,

7. Prea ești plin de rod și vrajă,
8. vine furul, pune-ți strajă!

9. — Las' să vie, să culeagă,
10. vara mea rămâne-ntreagă.

11. Stelele deasupra mea
12. nimeni nu mi le-a fura!

Am citat poezia în întregime spre a se vedea că în cele două secvențe ale ei (două replici lirice, vs. 1—8 și 9—12), compuse fiecare dintre ele din câte patru și respectiv două distihuri, simetriile se păstrează riguros: fiecare distih reprezintă câte o frază, fiecare vers câte o unitate sintactică, bine definită, rimele sunt împerecheate două câte două etc. Este aici, adăugăm de îndată, chiar punerea în practică a simplității și clarității, a echilibrului și simetriilor neforțate pe care filozoful le prețuia atât de mult în *Spațiul mioritic*, indicându-le ca trăsături fundamentale ale sufletului românesc. Poezia *Belșug* este departe de încărcătura expresivă a multora din ciclul *Lauda somnului* și cultivă parcă intenționat ceea ce Bлага observa ca o dominantă în ornamentica și poezia populară românească: „geometrismul dreptliniar“ (vezi *Trilogia culturii*, E.L.U., 1969, p. 209), acea „înclinare spre nuanță și discreție“ (*ibid.*, p. 218), întâlnite în doine, procedee „primare și subtile în același timp“ (*ibid.*, p. 221). Nu alta a fost evoluția poeziei lui Eminescu, de la *Memento mori* la *Mai am un singur dor*, în numele aceluiași comandament suprem al artei:

profunzimea prin simplitatea expresiei, o dată cu ancorarea în specificul național, fără însă — aici — cea mai mică știrbire a originalității.

Cireșul *negru* (cireșul sălbatic, cireșul de pădure, un arbore viguros, rezistent la intemperii, cu viață lungă, cumva nepăsător la ceea ce se întâmplă în juru-i) este metafora trăinicieii și siguranței de sine. „Gândul rău“, „jinduirea“ celor care ar vrea să-i fure roadele îl lasă indiferent. Omul, păsările, „duhurile“, fluturii pot veni să culeagă fructele, aceasta fiind în firea lucrurilor. El însă este un fenomen al naturii mai puternic decât toate celelalte, mai durabil, cu „vara rămasă întreagă“.

Această primă treaptă a înțelegerii poeziei poate fi folosită, de trebuie să ne adresăm copiilor și tinerilor cărora voim să le dezvăluim tainele lirismului lui Blaga, pentru a demonstra *spiritualizarea* la care ne refeream la început, pe care o descopeream și în *Belșug*-ul lui Arghezi. Optând pentru claritate și simplitate, cu păstrarea pitorescului echilibrat, poetul nu a renunțat la nimic în ceea ce privește profunzimea. Apropiat de factura clasică, versul lui Blaga continuă a fi liber. Nici un artificiu poetic, oricât de meșteșugit ori chiar ascuns — ceea ce nu e cazul lui Arghezi — nu atrage deloc atenția. S-ar putea spune că chiar, dimpotrivă, identitatea dintre fond și formă se realizează aici mai direct, printr-un fel de ritmare a emoției în cuvinte, prin contopirea dintre culoare și muzicalitate. Rolul poeziei rămâne mereu același pentru Blaga: descifrarea tainelor universului, plin de atâtea semne, prin revelație și intuiție, prin extazul molcom, temperat, prin aspirația continuă a sufletului de a comunica cu absolutul. Pulsul cuvintelor poetice bate alături de gândul filozofic sau îl precedă de aproape. O strofă din bucata titulară a ciclului (*La curțile dorului*), de care trebuie să ținem neapărat seamă, ni se pare edificatoare în acest sens:

Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide,
lungi zile pierduți și străini.

Oaspeți suntem în tinda noii lumini
la curțile dorului. Cu cerul vecini.

Poetul se poate adresa *realmente* (ca altădată *Gorunului*) copacului, cu vocativul *Cireșule*, ca unei ființe quasimiraculoase. Îi poate atrage atenția că-l „împrejmuiе“ gânduri rele, că dușmanii jinduiesc la „tainele lui coapte“ etc. Deodată însă își dă seama că *vecinătatea cu cerul* este de fapt un dat ontologic, absolut și necesar al trăiniciei. Stelele sub care ne-am născut nu ni le poate lua nimeni. Nu este deloc întâmplător că metafora *stelelor*; semnul statorniciei și al veșniciei, revenea sub condeiu lui Blaga atunci când, protestând contra fascismului șovin, arată că fiecare are dreptul inalienabil de a trăi „sub stelele lui“.

Ambiguitatea imaginii poetice, ca și în cazul lui Arghezi, implică însă neapărat și tenta autobiografică, de o putem numi așa. Cum Arghezi, cel ce descindea din „robii cu saricile pline“, vede *belșugul* spiritual în superrafinarea astrală a muncii țaranului, tot așa Blaga putea să scrie: „Stelele deasupra mea/nimeni nu mi le-a fura“.

De stele și luceferi se vedea purtat în eternitate și Eminescu: „Luceferi, ce răsar/ Din umbră de cetini,/ Fiindu-mi prieteni,/ O să-mi zâmbească iar“. Ca și marele poet anonim din *Miorița*: „Păsărele mii / și stele făclii“.

Una dintre poeziile târzii ale lui Lucian Blaga, deosebit de caracteristică pentru ceea ce am putea numi la dânsul motivul astral, este *Cântec sub stele* (publicată mai întâi în *Contemporanul* din 7 aprilie 1961, și inclusă apoi în ciclul *Stihuitorul* din volumul postum *Poezii*, 1962); o putem cita, dată fiind scurtimea ei, în întregime:

Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru.
Jinduiesc la câte-un astru
răsărit ca o ispită
peste-amurgul meu de-o clipă,
peste basmul în risipă
Curge timpul prin înalturi.

Astru poartă lângă astru,
răzbunându-mă-n albastru.

Visul, aur prins în palme
ca nisipurile-n ape,
ca nisipurile-n ape
trebuie să-l las să-mi scape.

De tot interesul este, în lumina celor discutate în acest eseu, să însemnăm aici mărturisirea lui Blaga însuși în legătură cu crearea acestei poezii:

„În cursul nopții m-am trezit de câteva ori. Cred că între ora 2 și 3, ceas labil și echivoc, n-am dormit. M-au deșteptat niște stihuri ce voiau să se închege în mine. Întâiul stih se alcătuisese în mine încă de cu seară, în ritmul pasului, sub stelele vii, când am urcat singur din cătun pe poteca șerpuitoare, spre lăcașul meu de lângă pădure. Întâiul stih lua ființă chemat de un anume ritm, de care am fost cuprins. Stihul s-a oprit în fața cugetului meu. Mi-am zis mie însumi: nu te mira, că-l deochi! Și m-am desmirat, ca să nu-l alung. Acum, trezindu-mă, simt că stihul a crescut singur în timpul somnului. Simt nelămurit că poezia este în mine și că nu trebuie s-o scot din latența ei. Va trebui să-mi amintesc doar stihul ce a prins ființă aseară, pentru ca poezia să se închege de la sine. Nu trebuie decât să cobor găleata de aur până în fundul fântâniei, căci poezia se împlinise cumva, și aștepta doar să fie ridicată. Cu oareșicare teamă de a nu sfârâma o făptură atât de fragilă, încerc să-mi amintesc versul incipient, ajuns nu știu cum dintr-o dată pe linia lirică cea mai lăuntrică a poeziei. Și poezia crește, fără efort: se rotunjește, rămânând totuși deschisă într-un fel. Și iarăși mă mir, căci mi-a căzut în palme ca un rod copt, când nici nu mai speram asemenea cules. Repet versurile în gând, ca să mi le fixez.“
(*Apud Poezii*, E.P.L., 1966, p. 479.)

CÂNTECUL SPICELOR

Caracteristică într-un grad înalt pentru perioada de la sfârșitul vieții și carierei de poet a lui Blaga, *Cântecul spicelor* a apărut în volumul de *Poezii* postum, din 1962, inclusă fiind în ciclul intitulat *Vară de noiembrie*. Senzualismul de anume tip, în înțeles larg și profund, vitalismul de mare forță din aceste compuneri din pragul

bătrâneții poetului și filozofului a surprins pe comentatori. În anii tinereții Blaga nu a scris poezie erotică aproape deloc. Alături de Macedonski, el este unul dintre prea puținii poeți români rămași nebântuiți de *dramele* iubirii. Spre deosebire de Macedonski însă, acest „gol“ se va împlini în creația lui Blaga cu ciclul de poezii *Vară în noiembrie*, rod poate și al unei iubiri târzii, în orice caz profund semnificativ în sensul meditației filozofice asupra naturii, a cosmosului, a destinului omenesc, a integrării organice a ființei umane în datele existenței veșnice.

Lumea este „albastra haină“, făcută anume ca să nu se piardă „vara sângelui“. „Vraja basmului“ iubirii trebuie să ardă în orice ins. În cazul poetului de la Lancrăm și al filozofului *Spațiului mioritic*, temperament și suflet neprecoce, rămas genuin, cu sângele pulsând lângă pamânt, în ritm cu sevele copacilor, menit din copilărie a sta în contact permanent cu esențele, prin simțurile-i ascuțite, s-a produs o mutație curioasă. „Vara“ iubirii, imposibil de evitat, totuși, a răbufnit către amurgul vieții, „în noiembrie“. Iată prima strofă din poezia liminară a ciclului:

Iubito-mbogățește-ți cântărețul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei, muți,
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gând.
Solar e tâlcul ce tu știi oricând
atâtor lucruri să-mprumuți.

Efervescența erotică se sublimează total în *Cântecul spicelor* și devine pur elan panteistic. Iubirea, erosul, este privită ca principiu al lumii, al mișcării în univers. (Ideea poate fi întâlnită, într-alt chip, la Eminescu, la Arghezi și la Ion Barbu.) Cunoașterea intintivă, prin simțuri, trăirea, revelația poetică blagiană atinge aici una din culmile ei: vegetalele spice au ajuns în pragul feminității, „se înfioară“ de dor și de moarte (în plan cosmic și în absolut, iubirea și moartea sunt complemen-

tare, ca în *Miorița*, și ca în *O, mamă...* de Eminescu). Ca niște fete din basme, ele s-au îndrăgostit de astrul selenar:

- I {
1. Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară, de moarte,
 2. când secera lunii pe boltă apare,
 3. Ca fetele cată, cu părul de aur,
 4. la zeul din zare.

Aspirația spre astre la vârsta adolescentină, dragostea imposibilă a fetei pentru zeul Luceafăr am întâlnit-o la Eminescu. Originalitatea cu totul ieșită din comun a poeziei lui Blaga stă în faptul că de astă dată pare a nu mai fi vorba de un simbol, ci pur și simplu de o imagine poetică, pe care am putea-o decoda într-un fel oarecare. Uimitor rămâne acum faptul că ni se propune ipoteza cum că principiul erotic ar putea rezida în cerealele care la momentul fecundării aspiră spre spiritul absolut și etern. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în fața unui panerotism, cu totul altfel exprimat decât la Eminescu, la Arghezi, la Barbu.

Cum am mai arătat când am analizat poezia *Belșug*, către sfârșitul carierei sale Blaga tinde spre ce am numi scuturarea podoabelor, spre o poezie în structuri, aparent măcar, mai simple, aproape clasice.

Rimele din *Cântecul spicelor*; încrucișate, feminine, au un rol muzical bine determinat: în prima pereche cu accentul pe vocala cea mai deschisă: *apare-zare*; în a doua de asemeni: *văpaie-taie* (nu fără, de astă dată, crearea unei senzații de *alerteță* datorată diftongului coborâtor); în a treia, prin aducerea sonorilor închise, lungi, sumbre: *vântului-pământului*, ca pentru a sugera inexorabilul; în sfârșit, în a patra: *lună-apună*, creând un fel de consens neutral asupra fenomenului. Iată celelalte două strofe ale poeziei:

- II {
5. O vorbă-și trec spicele —fete-n văpaie:
 6. secera lunii e numai lumină —
 7. cum ar putea să ne taie
 8. pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului?

- III { 9. Aceasta-i tristețea cea mare a spicelor,
10. că nu sunt tăiate de lună,
11. că numai de fierul pământului
12. li s-a merit să apună.

Cât privește ritmul, e cazul să spunem că de astă dată Blaga rămâne credincios verslibrismului. Cele trei fraze din cele trei strofe — prima și ultima afirmative, cea mediană interogativă — se dispun în versuri lungi sau mai scurte, în funcție strict de pulsația ideii poetice. Versul al patrulea, din strofa întâi, spre exemplu („la zeul din zare“), cel mai scurt, face contrast puternic cu perechea lui din strofa următoare: („pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului“). Aceasta pentru că tensiunea lirică descrie o curbă ascendentă: de la contemplarea pasivă a astrului („fetele *cată...*/ la zeul din zare“) la dorința arzătoare de a fi „tăiate“ de secera de aur a lunii. Axul principal al discursului poetic este susținut de apariția în trei locuri și la egală distanță ritmică (primul cuvânt din vs. 1, strofa 1; înaintea cezurii din vs. 1, strofa 2 și la sfârșitul vs. 1, strofa 3) a *spicelor*:

Forța și originalitatea acestei poezii stă în structura *ambiguă* a imaginii. A o interpreta *numai* în sensul *Luceafărului* eminescian, repetăm, nu este indicat. Pentru că, pur și simplu, poetul presupune frisonarea erotică a spicelor dintr-un lan de grâu, lovite, noaptea, de lumina lunii. Ceea ce potențează însă gândul că în ordinea umană este cu atât mai îndreptățită iubirea pură, sub semnul Selenei. Dar o asemenea procedură poetică e veche de când lumea, banalizată la maximum de romantism și mai ales de epigonismul romantic. Poetul cel nou, găsind-o totuși adevărată, o reîmprospătează, redescoperind-o de la polul opus: nu numai omul iubește sub semnul lunii, ci tot ce există se supune unui panerotism cosmic.¹

¹ Anticipat însă, surprinzător, de chiar Ion Budai-Deleanu, în cântecul neoaacreontic al lui Parpangel: „Tot ce sânte, să mișcă, viază,/ Tot ce nverde, ce-nfloare și crește,/ Cu poftă lină să-mbrătoșază,/ Cu dulce dor să leagă, să mește./ O! Amor! ție toate să-nchină,/ Toată ție jertfește jivină!/
/ Înșuși pe-astă lume trecătoare,/ Din haos un sânt libov o scoasă,/ și dra-

Ca atare, de „personificare“ (spicele din lan se comportă ca niște fete) ori de „metaforă“ (spicele sunt „fete-n văpaie“ erotică) nu mai poate fi vorba, cel puțin de la un moment dat încolo, când nivelul strict „școlăresc“ se presupune a fi depășit. Spicele sunt chiar spice reale, pătrunse însă, transfigurate, de protecția sufletului poetului în vegetal, făcute adică obiect și instrument al *cunoașterii*, mit descifrator al universului sensibil. Aceasta este cauza pentru care expresii ca „fete-n văpaie“, „să ne taie pe la genunchi“, „să ne culce pe spate“ etc. ne apar expurgate de orice urmă terestră, trivială, de o putem numi așa.

Când am analizat *Belșug*, am arătat că, o dată cu tendința spre simplitatea expresiei, în poezia lui Blaga apărea și un anume calm și echilibru, o seninătate mioritică. Cum se poate constata din *Cântecul spicelor*, ca de altminteri din întreg ciclul *Vară în noiembrie*, evoluția ulterioară a spiritului blagian a înregistrat o nouă mutație, așezată sub semnul vitalismului „verii în noiembrie“, al unor energii descătuse spre amurgul existenței filozofului, care împlinea un gol în creația lui poetică. O strofă din poezia *Vară în jurul cetății*, circumvecină *Cântecului spicelor*; ne ajută să înțelegem mai bine modul cum s-a constituit imaginea în bucata analizată aici:

Ca fetele, neașteptat peste noapte crescute,
cari încă nici ele nu știu
că-l au (se-ntâmplă aceasta adeseori),
tulpinile verzi de porumb pe alocuri
și-arată auriu părul la subsuori.

goste cu-ntâia lucoare, / Îi suflă-n mădulările ghietoasă, / Așezând ca legea ei întâie / Priința ș'armonia să fie!... / Dup-această lege nemutată, / Făptura toată merge, să ține; / În toate libov și dor s-arată: / Iubescu-să stelele-între sine, / Iubește-să ceriul cu pământul, / Iubescu-să mările cu vântul, // Sus, în văzduh toate zburătoare, / Gios, pre pământ toate dobitoace? / Pân-și răcile jigăanii de mare / Prin cea patima lină, șegace, / Cu strânse lațuri să-mpreunează...“ (*Țiganiada*, *Cântecul III*, strofele 7—10).

Ion Pillat

CALENDARUL VIEI

Ion Pillat este unul dintre poeții români de primă mărime în epoca dintre cele două războaie mondiale. Având, pe lângă marele-i talent, studii temeinice în domeniul umanioarelor, însușite la Paris, îndeosebi, ca fiu de mari boieri moldoveni, după tată, ca nepot și strănepot al Brătienilor, după mamă, el a fost ceea ce am putea numi „un savant“ într-ale poeziei. Nimeni dintre contemporanii săi nu cunoaștea atâta poezie, românească și universală, ca Ion Pillat, prietenul lui Rainer Maria Rilke și al altor literați de marcă ai timpului. Prin temperament și formație intelectuală el nu putea fi decât un eclectic superior și, necesarmente, un neoclasic. Asemeni lui Alecsandri — pe care și-l ia ca model —, asemeni lui Horațiu și Virgiliu, contemporanului său francez Francis Jammes ori ceva mai vechiului Albert Samain, el cântă cu predilecție plăcerile rustice, frumusețile peisagistice din preajma Miorcanilor de pe malul Prutului și mai cu seamă ale moșiei de la Florica, în coasta Piteștiului, „pe Argeș în sus“. El este însă, ca descendent de boieri și rafinat cărturar, un poet frumos „livresc“, „fin“ și „sensibil“, „senin“ și „cuminte“, iubind ceea ce latinii numeau „oțiul“, quietudinea domestică, altfel spus *lenevirea superior-contemplativă*. Ca și Virgiliu, autorul *Georgiconului* — tratatul poetic despre muncile câmpului —, Pillat compune un *Calendar al viei*, ordonat după cel antic roman, cu denumirea celor 12 luni în tradiție autohtonă însă (*Mărțișor, Prier, Florar, Cireșar, Cuptor, Gustar, Vinicer, Brumărel, Brumar, Undrea, Ghenar și Făurar*), 12 mici poeme, în care, chipurile, suntem învățați ce munci avem de îndeplinit ca... podgoreni. Iată un fragment din *Undrea* (numele popular, vechi, al lunii decembrie, cuvânt derivat din numele

Sfântului apostol Andrei, serbat în ultima zi a lunii noiembrie). Zăpada abundentă acoperă livezile și podul de gheață al Argeșului, cumpăna fântânii abia se mai zărește. În înserarea care se lasă foarte devreme, se aud clopoțeii unei sănii și poetul găsește acum prilejul cel mai bun ca să-și invite amicii în jurul căminului din odaia cramei, pentru gustarea vinului:

Dar în odaia cramei cu focul în cămin,
Aduci pentru prieteni urciorul cel mai plin.

Te-așezi cu ei la masă, citești și procitești
Și vinul vechi și vinul mai nou ce-l pritocești.
Butucii ard în sobă, cu trosnet și scânteii.
Din rodul viei tale ești bucuros să bei.

Cucernic pentru oaspeți ridici câte-o bărdacă,
Pe frații-n poezie nu-i uiți cu cana seacă.
Și ca poet al viei serbându-i sfântul hram,
Închini pentru Horațiu, Virgil și Francis Jammes.

Spre a înțelege mai bine „starea poetică“ ce se degajă din fragmentul de mai sus, putem cita începutul poemului următor (*Ghenar*), pus direct sub semnul *Serilor de la Mircești* de Vasile Alecsandri:

„Perdelele-s lăsate și lămpelile aprinse“
— Frumosul vers anume îl chemi acum în minte,

Vreun critic să te-nvețe, discipol să te facă —
Estetului, din milă, închină-i o bărdacă.

Gândește-te la omul acela din Mircești,
Senin, la gura sobei, ca tine — îl iubești.

Am mai putea cita din *Oda a IX-a* (Cartea I), horatiană, unde poetul antic se adresează prietenului Thaliarhos, chemându-l să guste o cupă din vinul sabin, în timp ce afară

e ninsoare și frig, spre a cunoaște plăcerile domesticității, în jurul focului: „*Deprome quadrimum Sabina, / O, Thaliarchae, merum diota*“. Sau, pentru a explica pe deplin mesajul frumos epicureic-pillatian și horatian, îndemnul la bucuria clipei, dat fiind că timpul fuge ireparabil, am mai putea aminti câteva versuri din Benjamin Fundoianu (1898—1944), emul ilustru (a devenit în cele din urmă un poet de limbă franceză dintre cei mai notorii) al cântărețului Floricăi:

Și-atuncea, la braț, umbre, nu vom mai ști de toate;
Poate-am să uit nevasta și vinul acru; poate...
Ei, poate la ospete nu vei mai fi monarh —
E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Ocupându-ne, pe scurt, de „meșteșugul“ lui Ion Pillat, în primul fragment citat mai sus, vom observa mai întâi marea simplitate și eleganță, discreția și decența în expresie. Urmând anticului Virgiliu, el ocolește deliberat ornamentația metaforică, având aerul de a scrie simplu, de vreme ce la mijloc este un... tratat de viticultură și oenologie. Poezia este de substanță, intrinsecă, deloc de suprafață, săritoare în ochi. Ritmul iambic, domol, surdinizat în distihuri cantabile, sugerează calmul, „oțiul“-ul contemplativ, bucuria vieții rustice (nu țărănești-violente, adesea, ci neapărat boieresc-senină), așa cum o înțelege și o simte intelectualul rafinat. Verbele-predicate sunt toate la indicativul prezent și la persoana a doua, ca un fel de autoadresare, ori ca un sfat bonom și dezinteresat amical, filozofic în același timp. În consonanță cu acestea sunt rimele, împerecheate, nepretențioase nici ele, cu excepția ultimei, unde foarte autohtonul „hram“ e pus să consune cu numele propriu celebru „Jammes“. Mai „colorate“, în sens tradiționalist, sunt cuvintele (semn de rafinament și acesta la poetul familiarizat cu poezia universală), pe care o citea de fiecare dată în limbile de origine): „procitești“, „pritocești“ (joc de cuvinte, pentru că primul vocabul este un

arhaism pentru „citi“ și al doilea indică operațiunea necesară limpezirii vinului), „cucernic“ (cu sensul de „solemn“, „cu sfințenie“, căci vinul cel bun nu se bea ca o apă oarecare), „bărdacă“, „hram“ etc.

Urmaș al unor mari oameni politici și bărbați de stat, Ion Pillat este poetul și scriitorul român cel mai apolitic cu putință din câți avem, nezdruccinat de absolut nici o problemă socială, iubitor statornic al poeziei pure și simple.

Aron Cotruș

AI NOȘTRI SUNT ACEȘTI MUNȚI

1. Ai noștri sunt acești munți
2. pietroși, mănoși, cărunți,
3. căci noi ne-am cățarat pe ei spre cer,
4. noi le-am deschis adâncurile de aur și de fier
5. și-am suferit prin ei pe ploi și ger...
6. noi le-am spintecat uriașele pânțece,
7. noi le-am proslăvit frumusețile-n cântece,
8. noi le-am cunoscut suflitul și furtunile mai bine ca orișicine...

9. în haiducie grea ori doinind domol după oi,
10. nimenea pe lume nu i-a cunoscut și îndrăgit ca noi...

11. De-acest mănos pământ dacoromân,
12. cine-ar putea, mai mult ca noi, să spuie c-al lui e?!
13. Cine l-a arat
14. din începutul vremurilor, neîncetat?
15. cin' l-a sămănat?
16. cine i-a fost slugă și stăpân?
17. care dintre neamurile vechi și noi
18. au îngropat în sânul lui atâți eroi?
19. a cui doină de veacuri pe-aicea plânge?
20. cin' l-a apărat mai dârz de-al năvălirilor puhoi
21. și l-a adăpat de-atâtea mii și miliarde de ori,
22. cu sânge
23. și sudori
24. ca noi?!

Scrisă în 1928, poezia intitulată *Ai noștri sunt acești munți...* atestă opinia mai multor etnografi că românii sunt un popor cu o civilizație de munte. Nici nu mai este nevoie să amintim că poetul cântăreț al munților noștri este născut

la Hășag, lângă Sibiu, fiu de preot fiind, pentru ca să vedem în el unul dintre mulții și marii luptători ardeleni pentru apărarea integrității teritoriului național, a munților Transilvaniei. Descendența din Goga și Coșbuc — din Eminescu, în mod egal, căci Eminescu era un transilvan, „în spirit“ — se vede dintr-o dată: în tonul solemn, energic și de o gravitate cu totul ieșită din comun, *vocea* Poetului confundându-se total cu *vocea* neamului său. Este însă un Eminescu, un Coșbuc și un Goga de dincoace de experiența simbolismului și în atingere directă cu expresionismul. De aici vin duritatea, asprimea, *violența* — am putea spune — versului la Aron Cotruș, descătușat de orice constrângeri prozodice, ritmat (și uneori rimat) strict în funcție de ceea ce exprimă. Și ceea ce exprimă este cât se poate de clar, neîmpovărat de nici un fel de ornamentații mai deosebite, în afara câtorva epitete („pietroși“, „mănoși“, „cărunți“, „adâncuri de aur“, „uriașele pânțele“, „haiducie grea“ etc.) sau a unei mai mult aparente metafore: „ne-am cățărat pe ei spre cer“, obișnuită la mai toți poeții.

Ceea ce-i este propriu numai lui Aron Cotruș este respirația largă a frazei, amplitudinea whitmaniană a versului, potrivită cu duritatea, asprimea și *violența* de care am mai amintit. Primele 10 versuri (care formează prima parte a compunerii) se constituie din propoziții apăsat afirmative, cu predicătele, toate, la perfectul compus și la persoana întâi plural. Sugestia ce se degajă este că ceea ce se spune nu poate fi negat, așa cum nu pot fi urniți munții din loc. „Noi“, pus la început de vers și urmat de perfectul compus, se repetă de șase ori. Cea de a șaptea oară, în versul al 10-lea, cade în final, spre a întări o comparație și a pune un punct apăsat, necesar respirației: „nimenea pe lume nu i-a *cunoscut* și *îndrăgit ca noi*“.

A doua parte a micului — dar cu ample ecouri — poem se armonizează perfect cu cea dintâi. Registrul persoanei și timpului verbal păstrat, dar abia cum apar, rostogolite în avalanșă, *violente*, mânioase, *amenințătoare*, întrebările retorice

care culminează în versul al 22-lea: „și cin' l-a adăpat de-atâtea mii de miliarde de ori“ — *frânt* (pentru că hiperbola cifrică: „atâtea mii de miliarde de ori“ o cere) în trei stihuri finale: „cu sânge / și sudori / ca noi?!“ Acest al doilea „ca noi“ pune ordinea simetrică necesară cu cel din finalul primei părți, dând astfel rotunjimea necesară compoziției.

Însă mai cu cale ar fi — dată fiind expresia foarte clară a versului cotrușian — să aplicăm aici metoda comentariului prin citate scoase din alte poezii ale lui Cotruș, să încercăm a construi imaginea unui Cotruș prin el însuși. Iată, spre exemplu de început, un poem care ne vorbește absolut direct de temperamentul poetului: „De m-aș fi născut, Naturo, după voia mea, / Pe măsura visurilor mele fără hotare, / Aș crește poate peste timp / Ca peste-abis un brad de-a pururi verde, / Ca munții de puternic, aș trăi cât ei, / N-aș mai vedea: / În dosul zâmbetului: rânjetul, / În dosul cărnii fragede: scheletul, / În dosul omului: zădărnicia“ (*De m-aș fi născut...*, publicată în 1925). Sau acest fragment, din *Rapsodie dacă*, 1942: „în fața morții, ca un verde Ceahlău,/ crește, Ioane, curajul tău.../ bocancul în glie aspru se-mplântă.../ prinsă, cu tărie nenfrântă,/ pușca ta zbârnâie, țiuie, cântă.../ baioneta ta dreaptă/așteaptă/ pe cei sortiți să cadă,/ în juru-ți grămadă/ .../ Bucovina: spălatu-i-a puștii tale rugina,/ Basarabia/ făcut-a să-ți fulgere în soare sabia.../ urmele bocancilor tăi le sărută.../ Transilvania își trimite gândurile, cu grele plocoane,/ spre tine, Ioane...“. „Ion“ de aici este același „noi“ de care am pomenit mai sus, și același „Ion“ din „Io,/ Pătru Opincă,/ ce-ntr-atâtea moșii n-am doar o șirincă,/ înfrunt strâmbele legi și năpasta, / și răzmerița ce-n mine crește,/ sudui vârtos, mocănește,/ și scuipe pe toată rânduiala asta!“

Acesta ar fi ceea ce putem numi comentariul unui poet prin el însuși. Să nu uităm că Aron Cotruș a „cântat“ (dacă se poate numi cântec „tunetul“ său) ambele războaie mondiale, la cel dintâi participând în calitate de combatant în primele linii (așa cum se putea vedea din placheta *Sărbătoarea morții*, apărută în 1915). Simplă de tot, clamată cu cea mai

răsunătoare voce ce se poate închipui, poezia lui Aron Cotruș își este egală sie înseși, mai pe toată întinderea. Semeni și egali poate avea în alte limbi, în românește este foarte puțin probabil. Pentru că, asemeni lui Bacovia — spre a lua ca punct de reper un poet de la cealaltă extremitate —, Aron Cotruș nu poate fi imitat. Cei care au încercat s-o facă au rămas simpli epigoni scufundați în anonim.

Nichita Stănescu

LAUDA OMULUI

În principiu — principiu pe care, pe cât ne-a stat în putință, am încercat să-l aplicăm cu consecvență în toate analizele noastre — trăsăturile definitorii ale unui scriitor pot fi detectate în oricare din creațiile lui reprezentative. Dacă nu chiar de la prima ochire atentă, măcar la contactul mai strâns și mai îndelungat cu textul propus, prin comentariul cât mai adecvat obiectului. În cazul lui Nichita Stănescu o asemenea operațiune devine destul de dificilă. Poetul este o conștiință dintre cele cuprinzătoare, multilaterală, se exprimă foarte divers, fără prejudecăți anume privitoare la „modernitate“ (cu toate că el este printre cei mai moderni), uneori urmărind modele stilistice intrate de multă vreme în tradiție: de la barocul *Istoriei ieroglifice*, cântecul de lume neoanacreonic și „dulcele stil clasic“, până la avangardism și la formulele încifrate și reci, abstracte ale hermetismului. Scrie dezinvolt, în înțelesul major al acestui cuvânt, foarte liber (măcar aceasta este aparența), ca Ienăchiță Văcărescu și Conachi, ca Anton Pann și Eminescu, ca Ion Barbu, Apollinaire și T. S. Eliot, marca personală fiind, poate tocmai din această cauză, mai prezentă ca la oricare altul. Este, la Nichita Stănescu, un mod de a fi original și profund prin chiar imitarea celor vechi uneori, sau, mai corect spus, prin afectarea elegantă a acetei imitări.

Nu întâmplător, poate, *Lauda Omului* aparține ciclului cu titlu revelator de *O viziune a sentimentelor*, apărut în 1964. Poetul ne propune aici o *viziune-imagie* a Omului, ca punct suprem și continuu ascendent al evoluției materiei în Univers. Este efortul poetic de a exprima un ultim și profund mesaj umanist din perspectiva epocii noastre. Viziunea-imagie este adusă în fața cititorului ca un fel de simbol... *științific* (nu avem cum să-l numim altfel), o abstracțiune pură, un fel de *contra-natură*, dacă vrem,

făcută însă inteligibilă, concretizată într-un chip anume, *cântată* după legile artei cuvântului. Nichita Stănescu face parte din categoria poezilor care se emoționează în fața descoperirilor celor mai noi din domeniul științelor, le înțelege semnificația adâncă, *le simte* cu toată ființa sa. Mai exact ar fi poate să spunem că se emoționează la modul sublim, filozofând în imagini poetice pe marginea descoperirilor științelor, apanajul cel mai definitoriu al Omului. Poezia de acest soi se realizează printr-un patetism sui-generis, constând din fuziunea dintre puterea de judecată și afect, din întrepătrunderea, la punctul optim, a rațiunii cu sentimentul, unghiul larg al contemplației permițând astfel degajarea unei mari puteri de generalizare.

Astfel se poate gândi *un punct de vedere* al copacilor, un altul al pietrelor și un al treilea al aerului, toate trei cu privire la Om. Simbolurile fiind atât de abstracte (deloc însă *absconse*: aici stă marea valoare a poeziei lui Nichita Stănescu și deosebirea ei netă față de aceea a altor contemporani), poetul — și odată cu el cititorii — știind prea bine cum se face poezia, acum nu mai poate fi vorba de banalele personificări, ci, dacă vrem, abia de o mirare cumva copilărească în fața minții omenești pătrunzătoare de taine. De aceea formulările capătă o mișcare gnomică, grav și liniștit suitoare, pe parcursul celor trei strofe, trei trepte ale unui fel de silogism poetic, în tipare sintactice de neclintit, ca pentru a purta în ele adevăruri absolut definitive:

1. *Din punctul de vedere al copacilor,*
2. *soarele-i o dungă de căldură,*
3. *oamenii — o emoție copleșitoare...*
4. *Ei sunt niște fructe călătoare*
5. *ale unui pom cu mult mai mare!*

6. *Din punctul de vedere al pietrelor,*
7. *soarele-i o piatră călătoare,*
8. *oamenii-s o lină apăsare...*
9. *Sunt mișcare-adăugată la mișcare,*
10. *și lumina ce-o zărești sub soare!*

11. *Din punctul de vedere al aerului,*
12. *soarele-i un aer plin de păsări,*
13. *aripă în aripă zbatând.*
14. *Oamenii sunt păsări nemaîntâlnite.*
15. *cu aripile crescute înlăuntru,*
16. *care bat, plutind, planând,*
17. *într-un aer mai curat — care e gândul!*

Bătaia metronomică a versului, geometria sonoră a poemului — dacă ne putem exprima așa — este dată, cum se vede, prin câteva simetrii nete: fiecare prim vers din cele trei strofe este format dintr-un complement de relație (locuțiunea prepozițională *din punctul de vedere* + substantiv în genitiv, respectiv: *al copacilor /, al pietrelor /, al aerului*); fiecare al doilea vers începe cu cuvântul *soarele*, în rol de subiect, urmat de copulă (-i) și de numele predicativ cu determinant, respectiv: *o dungă de căldură* (vs. 2), *o piatră călătoare* (vs. 7), *un aer plin de păsări* (vs. 12); cel de al treilea vers din strofele întâi și a doua, precum și versul al patrulea din strofa a treia, au o structură sintactică absolut identică celui anterior (vs. 3, 8, și 14); în felul acesta cuvântul *oamenii*, pus de asemenea la cap de vers, face pereche cu cuvântul *soarele*, căruia îi succede, sugerând astfel devenirea SOARE — OM, în plan cosmic, punctul de origine și punctul de vârf al curbei lirico-filozofice a poemului. Ruperea simetriei, în cea de a treia strofă, abia simțită, ca și adaosul „ascendent“, al celor două versuri supranumerare din strofa ultimă, sporesc impresia de dinamism continuu în creștere.

Nu însă simetriile (care pot fi cauza, și nu efectul) dau superioritatea acestei poezii, ci constatarea uimită precum că în atâta relativitate cosmică pare probabilă ipoteza ca elementele, *copacii, pietrele și aerul*, să aibă un „punct de vedere“ despre Om. Pentru copaci, a căror finalitate se constituie din fructe, oamenii sunt fructele călătoare ale unui pom uriaș. Pentru pietre — condamnate la neclintire sau, poate, dimpotrivă, la veșnică mișcare, pe traiectoriile hotărâte din chiar clipa ruperii lor din soare — oamenii sunt apăsare lină și mișcare continuă. În sfârșit, pentru aer, mediul păsărilor, oamenii sunt niște păsări extraordinare având

aripile „crescute înlăuntru“ și planând fantastic în cel mai curat aer, „care e gândul“. Ultimele două imagini — complementare una alteia — sunt cele mai originale și mai surprinzătoare, adânci și de o mare plasticitate intelectuală, specifice lui Nichita Stănescu. A imagina *aripi crescute înlăuntru*, vâslind în aerul gândului, este a elogia la maximum activitatea miraculoasă a intelectului uman, în tendința lui perpetuă de a stăpâni legile universului.

Cu mijloace absolut noi, după Ion Barbu și după Arghezi, după atâția mari poeți ai lumii, Nichita Stănescu înalță în acest poem un imn de glorie Omului, deloc discursiv-descriptiv, ci concentrat într-un concept poetic, viziune și sentiment în același timp.

ADOLESCENȚI PE MARE

Această mare e acoperită de adolescenți
care învață mersul pe valuri, în picioare,
mai rezemându-se cu brațul de curenți,
mai sprijinindu-se de o rază țeapănă, de soare.
Eu stau pe plaja-ntinsă tăiată-n unghi perfect
și îi contemplan ca la o debarcare.
O-flotă infinită de yole. Și aștept
un pas greșit să văd, sau o alunecare
măcar pân' la genunchi în valul diafan
sunând sub lenta lor înaintare.
Dar ei sunt zvelți și calmi, și simultan
au și deprins să meargă pe valuri, în picioare.

Poezia *Adolescenți pe mare* face parte din cel de al treilea volum de poezii al lui Nichita Stănescu — *Dreptul la timp* (1965), celelalte două anterioare fiind *O viziune a sentimentelor* (1964), precedat de *Sensul iubirii* (1960). Deocamdată, aflat încă în faza mai ingenuă, de dincoace de setea de abstracțiuni care îl vor absorbe în cele 11 *elegii*, poetul își trăiește emoțiile și sentimentele aproape corporal. Dorurile neîmplinite sunt pe punctul de a se întrezări și jubilațiile descoperirilor unor visuri ce par a se împlini se revarsă în versuri foșnitoare ca niște mățăsurii de mare preț. Desigur, motivul-imagie al sublimului mers pe valurile mării își are punctul de plecare în mitul biblic prea bine cunoscut:

„Și i-au văzând pre dâșii (pe apostoli, n.n.) că se chinuiesc vâslind, că era vântul împotriva lor; iar întru a patra streaje a noptii au venit la dâșii umblând pre mare, și vrea să treacă pre lângă ei. Iar ei văzându-L pre dâsul umblând pre mare, li s-a părut că este nălucă și au strigat. Că toți L-au văzut pre El și s-au turburat. Și El îndată a grăit cu dâșii și le-au zis: Îndrăzniți, Eu sunt, nu vă temeți!“

(Marcu, 6, 48-50)

„Și intrând în corabie, mergeau de cea parte de mare la Capernaum. Și iată întuneric s-a făcut, și nu venise către ei Iisus. Și marea s-a ridicat, vânt mare suflând. Deci vâslind ei ca la douăzeci de stadii, văd pre Iisus umblând pre mare, și apropiindu-Se de corabie; și s-au înfricoșat. Iar El au zis lor: Eu sunt; nu vă temeți“.

(Ioan, 6, 17-20)

Ca să poți merge pe valurile mării trebuie să fii Iisus. Ca să poți crede, să fii sigur că se poate merge pe valurile mării, trebuie să accepți miracolul divin, forța material-emoțională (punct maxim, altfel spus, de manifestare a extazului liric) ce poate transforma concretul în imponderabil și invers. Poetul are, așa zicând, viziunea unor Iisuși-adolescenți, o superbă, fantomatică, magnifică, „infinită“ flotă de yole „care învață mersul pe valuri în picioare“. O contemplă ca pe o debarcare a salvării de pe plaja „tăiată-n unghi perfect“, încă neîncrezător, controlând lucid incredibila minune, așteptându-se la câte un pas „greșit“, la vreo „alunecare“, la o scufundare măcar până „la genunchi în valul diafan“ care „sună“ sub înaintarea lor majestuoasă („sunând sub lenta lor înaintare“). Este, altfel spus, jubilația aflării forței unei generații, care e și aceea a poetului, capabilă să înfrunte, prin chiar puterea spiritului, vicisitudinile unor vremi potrivnice. Vârsta bărbăției pure, neîntinate, a curajului mai presus de firea comună a unei generații îmbătrânite, îngenuncheate, cu idealurile înfrânte, fără speranțe.

Adolescenți pe mare este poezia „vârstei de bronz“ a lui Nichita Stănescu și a generației sale, mai bine zis a generației aflate cu numai o jumătate de pas în urma sa. Ideea poetică e susținută de o muzică a cuvintelor ce-i este specifică poetului, în o sintaxă dreaptă, calmă, firească, ritmată larg, ca o

respirație a mării și a pământului, cu rimele, fiecare la locurile lor, venite parcă din întâmplare sub condei, la acest maestru al *versului liber*. Trimiterea la textul biblic am făcut-o, așa zicând, cu de la noi putere, fără vreun semn al poetului de trimitere într-acolo. Ea poate fi chiar involuntară, ieșită din subconștientul inspirației, lucru cu atât mai uimitor, semn indubitabil al unui poet mare în stare să surprindă mișcărilor cele mai secrete ale sufletului. Lirismul este absolut, cu atât mai mult cu cât textul ni se prezintă aproape nud, lipsit de orice artificii, murmurat colocvial ca o proză oarecare, desfășurată mai curând mental, surdinizată la maximum, discretă asemenea unei viziuni destinate numai inițiaților.

CÂNTEC

Din același volum, *O minune a sentimentelor*, cel mai definitoriu pentru vârsta când poetul se impune, la 30 de ani, face parte și primul *Cântec* — un cântec de dragoste — al lui Nichita Stănescu. Odată cu *Adolescenți pe mare*, scrisă cam în același timp (apărută în volumul din anul următor, 1965, *Dreptul la timp* — căci, lucru incredibil astăzi, lui Nichita Stănescu îi vor apărea, de acum înainte, până la moarte, survenită la 17 decembrie 1983, și alți doi ani după aceea, cel puțin câte un volum în fiecare an, dacă nu și câte două sau trei), ea ramâne tipică pentru tinerețea lui și pentru tinerețea multora din generația sa:

E o întâmplare a ființei mele:
și atunci, fericirea dinlăuntru
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,
pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare
mereu dureroasă, minunată, mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca niște dălți ce despart
fluviul rece în delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Du-mă, fericire, în sus, izbește-mi
tâmpla de stele, până când
lumea mea prelungă și în nesfârșire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, și mult mai curând.

Ce bine că ești, ce mirare că sânt!
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori, ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a-ntâmplării că sânt.

La vârsta de dincoace de adolescență iubirea dintre sexele eterogene ne duce la o descoperire senzațională: „întâmplarea“ de a exista este un miracol mai puternic decât orice, relevându-se mai întâi în îmbrățișări și în dialogul dintre parteneri, în spunerea de cuvinte „lungi, sticloase“ care despică, precum niște dălți, apele („fluviul rece în delta fierbinte“), timpul („ziua de noapte“) și materia cea mai dură („bazaltul de bazalt“). Acesta ar fi elementul liric principal din primele două strofe, îndeajuns de reflexive, poate, pentru că iubirea — aceeași de când lumea — se manifestă totuși în forme noi, pe măsura veacului. Ele, aceste două strofe dintâi, nu ar avea nici o valoare fără țâșnirea ca o lavă fierbinte a sentimentului în cea de a treia, prin horatianul vers: „Du-mă, fericire, în sus și izbește-mi tâmpla de stele...“. Este aici energia, exultanța nestavilită a sentimentului iubirii care ne face zei, stăpâni ai universului, „coloana“ lui sau poate ceva „mult mai înalt și mult mai curând“. Debitul verbal capătă o dinamică augustă, asemănătoare unei beții divine, punct culminant și vertij al frumosului poem.

Ultima strofă structurează pendulatoriu, în funcție de primul și ultimul vers, așezate simetric, prin reluare în laitmotiv: „Ce bine că ești, ce mirare că sânt! /.../ a minunii că ești, a-ntâmplării că sânt“, de unde perechile: „Două cântece“ — „două culori“, „una foarte de sus“, „una foarte de jos“; acum rimele

(deloc obligatorii, constrângătoare) putând apărea ca de la sine și ca din întâmplare: „sânt“ — „pamânt“; „ruptă“ — „luptă“ — „sânt“. *Cântec*, primul *cântec* al lui Nichita Stănescu (numai în antologia pe care însuși poetul a întocmit-o, în volumul *Starea poeziei*, apărut în colecția B.p.t. („Biblioteca pentru toți“), în 1975, la Editura Minerva, întâlnim peste 16 piese purtând acest titlu) arată limpede pe artistul cuvântului înnăscut și înlănțuit definitiv în mrejele celui mai pur lirism. Ca nimeni altul dintre contemporanii săi, Nichita Stănescu era atât de încărcat de poezie, încât, cu toate că a încercat, nu a mai izbutit să scrie altceva (proză, eseu etc.), cum se întâmplă cu majoritatea zdrobitoare a poeților zilelor noastre, care trec cu ușurință de la versuri la publicistică, la proză, la teatru, chiar la critică.

Nichita Stănescu nu se putea exprima decât în poezie, fie și (pentru cine l-a cunoscut manifestându-se ca om) în viața de toate zilele. Este un caz unic, de predestinare.

PROŽÁ



Petre Ispirescu

PRÂSLEA CEL VOINIC ȘI MERELE DE AUR

Frumusețea acestui basm — unul dintre cele mai caracteristice pentru eposul folcloric românesc — constă în vitejia, curajul, inteligența și modestia eroului principal pe care povestitorul anonim, fixat în scris de Ispirescu, ni-l propune ca model. Ca în toate basmele românești, după o serie întreagă de peripeții extraordinare, binele triumfă asupra răului: zmeii sunt învinși în luptă și uciși, fetele captive sunt eliberate, necredința celor doi frați mai mari este dată în vileag și Prâslea, ieșit victorios din cele mai grele încercări, se însoțește cu fata cea mai mică, povestea sfârșindu-se cu tradiționala nuntă.

Această schemă „ideologico-estetică“ rămâne aproape generală, în toate basmele, ușoarele abateri venind doar să confirme regula. În fond, ea reflectă vitalitatea, optimismul, spiritul de dreptate și de încredere în triumful omului modest, dar harnic la faptă, caracteristici morale ale poporului luat în totalitatea lui. Nu trebuie trasă de aici concluzia că omului din popor i-ar lipsi cumva aptitudinile critice, ascuțimea observației și chiar un dram de necesar scepticism și neîncredere, în a constata că practica vieții de toate zilele oferă stări de lucruri cu totul dimpotrivă. O serie întreagă de anecdote, snoave și proverbe, cum ar fi: „Boii ară și caii mănâncă“, „Dreptatea umblă totdeauna cu capul spart“ etc. confirmă din plin această constatare. Însă basmul, prin însăși structura lui, vizează o anumită idealitate și propune, prin eroul lui central, ca și prin desfășurarea faptelor, un model etic. De aceea, esteticeste, această specie folclorică se realizează întotdeauna, sau aproape întotdeauna, prin intermediul fantasticului și în cadrul unor scheme narrative prestabilite, devenite oarecum „clasice“. Când și cum au fost posibile asemenea întâmplări? Răspunsul,

convențional desigur, este acceptat unanim: „Pe vremea când se potcoveau puricii cu nouăzeci și nouă ocale de fier“, „O dată, ca niciodată“, și așa mai departe.

În *Prâslea cel voinic și merele de aur* elementul fantastic abundă. În grădina palatului împărătesc se află un pom ale cărui roade nu pot fi păzite decât cu foarte mare greutate, în orice caz numai de către un ins dotat cu mult curaj și inteligență; furii, care sunt niște zmei de pe tărâmul celălalt, au puteri supranaturale, în stare să arunce buzduganul cale de mai multe conace; Prâslea îi întrece în virtute, nu mai puțin supranaturală, dar beneficiază în plus de inteligență și de simpatia celorlalți protagoniști; pe tărâmul celălalt, unde zmeii țineau pe cele trei fete — în castele de aramă, de argint, și, respectiv, de aur — mai există un Balaur și o Zgrițuroiacă, un Vultur uriaș care îl ajută pe Prâslea, părăsit de frații trădători, să poată ieși la lumina soarelui; în fine, miraculoase sunt merele celor trei fete, cel de aur îndeosebi, ajutând pe erou să confecționeze anume obiecte de orfevrărie ieșite din comun, necesare stabilirii propriei identități în fața curții împărătești etc.

Desfășurarea epică se bizuie pe cunoscuta în basmul românesc formulă *ternară*: feciorii împăratului sunt trei, zmeii de pe tărâmul celălalt și fetele răpite așijderea. În acest ritm, în trei timpi s-ar zice, se realizează și gradăția diferitelor acțiuni. De pildă, zmeul întâi, de la palatul de aramă, își anunță sosirea acasă prin aruncarea buzduganului cale de un conac, cel de al doilea, de la palatul de argint, cale de două, iar cel de la palatul de aur, zmeul al treilea, cale de trei conace. Luptându-se cu ei în trântă dreaptă, înainte de a le tăia capetele, Prâslea îl îngroapă pe primul până la glezne, pe al doilea până la brâu și pe ultimul până la gât. Firește, așa cum legile eposului dintotdeauna o cer, ultima luptă este povestită cu mai mult lux de amănunte. Nu însă în sensul descriptivului, pentru care povestitorii populari nu manifestă aptitudini, ci mai curând în acela al epicului pur și chiar al dramaticului, altcum spus, în stil direct. Iată întâlnirea lui Prâslea cu zmeul cel „mai mic“, dar și cel mai puternic:

„— Cine este acela care a cutezat să calce hotarele mele și să intre în casa mea?

— Eu sunt, zise Prâslea.

— Dacă ești tu — îi răspunse zmeul — am să te pedepsesc amar pentru nesocotința ta. Cum ai vrut, venit-ai; dar nu te vei mai duce cum vei voi.

— Cu ajutorul lui Dumnezeu — îi răspunse Prâslea — am eu ac și de cojocul tău“ etc.

Există și alte procedee specifice basmului și destinate a face narațiunea cât mai trepidantă. Bunăoară, în povestirea luptei lui Prâslea cu cel de-al treilea zmeu asistăm la metamorfoza eroilor în „două focuri“ (probabil un mod figurat de a sublinia *ardenta* luptei; procedeul îl vom găsi reluat de Eminescu în *Călin Nebunul*), prilej cu care un corb ce se rotea în jurul lor este invocat să aducă seu. În mentalitatea populară *seul*, altcum zis grăsimea, este semnul forței, iar în cazul de față — fiind vorba de focuri — mijlocul de reanimare a arderii. Prâslea are însă un avantaj asupra zmeului:

„Atunci se învoiră să se ia la luptă dreaptă
și se luptară
și se luptară,
zi de vară
până-n seară,

iar când fu pe la nămiezi se făcură amândoi două focuri și așa se băteau; un corb însă le tot da ocol, croncănind. Văzându-l, zmeul îi zise:

— Corbule, corbule! Ia seu în unghiile tale și pune peste mine, că-ți voi da stârvul ăsta ție.

— Corbule, corbule! îi zise Prâslea — dacă vei pune peste mine seu, eu îți voi da trei stârvuri.

— Unde dă Dumnezeu să cadă o asemenea tiflă peste mine! Mi-ăș sătura sălașul întreg.

— Adevăr grăiește gura mea, îi răspunse Prâslea.

Corbul, fără a mai întârzia, aduse în unghiile sale seu, puse peste viteazul Prâslea, și prinse mai multă putere.“

Redeveniți „oameni“ și, în toiul luptei, având de astă dată nevoie de apă, situația se repetă prin rugămintea celor doi față

de fata de împărat care asistă la întrecere. Fiecare din ei promite a se cununa cu ea; în plus, însă, Prâslea îi promite a o scoate pe *tărâmul* nostru, chip popular de a respinge lumea tenebrelor:

„Către seară, zise zmeul către fata de împărat, care privea la dâșii cum se lupta, după ce se făcuseră iară oameni:

— Frumușica mea, dă-mi nițică apă să mă răcoresc.

— Frumușica mea — îi zise Prâslea —, dă-mi mie apă, și-ți făgăduiesc să te duc pe *tărâmul* nostru, și acolo să ne cununăm și-ți făgăduiesc să ne cununăm chiar mâine.

— Să-ți audă Dumnezeu vorba, voinice, și să-ți împlinească gândul, îi răspunse ea.

Fata de împărat dete apă lui Prâslea de bău și prinse mai multă putere...”

Alt procedeu de animare a narațiunii îl întâlnim atunci când, terminând pâinea și carnea cu care alimenta neconținut pe Zgripturoaica ce-l aducea de pe *tărâmul* celălalt, Prâslea își tăie o bucată din propria-i pulpă. Ajunși sus însă — *tărâmul* luminii, al *nostru*, se află totdeauna sus —, miraculoasa pasăre restituie eroului halca de carne, drept recunoștință că acesta îi salvase puii din gura balaurului:

„După ce ajunseră deasupra și văzu că Prâslea nu putea să umble, îi zise Zgripturoaica:

— Dacă nu era binele ce mi-ai făcut și rugăciunea puilor mei, mai că te mâncam. Eu am simțit că carnea care mi-ai dat în urmă era mai dulce decât cea de mai înainte și n-am înghițit-o; rău ai făcut de mi-ai dat-o. Apoi o dete afară dintr-însa, i-o puse la loc, o unse cu scuipat de-al său și se lipi.”

Ca în toate basmele, sunt prezente și aici formulele consacrate, de început și de sfârșit ale narațiunii. Ele sunt destinate a face vie prezența povestitorului însuși, caracterul de oralitate al spunerii. Se înțelege, neavând la dispoziție mijloacele folcloriștilor moderni, banda de magnetofon, de pildă, Petre Ispirescu povestește basmul oarecum din memorie, silindu-se a fi cât mai fidel originalului. Începutul nu poate fi decât cel

obișnuit, deși de astă dată nu excesiv de încărcat, fără cunoscuta invocare a puricilor potcoviți cu nouăzeci și nouă de ocale de fier sau a munților care se bat în capete:

„A fost odată ca niciodată. Era odată un împărat puternic și mare și avea pe lângă palaturile sale o grădină frumoasă, bogată de flori și meșteșugită, nevoie mare!“

Tot atât de cursivă este și formula de încheiere, cu aducerea totuși într-un prim-plan mai apropiat a persoanei povestitorului:

„Trecui și eu pe acolo și stătui de mă veselii la nuntă, de unde luai o bucată de batoc*, și-un picior de iepure șchiop, și încălecai p-o șa, și v-o spusei dumneavoastră așa“.

Prezența povestitorului se face uneori simțită direct, mai ales atunci când se cere marcat un interval de timp. Zgripturoaica întreabă de omul care omorâse balaurul, iar puii, de teamă de a nu-l mânca, îi spun că Prâslea apucase pe-aici încolo, când la răsărit, când la apus. Uriașa pasăre caută peste tot și, ca spre a arăta viteza ei de zbor, povestitorul se exprimă așa: „Și într-o bucată de vreme, *ca de când începu să vă povestesc*, străbătu cele patru părți ale tărâmului de jos și se întoarse în deșert“.

După cum se știe, Creangă este acela care, povestind basme, pune în narațiune amprenta personalității sale cu atâta putere încât în cazul lui nu se mai poate spune că avem de-a face cu niște texte culese, ci cu creații personale. La Creangă e prezentă mereu tendința de a înfățișa personajele de basm cu trăsături ale oamenilor obișnuiți din viața de toate zilele a satului românesc, fie punându-le să vorbească, fie comentându-le însuși comportamentul, în așa fel încât *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Punguța cu doi bani* și aproape toate celelalte povești ale sale pot fi considerate, din anume unghi, drept niște nuvele

* *batoc* — formă regională a substantivului *batog* „spinare de pește, de morun sau de nisetru, sărată și afumată“.

în care oamenii din Humulești ori de prin împrejurimi au luat, pentru circumstanță, înfățișări fantastice. Petre Ispirescu este mult mai puțin personal. Se cuvine totuși să remarcăm câteva gesturi epice și mai ales câteva calificative, în legătură cu comportarea personajelor ori cu caracterizarea unor situații, care îi aparțin, deși ele sunt exprimate — semn al evitării abile a stridențelor — în limbaj curat popular. Astfel, împăratul, după neizbânda unuia dintre feciori, este nevoit să aștepte „de silă-de milă“ încă un an pentru ca următorul să-și poată încerca norocul. Despre unul din zmei aflăm că este „năbădăios și se face leu-paraleu“. Cei doi frați mai mari „îi poartă sâmbetele“ lui Prâslea, dar până la urmă tot ei „o sfecliră“ etc. Prin urmare există și la Ispirescu un început de schițare caracterologică prin notarea comportamentului personajelor, fapt ce contribuie la conturarea unei individualități scriitoricești. La aceasta pot fi adăugate și unele muntenisme specifice, cum ar fi expresia: „Fugi d-aci, nesocotitul“, „s-a prăpădit“ (= a murit), mai ales frecvența perfectului simplu, de altminteri cu totul indicat pentru dinamizarea acțiunii: *luă, fu, dete, unse, sfecliră* etc. Cu toate acestea, elementul dialectal rămâne neînsemnat, redus la funcția lui de localizare în spațiul muntenesc a basmului în chestiune. În comparație cu limba vorbită în mod obișnuit, limba folclorului are un caracter mai general, mai apropiat de acela al limbii literare propriu-zise. Aceasta pentru că temele folclorice, cu deosebire cele de basm, au o arie largă de circulație, cuprinzând întreg teritoriul locuit de români. În sfârșit, Ispirescu este contemporan cu marii clasici și, fără îndoială, tendința lui a fost ca, păstrând întregul farmec al vorbirii populare, să nu se abată prea mult de la normele limbii literare, lucru întru totul indicat, mai cu seamă în cazul poveștii lui *Prâslea cel voinic și merele de aur*, una din piesele cele mai caracteristice ale eposului nostru feeric.

Grigore Ureche

DE MOARTEA LUI ȘTEFAN VODĂ CELUI BUN VĂ LEATO 7012

(Fragment din cronică)

„Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare la statu, mânios și de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospete omorâia fără giudețu. Amintrelea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știia a-l acoperi, și unde nu gândii ai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter; unde era nevoie însuși se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpțeze și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde-l biruia alții, nu perdea nădejdea, că știindu-să căzut gios, să ridica deasupra biruitorilor. Mai apoi, după moartea lui, și feciorul său, Bogdan vodă, urma lui luase, de lucruri vitejăști, cum să tâmplă: den pom bun, roadă bună va să iase.

Iară pre Ștefan vodă l-au îngropat țara cu multă jale și plângere în mânăstire în Putna, care era zidită de dânsul. Atâta jale era de plânga toți ca după un părinte al său, că cunoștia toți că s-au scăpatu de mult bine și de multă apăratură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti* Ștefan vodă, nu pentru sufletu, ce iaste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejești, carile niminea din domni nici mai nainte, nici după aceia l-au agiunsu.

Fost-au mai nainte de moartea lui Ștefan vodă într-acelaș anu iarnă grea și geroasă, cât n-au fost așa nici odinioară și decii preste vară au fostu ploii grele și povaie de ape și multă înecare de apă s-au făcut.“¹

În concepția despre lume și viață, Grigore Ureche, primul cronicar care a scris în limba țării, este un providențialist. Ca toți contemporanii săi, el considera că Dumnezeu a creat lumea

* *sveti* (slavonism) — „om sfânt“, „cucernic“, „evlavios“; aici — „desăvârșit“, „deosebit de vrednic“.

¹ Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, E.S.P.L.A., 1955 (ed. P.P. Panaitescu), p. 111.

și tot el o cărmuiește, făcându-și simțită prezența în anume fenomene naturale. Ideile sale politice sunt acelea ale marii boierimi. Domnul este unsul lui Dumnezeu pe pământ, însă trebuie să conducă țara după sfatul boierilor, să fie „o matcă fără ac“. Iubirea de țară și dorința de a o vedea independentă se străvede la tot pasul în paginile cronicii, de unde atitudinea lui antiotomană. De aici admirația lui Ureche pentru figura lui Ștefan cel Mare, căruia îi consacră — pe drept cuvânt — un însemnat număr de pagini în cronica sa. Făcându-și studiile în Polonia, la Lvov, și venind în contact cu ideile umanismului, cronicarul acordă o mare importanță rolului personalității în dezvoltarea istoriei. Independența Moldovei, ca și întreaga epocă de înflorire de pe timpul lui Ștefan cel Mare, se datoresc, după Grigore Ureche, aproape exclusiv personalității excepționale a marelui voievod, pe care scriitorul îl dă cu mândrie ca exemplu contemporanilor săi. Scrisul lui Ureche are însă un caracter sobru și concis, restrâns aproape numai la faptele domnitorilor, pe care le comentează lapidar în câte o „învățătură“ sau „nacazanie“. Relatarea se face într-un limbaj popular, de povestire și, pe alocuri, de pomelnic, simplă înșiruire de fapte. Cronicarul e un moralist, observă caracterele și le judecă — în lumina concepțiilor sale — folosindu-se adesea, pentru conciziune, de maxime luate din Biblie sau din vorbirea curentă. Toate aceste trăsături ale scrisului lui Ureche pot fi aflate, în mic, în cunoscutul paragraf consacrat portretului lui Ștefan cel Mare, ieșit parcă din pana unui Tit Liviu român.

După cum se poate constata cu ușurință, portretul lui Ștefan cel Mare are — în cadrul expunerii cronicii — un rol ilustrativ, de gravură, menită să emoționeze pe cititor, după ce, în paginile anterioare, s-a edificat asupra personalității domnitorului prin expunerea faptelor acestuia.

Cu toate că a luat cunoștință de personalitatea lui Ștefan numai din izvoare scrise, foarte puține pe atunci, sau din tradiție*, cronicarul procedează ca un artist, plecând în

* E foarte probabil că a cunoscut și fresca din pronaosul bisericii de la mănăstirea Voroneț.

executarea portretului de la un amănunt de ordin fizic: „om nu mare la statu“ (a se observa construcția prin negație, foarte potrivită în cazul de față, pentru ca, prin contrast, să însemneze trăsăturile de ordin moral, începând cu aceea care i se pare dominantă: „mânios și de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat“. În această a doua observație, ca și în următoarea: „de multe ori la ospete omorâia fără giudețu“, se reflectă, cu toată admirația cronicarului pentru eroul său, concepția feudală față de domnia autocrați. Deși, în genere, scriind cronică sa, Ureche nu dă semnele unei preocupări artistice conștiente, în portretul lui Ștefan se vede grija pentru cursivitate, printr-o sacadare a frazei făcută din suișuri și coborâșuri egale, sprijinite antitetic, precum această construcție adversativă: „om nu mare la statu, mânios și de grabu vărsătoriu de sânge...“ Expresiile și cuvintele sintetice, ca: *de grabu vărsătoriu*, *neleneșu*, *îndărăpțeze* etc. evită perifaza și contribuie la conciziune, una din calitățile scrisului lui Ureche. Prin vechime seculară, vocabulele au căpătat patina arhaicității, devenind adevărate metafore de mare expresivitate. În cuvintele *căzut jos* și *să rădica* — spre pildă — cronicarul gândea, se înțelege, mai abstract, atunci când se referea la tăria cu care voievodul suporta înfrângerile vremelnice. Tot așa, evoluția semantică (pentru că aici stă cauza) face ca în expresiile: *s-au scăpat de mult bine și apărătură*, sau *l-au agiunsu*, să vedem niște metafore, cu toate că ele n-au fost în intenția cronicarului. În scrisul său, Ureche se aseamănă cu acei zugrăvi de icoane vechi, fără preocupări artistice anume, pe care însă noi cei de azi îi prețuim tocmai pentru naivitatea lor. Mai exact spus: pentru că n-au voit să *facă artă* (în înțelesul modern), dar au crezut cu mare tărie în lucrul lor și l-au executat cât au putut mai bine.

Foarte interesantă ni se pare — din acest punct de vedere — funcția stilistică a adjectivului *acest*, introdus prin arhaica inversiune (care este tot o formă sintetică) *Fost-au acest Ștefan...* Nimeni dintre istoricii moderni nu spune: *acest Ștefan*, *acest Mihai*, *acest Țepeș* etc. În contextul lui Ureche cuvântul are funcție individualizatoare, ca la un romancier, în forma pe care

o vom întâlni la Sadoveanu atât de des. Grijuliu, ca un creștin pravoslavnic ce se afla, Ureche ține să atragă atenția cititorului că Ștefan a fost numit „sveti Ștefan vodă nu pentru suflet ce este în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile cele vitejești“. Însă un artist, precum Delavrancea, a surprins numaidecât aici contrastul dintre „sfântul Ștefan“ și „omul plin de păcate“, punctul central pe care se sprijină drama personajului din capodopera *Apus de soare*.

Expresiile populare: Bogdan vodă, „fiorul“ lui Ștefan, „luasă urma tătâni-său“, sau proverbul: „cum se tâmplă den pom bun, roadă bună va să iase“ dau coloratură orălității stilului și spontaneitate. Cu aceeași naivitate populară, cronicarul notează că înainte de moartea lui Ștefan a fost o iarnă grea, urmată de vară cu „ploi grele și povoai“, voind să arate semnele cerești. Cititorul modern însă savurează totodată imaginea meteorologică, de dezlănțuire a stihțiilor, care contrapunctează artistic (ca în drama lui Delavrancea) evenimentul morții eroului.

Miron Costin

PREDOSLOVIE

DE NEAMUL MOLDOVENILOR, DIN CE ȚARĂ AU IEȘIT
STRĂMOȘII LOR

„Către cetitoriu

Începutul țărilor acestora și neamului moldovenescu și muntenescu și câți sânt și în țările ungurești cu acest nume, români și până astăzi, de unde sântu și de ce seminție, de când și cum au descălecat aceste părți de pământu, *a scrie*, multă vreme la cumpănă au stătu sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta veci de la descălecatul țărilor cel dintâi de Traian împăratul Râmului, cu câteva sute de ani peste mie trecute, *să sparie gândul*. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat, neamul acesta de o seamă de scriitori *ieste inimii durere*. Biruit-au gândul să mă apucu de această trudă, să scoț lumii la vedere felul neamului, din ce izvor și seminție sântu lăcuiitorii țării noastre, Moldovei și Țării Muntenesti și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și odată discălecați sântu, de unde sântu veniți strămoșii lor pre aceste locuri, supt ce nume au fostu întâi la descălecatul lor și de cându s-au osebit și au luat numele cest de acum, moldovan și muntean, în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei pân unde au fost întâi, ce limbă țin și pân acum, cine au lăcuit mai nainte de noi pe acestu pământu și supt ce nume, *scot la știrea tuturoru*, carii voru vrea să știe neamul țărilor acestora¹.

Mai învațat decât Grigore Ureche, Miron Costin, care de asemenea își făcuse studiile în Polonia, la un colegiu iezuit din localitatea Bar, are aceleași concepții filozofice și politice ca și predecesorul său. În plus, am putea adăuga la el o anume notă de scepticism cu privire la posibilitatea scuturării jugului otoman, lucru ce se explică prin epoca în care a trăit cronicarul,

¹ Miron Costin, *Opere*, E. P. L., 1958, ed. P. P. Panaitescu, p. 241.

când dominația turcească din afară favoriza tot mai mult decăderea dinlăuntru țării.

Ca scriitor, Miron Costin este mai „cult“ decât Grigore Ureche, și fraza sa, păstrând unele elemente populare, e stilizată în chip conștient, pentru urmărirea efectelor. „Miron observă sistematic, compune, și ceea ce iese de sub pana lui, mult mai puțin spontan, este rodul unei arte“ — scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii române*.

Având a dezbate o problemă foarte importantă, aceea a demonstrării latinității poporului nostru și a înlăturării aserțiunii calomnioase venită din partea lui Simion Dascălul, în *De neamul moldovenilor...* cronicarul caută, din capul locului, ținuta cea mai demnă, intelectuală. Ceea ce impresionează în acest început al disertației sale este stăpânirea vibrației emotive, izvorâtă din patriotism ardent, dar acoperită într-o expunere ce caută a convinge prin justetea și obiectivitatea argumentării. Împrumutând din sintaxa latină punerea verbului din principală la sfârșit și construcția amplă, cronicarul realizează pe deplin ceea ce-și propune:

„Începutul țărilor acestora și neamului moldovenescu și muntenescu și câți sânt în țările ungurești cu acest nume, români și până astăzi/de unde sântu și de ce seminție, de când și cum au dăscălecat aceste părți de pământu/, a scrie,// multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta veci de la discălecatul țărilor cel dintâi de Traian împăratul Râmului,// cu câteva sute de ani peste mie trecute,// să sparie gândul. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori,// ieste inimii durere“.

Am marcat, în textul citat mai sus, punctele de cezură spre a se vedea cum frazele și perioadele capătă o anume cadare și cumpăneală, un punct de vârf, la care se ajunge treptat, și o scoborâre, bine chibzuită în vederea obținerii efectului. Cu tot rafinamentul ei însă, fraza se constituie din cuvinte și expresii populare care se transformă în adevărate imagini poetice, în cazul de față personificări ale unor abstracțiuni: sufletul stă „la

cumpănă“, gândul „să sparie“, inimii „ieste durere“, neamul este „cu mare ocară înfundat“ etc. (Evident, în cazul lui M. Costin, ca și al tuturor scriitorilor vechi, trebuie să avem în vedere evoluția semantică a cuvintelor care — așa cum am arătat când am analizat un fragment din Grigore Ureche — capătă încărcătura metaforică datorită patinei timpului, dincolo deci de intenția scriitorului.)

Apare și întrebarea retorică, menită a da vivacitate și diversitate discursului, întărind totodată demna-i solemnitate. Istoricii presupune un interlocutor advers: „Dzice-va neștene: prea târziu este; după sutele de ani, cum să voru putea ști poveștile adevărate, de atâtea veacuri?“ Răspunsul cronicarului cată să atragă pe presupusul interlocutor spre intelectualitatea sa: „Răspunzu: Lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minții omenești, scrisoarea, dintru care, daca va nevoi omul, cele trecute cu multe vremi le va putea ști și oblici“.

Farmecul relatării mai stă apoi și în faptul că ea se face la persoana I și mișcarea sufletească a cronicarului se dezvăluie numaidecât, deși cu multă decență. El își propune să „scoată la știrea tuturor“ originile românilor. La aceasta a fost îndemnat mai mult de „lipsa de știința începutului aceștii țări“. Relatarea la persoana I trece uneori într-o adevărată confesiune către cititor:

„Eu, iubite cetitoriule, năicăirea n-am aflat nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungur, și viața mea, Dumnezeu știe, cu ce dragoste pururea la istorii, iată și până la aceasta vârstă, acum și slăbită“.

Probitatea istoricului și răspunderea cuvântului scris sunt afirmate în același stil, de confesiune:

„De aceste basne să dea seama ei și de această ocară. Nici ieste șagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea ieste un lucru vecinicu. Cându ocărăsc într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în veci? Eu voi da sama de ale mele, câte scriu“.

Cronicarul își ia toate măsurile, folosind ca izvor istorici vestiți, ale căror scrieri „vor trăi în veci“, ca „să nu-mi fie grijă,

de-ar cădea această carte ori pre a cui mână și din streini, carii de-amăruntul cearcă zmintelile istoricilor“.

Moralist și el, Costin cată a caracteriza lapidar, dar cu pătrundere și plasticitate, pe istoricii care s-au ocupat înaintea sa de problema în chestiune. Expresia populară, devenită cu trecerea anilor imagine poetică, se află la locul său. Enea Silvie „nu așa neprietinieste“, greșind numai atunci când deduce cuvântul „vlah“ „de pe Fleac hatmanul Râmului“. La această greșeală „s-au lunecatu și săracul Urechi vornicul“. Osârdia lui Ureche este însă întâmpinată cu laudă, căci „numai lui de această țară i-au fost milă, să nu rămâie întru întunericul neștiinței...“ Chiar dacă a greșit într-un loc, Costin îi găsește circumstanțe atenuante: „Credem neputinții omenești“. În schimb, Simion Dascălul, devenit sub pana sa „un Simion Dascal“, este privit cu dușmănie, pentru că a scris nu letopisețe, „ce ocări“, fiind un „om de puțină minte“. Pe Simion Dascălul, mai apoi, Istratie logofătul „l-au fâtat cu basnele lui“. Alt istoric, leah de neamul lui, Iane Zamovschi, „orbu năvălește“, afirmând că românii nu se trag din latini, ci numai „au apucat o samă de dachi limba râmlenească“, odată cu venirea lui Traian pe aceste locuri.

În sfârșit, din străduința pentru conciziune, lui Miron Costin i se întâmplă uneori să spună câte o vorbă memorabilă care se constituie în maximă cu caracter înalt moralizator: „...să aibi vreme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu iese alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă decât cetitul cărților“. Din scripturi „agonisim nemuritoriu nume“; „Cercați scripturile. Scriptura departe lucruri de ochii noștri ne învață, cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare“.

Ion Neculce

APRODUL PURICE

Privite îndeaproape, sub raport stilistic îndeosebi, fragmentele lui Neculce din *O samă de cuvinte* sunt niște instantanee epice, schițe și nuvele în *raccourci*, de o mare conciziune. Romanticii de la mijlocul secolului trecut, un Negruzzi, un Bolintineanu sau Alecsandri i-au reluat și dezvoltat motivele, în spiritul pașoptist al epocii. Firește, nota patriotică a fost mult accentuată, însă urmașii, oricât de talentați, sunt departe de arta spontană a cronicarului (am spune: sunt lipsiți de autenticitate). În orice caz, ca poeți romantici, ei pun *avânt* și *solemnitate*, lucruri ce nu sunt de găsit la Neculce, prozator și povestitor întru totul apropiat lui Ion Creangă, bunăoară. Ca și Creangă, cel din povești și din povestiri, Neculce este un colportor care trage cu urechea: „așe vorbăsc oamenii“, „dzic să fie...“, „spun“ etc., dând apoi în vileag câte o întâmplare sau câte un gest memorabil al cutărui sau cutărui personaj istoric, dacă nu adevărat, posibil totuși, căci spune cronicarul în prezentarea anecdotelor sale: „Deci cine va ceti și le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine; cine pre cum îi va fi voia așa va face“.

Între ele, întâmplarea cu aprodul Purice, în bătălia de la Șcheia dintre Ștefan cel Mare și Hroiot ungurul, rămâne tipică: domnitorul încălecând calul aprodului, care se făcuse o moviliță spre a-l ajuta, este o imagine simbolică ce ar fi putut servi ca blazon nobiliar familiei Movileștilor. (Așa nu a putut fi, pentru că istoria Moldovei și a românilor în genere a urmat un drum al său propriu, iar preocupările de heraldică la noi au lipsit aproape cu totul, până la venirea mai strânsă în contact cu Occidentul.) Totul este însă realizat prin câteva mișcări epice

scurte, de povestitor, care e atent mai mult la reacția ascultătorului decât la modul în sine cum coboară cuvântul pe hârtie. Bucata debutează printr-un anacolut, cu totul firesc în exprimarea orală, mai ales atunci când debitul verbal presupune graba și concentrarea:

„Ștefan-vodă cel Bun, când s-au bătut cu Hroiot ungurul, precum dzic unii la Cașen, iar letopisețul scrie că s-au bătut la Șcheie pe Siretiu, // au fost cădzut calul cu Ștefan vodă în război“.

Frazele următoare sunt introduse în vederea desfășurării cursive a spunerii, prin câte un iterativ*: „**Iară** un Purice aprodul i-au dat calul lui“. „**Și** nu puté în grabă încăleca Ștefan-vodă, fiind om micu“; „**Și** au dzis Purice aprodul...“; „**Și** s-au suit pre dânsul Ștefan-vodă“ etc. (Procedeul îl aflăm întocmai la Creangă: „**și** auzind caprele din vecinătate de una ca aceasta...“; „**și** s-au adunat cu toatele la priveghiu **și unde** nu s-au așternut pe mâncate și pe băute...“; „**și** eram **și** eu acolo...“; „**Și-ndată** după aceea am încălecat iute pe-o șea...“ etc.) Cursul epic nu este întrerupt decât spre a face loc schimbului de replici dintre aprod și voievod, două la număr, iuți pentru că ne aflăm în focul luptei, totuși nu lipsite de acea moliciune și curtoazie specifice graiului moldovean: „**Și**-au dzis Purice aprodul: „Doamne, eu mă voi face o moviliță, **și** vino de sui pe mine **și** încalecă“. **Și** s-au suit pe dânsul Ștefan-vodă **și** au încălecat pre cal. **Și** atunce au dzis Ștefan-vodă: „Sărace Purece, de-oi scăpa eu **și** tu, atunce ți-oi schimba numeli din Purice în Movilă“.“ (Să se observe — în sensul aceleiași oralități și conciziuni — „dezacordul“ gramatical din propoziție „de-oi scăpa eu **și** tu“**.)

Așadar, asistăm la ieșirea din anonim a unui oarecare aprod Purice. Lucrul părea obișnuit pe acea vreme, când Ștefan cel Mare rasplătea cum se cuvine pe vitejii săi din nenumăratele

* Cel mai des fiind conjuncția **și**, la început de frază și propoziție.

** În loc de „de-om“.

războaie ce-a purtat. Ceea ce e interesant de observat, din nou cu privire la economia de mijloace a prozatorului, e faptul că la început ni se vorbește de „un Purice aprodul“, adică de un oarecare slujitor pe nume Purice, articolul nedefinit marcând stilistic insignifianța personajului, deocamdată.

De economia de mijloace ține și un alt fapt, nu mai puțin important întrucât îl privește pe Neculce. Se vede cât de colo că numele de Purice este o poreclă sau în orice caz un nume nepotrivit pentru un om mare de statură, cum era aprodul. Faptul nu e prezentat ca atare, analitic, ci numai dedus din împrejurarea că Ștefan „fiind om mic“, nu putea încăleca calul aprodului după ce-l pierduse în luptă pe al său. În sfârșit, lucrul se vede și din acel, compătimitor oarecum, „*Sărăce Purece*“, cu care voievodul se adresează ostașului, hotărât nu numai a-l înălța în ranguri, dar făgăduindu-i totodată și schimbarea numelui din *Purice* în *Movilă*. („*Sărăce*“ — vocativul — mai poate conota și ideea-sentiment: „tovarăș de arme într-un moment de mare primejdie“.) Va fi fost ori nu va fi fost așa, nu are importanță când e vorba de o legendă, de un fenomen de artă literară adică, unde ficțiunea presupune un acut simț al numelor proprii, al porecelor mai ales.

Evident, anecdota cu aprodul Purice, ca toate celelalte grupate sub titlul atât de nimerit ales de *O samă de cuvinte*, este un fel de culegere folclorică (Neculce ne apare deci ca primul nostru culegător de folclor; e drept, numai al unui anumit soi de folclor, acela care ține de legenda istorică), cum singur spune: „ce sântu audzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni, și în letopisețu nu sunt scrise“. Însă, ca și mai târziu Anton Pann și Ion Creangă, Neculce nu este un culegător de folclor pur și simplu. Marca personală a artei povestitorului se vede, cum arătam mai sus, printr-o punere în pagină bine măsurată, deși altcum spontană. Mai mult încă, asemenea, din nou, lui Anton Pann și lui Ion Creangă, Neculce obișnuiește — uneori, nu întotdeauna — să aducă, odată cu relatarea faptului, comentariul său foarte personal. Ceea ce se întâmplă, aici, în

ultimele șiruri, unde mentalitatea boierului cu respect pentru vechile orânduiele și dispreț față de amestecăturile prostimii parvenite se vede clar de tot:

„Dar și aprozii atunci nu era din oameni proști, cum sunt acum, ce era tot ficiori de boieri. Și portul lor, era îmbrăcați, cu șarvanale*, cu cabanițe**. Așé trebuie și acum să aple slugi, să slujească stăpânului și stăpânul să miluiască pe slugă așé“.

* *șarvaná* (învechit; forma modernă — *șabaná*, pl. *șabanále*) — un fel de anterieu, pe care-l purtau mai ales vornicii, aprozii și copiii de casă la curțile domnești.

** *cabaniță*, pl. *cabanițe* (învechit), mantie împodobită cu fir și pietre prețioase, căptușită cu blană de samur.

Costache Negruzzi

ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL

Nuvela apare în primul număr al revistei ieșene *Dacia literară* din 1840 sub titlul de *Scene istorice din cronicile Moldaviei. Alexandru Lăpușneanu*. Izvorul prozatorului îl constituie *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche, cu paragrafele referitoare la cea de-a doua domnie a lui Alexandru-vodă Lăpușneanu. Aici nuvela se afla în nucleu și Negruzzi e tentat chiar a transcrie, la un moment dat, o replică vestită a Lăpușneanului, consemnată de Grigore Ureche însuși:

„Deaca au mersu solii Tomșii și-i i-au spus, zic să le fie zis Alixandru Vodă: „De nu mă vor, eu îi voi pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dâșii și tot voi merge, ori cu voie, ori fără voie“.

Însă Negruzzi venise în contact cu operele marilor romantici evocatori ai trecutului, precum Walter Scott, Victor Hugo, Al. Dumas, Alfred de Vigny, Manzoni, Pușkin etc. și înțelegea să nu fie sclavul factologiei istorice. Mai mult încă, ficțiunea artistică cerându-și drepturile ei, scriitorul încalcă pe alocuri adevărul istoric, poate chiar cu bună-știință. Astfel, despre Moțoc știm că în timpul celei de-a doua domnii a lui Lăpușneanu se afla în Polonia, la Lemberg (Lvov), unde urmase pe protectorul său, Ștefan Tomșa. Negruzzi îl aduce în Moldova, având a face din el tipul boierului lingușitor, lacom și trădător. Sfârșitul lui Moțoc prilejuiește apoi aducerea în scenă a gloatei, într-o pagină magistral alcătuită. De astă dată, sursa de inspirație a lui Negruzzi este un pasaj din Miron Costin. Intenționat sau poate printr-o fericită eroare (prozatorul face, în subsol, câteva false trimiteri la cronica lui Miron Costin!), Moțoc este confundat cu Batiște Veveli, mare boier și sfetnic de taină al lui Alexandru

Iliaș (cel care precedă la tron pe Miron Barnovschi), dat spre înșurare norodului răzvrătit de însuși vodă:

„Unii hăicăia, alții suduia și jecuiia. Și acolo au strigatu pre Batiște, să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă, văzându strigarea pre sine. Ce nu sta domniia de grijea lui, ce de grijea sa și numai ce i-au dzis să se depărteză de dânsul. Și așa l-au apucat și l-au dat pre mâna țaranilor. Nespusă vrăjmășiia prostimei! Și așa, fără de nice-o milă, de viu, cu topoară, l-au făcut fărâme”¹.

Romantică, prin substanță și prin anume câteva procedee, nuvela lui Negruzzi se bucură totuși de un echilibru clasic în compoziție și în observarea realistă a caracterelor, autorul manifestând o atitudine detașată, obiectivă. Convenția romantică e minimă în cazul de față și scriitorul, perfect încadrat în contemporaneitate, la ale cărei cerințe caută să răspundă, este mai puțin un glorificator al trecutului (cum au fost Alecsandri sau Bolintineanu) și mai mult un scrutător al adevărului istoric înțeles în esența lui.

Sensul nuvelei iese limpede din confruntarea ei cu textul lui Ureche și cu cele afirmate de Negruzzi însuși, într-un chip mai direct, teoretic, în scrisoarea XIX (*Ochire retrospectivă*), compusă în 1845, la cinci ani după prima tipărire a nuvelei. În timp ce Grigore Ureche, prin prisma concepției lui de mare feudal, vedea în Lăpușneanu un domn crud, omorător de boieri și atâta tot, Negruzzi, modern, înțelege adânc conflictul esențial al epocii. Luptele necurmăte dintre partidele boierești, schimbările dese de domnie, tendința descentralizatoare a aristocrației și — de aici — scăderea autorității domnești duceau țara la risipă din ce în ce mai mare. Apare astfel explicabilă ivirea unui oarecare Petre Stolnicul, „om prost” și necunoscut care, „cu sabia răzbunării”, încerca a restabili puterea domnească. Acesta este Lăpușneanu. El trăiește însă o dramă pentru că, nesprijinindu-se pe popor (cum altădată Ștefan cel Mare), se biziue numai pe sabie, care, oricât de ageră ar fi, nu e de ajuns, de unde inevitabila

¹ Miron Costin, *Opere*, ed. cit., p. 99.

cădere a eroului, asemeni unui alt Richard al III-lea. Prozatorul dă dovadă a-și fi înțeles foarte bine personajul, atunci când scrie, în amintita *Ochire retrospectivă*: „În adevăr, Lăpușneanu retezase trunchiul, dar odraslele creșteau, și nu era el omul care să știe a le seca punându-le stavilă pe însuși poporul; pentru aceasta, fapta lui fu giudecată de crudă, și el de tiran“.

Uimitoare rămâne mereu la Negruzzi, în urma oricâtor lecturi repetate (mai ales dacă avem în vedere că nuvela e scrisă înainte de 1840), detașarea de eroul său, pus sub observația caracterologului și privit ca un produs al împrejurărilor istorice, predestinat parcă. Pe Lăpușneanu îl caracterizează cruzimea nemăsurată, provenită dintr-o ură fără margini, dusă aproape la paroxism, față de boierimea trădătoare, lacomă de averi, spoliatoare a țărănimii. E viclean, ipocrit, de o inteligență diabolică, își calcă jurămintele, e cinic și de un umor macabru atunci când îi arată doamnei Ruxandra piramida de capete drept „un leac de frică“. E în stare — văzându-se popit — să profere injurii la adresa clerului, lucru înfiorător pentru acea vreme, cu atât mai groaznic cu cât eroul e la un pas de moarte. Ar fi fost capabil chiar să-șiucidă soția și pruncul, atunci când presimte alianța cu dușmanii lui neîmpăcați: „M-ați popit voi, dar de mă voi îndrepta, pre mulți am să popesc și eu! Iar pe cățeaua asta voi s-o tai în patru bucăți împreună cu țâncul ei, ca să nu mai asculte sfaturile boierilor și dușmanilor mei“.

Capacitatea de cruzime și de ură a personajului este enormă și nu se poate măsura decât cu răutatea și intrigile boierilor, adversarii săi. În această zbatere a sa, eroul devine o natură problematică. Pe drept cuvânt, G. Călinescu scrie: „În lupta de exterminare a acestei aprige voințe de putere Lăpușneanu apare simpatic ca orice om viu și întreg și impresia ultimă a cititorului e mai puțin a unui portret romantic cât a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală“. (*Istoria literaturii române...*)

Toate celelalte personaje sunt create anume pentru a pune într-un relief cât mai puternic comportamentul personajului central. Doamna Ruxandra, prin firea ei slabă, firavă, lipsită de hotărâre și personalitate, înclinată să asculte pe alții, miloasă,

este exact elementul de contrast care accentuează trăsăturile tiranului sângheros. Moțoc, oportunist, lingușitor la culme, lacom de avere și poltron, este în adevăr tipul boierului care explică din plin cruzimea lui Lăpușneanu, ce culminează cu măcelărirea celor 47 de adversari. Povestind sfârșitul lui Moțoc, Negruzzi izbutește — cu mult înaintea lui Rebreanu — să definească fizionomia gloatei în răzvrătire, fără țeluri precise, anarhică, dezorganizată.

Ceea ce izbește ochiul cunoscătorului, însă, nu este minuția în caracterizarea personajelor ci, dimpotrivă, extraordinara sobrietate a mijloacelor prozatorului, rămas parcă mai aproape de laconismul cronicăresc, cu toată modernitatea de care dă dovadă. S-a spus că, prin cele patru capitole ale sale, nuvela seamănă cu o piesă de teatru (Eminescu însuși se gândea la o dramă istorică cu Lăpușneanu). Impresia de acte care se succed între cortine, de acțiune care se cere completată cu imaginația cititorului — scriitorul propunându-și să prezinte numai patru „scene“ esențiale — se impune numaidecât. Arta conciziei la Negruzzi este așa de mare, încât nuvela ocupă un spațiu și un timp mult mai mic decât o dramă istorică, pentru care, s-ar crede, este suficientă materie. Pare de necrezut, dar toată istoria lui Lăpușneanu încapă aproape în douăzeci de pagini de carte obișnuită. Tendința spre concizie se străvede și din cuvintele așezate ca moto la fiecare capitol, ca pentru a rezuma ideile într-un fel de metafore, devenite memorabile: I. *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...* II. *Ai să dai seamă, doamnă!...* III. *Capul lui Moțoc vrem...* IV. *De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*

Cu intuiție artistică surprinzătoare pentru epocă, Negruzzi pune eroul său sub semnul timpului, ca sub semnul unui destin. Sunt notate semnele prevestitoare prin care puterea dumnezeiască se face cunoscută: „Spun [,se zice“ la impersonalul arhaic] că în minutul acela [când Lăpușneanu, sfârșindu-și cuvântarea din biserică prin care ademenea pe boieri la curte, merse să se închine la moaștele sfântului Ioan] el era foarte galben la față, și că racla sfântului ar fi tresărit“. (Să se observe modul ipotetic la

care stă verbul *a tresări*.) Pe parcursul povestirii apar câteva anticipări ale acțiunii, făcute în așa fel încât faptele par a fi prestabilite, fără ca totuși cititorul să poată ghici deznodământul. Acest lucru se răsfrânge de asemenea asupra economiei de mijloace a artistului, mai cu seamă asupra compoziției, devenită clasică prin echilibrul ei aproape perfect. Astfel, încă de la prima sa întâlnire cu Moțoc, Lăpușneanul atrage atenția lingușitorului boier: „Eu te iert însă c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înșela și îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji cu sângele tău“. Ca și cum sfârșitul lui Moțoc ar fi fost prevăzut de mai înainte. Tot așa, încă din ajunul măcelului, vodă promite doamnei un leac de frică. Iar Stroici și Spancioc spun următorilor trimiși de Lăpușneanu: „Spuneți celui ce v-au trimis... că ne vom vedea până a nu muri!“ Ceea ce se și întâmplă.

Ca la toți scriitorii vechi, de sub pana lui Negruzzi apare adesea ceea ce am putea numi *vorba memorabilă*, atrasă de aceeași tendință spre lapidaritate. Toate cele patru motouri sunt asemenea vorbe memorabile, ieșite din text — cu vremea — și devenite bun comun. Mai sunt și altele, între care ne mărginim a semna numai celebra replică a lui Lăpușneanu: „Proști, dar mulți!“

Descrierile sunt minime în nuvelă. Câteva amănunte vestimentare, enumerarea bucatelor de la banchet, făcută — cum zice G. Călinescu — „cu o pensulă flamandă“, și cam atât. Într-un singur loc apare o scurtă descriere tipic romantică:

„Cetatea [Hotinului] era mută și pustie ca un mormânt de urieș. Nu se auzea decât murmură valurilor Nistrului, ce izbeau regulat stâncoasele ei coaste, sure și goale, și strigătul monoton al ostașilor de strajă, carii întru lumina crepusculului se zăreau răzimați pe lungile lor lance.“

Imitatorul lui Negruzzi, Al. Odobescu, va avea mai puțin geniu în a intui specificul artei cuvântului și va da, în *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, descrieri de epocă foarte amănunțite, ieșite de sub condeiul arheologului, frumoase și interesante în sine, dar devenite mai curând piedici în calea

torentului epic. Descrierile lui Negruzzi sunt făcute pentru culoare, pentru sugestie și atmosferă, și mărginite numai la câteva amănunte semnificative.

Culoarea de epocă e dată însă nu atât prin descrieri, cât mai ales prin limbaj, inspirat cu multă grijă din cronică și adus în contexte perfect inteligibile contemporanilor. Nu atât vocabularul, care prin forța lucrurilor nu se mai folosește azi (*zobon, benișel, felendreș, samur, surguci, filaliu, junghiu* etc., fiind vorba de costumație sau de arme), dar mai ales cuvintele al căror conținut semantic s-a schimbat, cât fonetismele și construcțiile sintactice arhaice au o funcție stilistică superioară, urmată și aplicată consecvent de Mihail Sadoveanu în romanele sale istorice de mai târziu. Spicuim câteva exemple în ordinea în care apar în paginile nuvelei:

Pe boieri Lăpușneanu „*îi omorea din când în când*“; „*nimeni nu îndrăznea a grăi împotriva lui, cu cât mai vârtos a lucra ceva*“; „*o gvardie... de lefecii albanezi, serbi, unguri, izgoniți pentru relele lor fapte, își aflaseră scăpare lângă Alexandru; plătindu-i bine, îi avea hărăziți*“; „*începu a sili pre străini și pre catolici a-și lepădare legea*“; în inima norodului „*via încă pomenirea lui Rareș*“; „*Ajungă atâta sânge vărsat, atâtea văduvii, atâția sărmani*“ (= orfani): „*Spun (= se zice) că în minutul acela el era foarte galben la față și racla sfântului ar fi tresărit*“; „*începură a zice (= a cânta) din surle*“; „*la spatele fieștecăruia boier dvorea câte o slugă, care dregea (= turna vin)*“; „*acum era aproape a se scula de la masă*“ (la impersonal); „*milostivul Dumnezeu să te întărească în ce ai spus de a nu mai strica pre boieri și a bântui norodul*“; „*Lovindu-l drept în frunte, îl oborî la pământ*“; „*slugi și oameni boierești burzuluiseră norodul*“; „*să-i împroaște cu tunurile*“; „*să-i omoare de istov*“; Lăpușneanu „*scotea ochi, tăia mâini, ciuntea și seca* (din lat. *secare* = a tăia, a scurta) pe care avea *prepus*“; Spancioc și Stroici „*ședeau la Cameniță* (forma nearticulată a numelui propriu) așteptând și *pândind vreme*“ etc.

Al. I. Odobescu

PSEUDOKINEGETICOS

(Primul capitol)

Ψευδοκίνηγητικοζ — *Epistolă scrisă cu gând să fie precuvântare la cartea „Manualul vânătorului“* — a fost publicată în 1874, atunci când Odobescu se afla în cele mai depline puteri creatoare, la vârsta de patruzeci de ani. Acest *Fals tratat de vânătoare* este un eseu artistic ce ia drept pretext și punct de pornire o carte cu caracter oarecum tehnic, *Manualul vânătorului*, alcătuit de C. C. Cornescu, unul dintre prietenii scriitorului. Cornescu însuși pare a fi fost un intelectual trecut prin școala clasicistă, lucru ce se poate deduce din unele aluzii la artă și literatură strecurate în cartea sa¹. Plecând, probabil, de la această constatare, Odobescu scrie, în loc de prefață, o carte „în opozițiune fățișă“ cu *Manualul vânătorului* — după cum singur ne spune în scrisoarea către C. C. Cornescu:

„...pe când tu, în fine, studiai cu luare-aminte caracterele fizice și etice ale celor mai obicinuite subiecte însuflețite de vânătoare, eu, ca un nevânător ce sânt, m-am apucat să colind răstimpii și spațiile căutând cu ochii, cu auzul și cu inima priveliști, răsunete și emoțiuni vânătorești.

Colindând m-am rătăcit și iată-mă abia acum ajuns din fantastica-mi călătorie cu un sac așa de îngreuiat de tot felul de petice și de surcele, adunate de pretutindenă, încât nu mai cutez, Doamne ferește! nici chiar eu însumi să-l arunc în spinarea *Manualului* tău. Am luat deci pretențioasa hotărâre a le deșerta într-un volum deosebit, ce-l voi tipări numai pe seama lor, și care, subt un titlu pedantesc și arhaic

¹ Cu treizeci de ani mai înainte, Costache Negruzzi, al cărui emul este Odobescu, scria și el un manual cinegetic de amator, intitulat *Vânătorul bun sau meșteșugul de a nu-ți fi urât*.

spunând vânătorilor numai lucruri ce sânt de prisos artei lor, va întocmi un fel de *Fals tractat de vânatoare*. În opoziție fățișă cu *Manualul* tău, care, deși mai scurt, este însă, fără îndoială, cu mult mai folositor celor care vor să învețe ceva cu temei.“

De fapt, în ciuda tonului glumeț și a modestiei—afișate în scrisoarea adresată lui C.C. Cornescu — Odobescu urmărea, ca și Lessing în *Laocoon — sau despre limitele dintre artele plastice și poezie* (1776), operă studiată îndeaproape de scriitorul român, să dea o lucrare unde, îmbinând dulcele cu utilul (*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci/ Lectorem delectando, pariterque monedo*. „Toată aprobarea o capătă acela care întrunește folosul cu plăcerea/ Desfătând pe cititor și instruindu-l totodată.“ Horațiu, *Ars poetica*, v. 313 — 14; citatul este reprodus la începutul lui *Pseudokinegeticos*, op. cit., p. 126), să fie instructiv și atrăgător totodată.

Însă deosebirea dintre *Laocoon* și *Pseudokinegeticos* este mare, cel puțin ca finalitate. În timp ce scriitorul german își propune demonstrarea unor teze cu privire la originea poeziei și a artelor plastice, Odobescu rămâne — cum spune Tudor Vianu — și aici un istoric și un artist, un spirit atent la singularitatea operelor și la valoarea lor expresivă. Lunga lui rătăcire pe urmele aceluiași motiv artistic nu vrea să dovedească nici o teză generală. La mijloc e vorba numai de un pretext de superioară prețuire intelectuală, prin evocarea unei mari varietăți de opere ale tuturor artelor timpurilor, în care se oglindește una din formele vitalității și sensibilității omului: vânătoria.

Paragraful pe care l-am ales pentru analiza noastră face parte din primul capitol al lucrării, acela în care scriitorul, după ce declină competența sa în ale vânătorii, afirmă totuși că în copilărie a fost și el în Arcadia: *Et in Arcadia ego*¹. Într-

¹ Epigraf la celebrul tablou *Păstorii Arcadiei* al pictorului francez Nicolas Poussin (1594—1665), destinat să indice o fericire efemeră și regretul de a o fi pierdut. Locuind mai mult la Roma, unde studia vestigiile imperiale, Poussin era un mare admirator al antichității clasice și al naturii, între care vedea o concordanță perfectă.

adevăr, în anii copilăriei și ai adolescenței, Odobescu a avut prilejul să cutreiere Bărăganul „tămădăienilor“. Pe drumul care duce spre Călărași, dincolo de Fundulea, se afla moșia Calăreți, proprietate a polcovnicului Ioan Odobescu. Acolo scriitorul va fi petrecut, nu o dată, în desfătări cinegetice. Într-o scrisoare adresată mamei sale, Catinca Odobescu, povestește călătoria de la Călăreți la Balta Albă, prin inima Bărăganului. Ca în cazul tuturor marilor artiști ai cuvântului, imaginile fixate în copilărie s-au impus cu deosebită forță conștiinței scriitorului și au înflorit într-una din paginile cele mai frumoase din literatura noastră în care e descrisă câmpia Bărăganului. Cu echilibru și detașare clasică, ochiul surprinde și fixează ca pe o pânză „acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt 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 încântări“. Pe acest fundal se perindă căruțele cu covergi de rogojină ale tămădăienilor, urmărind cârdurile de dropii. În prim plan se detașează, în treacăt, figuri din vechime, precum „răposatul Caraiman, veselul și priceputul staroste al vânătorilor tamădăieni“, vestit prin aceea că putea să înghită multe vedre de vin; apoi „iscusitul moș Vlad“, cel cu ochi ager, încât primul putea zări „creștetul delicat al dropiei mișcând printre fulgii coliliei“; sau Gheorghe Giantă, care cu pușca lui ruginită ochea mult mai bine decât posesorul unei carabine ghintuite. Memoria arheologului înregistrează acele movile uriașe „a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății“, profilate la orizont ca niște mușuroaie de cârțiță. Locurile călcate sunt indicate cu plăcerea filologului de a pune în relief sonoritatea poetică a toponimelor: „movila Neacșului de pe malul Ialomiței“, „movila Vulturului din preajma Borcei“, „la Paicu în gura Bărăganului“, „la Cornățele în miezul lui“, „la Rădana“, „la Renciu“, unele descompuse etimologic: „coliba unchiașului mărunt, căruia-i duce acum dorul Bărăganul întreg“ (așezarea de la Dormărunt, unde se zice că un unchiaș ținea cârciumă pentru vânători) etc. În constituirea tabloului de natură, și aici

ca și în alte părți, Odobescu acordă un mare rol elementelor acustice, notând cu finețe ecourile din sufletul călătorului:

„Când soarele se pleacă spre apus, când murgul serei începe a se destinde treptat preste pustii, farmecul tainic al singurății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pământului; din adierea vântului prin ierburi, din țârâitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sânul obosit al naturii.“ „...Singure, stelele nopței se uită de pe cer la dâșii; ei aud cu urechile toată acea nenumărată lume de insecte ce se strecoară prin ierburi, țiuind, scârțâind, fluierând, șuierând, și toate acele mii de glasuri se-nalță cu răsunet potolit în tăria nopții, se limezesc în aerul ei răcoros și leagănă în somnie auzul lor aromit.“

Este foarte adevărat că într-o asemenea descriere — mai ales în latura ei acustică — se simte influența lui Gogol, cu stepa lui rusească din *Taras Bulba* — spre pildă — din care cităm un pasaj, altul decât cel pus între ghilimele de Odobescu:

„Muzica zilei se stingea pe nesimțite și în locul ei se năștea alta. Popândăii târcați ieșeau din găurile lor și se așezau pe lăbuțele dinapoi și umpleau câmpul de șuierături. Țârâitul greierilor se auzea tot mai tare. Uneori venea de departe, de pe apele vreunui lac pierdut în stepă, câte un strigăt de lebădă și tremura în văzduh, risipindu-se în clinchete argintii.“ (În N. V. Gogol, *Opere*, vol. II, 1956, p. 48, traducere română făcută de Al. O. Teodoreanu.)

Ce are a face însă? Peisajul nostru se vede, muzica Bărăganului, în nopțe, se aude. Cu atât mai mult cu cât, cu fin umor, scriitorul român mărturisește sursa, aruncând totodată și o întepătură la adresa celor care, adaptând în românește *Revizorul* lui Gogol, l-au deformat în chip grosolan¹.

Cu aceste zise, ne-am apropiat de trăsătura cea mai caracteristică a peisagistului Odobescu: stilizarea livrescă, în linia

¹ Versiunea românească a celebrei comedii a lui Gogol fusese făcută de Petre Grădișteanu. În aprecierile sale, Odobescu se întâlnește cu Eminescu, cel care recenza spectacolul pus în scenă de Teatrul din Iași (vezi *Curierul de Iași, Revista teatrală* din 28 noiembrie și 24 decembrie 1876).

generală a eseului artistic din care e scos pasajul. Cărturarul e prezent în tablou nu numai cu amintirile sale din copilărie, ci și cu rafturile bibliotecii omului matur și savantului. Faptul că a străbătut cândva Bărăganul, cu pușca în mână, i-a amintit de adagiul latin *Et in Arcadia ego*; lungile șiruri de cocoare, „brâne șerpuinde“ pe cerul nopții de toamnă, îl fac să se gândească la „grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplânge răstriaștea“, în *Infernul* lui Dante, Francesca da Rimini, prilej cu care citează din memorie patru versuri din *Divina comedie*; iar odihna de peste noapte a vânătorului îi inspiră o pastișă după două versuri din *Zburătorul* lui Heliade:

Dar chiar și în căruță, vânatul obosește
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit¹.

Dacă mai adăugăm și referințele la propria-i persoană, de felul: „căci mie unuia, dacă cumva mi-a plăcut vânătoarea, apoi au fost tocmai din acelea în care picioarele și mâinile au mai puțin de lucrat“, făcute cu umor și fină autoironie, observăm că Odobescu anticipă modalitatea peisagistică a lui Hogaș, însă fără propensiunea spre sălbatic și primitiv pe care o aflăm la scriitorul moldovean, ci într-un chip stilizat, prin aducerea tabloului naturii în salon sau în bibliotecă.

Încă de la apariția cărții, unul dintre recenzenții cei mai autorizați, care nu era altul decât Eminescu, observa „...limba curată și farmecul noutății. O mulțime de cuvinte și forme idiomatice, până acum scrise prea puțin sau defel, dar a căror origine este limba poporului nostru, fac cartea prețioasă și din punct de vedere lexical“².

Într-adevăr, ceea ce atrage atenția la prima vedere, în acest scurt pasaj, este lexicul și — în genere — expresia populară. Însă oricât de mare ar fi cantitatea de cuvinte și expresii populare

¹ În originalul lui Heliade:

Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.

² În *Convorbiri literare*, 1 aprilie 1875.

în scrisul celui care — cu atâta dreptate — combătea latinismul și ironiza cu atâta vervă dicționarul lui Massim și Laurian, susținând ca „forma cuvintelor să fie aceea pe care a consfințit-uzul (consuetudinea) și natura (logică firească) a limbii“, stilul lui nu are un caracter popular, ci unul savant, căutat, deloc spontan, cu toate că de un farmec deosebit, amintind pe acela al lui Călinescu de mai târziu. Luat în ansamblu, tabloul lexical al limbii lui Odobescu, considerat chiar și după acest scurt fragment în care se descrie câmpia Bărăganului, se caracterizează prin alăturarea termenilor populari sau arhaici de neologisme, precum: unde *diafane*, lupte *amoroase*, învățături *doctrinari*, despreț *superb*, regulile *tehnice*, petreceri *cinegetice*, în *principiu* trebuie să aibă dreptate, nestatornicul *ocean*, răsare *hidos*, *divinul* Dante, *grațioasa* imagine a stolului, plăcerile *inteligente*, câine *dresat*, încântătoare *descripțiune*, minunatul *romanț* (roman) etc.

Sunt apoi, în scrisul lui Odobescu, destul de frecvente formațiile în decalc neologicistic latinesc, cele mai multe detașate pe fondul limbii comune, unele neconfirmate de evoluția ulterioară a ei, de felul: „Dar însă și eu am crezut“; „sau când aceștia, primăvara, se întetesc... sau când, toamna, ei duc turmele de pui“¹.

Cu aceasta este cazul să discutăm sintaxa frazei lui Odobescu, așa cum ea se constituie în fragmentul de față.

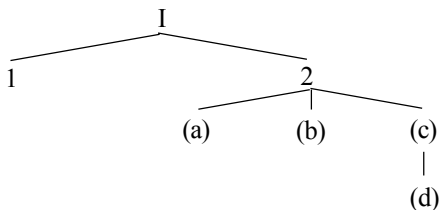
Trăsătura dominantă a stilului întregii cărți, constând în bogăția arborescentă a subordonatelor, o întâlnim și în acest fragment din *Pseudokinegeticos*. Astfel, în fraza:

„Din copilărie și eu am trăit cu tămădăienii, vânători de dropii din baștină I/, cari neam de neamul lor au rătacit prin Bărăgan, pitulați în căruțele lor acoperite cu covergi de rogojină¹ / și, mânând în pas alene gloabele lor de călușei, au dat roată, ore, zile și luni întregi, împrejurul falnicilor dropioi² / — cărora ei le zic *mitropoliți*^a /, sau când aceștia,

¹ Iată un exemplu de repetare a propoziției introduse cu *aut* la Horațiu: „Nunc decet *aut* viridi nitidum caput impedire myrto. *Aut* flora, terra quem ferunt salutae“ (*Oda IV*).

primăvara, se întetesc în lupte amoroase^b / sau când, toamna,/ ei duc turmele de pui^c / să pască țarinele înțelenite^d“.

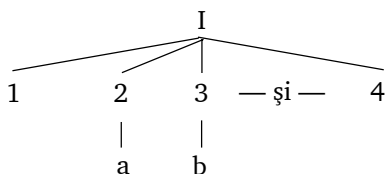
Se poate observa cum din trunchiul principalei I se dezvoltă atributivele 1 și 2, „iradiate“ din cuvântul, cu loc central în frază, *tămădăienii*; cum apoi din atributiva 2 derivă atributiva intercalată *a*, temporalele disjunctive *b* și *c* și cum din *c* răsare finala *d*, după schema:



Arborescența atributivă — predominantă în subordonarea frazei lui Odobescu — e încă mai bogată în fraza imediat următoare:

„Eu n-am uitat nici pe răposatul Caraiman, veselul și priceputul staroste al vânătorilor tămădăieni I,/ carele putea/ să înghiță în largele sale pânțece atâtea vedre cât și o butie de la Dealul Mare¹ /, nici pe iscusitul moș Vlad I/, în căruța căruia ai adormit tu adesea² /, pe când el, cu ochi de vulpe, zărea creștetul delicat al dropiei mișcând printre fulgii coliliei^a /, nici pe bietul Gheorghe Giantă I,/ cel care, cu o rugină de pușcă³ / pe care orice vânător ar fi azvârlit-o în gunoi^b /, nimerea mai bine, decât altul cu o carabină ghintuită^b / și care pe mine, nemernicul, m-a adus de multe ori cu vânat, la conacul de amiază⁴“/.

Aici trebuie văzut că cele patru atributive ale principalei se dezvoltă din cele trei componente directe ale principalei exprimate prin sintagme atributive, la rândul lor: *nici pe răposatul Caraiman; veselul și priceputul staroste, al vânătorilor; tămădăieni, nici pe iscusitul moș Vlad, nici pe bietul Gheorghe Giantă*. Atributiva 2 naște și subordonata de concomitență temporală *a*, iar cea de-a 3-a — subordonata atributivă *b*, ca în schema:



Introducerea subordonatelor prin *care*, *când* și mai ales corelațiile *nici... nici*, *sau... sau*, așezate simetric în anumite puncte ale frazei, servesc iradierea geometrică a discursului și-i conferă o coloratură clasică. În aceeași ordine se produce dislocarea membrilor propoziției principale.

Luată împreună cele două fraze, s-ar putea spune că de fapt a doua este un atribut al primei. Comunicarea se produce concentric, analitic. Mai întâi scriitorul dă relații despre obiceiurile tămădăienilor, în general, care — vânători de baștină fiind — *au rătăcit* cu căruțele lor prin Bărăgan și *au dat roată* dropiilor în diferite anotimpuri, așa cum *i-a cunoscut* el în copilărie. În a doua frază, relatarea devine mai amănunțită: autorul pomenește numele și caracterizează pe unii dintre acești tămădăieni, precum *Caraiman*, cel care putea să *înghită* multe vedre de vin, iscusitul moș Vasile, care *zărea* de departe creștetul dropiei, și *Gheorghe Giantă*, care *nimerea* cu ruginita lui pușcă mai bine decât oricare altul. Trebuie observat, de asemenea, că în prima frază — așa cum am arătat cu sublinierile făcute în parafraza noastră — predicatul sunt exprimate prin verbele la perfectul compus, ca spre a indica fapte la care scriitorul a fost martor cândva, în copilărie, acum vânătoarea și rătăcirile prin Bărăgan nemaifiind o preocupare a lui, ci numai o amintire plăcută: *Et in Arcadio ego*; în timp ce în a doua frază predicatul sunt exprimate prin imperfect ca spre a sugera fenomenul repetat. Alte citări și analize de construcții nu mai sunt necesare spre a demonstra bogăția ramificației subordonării — în special a celei atributive — la Odobescu.

Umanist, crescut la școala clasicismului latin, scriitorul se complăce în a compune dissociativ și parantetic perioadele.

„Obstacolele“, create anume, nu sunt însă de natură să împiedice înțelegerea și dezvoltarea armonioasă a frazei. Dimpotrivă. Fraza lui Odobescu se desfășoară în valuri succesive de arabescuri, asemenea unui brocart somptuos. Scriitorul are un debit lent, nezorit, lăsându-se furat — ca într-o *cozerie* plăcută — de cele mai neașteptate asociații de idei, solicitat de o multitudine de aspecte, cadențând însă discursul său în ample simetrii, de natură să încânte ochiul și auzul cititorului. Constatarea că ne aflăm în fața unui stil savant, făcută de multă vreme în cazul lui Odobescu, se impune de îndată.

Deși, cum s-a putut observa, prozatorul se sprijină pe un vocabular precumpănitor popular, Odobescu se deosebeste fundamental de un Creangă ori Sadoveanu. Limba și stilul lui se constituie din elemente însușite pe calea culturii, fie acestea autohtone sau străine. Limba lui Odobescu dă impresia de căutat și chiar de o ușoară convenție academizantă, fericită însă ca realizare artistică. Ea poate avea chiar și un caracter „oral“, însă nu în sens popular — cu toată bogăția lexicală și paremiologică de pe alocuri — , ci în sens de convorbire de salon, operă a unui spirit de rară mobilitate și finețe intelectuală. Înainte de Odobescu, Bălcescu este acela (și, într-o măsură mai mică, mai puțin supravegheat din punctul de vedere al corectitudinii exprimării — Eliade) care folosea perioada savantă, deși în alte scopuri decât cel al efectelor digresiunilor eseistice, direcționată mai mult spre elevația mesianică, revoluționară. Însă pe toți îi precedă — de fapt — Miron Costin, primul care a încercat — și a izbutit în mare măsură — să confere frazei românești înmlădierea clasică.

Ion Creangă

POVESTEA LUI STAN PĂȚITUL

Ceea ce surprinde, la diferite lecturi, pe cititorul avizat al basmelor lui Creangă este, mai înainte de orice, *realismul* lor, caracterul de nuvelă (în înțelesul vechi al cuvântului) din viața țărănească de altădată. Ceea ce în *Amintiri* scriitorul povestește, așa-zicând, în plan real poate fi găsit în *Povești*, laolaltă cu fabulosul. Din acest punct de vedere *Povestea lui Stan Pățitul* este una din bucățile cele mai caracteristice.

Mai ales la început, *Povestea* se desfășoară în pagini de curată nuvelă. E vorba de un flăcău *stătut*, pe care îl chema Stan, zis și Ipate, trecut de treizeci de ani. *Nemernicind* el pe la unii și pe la alții, încă din copilărie, izbutise acum a-și închipui o avere, stare foarte asemănătoare cu a oricărui gospodar din Humulești: o *căsuță*, *puține parale*, *câteva oi*, *un car cu boi și o văcușoară cu lapte*; în această situație, ca oricare om de la țară, Stan se gândește să se însoare. Însă Stan e un bărbat *chitit* și se hotărăște cu greu, însurătoarea devenind pentru el o adevărată problemă, la această vârstă și în mediul țărănesc. Situația e tot atât de tipică, de obișnuită, cât și comentariul povestitorului, de o extraordinară oralitate: un torent de vocabule, exclamații și gesturi, care ne fac să uităm cu desăvârșire că ne aflăm în basm:

„Și, ba s-a însura la toamnă,/ ba la iarnă,/ ba la primăvară,/ ba la vară,/ ba iar la toamnă,/ ba vremea trece, flăcăul începe și el a se trece, mergând tot înainte cu burlăcia, și însurătoarea rămânea baltă. Și apoi este o vorbă: că până la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20—25 îl însoară alții; de la 25—30 îl însoară o babă, iar de la 30 de ani înainte numa dracu-i vine de hac.“

Cu literatura lui Creangă se întâmplă un fenomen ciudat la prima aparență. Cititorul surprins de ineditul ei este tocmai

specialistul în arta cuvântului și absolut deloc însul de rând, să zicem un țăran din preajma Humuleștilor. Pasajul citat, pus la început și pregătind atmosfera întregii narațiuni, surprinde prin perfectă fluentă a debitului verbal, dată de acel (și) *ba*, coordonator și iterativ, de predicatul *s-a însura* (la prezumtivul viitor) pronunțat o singură dată pentru cinci propoziții, cu complementele circumstanțiale de timp în topică fixă și, ca atare, în ordinea firească, știută (*la toamnă, la iarnă, la primăvară, la vară, iar la toamnă*), cu, în continuare, verbul *trece*, aplicat *vremii* (scurgerea generală a timpului) și totodată *flăcăului* (planului individual), cu expresia *a rămâne baltă* (un conținut semantic exact opus verbului *trece*) aplicată *însurătorii*. Culmea este că, la atâta *expresivitate*, cititorul nici n-apucă să-și dea cu părerea asupra chestiunii, pentru că povestitorul își asumă el însuși această sarcină într-un chip cu totul neașteptat, comentând situația *particulară* a lui Stan cu *vorba generală* care spune că omul se însoară singur numai până la 20 de ani, că peste această vârstă îl însoară alții, o babă dincolo de 25 de ani și numai dracul după 30.

Ca atare, devine acum foarte clar că lui Stan îi va fi dat să-și mai rotunjească averea și să-și împlinească și această ultimă dorință, însurătoarea cu o fată cumsecade, în urma unui fel de pact cu diavolul.

S-ar zice că e vorba de vechiul motiv faustic, dacă lucrurile n-ar căpăta în versiunea lui Creangă o interpretare țărănească, profund originală și locală. Întâmplarea lui Stan ar voi parcă să ilustreze cunoscutul proverb: „Fă-te frate cu dracul până treci puntea“. Ori, după cum reiese din dialogul dintre Stan și Chirică, cu dracul deghizat:

„ — Da știi c-ai chitit-o bine, măi Chirică!? Tot cu draci ești tu, bine zic eu.

— Apoi dă, stăpâne, în ziua de azi, dacă nu-i fi cu draci oleacă, apoi cică te fură sfinții, și iar nu-i bine.“

Elementul de basm, în *Povestea lui Stan Pășitul*, e minim și constă numai în seceratul miraculos al lui Chirică și în operația

chirurgicală asupra nevestei lui Stan, căreia același Chirică trebuie să-i extragă coasta de drac prisoselnică*. Însă, după cum în *Ivan Turbincă* Dumnezeu și Sfântul Petre sunt coborâți cu umor pe pământ, în chip de moșnegi oarecari, și după cum în aceeași poveste, ca și în *Dănilă Prepeleac*, dracii sunt făcuți să sufere omenește, și în *Povestea lui Stan Pățitul* dracul e văduvit de puterile lui, umanizat. Calitatea de drac se formează, nu se moștenește, nu este un dat. Dracul cel mic și fără experiență tremură de frig, e hămesit de foame, nu știe cum să îndeplinească porunca Tartorului și mănâncă bucata de mămăligă pusă de Stan pe o teșitură de copac, o mănâncă în neștire, ca un prost și un flămând oarecare. Trebuind să ispășească această greșală de neiertat, Chirică-dracul vine să se bage argat la Stan pe trei ani. Apariția lui la poarta gospodarului e o scenă din viața cotidiană a satului:

„ —Țibă! Hormuz! na, Balan! nea, Zurzan! dați-vă-n lături, cotarle!... Da' de unde ești tu, măi țică? Și ce cauți pe aici, spaima câinilor?

— De unde să fiu, bădică? Ia, sânt și eu un băiet sărman și vreu să întru la stăpân.“

Ajutat de Chirică, Stan își sporește averile. Povestitorul le înșiră cu plăcere de perfect cunoscător, în totală contradicție cu economia basmului popular autentic, care nu are în vedere niciodată amănunte de ordin gospodăresc țărănesc. Torentul de vorbe, inventarul averii lui Stan, constituie o altă sursă a farmecului oralității:

„Ce garduri streșinite cu spini, de mai nici vântul nu putea răzbate printre ele! Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci; perdea pentru oi, poieți pentru paseri, cotețe pentru porci, sâsâiac pentru păpușoi, hambare pentru grâu, și câte alte lucruri de gospodărie, făcute de mâna lui Chirică, cât ai bate din palme!“

* Dacă, în acest ultim caz, nu avem cumva de a face cu ceea ce am putea numi gestul-metaforă, extragerea coastei de drac echivalând cu scoaterea hachițelor din femeie prin experiență casnică.

Venind vorba de însurătoare, dialogul dintre stăpân și slugă e cu totul în firea lucrurilor:

„—Stăpâne, să nu bănuiești, da' am să zic și eu o vorbă: de ce nu te însori? Ca mâne-poimâne te-i trezi c-ai îmbătrânit și nu-ți rămâne nici un urmaș. După viață este și moarte. De unde știi ce se întâmplă, ferească Dumnezeu! și-atunci, cui rămâne atâta avere?

— Ce vorbești tu, măi Chirică? Dacă nu m-am însurat eu când am fost de însurat, apoi la vremea asta ți-ai găsit să mă însor? Pe semne vrei să-și facă dracul râs de mine?

— Da' ia lasă-mă la pârdaľnicul, stăpâne, că-i spărie oamenii cu vorbele d-tale. Nu te mai face așa de bătrân, că doar nu ți-i vremea trecută...

Odată însurat, Stan urma să încerce tăria de caracter a soției, ce se dovedește a fi destul de precară, deși avea — aleasă fiind de Chirică — numai o singură coastă de drac, și nu trei, cum au cele mai multe. Deghizat de diabolica lui slugă, Stan merge la baba mijlocitoare. Aceasta e rea din cale-afară, ca toate babele din poveștile lui Creangă, e un *tălpoi de babă*, capabilă de lucruri îngrozitoare. Pe ea o va lua Chirică drept simbrie pentru cei trei ani de slujbă, căci Scaraoschi îi atrăsese atenția că trebuie întărită una din fundațiile șubrede ale iadului. Personajul se definește cu o claritate extraordinară prin oralitatea limbajului. Luând din mâna lui Stan punga cu bani, spre a mijloci întâlnirea cu propria-i nevastă, baba se bate cu mâna peste gură, mimează greutatea întreprinderii, se caină că-i plesnește obrazul de rușine și, ipocrită, promite numai pe jumătate:

„— Om bun, mânca-te-ar puricii, să te mânânce!... Eu știu ce vrea să zică durerea de inimă, bat-o pârdaľnica s-o bată!.. Nu știu, zău, cum a sta și asta; îmi plesnește obrazul de rușine, când gândesc cum am să mă înfățoșez înaintea femeii celeia cu vorbe de acestea... Mă duc și eu într-un noroc, să vedem, și de-oi putea face ceva, bine-de-bine, iară de nu, mi-i crede și d-ta, că știu cum se fac de greu trebile acestea și rar le scoatem la capăt.“

Memorabilă rămâne și aici, ca peste tot în opera lui Creangă, oralitatea, nu numaidecât aceea a personajelor, înțeleasă de la

sine, cât aceea a povestitorului însuși. Ca și în *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă*, iluzia realității țărănești este întărită și întreținută tot timpul de verva, jovialitatea și umorul *spuitorului*, care se adresează cititorului ca unui spectator, de pe o scenă imaginară.

Cuvintele-gest și expresiile populare din graiul viu nu sunt atât de „regionale“ pe cât s-ar crede, pentru că scriitorul nu a copiat vorbirea humuleștenilor, ci, prin geniul său, a selectat materialul verbal și l-a ordonat în contexte menite a sugera viața autentică; ele se impun de la sine, fără dicționar, înțelegerii cititorului. Cuvintele și expresiile oralității cotidiene, care apar în această scriere a lui Creangă — ca de altfel în toată opera sa — sunt, în marea lor majoritate, perfect inteligibile, chiar în afara contextului. Aceasta se datorește faptului că expresiile verbale predomină și că ele circulă, de regulă, pe întregul spațiu locuit de români. În cele din urmă, opera lui Creangă însăși a contribuit la reîmprospătarea lor în limba română¹.

Tot așa proverbele și zicalele. Povestitorului îi lipsește facultatea de a caracteriza personaje și situații cu cuvintele lui și apelează totdeauna la *sacul fără fund*, la arsenalul lingvistic și paremiologic pe care îl are la îndemână, grație unei memorii din cale-afară de prodigioase și unei erudiții în materie cu totul ieșite din comun. Astfel, pentru a arăta cum omul harnic, așezat la casa sa, precum Stan, prinde oarecare avere, zice: *Vorba ceea, și piatra prinde mușchi, dacă șede mult într-un loc*. Situația bărbatului căruia i s-a urât cu burlăcia: *Vorba cântecului: De urât mă duc de-acasă/ și urâtul nu mă lasă./ De urât să fug în lume,/ Urâtul fuge cu mine*. La vârsta lui, matură, Stan se gândește la neajunsurile căsătoriei cu o femeie capricioasă. Există și pentru această împrejurare o zicală, comentată de povestitor cu umor echivoc: *Uniia zic așa — că femeia-i sac*

¹ Sadoveanu a fost acela care a descoperit o mulțime de cuvinte din vocabularul special al lui Creangă la cealaltă extremitate a țării, dincolo de Munții Apuseni, la Oradea, și propunea editarea operelor marelui povestitor moldovean fără nici un fel de glosar. (Vezi: *Pe o ediție nouă a lui Creangă*, în *Mărturisiri*, 1960, p. 162—163.)

fără fund. Ce-a mai fi și asta? După plecarea lui Stan cu carul de lemne din pădure s-a stârnit un vifor cu lapoviță: *Mânia lui Dumnezeu era afară; să nu scoți un câine din casă...* Referitor la aspectul firav al lui Chirică-dracul, venit să se bage argat, Stan se exprimă tot printr-o zicală: *Apoi bine-a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui, dar numai dracul știe de când îi...* Un cioflingar, rătăcit cândva prin sat, e caracterizat tot printr-o vorbă cunoscută de toată lumea: *Cu antereu de canavață/ Ce se ține numa-n ață,/ Și cu nădragi de Anglie/ Petece pe el o mie,* în modul acesta Stan reeditează opinia lui Ștefan a Petrei Ciubotariul despre surtucari: *Logofete brânză-n cui/ Lapte acru-n călămări/ Chiu și vai prin buzunări.* Gospodarul abia l-a putut scoate pe Chirică din gura câinilor. *Vorba ceea: Aș veni la voi, dar mi-e rușine de câini.* Pe seama numelui stăpânului — cu care se ia la întrecere din cimilituri, chip de a-și pune la încercare istețimea, — dracul-argat are la îndemână un cântec, nu mai puțin generic, vechi de când lumea: *Ipate care dă oca pe spate/ Și face cu mâna să-i mai aducă una.* La rândul lui, Stan propune lui Chirică o cimilitură de tot pitorescul: *Lată — peste lată, peste lată — îmbujorată, peste îmbujorată — crăcanată, peste crăcanată — măciulie, peste măciulie — limpezeală, peste limpezeală — gălbeneală și peste gălbeneală — huduleț,* atât de hermetică în formularea ei metaforică, încât n-ar putea fi dezlegată nici chiar de un drac împelițat. Toată lumea de la țară știe însă că e vorba de facerea mămăligii și Creangă își oferă plăcerea de a o împărtăși cărturarilor orașeni. Însă un fapt rămâne evident deocamdată: nu e nevoie să consultăm măcar o culegere de folclor pentru ca să ne dăm seama că proverbele și zicalele de mai sus, ca și altele, nu sunt ale lui Creangă. Povestitorul ia din bunul comun al limbii și înțelepciunii obștești ceea ce îi convine. Personal, nu are — așa zicând — un stil individual și individualizator. Prin el se exprimă un grup etnic. În cazul povestitorului humuleștean, însă, avem de-a face cu un exemplar de geniu, deloc anonim și impersonal, în modul cum cuvintele, expresiile populare, zicalele și proverbele sunt configurate în contextul povestirii. Numai materialul nu este al

lui, edificiul operei îi aparține în întregime. Aici Creangă atinge chiar culmea originalității literaturii române și ar fi o greșeală gravă dacă am vedea în el un *pasionat* de folclor și în opera lui o culegere, măcar cât de cât. Ca orice mare clasic — în chiar spiritul lui Boileau — Creangă pare că a avut un *model*: arta folclorică a cuvântului românesc. Un model pe care, mare maestru fiind, și-a propus să-l întrecă. Și l-a întrecut! La toți clasicii noștri se poate vorbi de pasiunea și dragostea pentru folclor și limba populară, de influența folclorului exercitată în opera lor. La Creangă însă nu. Ar fi o tautologie, un fel de nonsens, un pleonasm, să afirmi influența populară sau existența elementelor folclorice în opera humuleșteanului. El nu s-a aplecat, ca un intelectual, către popor, ci, împreună cu personajele sale, a răsărit din popor, indiferent la elementele constitutive ale operei sale, din lipsa termenului de comparație. Creangă lasă impresia netă că nici măcar nu face distincția, livrescă, între limbă, zicală, proverb, snoavă, poveste etc. Opera lui se înalță spontan — ca valul din apa mării — din toate aceste elemente confundate cu lumea țărănească însăși. În fond, expresiile, zicalele, proverbele, cimiliturile etc. devin componente ale mijlocului de comunicare care în înțeles larg se cheamă *limbaj* și care, privit abstract, este un univers cu legi ascunse, un labirint în veșnică mișcare și metamorfoză, unde artistul trebuie să găsească firul Ariadnei, în felul lui cel mai propriu. Și Creangă l-a descoperit în chip genial.

Stilist abundent, dar fără nici o urmă de încărcături greoaie, Creangă găsește întotdeauna expresia cea mai potrivită, cu o ușurință extraordinară, susținând totul cu verva lui rustică, printr-o gesticulație care se ghicește din inflexiunile limbii, prin excelență vorbită, uneori chiar fără transmiterea unui conținut noțional anume, precum aceste expresii pantomimice: *Dă..., Toate ca toate..., Ia..., Apoi dă..., Amu..., Da ia lasă-mă..., De colé până colé..., hăt și bine* etc.

Creatorul *Poveștilor* și al *Amintirilor* nu numai povestește, ci și *arată*, cuvintele deictice fiindu-i foarte caracteristice, în modul cum transpune artistic specificul limbii române vorbite.

În aceeași ordine de idei merită o atenție deosebită sintaxa frazei lui Creangă, care contribuie — cum de altfel s-a observat de mai multe ori — poate cel mai mult la realizarea oralității. Ne mărginim la numai câteva exemple, extrase din povestirea de față. Astfel, foarte caracteristică stilului lui Creangă este introducerea principalei prin *numai ce*, principală precedată de obicei de subordonata temporală introdusă, la rândul ei, prin iterativul *Și tot*, *Și cum*, *Și când* etc.:

„Și tot mai cercând el ba ici, ba colea, înspre sară, *numai ce* dă de o pârtie...”

„Și *cum* sta el pe gânduri, posomorât și bezmetic, *numai* iată că vede pe o teșitură un boț de mămăligă.”

„Și *când* colo, *numai ce* iată că-l văzu dormitând pe vârful unei girezi.”

„...și *cum* vorbeau ei, *numai ce* iaca și Chirică pe ușă.”

Din aceeași categorie fac parte și exemplele:

„Și *numai iacă* ce vede că se răpăd câinii, să rupă omul nu altăceva”.

„Și *unde nu* ți-o înșfacă pe sus.”

Locuțiunile adverbiale, prezente și în alte contexte decât exemplele de mai sus (*numai ce*, *numai ce iată*, *și unde nu* etc.), pun în relief intonația frazei și vultele subordonării, accentul de intensitate maximă căzând întotdeauna pe ele.

Tot în vederea oralității, predicatul urmează a cădea sub accentul principal și se așază înaintea subiectului, care apare exprimat ca atare, prin pronume, deși normele limbii n-o cer numaidecât:

„În sfârșit își ia *el* inima-n dinți și se duce la curte”.

„Și așa trăiau *ei* de bine și se iubeau unul pe altul ca niște hulubași.”

„Ipate, ca cel cu grija-n spate, se frământă *el* cu mintea...”

„Atunci odată încep *ele* a se boci”.

Uneori propoziția exclamativă prezintă elipsa predicatului.

Suplinirea se face prin mimica povestitorului:

„Ipate, auzind *acestea*,// *părerea lui de bine!*“

E de bănuț numai decât că suprimarea predicatului se face prin o anume intonație asupra cuvântului *părerea*, ca și printr-un gest semnificativ al povestitorului. Gestul povestitorului mai poate fi bănuț și în *parantezele* comunicării, paranteze care au întotdeauna caracterul unor determinări modale și sunt exprimate prin locuțiuni zicale, ca în exemplul:

„Atunci Chirică, *nici una, nici două*, scoate o funie cu care era încins, leagă bine gireada, *cum știe el*, o ia în spate și *pe ici ții drumul*“

Mai sus remarcasem plăcerea lui Creangă de a înșira, într-o enumerație abundantă, inventarul gospodăriei lui Stan, însă fără o intenție descriptivă propriu-zisă. Densitatea frazei și repeziciunea epică orală se mai realizează la dânsul și prin abundența verbală, ca în pasajul acesta, în al cărui final remarcăm din nou paranteza povestitorului:

„Unii (draci) *secerau*, alții *legau* snopi, alții *făceau* clăi și *sufiau* cu nările să se usuce, alții *cărau*, alții *durau* girezi, *mă rog*, claca dracului era! *Ce să spun* mai mult?“*

Sau ca în acesta:

„Și când *ajunse* (Stan) acasă, Chirică *treierase*, *vânturase*, *măcinase*, în sfârșit, *pusese* toate trebile la cale. Și Ipate, când a *văzut* și asta, nu mai *știa* ce să *zică*; mai că-i *venea a crede* că și el are a face cu dracul“.

Sau:

* Transpunere în proză a unor ecouri dintr-un plugușor din Moldova de nord. Câteva versuri povestesc despre niște secerătoare fantastice, fabuloase anticipări ale combinelor moderne: *Niște babe bătrâne/ Cu secere carne/ Care cu dreapta-secera/ Cu stânga lega/ Și cu picioarele în clăi arunca* etc.

„Atunci Ipate odată mi ț-o *înșfacă* de cozi, o *trânțește* la pământ ș-o ține bine. Iară Chirică începe a-i *număra* coastele din stânga, *zicând*: una, două, trei și, când la a patra, *pune* dalta, *trânțește* cu ciocanul, o *apucă* cu cleștele ș-o *dă* afară. Apoi *așază* pielea la loc, *pune* el ce *pune* la rană, și pe loc *se tămăduiește*.“

Povestea dă impresia că e spusă *acum*, dar și că a fost *spusă* de nenumarate ori înainte de a fi așternută pe hârtie. Frazele au căpătat astfel rotunjime, cadență și alunecare clasică. De aceea ele se pot descompune în unități ritmice, precum începutul poveștii, făcut simplu prin intrare directă în subiect:

„Era odată un flăcău stătut pe care-îl chema Stan.
Și flăcăul acela din copilăria lui se trezise prin străini,
fără să cunoască tată și mamă,
și fără nici o rudă care să-l ocrotească și să-l ajute.
Și ca băiet străin ce se găsea,
nemernicind el de colo până colo pe la ușile oamenilor,
de unde până unde,
s-a oploșit de la o vreme într-un sat mare și frumos.“

Diferitele paragrafe constitutive ale poveștii sunt introduse prin formulele orale cunoscute. Îndărătul *iterativelor* se bănuiește pantomima povestitorului, mimarea din ochi, clătinarea din cap, arătarea cu degetul etc.: „*Amu*, într-una din zile...; *Și tot încercând* el ba aici, ba coala...; *Și cum* sta el pe gânduri...; *În sfârșit*, ce spun ei, ce nu spun...“ etc.

Aceleași paragrafe sunt apoi încheiate, rotunjite, prin alte formule, orale de asemenea, așa-numitele *clausule*, foarte caracteristice și acestea stilului lui Creangă. Ele constau adesea din câte o *vorba ceea* — din care am citat unele, mai înainte —, dar și din anume îmbinări de cuvinte, precum: *...și câte alte bazaconii și năzbătii de care iscodește și vrăjește dracul; ...și din ziua în care s-a tocmit Chirică la Ipate, norocul îi curgea gârlă din toate părțile; Acum văzuse Ipate ce poate Chirică, și-i era drag ca ochii din cap.*

Așadar, nu numai frazele, dar și narațiunea însăși, în întregul ei, se constituie din valuri ritmice, prin acele formule orale

care deschid și închid fiecare flux și reflux epic. Prezența povestitorului în cadrul relatării este marcată stilistic chiar și prin unele referințe directe la propria-i persoană: *Dar ce stau eu să vă spun... Să nu spun minciuni... etc.*

Uneori povestitorul constată că trebuie — spre completarea relatării — să reia firul epic din alt punct și, în acest scop, atrage atenția auditoriului închipuit: *Acum să ne întoarcem iar din urmă.* Finalul poveștii se adresează direct cititorului-spectator, într-o formulă bufă, complet gratuită, ritmată și rimată de atâta spunere:

„Și iaca așa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate și de dracul și de babă, trăind în pace și cu nevasta și cu copiii săi.

Și după aceea, când îi spunea cumva cineva câte ceva de pe undeva, care era cam așa și nu așa, Ipate flutura din cap și zicea:

— Ia, păziți-vă mai bine treaba, și nu-mi tot spuneți cai verzi pe pereți, că eu sânt Stan Pățitul.

AMINTIRI DIN COPILĂRIE

(PUPĂZA DIN TEI)

Diferitele episoade ale *Amintirilor* lui Creangă decurg unele dintr-altele în chipul cel mai natural și în buna voie a fluxului memoriei celui care povestește. De o tehnică anume a compoziției, pregândită de scriitor, nu poate fi vorba. Procedul este însă cel popular cunoscut, al povestirii în lanț sau al *povestirii în ramă*, aplicat cu totul spontan, deși, altminteri, scrisul marelui prozator este, precum se știe, supravegheat foarte de aproape.

Povestea pupezei din tei — fragmentul de care voim să ne ocupăm aici — vine după istoria cu cireșele furate de la mătușa Mărioara și este urmată de întâmplarea cu scăldatul în Ozana. Trecerea de la un moment la altul, în înșuruirea amintirilor, se face printr-o formulă populară foarte obișnuită, în cazul de față: „Și, *tocmai mite!* Îndată după cea cu cireșele, vine alta la rând.“ Încheierea e anunțată de regulă printr-o maximă, ca pentru a încadra faptul relatat într-o categorie mai largă: „Iaca,

așa se poate înșela omul de multe ori, când nici n-a gândit, dacă nu știe a judeca bine. Însă iar mă întorc și zic: Tot pățitu-i priceput.“

Frumusețea fragmentului stă în totala dezinvoltură cu care omul matur povestește propria-i copilărie, identificându-se până la un punct cu mentalitatea vârstei respective, dar privind-o cu nemărginită simpatie și umor. În fond, scriitorul își joacă rolul său de copil și ne invită, cu bonomie, dar și cu secretă filozofie, să gustăm farmecul vârstei de aur a omului dintotdeauna și de pretutindeni. Ca și în povestirile lui Mark Twain, cu care prozatorul român are câteva puncte comune, e vorba de isprăvile unui copil de 13—14 ani, trecute de mult și devenite *frumoase* prin ceața amintirii. Căci o trăsătură fundamentală a sufletului omenesc — cu atât mai mult a firilor robuste, pline de optimism, ceea ce e cazul celor doi mari scriitori, — este de a păstra în memorie mai ales momentele frumoase ale trecutului. Întâmplarea în sine ar părea mai curând banală: ca să nu mai fie sculat cu noaptea în cap din pricina pupezei, Nică se gândește să-i facă de petrecanie acestui *ceasornic al satului*. Ba, cum era oleacă de fecior de negustor, plănuia chiar s-o vândă în iarmaroc. Original însă, revelator în ultimă instanță, este modul cum este spusă această întâmplare dintre cele mai obișnuite.

După cum s-a mai observat, arta lui Creangă stă în oralitate, mai bine spus în caracterul de *spectacol* al povestirilor sale. Impresia generală este că scriitorul s-ar afla în fața noastră, ca pe o scenă imaginară, unde se produce ca *actor*, gesticulând, mimând, intonând anume, jucând rând pe rând rolurile personajelor și, mai înainte de orice, propriul său rol, de erou principal și de povestitor, în același timp.

Oralitatea, caracterul de spectacol al spunerii, implică neapărat repeziciunea și concentrarea discursului. O primă observație ce trebuie făcută asupra stilului este că dinamismul frazei se realizează prin câteva instrumente gramaticale specifice, bunăoară prin adverbul-conjuncție *cum* (cu sensul de *exact în momentul când*), introducând subordonata care trece întotdeauna înaintea regentei, ca la următoarele exemple:

„Și *cum* ajung în dreptul teiului, pun demâncarea jos în cărare pe muchea dealului...”

„Și *cum* i-o dau în mână, javra dracului se face a o căuta de ou și dezleagă frumușel ața de la picior...”

Am denumit pe *cum* „adverb-conjunție” pentru că avem în vedere ușoara ambiguitate a cuvântului. El nu indică numai ideea de simultaneitate a acțiunilor din cele două propoziții, ci implică în același timp și o nuanță modală, incitănd în anume chip pe cititorul ascultător să-și imagineze situația, să facă momentul mai viu. Din aceleași motive, uneori predicatul din principală se cere precedat de câte un *îndată*, *numai ce și*, *unde nu*, *numai iacătă*, *iaca*, *iute*, *pe loc*. Observându-le în context, în chipul *cum* pun în mișcare narațiunea, numaidecât ne dăm seama că asemenea vocabule sunt infinit mai bogate în sensuri decât palidul neologism *imediat*, mai frecvent acum în vorbirea obișnuită și în scris:

„Și *cum* mă scol, *îndată* mă și trimite mama cu demâncare în țarină, la niște lingurari...”

„Și pornind eu cu demâncare, *numai ce și* aud pupăza cântând...”

„Și *cum* stam eu și mă chiteam în capul meu... *unde nu* mă îmbărbătez în sine-mi și iar bag mâna să scot pupăza...”

„Când pe la prânzul cel mare, *numai iacătă-mă-s și* eu de după dâmb...”

„Eu, fiind ascuns în cămară, *cum* aud unele ca aceste, *iute* mă sui în pod...”

„Însă a doua zi după asta, *iaca și* mătușa Măriuca lui moș Andrei vine la noi...”

„Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, *pe loc* mi s-o muier gura...”

Repeziciunea debitului epic, într-un cuvânt *verva* povestitorului, se realizează apoi prin aglomerarea verbelor de acțiune la aceeași persoană, număr, timp și mod:

„Și *cum* *ajung* în dreptul teiului, *pun* demâncarca jos, *mă sui* încetșor în tei, *bag* mâna în scorbură, *găbuiesc* pupăza...”

Apoi mă dau jos, *caut o lespede potrivită, mă sui* cu dânsa în teiu, *îmi ieu căciula și în locul ei pun lespeda...*“

„Și scăpând cu obraz curat, *îmi ieu* traista cu blidele, *pornesc* spre sat, *mă abat* pe la teiu, *mă sui* într-însul, *pun* urechea la gura scorburi și *aud* ceva zbătându-se înăuntru...”

„Eu, fiind ascuns în cămară, cum *aud* unele ca aceste, iute *mă sui* în pod, *umflu* pupăza de unde era, *saiu* cu dânsa pe sub streșina casei și *mă duc* de-a dreptul în târg...”

Uneori, în vederea aceluiași dinamism, predicatul se realizează prin câte o interjecție: „*Iaca poznă*, c-am scăpat-o! Eu atunci, *haț!* de sumanul moșneagului...” Nu alt scop are și construcția eliptică: „Și îndată ce m-am sculat de la masă, luându-mi rămas bun de la călcâie, *fuga* la scădat”¹. Ori, dimpotrivă, repetiția: „...numai iacăță-mă-s și eu, *veneam*, *nu veneam...*“

Mult mai mult contribuie la *culoarea dialectală*, altfel spus la concretizarea universalului prin particular în ficțiunea artistică, aceste forme gramaticale pe care le-am semnalat, decât înseși cuvintele regionale apărute în context. *Duglișule* (=leneșule, somnorosule), *cuc armenesc* (=pupăză), *găbuiesc* (=dibuiesc, prind), *te-am căptușit* (=te-am înșfăcat), *se mistuise* (=se ascunsese, se pierduse), *tuflind* (=punând repede, îndesând la întâmplare), *horhăind* (=pierzând vremea, hoinărind), *am bojbăit* (=am cotrobăit), *am mocoșit* (=am pierdut timpul), *chirandă* (=țigancă), *ogoiți-vă* (=astâmpărați-vă), *ce tolocăniți* (=dojeniți; cicăliți), *chisăliță* (=talmeș-balmeș, stricat și amestecat), *ciondănit* (=ceartă, gâlceavă), *zbânțuitul* (=ștrențarul), *umflu* (=iau, ridic), *oleacă* (=un pic), *s-o drămăluiescă* (=s-o cântărească, s-o aprecieze) etc. se explică aproape de la sine, în torentul verbal al lui Creangă, chiar mai exact decât în dicționare, unde nu pot fi reținute nuanțele. La acestea se adaugă fonetismele specifice: „*Măi! anapăda* lucru *ș-aista!*“, *ți-l iau eu*

¹ În fond, e vorba nu atât de elipsa predicatului, cât de înlocuirea verbului (*a fugi*) cu substantivul (*fuga*). S-ar zice: vorbitorul este atât de grăbit, încât nu *mai are timp* să opereze flexiunea verbală și acordul.

la depănat, dinioarea, ian stăi oleacă, băiet, macar, răle, merându-mă etc., ca și unele elemente de morfologie: *îi pupa tu și pe dracu de-acum!*, *până m-oiu întoarce eu din țarină, și oricât oiu fi mers de tare, a da Dumnezeu* etc.

Din cele discutate până aici, se pot vedea mijloacele de realizare în primul rând a personajului principal, pus neapărat în acțiune. Caracterul *dramatic*, de piesă jucată, este dat de regimul prezentului sub care e debitată narațiunea din capul locului, dar și de stilul direct:

„*Mă trezește mama într-o dimineață din somn, cu vai-nevoie, zicându-mi: Scoală, duglișule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul armenesc și să te spurce, ca să nu-ți meargă bine toată ziua?; [...] bag mâna în scorbura, unde știam, și norocul meu! [...] gâbuiesc pupăza pe ouă și zic plin de mulțămire: Taci, leliță, că te-am căptușit eu! Îi mai pupa tu și pe dracul de-acum!*“ etc.

Spuneam însă că în cazul lui Creangă trebuie să fim atenți și la personajul povestitorului. Cele două roluri se confundă, dar se și despart pe alocuri. Bunăoară, chipul de a se adresa cititorului prin câte o propoziție interogativă, ca spre a anunța o nouă scenă: „Eu atunci, să nu-mi caut de drum tot înainte? mă abat pe la teiu...“ sau: „Un moșneag nebun, c-o vițică de funie, n-are ce lucra?“ reprezintă pe povestitor, adică pe omul matur Creangă care ne vorbește despre *copilul Nică*, de care s-a despărțit pentru un moment. De altfel ca și în replica: „Ce gândești dumneata, moșule? Te joci cu marfa omului?“, unde este cât se poate de evidentă dedublarea. Întorsătura frazei și mai cu seamă ultimele cuvinte, *te joci cu marfa omului?* sugerează de îndată clipirea șireată din ochi către cititor, ironia îngăduitoare și hazul omului matur povestind despre copilul care a fost cu 40 de ani în urmă. Această *desolidarizare* s-a produs însă numai pentru o clipă. Povestitorul intră iute în rolul personajului său și lucrul se vede din împrejurarea că moșul cel poznaș este făcut *nebun și javra dracului*, optica fiind acum din unghiul copilăriei. Tocmai în aceste oscilații stă de fapt farmecul lui Creangă, umorul generos al *Amintirilor*.

Se înțelege de la sine că vorbirea personajelor, altele acum decât cea a povestitorului, trebuie să fie definitorie. Mătușa Măriuca răsare vie de tot din intonația propriilor cuvinte, adresate în gura mare și fără altă introducere, mamei lui Nică: „Mai auzit-ai dumneata, cumnată, una ca asta, să fure Ion pupăza, care ne trezește des-diminează la lucru de atâția ani?”

Tot așa ironia subțire a Smarandei, care, fără a cunoaște totuși adevărul în legătură cu pătimirea pupezei, în sfârșit salvată, își înțeapă cumnata cu vorbe împăciuitoare, dar cu două înțelesuri, mai mult în pilde:

„— Doamne, cumnătică-hăi, cum se pot învrăjbi oamenii din nimica toată, luându-se după gurile cele răle! Ia poftim, soro, mai bine să mâncăm ceva din ce-a da Dumnezeu, să cinstim câte un pahar de vin în sănătatea gospodarilor noștri și: Cele răle să se spele, cele bune să s-adune; vrajba dintre noi să piară, și neghina din ogoare!”

Se cuvine însă să adăugăm de îndată că personajele lui Creangă nu trăiesc independent de verva povestitorului care le animă neconținut, ca un mânuitor de marionete. De cele mai multe ori, mai interesant rămâne comentariul — de fapt un text jucat, mimat de prezentator — prin care e introdus personajul. Se înțelege, mai întâi rămâne comică situația de a face caz prea mare în legătură cu dispariția unei pupeze, sub pretextul că pasărea ar ține loc de ceasornic pentru humuleșteni (comici erau și unii sociologi vulgari, care deduceau de aici sărăcia țăranilor de pe vremuri, lipsiți, chipurile, de instrumente pentru măsurarea timpului), însă mătușa Măriuca, mai înainte de a fi lăsată să vorbească, e arătată venind spre cumnată-sa „c-o falcă-n ceriu și cu una în pământ” și e caracterizată drept o ființă dintre acelea care „scoate mahmurul din om”. Bărbatu-său, moș Vasile, i se potrivea, fiind „un cărpănos ș-un pui de zgârâie-brânză”.

După cum se poate observa din chiar exemplele citate mai sus, comentariul lui Creangă nu este deloc *analitic*, în felul obișnuit la nuveliști ori la romancierii moderni, ci neapărat

sintetic, efectuat printr-o vorbă populară de duh, o metaforă în ultimă instanță, plastică în gradul cel mai înalt. În același sens vin zicalele și proverbele — procedeul îl întâlnim și la Anton Pann, nu însă în configurări atât de firești și spontane — prin care se definește câte o situație. De pildă, starea țiganilor cărora li se lungiseră urechile de foame și li se împăienjeniseră ochii așteptând pe cel care întârzia cu demâncarea: „Ș-apoi, vorba ceea: țiganul, când i-e foame, cântă; boierul se plimbă cu mâinile dinapoi, iar țăranul nostru își arde luleaua și mocnește într-însul“. Ori schimbarea de atitudine a negustorului de pupeze, amenințat de moșneag cu pâra la părinți: „Căci îmi era acum a scăpare de dânsul, drept să vă spun, vorba ceea: Lasă-l, măi! L-aș lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!“

În sfârșit, de-ar fi să căutăm înțelesul etic mai adânc al întâmplărilor povestite de Creangă în *Amintiri din copilărie*, el trebuie pus neapărat în legătură cu funcția estetică a operei. În fond, nu copilăria în sine este evocată aici, ci o lume care a fost frumoasă, prin însuși modul cum scriitorul o vede în amintire. Humuleștenii, Ștefan a Petrei Ciubotariul, Smaranda, Mătușa Mărioara — zgârcita care părăduia cânepa pentru niște cireșe —, mătușa Măriuca, moș Chiorpec și atâția alții erau oameni harnici și veseli, cu necazurile și bucuriile obișnuite. Una din ele erau și copiii cu năzbâtiile lor, și totuși nu prea. În definitiv, așa cum se poate vedea din *Amintiri*, copiii erau puși de mici la treabă, să legene, să păzească vitele, să ajute la tors și la scărmanat, să ducă demâncare la prășitori, să fie respectuoși cu oamenii mai mari, „să se rușineze“. Bucuriile lor erau mai curând puține și nebuniile supravegheate de aproape. Tocmai de aceea ele apar frumoase, evocate sub pana lui Creangă. Să ne închipuim cât de *urâte* ar fi — aici punctul de vedere etic se confundă cu cel estetic până la identificare — faptele lui Nică al lui Ștefan a Petrei dacă le-am pune pe seama unei odrasle răzgâiate de părinții prea grijulii de progenitura lor, cum se întâmplă totuși nu prea rar.

I. L. Caragiale

TRIUMFUL TALENTULUI

Niță Ghițescu este un caligraf perfect, cu perspective strălucite în cariera de conțopist. Foarte sigur de sine, se prezintă la mai multe concursuri pentru ocuparea unui post, însă nu reușește din cauză că nu are o scrisoare de recomandare din partea unei persoane influente. Tânărul se hotărâse să renunțe, dar ironia soartei îl face să reușească tocmai atunci când se aștepta mai puțin. Se prezentase la un ultim concurs numai și numai spre a da o mână de ajutor amicului și fostului său coleg Ghiță Nițescu, omul cu cel mai urât scris din lume. Se învoise adică să semneze cu numele lui Ghiță proba sa, în timp ce amicul urma să procedeze viceversa. Amicul Ghiță mai are pe deasupra și o scrisoare de recomandare, care însă va produce toată încurcătura.

Arta prozatorului atinge și aici una din culmile ei. Mai întâi vine *alegerea* numelor personajelor, făcută cu dublă intenție: Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu sunt nume dintre cele mai banale, de viitori mici slujbași, ca pentru a sugera unanimitatea cazurilor; în al doilea rând, dispunerea lor poate provoca grave confuzii între cele două persoane, atât de diferite totuși ca talent caligrafic. Aceasta se și întâmplă, în final, când președintele comisiei de examinare declară reușit pe... Niță și este nevoit, pentru rectificare, să scoată din buzunar scrisoarea de recomandare. Scena e de un mare umor:

„— În fine, *errare humanum est*... Să vedem...

Și zicând acestea, a scos din buzunar un plic, pe care camaradul lui Niță îl cunoștea bine, și din plic a tras o scrisorică; s-a uitat pe ea cu băgare de seamă și, cu tonul mult mai blând, zâmbind:

— Știi că ai dreptate dumneata?... Așa e!... Vezi?... confundasem... În adevăr a reușit d. Ghiță Nițescu.“

„Caracterele“ (dacă se poate vorbi în cazul de față de așa ceva) sunt, așa cum cere tehnica schiței, trasate foarte sumar, dar și foarte precis, energetic. Cei doi protagoniști nu se deosebesc unul de altul decât prin talentul caligrafic. *Individualizarea* se face cu maximă economie, pe o singură latură, anume spre a conferi în rest o largă putere de cuprindere tipologică. Satira la adresa nepotismului își atinge ținta pentru că, esteticeste, se creează certitudinea că procedeul scrisorilor de recomandare era așa de răspândit, încât „triumful talentului“ era imposibil. Dacă însă, în cazul de față, și numai pentru o clipă, talentul lui Niță a triumfat, aceasta s-a întâmplat datorită unei încurcături de nume și atât.

Narațiunea, dispusă într-un singur plan, păstrează vagul temporal și spațial, ceea ce servește din plin tipologia largă a personajelor și a întâmplării. De aceea începutul adoptă formula stilistică generalizatoare a basmului (în ciuda faptului că schița în chestiune nu are nici o legătură cu această specie folclorică). „Au fost odată-ntr-o școală de provincie doi buni camarazi — Niță Ghițescu și Ghiță Nițescu etc.“. Și mai încolo: „Așa, isprăvind clasele primare, s-au despărțit cei doi camarazi ca să meargă fiecare după norocul lui“. Înainte de a pleca în lume, Niță ascultă sfaturile dascălului său, formulate bătrânește: „— Fătul meu, tu părinți n-ai, carte multă nu ți-e dat să-nveți, că nu prea ești deștept, slugă nu te poți face, că ești leneș... ți-a dat și ție Dumnezeu un dar: ai icoană la scris; ție cu condeiul ți-e dat să te hrănești.“ La București, cei doi se întâlnesc, *cum se întâmplă în orice poveste...*, adică prin jocul hazardului, pentru rotunjimea istorisirii, altfel spus.

În vederea conciziunii numai, primul examen al nefericitului Niță este descris ceva mai pe larg. Celelalte sunt trecute în revistă în fugă, prin cunoscutele procedee iterative, ca și la Creangă, repetatele *iar*, și etc., care introduc propoziții scurte, de cele mai multe ori eliptice de predicat:

„În adevăr, peste câteva luni, se ivesc două locuri la alt minister. Niță nu lipsește a se înființa. Și iar mulțime de concurenți, iar comisiune,

iar dictare, iar formalitățile obicinuite, și a doua zi iar nu se află între cele două numiri numele lui Niță Ghițescu.“

După fiecare eșec nenorocosul fără scrisoare de recomandare exclamă invariabil: — „Și ce frumos scrisesem, domnule!“ și de fiecare dată îi e dat să audă veșnicul sfat destinat tinerilor: „Răbdare, tânărule! n-a intrat vremea în sac...“ Relatarea devine din ce în ce mai stereotipă și mai seacă. Impresia e că chiar povestitorul s-a săturat să repete aceleași fraze. O face însă pentru că de fiecare dată evenimentele se succed absolut la fel. Tribulațiile postulantului fără noroc și fără... scrisoare de recomandare devin un mic coșmar.

„Și s-au ivit, pe rând, locuri încă la patru ministere, și s-au ținut concursuri, și d. Niță Ghițescu a luat parte la *fiecare* concurs și, după fiecare rezultat de concurs, concurentul nostru a zis, *din ce în ce* mai mâhnit:

— Și ce frumos scrisesem, domnule!

— Nu despera, tânărule! a mai rămas încă un minister...“

Aceste repetări de situații, mai mult sau mai puțin identice, sunt menite să pună la grea încercare încrederea în viață și în forțele sale personale a perfectului caligraf Niță Ghițescu. Trebuie însă numaidecât remarcat că lucrul, dacă se poate întâmpla, ipotetic, nu e lăsat să se străvadă din comportamentul personajului. Mai mult încă — și aici stă marea artă a detașării ironiei lui Caragiale — , însuși naratorul nu are aerul a se minuna de insuccesele lui Niță. Ori că el, povestitorul, nu dorește a-și asuma decât stricta relatare obiectivă a cazului și mimează un soi de naivitate față de asemenea mizerii sociale; ori că, dimpotrivă, în ceea ce-l privește este pe deplin edificat în legătură cu faptul că în țara românească nici un fel de post din administrație, oricât de modest, nu putea fi ocupat fără proptele; talentul, capacitatea profesională a postulantului apărând drept niște mofturi în ochii responsabililor de resorturi. Așa stând lucrurile, sarcina judecăților de *participare* — ca să le numim așa — cade cu totul în seama cititorului. E treaba acestuia să

se indigneze, să condamne, ori numai să se amuze cu filozofie, de la caz la caz, în funcție de temperament, de conștiință cetățenească și celelalte.

Considerații de această natură facem nu numai spre a adânci, cum se spune, *mesajul* scrisului lui Caragiale, dar și pentru a demonstra că relatarea seacă, stereotipă a cutărui sau cutărui moment din desfășurarea întâmplării acesteia banale se constituie într-un fel de scară ce urcă spre un punct culminant al narațiunii. Acest punct culminant, altfel spus *poantă*, constituie o surpriză: chiar și pentru cititorul cel mai avizat al lui Caragiale. Căci nu se întâmplă, așa cum ne-am fi așteptat (și, în definitiv, așa cum ar fi lăsat să se vadă orice alt autor de schițe satirico-umoristice), ca prostul caligraf Ghiță să reușească la examen, în dauna talentatului Niță. Pentru o clipă, talentul *triumfă* și Niță e declarat admis, deși numele lui figura pe lucrarea cu scrisul urât, sau mai degrabă *tocmai pentru aceea!* Cititorul este liber acum să-și închipuie orice. Confuzia de nume, aproape imposibil de evitat, a făcut pe președintele comisiei de examinare să se ghideze numai și numai după calitatea scrisului, să acorde adică reușita celui cu scrisul urât, neștiind de înțelegerea dintre cei doi amici. De la acest punct culminant, finalul schiței coboară brusc, asemenea unei cortine de teatru, lucru obișnuit la aproape toate scrierile de acest gen ale lui Caragiale.

După cum spune el însuși în *Câteva păreri*, lui Caragiale nu-i place ceea ce se numește *analiză psihologică*, digresiunile minuțioase care să relateze ce se poate întâmpla în sufletul eroilor. Și totuși *psihologia* apare din chiar relatarea neutră a autorului, prin ironia abia simțită și mai ales prin modul cum este imitată gândirea și vorbirea personajelor. Procedeu este acela al așa-numitului stil indirect liber. La începutul povestirii, bunăoara, caligraful este numit pur și simplu *Niță*; dar după trecerea lui prin examenele știute, în vederea ocupării posturilor la care aspira, personajul devine *d. Niță*, mai oficial, mai rece și mai distant. În fine, vorbind de pregătirea pentru ultimul concurs al lui Niță, ironia caragialiană se strecoară

imperceptibil, în chipul cum naratorul intră în anume detalii tehnice și profesionale, văzute cu ochiul eroului:

„S-a pus d. Niță pe brânci, în așteptarea concursului, să-și facă mâna, exercitându-se în fiecare zi, pe hârtie velină, la fel de fel de scriituri — engleze, italice, gotice, batarde, ronde, majuscule, minuscule șcl. . . în fel de fel de mărimi, de doi centimetri până la un milimetru, și cu și fără transparent“.

Ceea ce ar trebui neapărat să mai remarcăm este ingenioasa punere în scenă pe care creatorul comediilor o aplică cu consecvență și în schițe. Eroii vorbesc și se mișcă cu totul liber, ca într-o mică piesă de teatru. Oralitatea este perfectă și replicile nu mai au nevoie de indicații regizorale, pentru că tonul și gesturile personajelor se pot deduce din subtext. Iată un fragment de dialog:

- „— Tu? la concursul de mâine? a zis pufnind de răs Niță.
— Da, eu...
— La concursul de mâine?
— Ei! da... la concursul de mâine.
— Da' tu știi pentru ce loc e concurs, Ghiță?
— Nu...
— Pentru un loc de perfect caligraf, amice Ghițică!
— Apoi... dacă mi-a ordonat ministrul să merg... se poate?
— Apoi, mă prezent și eu, Ghiță.
— Bine, prezentă-te și tu.
— Cu mine! la caligrafie, Ghițică?
— Cu tine, la caligrafie... Eu știu ce mi-a ordonat ministrul.
— Bine!“

Tonul replicilor este dat de anume repetiții, cum ar fi propoziția „La concursul de mâine?“ Niță o pronunță violent, cu mirare, dar și cu indignare interogativă, pentru că i se pare de necrezut cum ar fi cu puțință o întrecere între el și cel mai prost caligraf din clasă; Ghiță o repetă potolit, afirmativ, jenat de poziția amicului, dar sigur pe „ordinul“ ministrului. În același sens merge și suita apelativelor *Ghiță*, *amice Ghiță* și în fine

Ghițică. Ultimul, un dublu diminutiv, are sensul unei amenințări, cu subtextul: „Lasă că ți-arăt eu ție, iubitul!”

BACALAUREAT

O primă constatare pe care ne-o impune textul este preponderența dialogului, altfel spus a stilului direct, care ocupă aproximativ două treimi din întreg spațiul relatării. Ca aproape toate bucățile de acest gen ale lui Caragiale, schița ar putea fi jucată, pe scenă, sau mai curând într-un film de scurt metraj. Caracterul dramatic al narațiunii este atât de puternic marcat, încât el stimulează în cititor tendința de a interpreta actricește nu numai replicile personajelor, dar chiar și textul ce, prin convenție, revine autorului și este destinat a circumstanția cadrele întâmplării. Oralitatea stilului, posibilitatea de a deduce firea personajelor din propriile lor cuvinte, de a ghici mișcarea protagoniștilor din intonație, nu este totul. Mai înainte de orice, arta lui Caragiale stă în a găsi un *ritm* al comunicării prin ficțiune, un soi de acompaniament pe fundalul căruia anume secvențe din realitate intră într-o sinteză perfectă. Acest ritm este dat din primul moment, printr-un fel de ridicare bruscă de cortină, asupra celor două personaje principale, autorul și madam Caliopi Georgescu, surprinse în plină mișcare. Cel dintâi iese la ora obișnuită din casă și abia dacă arată o ușoară nedumerire la vederea amicei venite să-i facă o vizită prea matinală. Dimpotrivă, cucoana este foarte grăbită și dă semne de mare impaciență. Primul paragraf al schiței nu e decât o notație de regie, în propoziții scurte, unele eliptice, cu verbele la prezent, sugerând simultaneitatea acțiunilor prin cunoscutele instrumente de subordonare *când* și *cum*:

„*Când* ies de dimineată din casă, o trăsură din trap mare *intră* pe strada mea; în trăsură, madam Caliopi Georgescu, o bună prietină. O *salut* respectos. *Cum* mă vede, *oprește* trăsura, înfigând cu putere vârful umbreleței în spinarea birjarului.“

Dialogul ce urmeaza imediat e făcut să arate stările de spirit, contrastante, ale celor doi: povestitorul manifestă politețile de rigoare, dar cucoana aproape că nu-i răspunde, tulburată cum este și vorbind fără șir, cel puțin în aparență:

„— Sărut mâna, madam Georgescu, zic eu, apropiindu-mă.

— La dumneata veneam! răspunde cucoana emoționată.

— La mine?

— Da... Te rog să nu mă lași!

— ?!

— Să nu mă lași! Trebuie să-mi faci un mare serviciu amical... La nevoie se arată amicitia; să vedem cât ne ești de prietin!

— Cu cea mai mare plăcere, madam Georgescu, dacă pot...“

În fond, madam Georgescu știe foarte bine ce vrea și mai știe că, atunci când e vorba să smulgi promisiunea cuiva, mai ales dacă îți este prieten, trebuie să o faci mai înainte de a-l pune în cunoștința de cauză, printr-un fel de luare a piuitului. În consecință, tonul ei devine cumva poruncitor. Replica interlocutorului este tăiată la condiționalul și evazivul *dacă pot* și reluată pe registrul imperativului categoric, într-un crescendo dintre cele mai dramatice:

— „Poți!... să nu zici că nu poți!... știi că poți!... trebuie să poți!“

Fiind pronunțat numele profesorului Popescu și acela al lui Ovidiu, pentru care trebuie *vorbit*, devine — ca în orice comedie — necesară *expoziția* cazului. Marele meșteșug al prozatorului stă în *prefăcuta* obiectivitate cu care face această expoziție, fără tendința caricării anume, cum obișnuiesc unii ironiști, ci cu sentimentul că informează pe cititor în chipul cel mai firesc. Situația apare cu atât mai comică, cu cât se subînțelege din această *obiectivitate* că *nu din vina lui* cei trei fii ai lui madam Caliopei Georgescu se numesc Virgiliu, Horațiu și Ovidiu, că *nu din vina lui* (a autorului) toți sunt destinați carierei de juriști, de împărțitori ai dreptății obștești care va să zică, și că *nu din vina lui* ultimul dintre ei, trebuind să-și treacă și el bacalaureatul

spre a putea să se înscrie la Facultatea de drept, „se înțepenise“ — culmea! — *tocmai* la *Morală*. Numai expresia *se înțepenise*, prin coloratura ei, ar putea altera obiectivitatea comunicării. Însă ea e folosită în consensul general, bunăoară chiar în acela al mamei, venită să pună la cale traficul de influență. Căci, prin contrast cu povestitorul, madam Caliopi Georgescu se exprimă foarte colorat când vorbește de necazurile progeniturii sale, scriitorul luându-și numai sarcina de a o înregistra ca atare: profesorul Popescu s-a apucat „să-l persecute“, ba chiar „să-i zdrobească băiatului cariera“. Acesta, Ovidiu adică, este — dată fiind educația aleasă pe care a primit-o din partea mamei sale — „foarte simțitor“, în stare să se „omoare“, să se „prăpădească“ etc. Cuvântul-cheie din întreg debitul ei verbal este acel *tocmai* care însoțește cuvântul *Morală*, spus cu obida și cu invocarea compasiunii interlocutorului:

— „Închipuiește-ți, să-i dea nota 3, și lui îi trebuie 6... și la ce? *tocmai la Morală*... acu, dumneata îl cunoști pe Ovidiu de când era mic... știi ce creștere i-am dat!...

— *Ei, bravo!*

— Auzi, *tocmai la Morală*... Suie-te, te rog.“

Am zis că ritmul narațiunii este dat chiar din primul moment. Luat prin surprindere, povestitorul lasă impresia netă de a fi cu totul la dispoziția lui madam Caliopi. Nu numai că-i execută toate poruncile (își lasă baltă treburile personale, se suie în trăsură și deranjează prin vizita-i inoportună pe un om care îi este amic doar pe departe etc.), dar pare a fi însuși convins de *calitățile* lui Ovidiu (*pare*, pentru că acel — *Ei, bravo!* rămâne destul de echivoc) și de asprimea programelor școlare. Un moment, crede a se putea sprijini pe o asemenea pledoarie, cât de cât principială, față de profesor. Însă micul discurs pe care i-l ține profesorului de filozofie devine pe nesimțite o vorbărie goală, cu împerecheri de cuvinte sforăitoare: *dăunător mersului, adică vreau să zic progresului... tinerele generațiuni... cultură sistematică... cetățeni utili... activitate socială...* etc. Furat de valul argumentărilor, se pomenește construind un mizerabil sofism pe tema inutilității

Moralei în cariera de avocat. Abia acum se poate întrezări mai bine la ironist clipirea din ochi complice spre cititor:

„— Bunioară, am văzut absurdități în școalele noastre; am văzut copii cu excelente aptitudini la studii, condamnați a sta un an repetenți, fiindcă n-au avut notă suficientă la muzică sau la gimnastică... Înțelegi bine că un an de întârziere, pentru inaptitudine la muzică sau la gimnastică!... Dar asta, trebuie să convii și dumneata, e ca și când ai împiedeca pe un tânăr dispus să învețe Dreptul, să piarză un an fiindcă nu e tare la Morală... Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care vrea tânărul s-o îmbrățișeze?... Ba nu, spune d-ta!“

Vazând însă că profesorul holbează ochii, neînțelegând nimic, povestitorul aplică metoda zisă a luării taurului de coarne, adică exact aceea care-i fusese lui însuși aplicată de către madam Georgescu:

„— Uite, frate Popescule, să lăsăm chestiile de principiu. Știi de ce am venit la d-ta?

— Ba!

— Am venit să te rog să dai lui Ovidiu Georgescu — pe care l-ai examinat ieri la Morală și i-ai dat nota 3 — să-i dai nota 6...

— !“

Imperativele lui madam Georgescu îi vin numaidecât în minte și sunt reproduse automat și întocmai. Impresia este că toată lumea face așa când e vorba de intervenții pentru promovarea candidaților la repetenție, tocmai pentru că fraza ritmează narațiunea ca un laitmotiv:

„— Să nu zici că nu poți!... știu că poți! trebuie să poți!

— Atunci trebuie să le dau la toți...

— Să le dai la toți!

— Bine, dar...

— Să nu zici că nu poți!... știu că poți! trebuie să poți!...“

Proiectarea cazului particular pe fundalul epocii se produce apoi și prin invocarea motivului pentru care elevul Georgescu

— ca și toți ceilalți colegi ai lui — trebuie promovat: „Sunt toți de familie bună!“, cum „de familie bună“ este profesorul Popescu pus să garanteze reușita demersului cu „onoarea“ lui de profesor:

„— Bine! dacă sunt de familie bună, vom căuta să le dăm la toți nota 6.

— Îmi promiți?

— Pe onoarea mea de profesor!“

E drept că expresia de „familie bună“ e ambiguă — de altminteri ca și *pe onoarea mea de profesor* (alt mod de manifestare a ironiei lui Caragiale) —, madam Caliopi însăși, ca persoană în cauză, neînțelegând-o prea bine:

„— Ei?

— Ei, le dă la toți.

— Cum la toți?

— Firește... fiindcă toți sunt de familie bună.

— Cum, de familie bună?

— Ca Ovidiu.

— Nu înțeleg.

— Le dă — zic eu — notă bună la toți băieții.

— Și lui Ovidiu?

— Mai ales... Le dă nota 6 la Morală, pentru că toți sunt de familie bună.“

Generalizarea se lărgește încă mai mult în scurtul epilog, când madam Caliopi devine „norocita matroană română“, pusă să vorbească însă tot așa de spontan: „— Uf! mi-a zis norocita matroană română, oferindu-mi un pahar de șampanie; am scăpat! Am dat și bacaloriatul ăsta!“

Ca în *Lanțul slăbiciunilor*, *Dascăl prost*, *Un pedagog de școală nouă*, schițe din a căror familie face parte și *Bacalaureat*, ultimele cuvinte ale Caliopei Georgescu reflectă mentalitatea dintotdeauna — din trecut, dar și din zilele noastre —, cu deosebire preocupată de căpătuirea progeneriturii prin diplome școlare.

Ioan Slavici

MARA

Romanul *Mara* — apărut mai întâi în revista *Vatra*, în 1894, apoi și în volum, în 1906 — este superior tuturor romanelor scrise până la această dată în literatura română, inclusiv acelea ale lui Duiliu Zamfirescu, care s-a bucurat de mai multă simpatie și prețuire din partea contemporanilor și într-un fel chiar din partea posterității, până mai deunăzi. Este superior, evident, și celorlalte romane scrise de însuși Slavici, cunoscute abia istoricilor literari: *Din bătrâni* (vol. I: *Luca*, 1902, vol. II: *Manea*, 1905, o reconstituire istorică neguroasă și dezlânată a epocii formării și creștinării poporului român), *Corbei* (1906—1907, o relatare pe teme din actualitatea vremii, schematic, neconvingător, rămas multă vreme în coloanele *Tribunei*), *Din două lumi* (1908—1909, prea tezist, cu personaje schematice), *Cel din urmă armaș* (1923, deplângând polemic vlăguirea clasei boierești din Vechiul Regat, temă prin care Duiliu Zamfirescu, cel din *Viața la țară*, îl depășește categoric punându-l cu totul în umbră) și *Din păcat în păcat* (tipărit numai în *Adevărul literar și artistic*, în 1924—1925, foarte tezist și acesta, cu acțiunea plasată în epoca fanariotă, prea înverșunat împotriva imoralității aceleiași clase boierești pe care severul ardelean o repudia cu nereținută asprime).

În *Mara*, teza morală — căci, foarte consecvent cu sine însuși, scriitorul o face să apară și aici — este acum mai nobilă și mai cuminte, total acoperită de fapte, copleșită de adevărul vieții înfățișat în tablouri vii, convingătoare artisticește. Acum Slavici voiește să arate că dragostea curată și mai ales iubirea copiilor, întemeierea unei familii șterg orice urme deosebitoare dintre oameni aparținând diferitelor naționalități ori confesiuni. Aspra și strângătoarea *Mara* și îndărătnicul și puțin cam sucitul *Hubăr*

își înmoaie inimile în fața spectacolului frumos, înduioșător, al ivirii pe lume a copilului copiilor lor.

Teza este completamente absorbită de puternica senzație de viață văzută și trăită de autorul însuși. În primul rând trebuie spus că *Mara* este un roman de dragoste, superior tuturor celorlalte romane de acest fel din literatura noastră, de la Bolintineanu și până la cartea care iese de sub tipar în clipa de față. Numai un cunoscător adânc al sufletului omenesc — ajutat de o experiență de viață acută (se cunosc tribulațiile erotice din tinerețea lui Slavici, pasiunea lui, potrivită sau nu, pentru o Luiză arădeancă și ungueroaică: câmpul cercetării psihanalitice este aici deschis) — a izbutit să realizeze atâta poezie dintr-un material atât de prozaic, cel puțin în aparență: povestind cu detașare, cu asprime chiar, dar și cu o anume gingașă îngăduință, iubirea dintre fata unei precupețe de pește și zarzavat și fiul unui tot atât de prozaic măcelar. E drept că, întâmplător parcă, prozatorul beneficiază de un fel de răsturnare a situațiilor și a datelor consacrate de uzul comun și îndelungat. Demonstrația că poezia se află în orice — Rembrandt, ajuns sărac la bătrânețe, în lipsă de subiecte și modele, picta geniale pânze cu boi despicați în galantarele măcelăriilor — este făcută.

Într-o anumită zi de primăvară însorită, când liliacul înflorește, fata Marei, ieșită dintre zidurile internatului de la călugărițe, pe uliță, pare un miracol al naturii. Nimeni nu poate crede că o asemenea frumusețe de codană este copila Marei, trențăroasa pe care lumea o știa încurcând oamenii prin piața din târg. Un bătrân zice: „Frumoasă e șerpoaica!... A cui să fie oare?“, în timp ce fiul lui Hubăr, Națl, a încremenit cu securea de măcelărie în mână, spre mirarea unei gospodine străină de efectul pe care îl produce apariția fetei în ochii celor pe lângă care trece. Scena seamănă foarte mult cu ceea ce se numește un tablou de gen, în binecunoscutul stil al „marilor mici maștri flamanzi“:

„Tocmai în fața măcelăriei Persida trecu ulița, ca să apuce colțul, și acum i se împăinjeniră ochii, și iar îi era ca și când un fel de leșin ar cuprinde-o. Îi era rușine, grozav de rușine și își vedea, parcă, obraji roșiți de năvala sângelui.

Națl sfârâma tocmai cu barda încheietura de la un genunche, și când Persida se ivi peste drum și apucă spre măcelărie, el rămase cu privirea pierdută și barda îi tremura în mână. Hubăroaie se ridică din jeț și înaintă până la ușă; servitoarea, care ținea coșul ca să i se dea carnea, se uita și ea mirată, iar dincolo, peste drum, la cellalt colț, se oprise un bătrân și stătea cu gura căscată.“

Apriga Mară, având acum destui bani pentru zestre, se gândește s-o mărite pe Persida cu teologul Codreanu. Fata nu s-ar împotrivi, dar dragostea pentru feciorul neamțului, destul de tont de altminteri, fără nici o personalitate sau vreo gingășie oarecare, se produce ca fulgerul. Îl admirase într-un fel de întrecere sportivă, la podgorie, ridicând în car, pe rămășag, un butoi mai greu și fata se topise de criza erotică. De altfel, mai târziu, în momente critice, Persida îi mărturisește lui Națl iubirea pe care nici ea n-o prea înțelege, în chipul cel mai simplu și mai emoționant cu putință, dezarmant și totodată religios-solem, chemându-l pe numele întreg de botez, „Iгнаțiuș“:

„N-am să mă înspăimânt, n-am să fug, n-am să te părăsesc, zise, și-i apucă mâna și se lipi de el și-și trecu gingaș brațul peste gâtul lui. Ah! urmă apoi ca dusă în altă lume, ce ademenitor e gândul că am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te scot, să te luminez, să te văd. Uită-te la mine și râde, cum ai râs atunci, când ne-am întâlnit pe pod. Iгнаțiuș! Uită-te!“

Părinții se împotrivesc din răspuțeri unei asemenea legături, argumentul ultim, de ambele părți, fiind prejudecata populară cu privire la deosebirea dintre religii, care complică în gradul cel mai înalt botezarea copiilor rezultați din asemenea căsătorii. Hubăr Națl însuși este un individ brutal, violent și bătauș, căzut în cele din urmă la beție. Scriitorul pare a studia, la sugestii naturaliste, un caz de ereditate, adăugat celuiilalt, mai grav, al lui Bandi, fratele lui Națl, care va ajunge să-și ucidă tatăl, adaus episodice într-un final cam nepotrivit în planul general al romanului. Însă și Națl, mai mult inconștient și mai mult fără să vrea, o iubește tot atât de tare pe Persida, cu care fuge în

lume, la Pesta, la Viena, certându-se aprig, dușmănindu-se la tot pasul, împăcându-se inevitabil, într-unul și același destin. Nașterea unui copil, în sfârșit, aduce pacea în suflete, și în chipul acesta vechiul dicton *Amor omnia vincit* își află cea mai convingătoare verificare.

Fără îndoială, personajul principal al romanului este Persida, așa cum Huțu stă în centrul nuvelei *Budulea Taichii*, caractere surprinse în plină mișcare, la momentul crizei care precedă maturizarea. Însă, și într-un caz și într-altul, Slavici posedă meșteșugul de a impune cu mare forță prezența personajelor sale prin aducerea în prim-plan a părinților, principal suport și mijloc de verificare caracterologică. În roman, Mara — ca și Budulea cel bătrân din nuvelă — este un personaj încă mai precis și mai viguros conturat decât Persida. Văduvă săracă, fără nici un sprijin, însă „mujere mare, spătoasă, greoaie și cu obraji bătuți de soare, de ploi și de vânt“, ea caută, prin toate mijloacele de care dispune (puterea de muncă și răbdarea, spiritul de economie împins până la zgârcenie, o mare inteligență practică, bazată pe experiență), să-și crească cei doi copii, pe Persida și pe Trică.

Prozatorul a surprins cu mare ascuțime un moment social-istoric foarte caracteristic într-o cât privește ridicarea burgheziei comerciale din orașele de pe valea Mureșului și din câmpia Aradului. Ea nu provine din rândurile mahalagiilor, ca Jupân Dumitrache, ci mai degrabă din țărănime. De altă parte, în Ardeal, împrejurările erau de așa natură, încât ascensiunea se bazează mai mult pe întreprinderea economică, pe energie, muncă și perseverență, foarte puțin, deloc chiar în acest caz, pe tertipurile politice. (Cu ani în urmă, nu prea demult, niște cinești incuți și oportuniști au făcut un film după romanul *Mara*, punând în el și... politică multă: muncitori exploatați, patroni câinoși, jandarmi slujind cu zel aparatul de stat habsburgic și tot tacâmul, „stricând“ frumusețea operei lui Slavici.) Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, târgurile din mănoasa câmpie a Aradului, cum ar fi Radna și Lipova, de care e vorba în roman, au cunoscut o mare înflorire a negoțului

și a meșteșugurilor. Numai leneșii — lasă să se înțeleagă moralistul, pragmaticul scriitor, foarte pe departe de astă dată — rămân săraci. Mara este o mare energie care din nimic realizează o avere considerabilă. Începe cu negoțul mărunț de zarzavaturi și pește. Curând însă banii strânși cu zece noduri sunt plasați în afaceri de anvergură, și toată lumea știe cât de bogată este. Ca atare începe s-o respecte și s-o admire, cu toate că nu acesta îi era scopul. Nu-i adevărat că am avea de a face cu un Harpagon și cu un Hagî Tudose feminin, ba nici măcar cu un Grandet. Zgârcenia, câtă este în caracterul Marei, apare mai curând ca rezultatul unei vieți dure, austere, pe care femeia o folosește drept principală armă într-o lume pusă pe căpătuială pe toate cărările. Experiența ne învață că tocmai acolo unde se muncește, nu-i loc pentru leneși, pentru risipitori nesăbuiți și pentru proști. De aceeași natură este și șiretenia cu care caută a-și crește și instrui copiii, gândind foarte practic și lucid viitorul lor, apelând la bunătatea maicii Aegidia s-o primească pe fată la călugărițe și folosindu-se de slăbiciunea menajului Bocioacă, în vederea carierei de meșter cojocar a lui Trică. În fond, mentalitatea precupeței este aceea a unei țărănci care, intuitiv mai mult, știe că instituțiile — cum ar fi pensionatul de pe lângă mănăstire — sunt datoare să sprijine ridicarea celor de jos și nu-și face un scrupul prea mare umilindu-se și arătând că nu are cu ce să plătească întreținerea în scoli a odraslelor ei. Aceeași mentalitate țărănească o face să treacă ușor peste sensibilitatea lui Trică, adolescentul asaltat de frivola nevastă a lui Bocioacă. Momentul trebuia neapărat exploatat în scopul punerii la cale a unei căsătorii avantajoase cu fata bogatului staroste și patron. Mara îl dăscălește pe necoptul ei fiu în chipul cel mai practic cu putință, înlăturând mofturile sentimentale și punându-i în față realitatea brutală:

„Nu este [nevasta lui Bocioacă] singura mamă care-și mărită fata după băiatul care-i place. Ține-o cu vorba până ce nu-ți dă fata ș-o să ai soacră care se teme de tine și nu ți se urcă în cap. Fii, Trică, băiat cuminte. Fata e bună, frumoasă și cu avere, intri în casă bună și, dacă ești om, faci ce vrei din ea.“

Personajul este simpatic, și chiar așa îl vede și autorul, cu toate că îl deposedează nemilos de orice urmă de idealitate. E clar de tot că sub lipsa de menajamente, în executarea portretului, se ascunde abil ideea că averea acumulată prin strădanie, pun muncă și chibzuință, dă demnitate omului:

„Nu-i vorbă, tot Mara cea veche era, tot soioasă, tot nepieptănată, și nici că i-ar fi șezut bine altfel. Vorbea însă mai apăsător, se certa mai puțin, călca mai rar și se ținea mai drept decât odinioară. Se simte omul care are, și-l vezi cât de colo pe cel ce se simte.“

Zgârcenia și imoralitatea sunt vicii, adică anomalii reproabile și urâte, prin însuși faptul că întunecă șiucid omenescul. Însă a fi strâns la pungă și a închide ochii în fața ușurătății banale a unei tinere neveste înseamnă inteligența de a nu te lăsa înfrânt într-o lume unde toți dau din mâini să se mențină la suprafață. Gestul mamei care depozitează banii în cei trei ciorapi, unul pentru Persida, altul pentru Trică și un al treilea pentru sine este mai degrabă înduioșător, cu atât mai mult cu cât apriga femeie n-ar consimți să se despartă cu prea mare ușurință de cele două treimi din comăndul său. Aceasta pentru că cei doi copii sunt copiii ei și mai ales pentru că trunchiul zdravăn și bătut de toate intemperiiile vieții simte instinctiv că vlăstarele sunt firave. În adevăr, cei doi, Persida și Trică, se clatină îngrijorător la primele contacte cu viața. Fata se încurcă într-o legătură neprevăzută cu fiul măcelarului neamț, iar băiatul, „motologul“ Trică, intrat și el în criză, se dă prins la „verbonc“ (formă de recrutare a oștenilor pe vremea stăpânirii austro-ungare), fără mari speranțe că mama l-ar putea salva cu o sumă oarecare de bani. Mara este însă pregătită să înfrunte toate întorsăturile destinului, pare chiar a le prevedea, în orice caz le întâmpină cu destul calm și îngăduință maternă, cu tărie de caracter în primul rând. Abia acum banii strânși cu atâta trudă în cei trei ciorapi se dovedesc a fi utili. O clipă numai, dragostea de mamă — moment psihologic bine strunit de prozator și realizat, ca de obicei, prin notarea comportamentului personajului

— lasă ivirea unei slăbiciuni, a unui dram de sentimentalism, cu totul caracteristic zgârciților, nu și avarilor iremediabili (spre a opera o nuanță între cuvinte, trebuitoare aici). Văzând sărăcia în care s-a născut copilul Persidei și al lui Națl, Mara vâra mâna în pungă spre a scoate o oarecare sumă, ezitând totuși dacă trebuie să ducă până la capăt gestul. E gestul unui avar, și nu prea. Mișcările sufletești ale personajului sunt mult mai complicate și mai nuanțate. Aici ar fi trebuit să intre un dram de sarcasm și un pic de ironie din partea naratorului, ceea ce nu se întâmplă, cum ne-am fi așteptat. Dimpotrivă, risipitorul și bețivul, zurbagiul Națl — înmuiat și el sufletește în fața copilului care i se născuse — e pus să spună cu toată gravitatea că banii sunt mai bine păstrați la soacră. La mijloc stă același instinct al femeii mature, trecută prin grele experiențe: copiii trebuie să se obișnuiască cu greutățile vieții, dacă vor să calce pe urmele părinților. Într-adevăr, Persida, se lasă a se vedea foarte clar în final, va deveni o Mară în toată puterea cuvântului, după cum Națl va deveni un Hubăr, odată trecute valurile tinereții. Aceasta ar fi dialectica, înfățișată foarte pe scurt, a evoluției personajelor din romanul lui Slavici.

Așadar, după metoda clasică, original aplicată — grevată numai într-o mică măsură de naturalism: episodul uciderii lui Hubăr-bătrânul de către Bandi, celălalt fiu al său — romancierul își propune a înfățișa un ciclu de viață complet, dincolo de care, înainte și înapoi, lucrurile s-au petrecut și se vor petrece aproximativ la fel. Din istoria Persidei înțelegem că tinerețile văduvei au putut fi oarecum asemănătoare cu ale fetei — deși lucrul nu e consemnat ca atare —, iar din caracterul Marei se deduce că fiica o va urma aproape întru totul.

Pentru aceasta, evident, trebuiau trasate liniile unui cadru social-etnografic amplu, ceea ce romancierul face cu o pană deosebit de abilă, alimentată neconținut de memorie, de cunoașterea perfectă a mediului în care și-a petrecut copilăria și tinerețea, locuri și oameni întrevăzuți, *transfigurați* prin ceața aducerilor aminte, ca și în *Budulea Taichii*, ca și în *Moara cu noroc*. Într-asta, de fapt, în acest *exotism* al ambientalului, stă în fond întreaga artă și marea izbândă a romanului. Slavici

întreprinde adică — cum se spune cu un termen destul de nepotrivit, dar rămas în uzul curent — o monografie artistică a locului și timpului, amestec inefabil și inedit de adevăr și poezie.

Cam în același timp cu Slavici, un alt ardelean, mai tânăr, protejat și încurajat, la rândul-i, de Titu Maiorescu, Ion Popovici-Bănățeanul, compunea și el o serie de schițe și nuvele „din viața meseriașilor“ din târgurile temișane. Interesante, ușor sentimentale — fapt explicabil prin lipsa de maturitate a scriitorului, mort la vârstă tânără — aceste proze scurte sunt departe de a putea cuprinde totuși amploarea mediului, ceea ce lui Slavici îi izbutește din plin. Aceasta pentru că marele prozator care a fost junimistul — primul clasic, în fond, pe care l-a dat Ardealul, nu deloc întâmplător prin mijlocirea *Junimii* — a intuit aici materia potrivită pentru roman. În orașelele din câmpia de jos a Mureșului, cum sunt Radna și Lipova — pe jumătate rurale, dar într-alt chip decât târgurile moldovenești sadoveniene, „unde nu se întâmplă nimic“, fără dugheni ovreiești și fete bovarice, boieri scăpătați și funcționari tabietlii, ruginiți și „balcanizați“, ori cu intelectuali oameni de prisos și blazați ca Neculai Manea, ci mai mult cu acel aer de Mittel-Europa care a cuprins o parte bună din spațiul ardelean — lumea meseriașilor și negustorilor este constituită în bresle cu tradiție, încurajate și sprijinite sistematic de administrația austriacă, pe cât s-ar părea. Bocioacă, spre exemplu, este un staroste plin de demnitate și autoritate, respectat de ucenici, de calfe și chiar de „beamteri“, deși în casa lui — cum se întâmplă uneori — cântă mai mult găina. Ca și Hubăr, care nu visează pentru fiul său Națl o altă meserie decât tot aceea de măcelar, el, Bocioacă, este gata să-și mărite fata cu Trică, în care vede un bun viitor meșter și urmaș.

Hotărât lucru, în lumea nemțească și, mai în general, cea apuseană, funcționează mai puțin proverbul „Capra sare masa, iada sare casa“; profesiunile, meseriile se transmit mult mai constant din tată în fiu, printr-o sănătoasă, binevenită, prosperă din punct de vedere economic cel puțin mentalitate conservatoare (faptul repercutându-se însă, neîndoios, și în plan

moral). În timp ce dincoace de munți — cel puțin acesta este unghiul de privire pe care ni-l propune Slavici — „mania posturilor“, arivismul „paraponisiților“ (ne-am referit la satira din „cânticelele comice“ ale lui Alecsandri, dar și la „catindații“ caragialieni), saltul într-o categorie socială neapărat superioară părinților este un fapt obișnuit, chiar până în zilele noastre.

Însușirea unei meserii — ne încredințează cu toată gravitatea scriitorul — nu e un lucru ușor și nu se face oricum, ci după rânduiele bine stabilite. După anii de ucenicie — pe care totuși Națl i-a parcurs într-un chip cam ... aventuros, fugind cu Persida — cum se întâmplă în lumea nemțească (un ecou din *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, fie și indirect, este de presupus), urmează anii de călătorie, în vederea desăvârșirii experienței tânărului. El trebuie să se poarte cu multă vrednicie și respect față de meșterii mai în vârstă, care urmează a-l recomanda breslei pentru proba (examenul!) finală ce are loc după un ceremonial de neclintit. Calfa de măcelar, spre exemplu, se prezintă pentru verificarea și atestarea meseriei sale în fața starostelui, asistat de toți membrii de vază ai breslei, care decid solemn trecerea lui în rândul „măeștrilor“. Slavici descrie amănunțit și cu inefabilă poezie un astfel de examen aplicat lui Națl. Din nou ne aflăm în fața unui excepțional „tablou de gen“, în manieră flamandă și pagina, ghicim de îndată, e făcută să fie drept pildă celor ce disprețuiesc așa-zisele cariere prozaice, plebee, munca frumoasă și productivă, pe care, odată cu Eminescu, artistul și pedagogul o admira sincer:

„După rânduiala breslelor, calfa de măcelar care avea să treacă în rândul măeștrilor trebuia să facă starostelui și oamenilor de încredere ai breslei tăietura de măestru. Însoțit de un zăvod și ajutat numai de ucenic, el trebuia să ducă la tăiere un juncan de trei ani, frumos împodobit cu flori, cu panglici și cu cârpe, pe care, după tăiere, starostele și oamenii de încredere le luau drept semne de aducere aminte. După ce starostele se încredința că juncanul nu e amețit de spirt, ucenicul îi dădea lovitura în frunte, iar viitorul măestru trebuia să-l înjunghie așa, ca până ce numeri zece, să nu se mai miște și să-l jupoaie iute și curat, apoi să-i scoată măruntaiele încă calde, toate acestea fără ca

panglicile și cârpele să se păteze de sânge. Urmează apoi prețuirea și măcelărirea. Viitorul măestru trebuia, înainte de toate, să-și dea părerea cât cântărește carnea și cât îndeosebi seul pe care-l scoate, apoi să facă măcelărirea a șasesprezece feluri de cărnuri, fără ca să-și păteze mâinile și șortul și fără ca să lase fărâmaturi pe butuc. Drept în încheiere, să făcea cântărirea. Cel dintâi staroste lua mușchiul din spinare, și măestrul trebuia să-l cântărească din ochi, apoi urmau oamenii de încredere...”

Asemenea oameni harnici și așezați după orânduielei chibzuite, cu tradiție nestrămutată, au viața lor, întemeiată pe familie și pe bunăstare materială, operă a muncii lor. Petrecerile de la crame, în vremea culesului, ori iarmaroacele cu lume pestriță de diferite naționalități, venită de prin toate colțurile regiunii, sunt zugrăvite cu un ochi de pictor care vede frumusețea în bogăția materială (căreia obligatoriu îi urmează și frumusețea morală) rezultată din truda brațelor și din buna învoire dintre oameni. Iată o asemenea frescă-preludiu (pe care și-ar fi avut-o ca model — la un alt nivel al evoluției scrisului românesc — de ce nu? — un romancier dintre cei mai moderni ai vremii noastre, Ștefan Bănulescu, în *Cartea Milionarului*, la locul unde se povestesc fantasticele „serbări metopolisiene“ de Sfântă Măria-Mică):

„Timp de câteva săptămâni, drumurile de țară toate sunt pline de care încărcate, care aduc bogățiile din șapte ținuturi, ca să le desfășoare prin piețele și prin ulițele Aradului și de pe câmpia dimprejurul lui, unde se adună care cu poame de pe Crișuri și din valea Murășului, cu lemnărie din munții Abrudului și cu bucate de pe câmpia mănoasă, se înșiră butoaiele cu vin din podgorie, ori cu rachiu de pe Murăș, și se îngrămădesc turme de oi venite din Ardeal, ciurde de porci aduși de pe lunci, herghelii de cai crescuți pe poienele munților și cirezi de vite mânate de jelepări umblați prin lume. Ce mulțime de oameni și ce amestecătură de chipuri și de porturi și de limbi! E parcă aici mijlocul pământului, unde se întâlnesc toate neamurile. Pe înserate se aprind împrejurul orașului mii de focuri, la care stau de vorbă ori își petrec cântând aici români, colo unguri, mai departe șvabi ori sârbi, iar printre aceștia slovaci, ba până și bulgari“.

Romanul *Mara*, o capodoperă a literaturii clasice naționale, încununează strălucit arta lui Ioan Slavici și rămâne lucru hotărât că scriitorul se simte la largul său în a-și desfășura talentul narativ, numai atunci când, precum în *Popa Tanda*, în *Pădureanca*, *La crucea din sat*, *Budulea Taichii* ori excepționala, între toate nuvelele sale, *Moara cu noroc*, vorbește de locurile și oamenii bine cunoscuți din copilărie și tinerețe. Ca și în cazul lui Ion Creangă ori Sadoveanu, ceea ce depozitează latent memoria artistului cristalizează mirific sub condeiul omului matur în căutarea unor vremi care au fost ... Printr-asta, mai ales, Slavici premerge cu strălucire marilor prozatori ardeleni, Agârbiceanu și Rebreanu, în primele rânduri.

Mihail Sadoveanu

HANU ANCUȚEI

Hanu Ancuței, tipărit în întregime în 1928, dar început cu șapte ani mai înainte, prin publicarea povestirii *Iapa lui Vodă* (în *Adevărul literar și artistic*), trebuie luat și citit în întregime, dacă voim să înțelegem arta prozatorului. Căci *Hanu Ancuței* este *Decameronul* lui Sadoveanu.

Tehnica povestirii în povestire sau a *povestirii în ramă* (*Rahmenerzählung*, cum numesc acest procedeu teoreticienii germani, sau *roman à tiroir*, cum îi spun francezii) este mult mai veche decât Boccaccio, care o aplica atât de simetric în al său *Decameron*, și decât emulul marelui scriitor italian, englezul Chaucer, cu ale sale *Canterbury Tales*, sau Margareta de Navara, care de asemenea o folosește în *Heptameron*. Poate fi aflată în cărțile populare, de felul *Sindipei* (prelucrată de Sadoveanu în *Divanul persian*) și în *Halima*. Formulă narativă foarte veche, dar în același timp foarte nouă, fiindcă o găsim aplicată, în diferite moduri, în cinematografie sau în așa-numitul teatru epic, tehnica povestirii în ramă are avantajul de a putea transforma pe povestitorii înșiși în personaje ale narațiunii de cadru. Ea are, totodată, un caracter profund popular. Ignorând-o poate în ordine teoretică, Anton Pann și Ion Creangă au aplicat-o spontan. Căci ce altceva sunt *Povestea vorbei* sau *O șezătoare la țară* decât niște povestiri în ramă? De altă parte, *Amintirile* lui Creangă, privite de aproape, nu sunt decât scurte narațiuni legate una de alta prin verva povestitorului, personajul lor permanent.

Cunoscând adânc vechile cărți populare, pe scriitorii apuseni, dar și pe cei ruși (pe Turgheniev, îndeosebi, care aplică procedeul amintit în *Povestirile unui vânător*, traduse măiestrit în limba noastră de creatorul *Hanului Ancuței*), atent mai ales la arta de povestitor a unui Neculce sau Creangă, Sadoveanu atinge în

această operă a sa o culme a rafinamentului artei cuvântului românesc.

Hanul însuși devine personaj în povestirea de cadru. Hanu Ancuței nu e un han ca toate celelalte. Așezat la răscruce de drumuri, și de veacuri, Hanu Ancuței este o cetate care adăpostește pe povestitori și pe ascultători, cu toții iubitori de vin din Țara de Jos, băut din oală nouă de lut roșu. Teatral și solemn, pentru că din modul cum este notată oralitatea vorbirii putem deduce tonul și gesturile personajului, comisul Ioniță, răzășul cel fudul de la Drăgănești, spunea:

„Trebuie să știți dumneavoastră, că hanul acela al Ancuței nu era han, — era cetate. Avea niște ziduri groase de ici până colo. Și niște porți ferecate cum n-am văzut în zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveau din partea hoților..“

De aceeași părere este și moș Leonte Zoderul:

„Așa ziduri ca de cetate, așa zăbrele, așa pivniță, — așa vin, — în alt loc nu se poate. Nici așa dulceață, așa voie-bună ș-aseamenea ochi negri; eu parcă tot sub ei aș sta până ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor..“

Lirismul sadovenian, învăluitor, transpune adunarea de la han, ca și întâmplările povestite acolo, într-un timp nedeterminat. Hanul reprezintă, în mic, Moldova dintotdeauna, Moldova oamenilor simpli cu obiceiuri arhaice, cu întâmplări care se perindă după anume date calendaristice, cu practici săvârșite ritualic. Diferitele Ancuțe care se succed ca stăpâne la han sunt parcă una și aceeași, în ochii generațiilor de băutori și povestași. Însăși curgerea melodică a propozițiilor, pe care scriitorul rapsod le pune în gura povestitorilor, dă impresia de continuitate în valuri fără sfârșit. Iată un pasaj în care punerea verbelor la imperfect (așa-numitul imperfect iterativ) sugerează această imagine poetică:

„Taberele de cară nu se mai *istoveau*. Lăutarii *cântau* fără oprire. Când *cădeau* unii doborâți de trudă, și de vin, se *ridicau* alții de prin cotloanele hanului.

Ș-atâtea oale au fărmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la târg la Roman. Și la focuri, oamenii încercați și meșteri frigeau hartane de berbeci și de viței, ori *pârpăleau* clean și mreană din Moldova. Iar Ancuța cea tânără, tot ca mă-sa de sprâncenată și de vicleană, *umbla* ca un spiriduș încolo și încoace, rumenă la obraji, cu catrința-n brâu și cu mânecile suflecate *împărțea* vin și mâncări, râsete și vorbe bune.“

Povestirea care ni se pare că dă, în modul cel mai adecvat, sensul întregului ciclu este *Negustor lipsan*.

Moldova celor adunați la Hanu Ancuței este o lume statornică, fericită, întrucât se poate înfrupta din darurile pe care pământul acestei țări le oferă cu îmbelșugare, refractară, mai ales, la orice înnoiri ale lumii civilizate care i-ar putea strica liniștea. Invențiile tehnice sunt privite cu suspiciune: „Cine știe ce ticăloșenie nemțască a mai fi“, mormăie cu îndărătnicie și cu glas gros ciobanul de pe Rarău, auzind că jupân Dămian Cristișor călătorise cu trenul. Ca cititor în zodie, moș Leonte admite ceasornicele, dar în ruptul capului nu e de acord cu pălăriile la cucoane:

„De ceasornice nu mă mir... dar femeile cu pălării, drept să-ți spun, mie nu-mi plac“.

Cât privește alimentația, moldovenii cei vechi nu înțelegeau cum nemții beau bere amară, mănâncă carne fiartă și cum se pot lipsi de sarmale, de borș, de crap la proțap ori de miel fript tâlhărește:

„— Carne fiartă? se miră căpitanul Isac.

— Vra să zică, urmă mazălul, pui în țâglă n-ai văzut?

— Nu prea.

— Nici miel fript tâlhărește și tăvălit în mojdei?

— Asta nu.

— Nici sarmale?

— Nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.

— Doamne ferește și apără! se cruci moș Leonte.

— Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate astea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor, și noi cu Țara Moldovei.“

Nu s-ar putea spune însă că Țara Moldovei este numaidecât o țară a fericirii, pentru că, după cum reiese din povestirea lui Costandin Moțoc, ciobanul de pe Rarău, boierii asupresc crâncen pe țărani și oamenii, ajutați de haiduci, precum Vasile cel Mare, trebuie să-și facă singuri județ, un județ al sârmanilor, după pravile nescrise, dar drepte.

Luate fiecare în parte, cele nouă istorisiri care compun *Hanu Ancuței* nu spun mare lucru, sau spun prea puțin, din punctul de vedere al artei prozatorului. Pentru că nu atât *ce* se spune în *Hanu Ancuței* este esteticeste superior, cât mai ales modul *cum* se spune, felul de a povesti al fiecărui personaj în parte rămânând profund definitiv.

Numai pentru că veni vorba, comisul Ioniță povestește întâmplarea cu iapa lui vodă. Altminteri, el care „stă stâlp“ la han, deși declara că pleacă de îndată, arătând spre calul gata înșeuat, avea de povestit ceva *înfricoșător*. Șirul povestirilor însă, care decurg în chip natural una dintr-alta, cu o savantă punere în scenă, îl împiedică să plece, până cade și el, odată cu ceilalți, doborât de somn și băutură.

Povestitorul *genericului* (împrumutăm termenul acesta din limbajul cinematografiei), care e unul din oamenii ce stau mai la o parte, pe proțapurile carelor din umbra hanului, ni-l prezintă pe călugarul Gherman de la Durău mai mult ca pe un haiduc păduratic. În aparență tăcut, afundat în barba sa stufoasă și „îndeletnicindu-se“ cu oala (mod eufemistic și protocolar de a spune că bea) călugărul dintr-o dată a „slobozit cuvânt“:

„Atunci cu mare dragoste și plăcere s-a ridicat din colțul lui călugărul cel care venise de la munte și, cumpănindu-și oala în dreptul bărbii, a slobozit cuvânt. Până într-acea clipă tăcuse și se îndeletnicise cu oala și nici nu-l vedeam din barbă.“

Vorbirea lui e presărată cu cuvinte din scripturi. La schitul Durău — zice el — „mă nevoiesc cu frații mei întru pustietate“, ieșind câteodată cu toporul și cu cuțitul împotriva dihăniilor, „căci noi armă de foc și sabie nu se cade să purtăm; sântem

slujitori cu duhul“. Lucrurile mirenești însă nu-i sunt cu totul străine, judecând după felul cum se adresează Ancuței: „— Îți mulțămesc, lele Ancuță, pentru vin și pentru căutătura ochilor. Poți să umpli oala, ca să nu te trudești a veni a doua oară.“

Ca multe alte personaje din opera sadoveniană, călugărul Gherman are și el o taină pe care o dă pe față în mod indirect, povestind moartea haiducului Haralambie. El era fiul celui răzvrătit împotriva stăpânirii și maică-sa îl închinase mănăstirii, pentru iertarea păcatelor.

Un alt personaj tipic este moș Leonte Zoderul. Se vede cât de colo că moș Leonte arde de nerăbdare să spună o istorie. Politicos însă, invită pe comisul Ioniță a nu-și uita cuvântul în legătură cu întâmplarea cea grozavă. Dar moș Leonte are o adevărată mâncărime de limbă, ține să vorbească numaidecât și atunci recurge la un șiretlic ce nu dă niciodată greș în captarea auditoriului. Se minunează ipocrit și teatral de povestirea călugărului și declară pe un ton potolit că nu și-a mai simțit „inima ca potârnichea în cângile șoimului“, ca acum, decât o dată în viața sa, anume atunci când a văzut balaurul.

Se înțelege, adunarea, inclusiv comisul Ioniță, îi cere, în cor, să spună povestea cu balaurul care înghite pe boierul Năstasă Balomir, hapsânul căruia ultima și tânăra lui soție îi venise în sfârșit de hac, cu ajutorul solomonarului.

Ciobanul de pe Rarău reprezintă, în adunarea idilică de la Hanu Ancuței, pe cei mulți și oropsiți, oamenii pământului. Portretul, foarte adecvat, este executat în trăsături aspre, puternice, desprins parcă din fabuloasa Dacie preistorică:

„S-a ridicat din tohoarca lui, de la proțap, un om mătăhălos, și s-a arătat în lumina focului pășind legănat. Numai după cum aducea picioarele, rar, cosind cu ele parcă, s-ar fi putut cunoaște că-i cioban. Se vedea asta însă și după glugă, după căciula dintr-un berbece, după chimirul lat și lustruit și mai ales după cămașa scortoasă de spălături în zer, purta toiaș nalt pe care-l ținea sus. Și ochii mititei, abia-i vedeam de sub strașina frunții și a sprâncenelor. Avea plete unse cu unt, iar barba-i era rasă cu custură de coasă.“

Ciobanul atribuie povestea sa, *Județ al sărmanilor*, unui prieten al său. Însă și el, ca și călugărul Gherman, are o taină... De fapt povestea lui este autobiografică și asta se vede din modul spunerii, din ton și gesticulație:

„Povestind, ciobanul se ațâțase și-acum își scutura capul și brațele în rumeneala focului. Glasul îi ieșise din cumpăna obișnuită. Vorbea prea tare, însă, ca și cum ar fi fost singur“.

Fântâna dintre plopi și Cealaltă Ancuță sunt două povestiri romantice de dragoste, una privitoare la întâmplarea din tinerețe a căpitanului Isac cu o tânără țigancă, cea de-a doua referitoare la răpirea unei fete de boier de către feciorul de răzăși Tudoriță Catană. Ambele întâmplări au loc în jurul Hanului Ancuței. *Orb sărac și Istorisirea Zahariei Fântânarul* prilejuiesc aducerea în scenă a trei personaje foarte pitorești: Orbul e un „calic bătrân“, un „ticălos“ și un „nemernic“ (conținutul semantic al cuvintelor e cel vechi). În tinerețe făcuse parte dintr-o bandă de cerșetori și de hoți, conduși de un oarecare Ierofei, care a murit, acesta din urmă, „la o petrecere și la o bătălie într-o noapte“. Rătăcind multă vreme prin părțile Chiului*, orbul se întorcea acum la locul nașterii sale, sub poalele munților Moldovei. „Nemernicul“ este însă un Homer autohton. Știe o mulțime de istorii, pe care le spune acompaniindu-se la cimpoi. Le spune și le cântă în schimbul unui hartan de carne friptă și al unei ulcele de vin acru, cerând cu demnitate, adulmecând alimentele, dar și caracterele oamenilor cu nările și urechile. Datina cere să înceapă cu cântecul Mioarei — indiferent de starea de spirit a adunării — chemând „viers de mâhnire din depărtarea anilor de demult“. Melodia *Mioriței* cuprinde pe toți: „Ciobanul cel prost de la Rarău, cum și monahul care se ducea la Sfântu-Haralambie plângeau pe locurile lor fără nici o rușine“.

Orbul povestește apoi întâmplarea cu fuga lui Duca-vodă în mazilie, spre Țara Leșească, tiptil, în mare grabă și umilință. Oprindu-se la o casă și cerându-i unei femei o oală cu lapte,

* *Chiu*, denumirea veche a capitalei ucrainene, Kiev.

este întâmpinat cu blesteme, cum scrie și în cronica lui Neculce: „—N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă; n-avem, că ni le-a mâncat Duca-vodă, mânca-l-ar temnița pământului și viermii iadului cei neadormiți”¹.

¹ Iată sursa exactă a lui Sadoveanu: „Și intrând leșii și căzaccii și moldovenii, au luat pre Duca-vodă și pre alți boieri, pre toți dezbrăcându-i, i-au lăsat cu pieile goale. Și s-au întors poghiazul cu dobândă și-au dus pe Duca-vodă în Țara Leșască, și acolo au murit. Și cându-l duc pe drum, îl puseră într-o sanie cu doi cai, unul albu și unul murgu, și cu hamuri de teiu, ca vai de dânsul. Ocări și sudălmii, de audzè cu urechile. Și agiungându la Suceava, la un sat anume... (loc gol în manuscrise, n.n.), au pofit puțintel lapte să mănânce. Iar femeia gazda i-au răspunsu că «n-avem lapte să-ți dăm, c-au mâncat Duca-vodă vacili din țară, de-l va mânca viermii iadului cei neadormiți». (Apud *Letopisețul țării Moldovei*, ediția îngrijită de Iorgu Jordan, E.P.L., 1955, p. 162.)

Comparația de texte rămâne excepțional de interesantă asupra modului de documentare la Sadoveanu. Pornind de la o viziune popular-folclorică, marele prozator împinge istorisirea lui Neculce — îndeajuns de realistă, măcar prin comparație — spre mit și legendă.

În versiunea creatorului *Hanului Ancuței*, Duca-vodă nu este pur și simplu prins de un poghiaz leșesc, pe drumul dintre Focșani și satul Domnești, pe când se întorcea dintr-o campanie militară. (Participase, în fruntea unui contingent moldovenesc, la asediul Vienei, întreprins de către turci în anul 1683.) Ci, mai înainte de aceasta, este răpit din palat și din „patul său de argint”, de către demonul cu care făcuse legământ, „ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii”. „Joiririi” care l-au prădat pe cale mai apoi și l-au dus cu ei spre Țara Leșască nu sunt decât trimișii unei justiții imanente, pentru a-l face să audă blestemele norodului spuse de gura unei bătrâne, care — simbolic — devine sub pana scriitorului strămoașa povestitorului și cântărețului-orb de la han:

„În acea noapte a căzut de pe vânt demonul la curtea domnească și, bătând în geam cu gheara, a dat de știre lui Vodă să lese în lumea asta toate bogățiile strânse și să se gătească de cale pentru drumul cel fără întoarcere.

— A venit vremea, luminate Doamne, să-ți dai socotelile și să plătești ce-ai iscălit.

Căci el făcuse zdelcă și pusese iscălitură și pecete, ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii.

Duca-vodă a înghețat în patul lui de argint, auzind glasul. După aceea a răsărit ca sub bici și a răcnit la slujitor să-i înhame telegarii la carâte. Astfel a fugit, cu ce averi a putut strânge, până într-un sat din jos. Iar acolo,

Lița Salomia, care adusese de mână pe orb, e o babă cu gura pungă și privirea ascuțită, cam rea. Se face a se mira de succesul cântărețului. Nu bea vin pentru că suferă de vătămătură, dar nu se dă îndărăt de la rachiu și plăcinte moi, pe care le molfăie într-un dinte. Zaharia Fântânarul, „cu capu-i buhos și barba-i încâlcită“, este o personificare a tăcerii pietrificate. Bea și tace cu îndărătnicie. Face fântâni, dar iubește mai mult vinul decât apa. Istorisirea lui — o altă poveste de dragoste dintre fata unui boier și feciorul unui mazâl, întâmplată pe vremea lui vodă Calimah — este spusă de fapt de Lița Salomia. Aici tehnica boccaccescă ni se pare suită pe culmea rafinamentului ei. Narațiunea cu cei doi îndrăgostiți, fugiți și adăpostiți în coliba lui Zaharia din pădure, se constituie dintr-un dialog. Baba Salomia povestește și abia din când în când scoate, cu cleștele, câte o vorbă din gura lui Zaharia: „Asta-i“¹... „Atâta-i“.

odată cu viscolul, l-au ajuns niște joimiri leși și l-au prins, prădându-l de bani. Vestitorul nopții, fiind de față, râdea și l-au dus cu dânșii.

Găsind în calea lui omături și troiene, mergea foarte greu și i-au căzut caii. Atunci a scos din sân trei galbeni, ce-i mai avea ascunși, și i-a pus în palma unui ticălos țaran de rând, pentru o sanie cu oplene și-o iapă albă, și cu acea sanie proastă a ajuns Duca-vodă aici la han. Din toată averea de pe lumea asta nu mai avea nimica. Și-a cerut bătrânei aceleia a noastră o ulcică de lapte de pomană. Iar ea nu-l cunoștea. Și se tânguia că n-are:

— N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă, n-avem, că ni le-a mâncat Duca-vodă, mânca-l-ar temnița pământului și viermii iadului cei neadormiți!“

(SADOVEANU, *OPERE*, vol. 8, p. 565.)

¹ Punctul de inspirație al acestei povestiri, cu cei doi îndrăgostiți fugiți în codru, se găsește de asemenea în Neculce, într-o formulare mult prea sobră, fără poezie, impresionantă prin conciziune și prin strecurarea abilă a amănuntului semnificativ absolut trebuitor ficțiunii. E vorba de povestirea XX din *O samă de cuvinte*:

„Având Radul-vodă o fată din trupul lui, să fie fugit cu o slugă, ieșind pre o fereastră din curțile domnești din cetatea Hârlăului. Și s-au ascuns în codru. Și au făcut Radul-vodă năvod de oameni și au găsit-o la mijlocul codrului, la o fântână ce se cheamă Fântâna Cerbului, lângă podul de lut. Deci pe slugă l-au omorât, i-au tăiat capul, iar pe dânsa au dat-o la călugărie, de-au călugărit-o.“

Așadar, „indiferente în sine“, cum spune G. Gălinescu — cele nouă povestiri de la Hanu Ancuței se leagă într-un tot unitar, arta prozatorului fiind aceea de a crea personaje-povestitori și o atmosferă specifică.

După cum am afirmat, meșteșugul nu constă neapărat în *ce* se spune, cât mai ales în modul *cum* se spune. Acest *cum* îl formează mișcarea și comportamentul povestitorilor, care se succed în chipul cel mai natural la cuvânt, dar îl formează, mai ales, vorbirea lor.

După cum s-a observat, și după cum însuși scriitorul a mărturisit-o adesea, arta lui Sadoveanu se așază în linia tradiției lui Neculce și Creangă, mai ales prin parfumul vechi și moldovenesc al cuvântului. Aceasta se poate vedea aproape din fiecare șir și din fiecare întorsătură de frază.

Astfel, oprindu-ne mai amănunțit la ultima povestire, *Istoria lui Zaharia Fântânarul*, vom observa atragerea în sfera artei a cuvintelor și expresiilor populare. Orbul cel sărac știe istorisiri și se bucură de simpatia auditoriului. Dar Lița Salomia nu mai avea astâmpăr, rupându-și degetele și mușcându-și buzele, contrariată de atenția care se dă unui „ticălos“, și își dă cu părerea, în doi peri:

„— Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă, măcar că-s niște nevolnici. Umblă duși de mână de alții, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi pași; și pe unde ajung spun niște minciuni, de stă lumea și se uită la dânșii cu gura căscată.“

Lița Salomia, baba cea ascuțită la limbă, se caracterizează singură prin modul cum vorbește, fără cea mai mică intervenție din partea povestitorului. Ca mai bătrână în adunare, ea se exprimă prin pluralul demnității, dar se umple de năduf când vede că orbul le întorcea și le suceca ca să se plece o lume către dânșul:

„— Asta știu eu că-i adevărată (povestea despre Duca-vodă), că nici noi nu suntem de ieri, de alaltăieri, ș-am auzit și știm destule; — dar toate ale lui n-ați auzit dumneavoastră cum le întorcea și le suceca,

ca să se plece o lume către dânsul? Parcă ce-i bun un hârb? Nu-i bun de nimica. Așa că eu una m-am umplut de năduf auzind și mai ales văzând.“

Impresia de oralitate și de mișcare scenică a personajului se realizează, simultan, din cuvinte auzite în vorbirea regională curentă: *asta, ș-am* (în loc de *și-am*), *nimica*, dar mai ales din expresii verbale, *le întorcea, le sucea, să se plece... către, m-am umplut de năduf* și din construcții eliptice: *toate ale lui, o lume* (substantivul nearticulat), *auzind, văzând* (lipsa complementului drept), *parcă* (la) *ce-i bun un hârb?* (introducerea fără *la* a subordonatei cerute de adverbul predicativ *parcă*). Fiind bolnavă de vătămătură, baba *se apără* de (= respinge) ulcica pe care i-o întindea răzășul:

„Îți foarte mulțămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. Nu beau decât rachiu. Pot gusta ș-o plăcintă dintre acelea, — care-i mai molcuță, cinstite comise, căci nu mai am dinți ca de demult — și ca în vremea tinereții nu mai pot mușca. Bună plăcintă, n-am ce zice, așa le fac și eu. Acuma tot aș îndrăzni să iau măcar în vârful buzelor oleacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. Spune, bădică Zaharia, întâmplarea de la poiana lui Vlădica Sas.“

Ceremonioasă, aproape ritualică, scena se poate juca perfect de către o actriță care ar putea ghici mima și pantomima, fără indicații regizorale, numai din inflexiunile limbii. Retranscriem textul și, pentru o mai bună înțelegere a lui, punem de la noi indicațiile scenice:

LIȚA SALOMIA [*închinându-se ceremonios în fața comisului Ioniță, care-i întinde oala cu vin*]: Îți foarte mulțămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nici o picătură de vin. [*Cu un anumit înțeles, echivoc, pentru că nu se știe exact de ce nu bea vin: e într-adevăr bolnavă, ori din fire nu-i place vinul?*] Nu beau decât rachiu. [*Îndrăznind; gest cu ochii înspre plăcinte*]: „Pot gusta ș-o plăcintă dintre acelea.“ [*Autoironică, subînțelegând zicala „Baba bătrână nu se teme de plăcinta moale“*] care-i mai molcuță, cinstite comise, căci nu mai am dinți ca de demult — [*Complice, față de comisul care e cam*

de aceeași vârstă] și ca în vremea tinereții nu mai pot mușca. [*Mușcă din plăcintă.*] Bună plăcintă, n-am ce zice: așa le fac și eu. [*Gest spre oala cu vin.*] „Acuma parcă tot aș îndrăzni să iau măcar în vârful buzelor oleacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi. [*Se întoarce spre Zaharia Fântânarul:*] „Spune, bădică Zaharia, întâmplarea de la poiana lui Vlădica Sas.

Așadar, personajul se realizează caracterologic prin comportament, prin gesturi și prin limbaj, prin „creație“, după expresia lui Ibrăileanu. Ca și la Creangă, la Sadoveanu „creația“ predomină.

Se cuvine totuși să operăm o diferențiere a funcției stilistice a limbajului — atât al personajelor cât și al povestitorului — la Sadoveanu, față de Creangă, oricâtă asemănare ar exista între acești doi mari prozatori.

Spre deosebire de eroii lui Creangă, oamenii lui Sadoveanu — și cei din *Hanu Ancuței* îndeosebi — sunt mai gravi și mai ceremonioși. Aceasta se poate deduce de asemenea din modul lor de a vorbi. Așa este comisu Ioniță, călugărul Gherman, moș Leonte Zoderul, căpitanul Neculai Isac, negustorul lipsican, orbul cel sărac, chiar Lița Salomia și Ancuța însăși. Excepție fac, poate, numai ciobanul cel mânios de pe Rarău și Zaharia Fântânarul, cel așa de tăcut din fire, mulțumindu-se cu câteva vorbe mormăite: „Așa-i! Atâta-i!“ Iată un pasaj — scos din aceeași ultimă povestire de la Hanu Ancuței — unde, cu multă cumpăneală, povestitorul caută a tempera, în vorbe curtenitoare și ceremonioase, supărarea Liței Salomia:

„Mătușă Salomia, tare te rog: nu te supăra. Dumneata nu cunoști cum îi lumea? Ai fost femeie frumoasă în zilele duminicilor și-ai purtat la gât mărgărintar, cum spunea moș Costandin. Apoi de ce-ți ieșeau bărbații în preajmă, arătându-și dinții și măgulindu-te? Iar la alte femei nu se uitau, că nu erau ca dumneata. Astfel și lumea asta de aici, adunată la lucrarea care se vede, are plăcere s-asculte istorisiri, și cine le spune mai frumos acela are laudă mai mare. Bătrânul acela-i orb și ticălos, dar știe să spuie și să cânte, având dar de la Dumnezeu. Asemenea dacă te bucuri de o floare că-i luminată și are

mireasmă, nu te poți supăra pe cea care-i mohorâtă și fără miros, căci nu-i ea vinovată“.

Populară, desigur, vorbirea personajului — căci și povestitorul genericului în *Hanu Ancuței* este tot un personaj — are un aer oarecum de circumstanță, sărbătoresc. El nu folosește cuvântul cel mai obișnuit, de aceea spune că Lița Salomia, fiind frumoasă, în tinerețe, purta la gât *mărgărintar* și bărbații îi ieșeau în preajmă arătându-și dinții, mod curtenitor de a te referi la trecutul unei femei. Lumea de la han e adunată la o lucrare care se vede și are plăcere să asculte istorisiri. Cine le spune frumos are laudă. Baba nu trebuie să fie supărată de succesul orbului, care are dar de la Dumnezeu (numele popular al talentului) să spuie și să cânte, în cele din urmă, sfătoșenia, cu iz de carte veche, a povestitorului se răsucesce în ironie, politicoasă, exprimată printr-o comparație răsturnată și plină de tâlc: „Asemenea dacă te bucuri de o floare că-i luminată și are mireasmă, nu te poți supăra pe cea care-i mohorâtă și fără miros, căci nu-i ea vinovată“.

În timp ce vorbirea lui Creangă — care nici el nu transcrie, copiind, limbajul țărănesc, pentru că atunci n-ar putea să fie artă — dă o puternică impresie de viață curentă, aceea a lui Sadoveanu și a eroilor săi ne apare mai „stilizată“ — cum spune Tudor Vianu — „la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturgiilor“. Aceasta se potrivește întru totul lirismului sadovenian, în deosebire de jovialitatea și verva nesecată a povestitorului humuleștean. Tot atât de popular și de vechi ca și Creangă, Sadoveanu este, totodată, mai „modern“. Lirismul său proiectează realitatea în „viziune“, o „esențializează“ și, orice s-ar spune, se poate observa contemporaneitatea lui cu descoperirile simbolismului. Hanu Ancuței, cu poveștile și povestitorii lui, situate într-un timp și într-un spațiu nedeterminate, este parcă învăluit într-o ceață de taină, prin notarea savantă a „corespondențelor“ dintre viața umană și natură. Finalul ultimei povestiri înfășoară această lume într-un mister poetic. Notățiile acustice, mai ales, sunt

deosebit de sugestive. „La ceas târziu, când Cloșca cu pui trecuse de crucea nopții, focul se stingea, oamenii închinau către pământ oalele de lut și, de trudă și somn, le asfințeau ochii.“ Din dosul hanului s-a auzit atunci nechezatul ascuțit și nefiresc al iepei celei slabe a comisului Ioniță. Lița Salomia șoptește: „Să știți că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale *lui*. Și calul l-a adulmecat, dând strigăt.“ După aceea, baba stupește de trei ori în spuză și-și face cruce. — „Îl simțise și hanul — notează povestitorul — căci se înfioară prelung. O ușă în fundurile lui se izbi. Se făcu tăcere la vatră și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile.“

BALTAGUL

Apărut în 1930, când marele prozator împlinea 50 de ani, romanul *Baltagul* reprezintă o altă culme a creației sadoveniene și poate fi comparat — cum s-a mai spus — cu o adevărată epopee a vieții păstorești.

În centrul atenției cititorului stă — tot timpul — figura Vitoriei Lipan, un tip de munteancă de prin părțile Tarcăului și Valea Bistriței, o fire voluntară și mai ales neînduplecată în hotărârile ei, dictate parcă de un destin implacabil. În fond, la mijloc e dorința sa aprigă de a stabili adevărul cu privire la moartea năprasnică a soțului și de a face dreptatea cuvenită, conform unor legi nescrise, străvechi, mai tari decât cele impuse de lumea civilizată.

Eroina apare astfel ca exponenta unei societăți arhaice, cu datini și obiceiuri stabilite din adâncă vechime, opusă și refractară — în intenția estetic-ideologică a scriitorului — înnoirilor aduse de lumea civilizată.

Acțiunea romanului, simplă, se desfășoară linear, fărăocolișuri și reveniri: apropiindu-se iarna și văzând că soțul ei, Nechifor Lipan, nu s-a mai întors de la Dorna, unde neguțase niște oi, pe care avea să le ducă la iernat în bălțile Jijiei, Vitoria își face pregătirile de drum și pleacă în căutarea lui. Merge la preot, pentru sfat și pentru rugăciuni, dar și la baba Maranda,

pentru vrăji — făcute eventual cu concursul diavolului —, se duce să se închine la icoana Maicii Domnului de la mănăstirea Bistrița și ține să facă și o „lăcrămație“ către prefect, la Piatra. Însă adevărata putere, în ceea ce avea să întreprindă, n-o găsea decât în ea însăși. Itinerarul Vitoriei Lipan care, însoțită de fiul ei Gheorghită, parcurge drumul lui Nechifor și al turmelor lui, până la descoperirea acestuia, răpus de dușmani, într-o râpă de munte. Identificarea și pedepsirea făptașilor prilejuiesc adevărate investigații polițiste, menite să pună în lumină o inteligență ascuțită, pătrunzătoare, fapt ce uimește chiar și pe încercatul subprefect Anastase Balmez. Memorabilă este scena în care se reconstituie amănunțit crima, în fața principalului vinovat, Calistrat Bogza, a autorităților și a oamenilor adunați la praznicul mortului. Ca în cunoscuta scenă din *Hamlet*, criminalul nu poate suporta confruntarea și reacția psihologică scontată se produce. Cuprins de o furie oarbă, față de o „mujerie“ care se apucase să-l judece, sfâșiat apoi de câinele mortului și lovit de baltagul lui Gheorghită, Calistrat Bogza sfârșește prin a mărturisi că lucrurile s-au întâmplat întocmai.

Nu însă aspectul *polițist* al romanului (care de altfel nici nu respectă canoanele genului: narațiune complicată, investigație detectivistă pe mai multe piste, surprizele de tot felul etc.) dă valoare acestei remarcabile opere a lui Mihail Sadoveanu. Nici chiar creația de „caractere“, în înțeles balzacian, nu este de găsit. Ca și la Creangă, „personajele“ din *Baltagul*, ca de altfel și altele din opera lui Sadoveanu, reprezintă o tipologie vastă, foarte cuprinzătoare în spațiu și în timp. Nechifor Lipan este munteanul oier dintotdeauna care-și duce viața după niște reguli stabilite parcă de la începutul lumii, de anotimpuri. Primăvara își urcă turmele la pășune, toamna le duce la iernatic în bălțile Jijiei. La anume date fixe, tot calendaristice, îi pică vești cu bani de la negustorii care-i cumpără produsele. Atunci, cu chimirul plin, împreună cu *soții*, petrece în *crâșmă*, *stupind* galbenul între lăutari. Din când în când are obiceiul să spună — celor ce vor să-l asculte — una și aceeași poveste pe care o auzise de la un baci bătrân, referitoare la soarta muntenilor.

Pentru orice înmejurare are câte o vorbă cu tâlc, pe care o comunică celor ce au urechi de auzit. Întârzie uneori și în casă străină, furat de strălucirea câte unor ochi verzi, dar se întoarce la sălașul lui, ca un gospodar ce se află. Vitoria este munteanca dintotdeauna. Supusă, rabdă puterea bărbatului căruia s-a încredințat. Mai ales îi era dragă mustața lui neagră, groasă și adusă pe oală, ca și înfățișarea lui spătoasă și îndesată, la care privea „ascuțit și cu îndârjire“ când soțul, întors cu chef de la crâșmă, credea că a sosit momentul să-i scoată cei șapte draci dintr-însa:

„Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată cu dracii pe care-i avea, iar Nechifor Lipan își pleca fruntea și arăta mare părere de rău și jale. Pe urmă lumea li se părea iar bună și ușoară...“

Acum, când aveau fată și fecior mari cât și dâșșii, Vitoria își dădea seama, cu rușine, că-și iubește bărbatul tot așa de mult ca în tinerețe. De aceea credea de cuviință a ascunde totul cu grijă. Din momentul în care a înțeles că Nechifor Lipan a căzut de mâna răilor, comportamentul femeii de la munte, care știe că are de îndeplinit o gravă datorie față de mort, devine extrem de reținut și de închis, aproape de neînțeles de cei din jur. Odată aflat, mortul trebuie grijit, pentru odihna cea veșnică. Slujbele preoților, priveghiul, tocmirea bocitoarelor, darea peste groapă a găinii negre, praznicul etc. se fac după o rânduială veche, pe care femeia o supraveghează îndeaproape, ascunzindu-și lacrimile și nelăsându-le să cadă decât la momentul convenit. Ea înțelege ca totul să se facă așa cum trebuie, după datina din bătrâni. Mîntea-i ageră descoperă pe ucigaș, dar, respectând datina, Vitoria nu ucide, ci îndeamnă pe băiat să lovească cu baltagul. După astrucarea mortului și încheierea judecății, viața urmează înainte, după același tipic de nezdruccinat, așa cum reiese din vorbele adresate lui Gheorghită, cu care romanul se încheie:

„Ș-apoi după aceea ne-om întoarce la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot

învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor.“

Celelalte personaje sunt croite după aceeași tipologie cuprinzătoare. Părintele Dănilă e înalt, pleșuv, cu pânțele revărsat și compune scrisori în stil oficial-administrativ. Baba Maranda, vrăjitoarea, e săracă lipită pământului, dar lasă a se înțelege că lucrează mână în mână cu necuratul ce ar putea sălaşlui într-o cățelușă neagră pe care o ține după sobă. Argatul Mitrea, la anume semne meteorologice, pe care nu le-ar putea tălmăci nimănui, coboară turmele din munte și iarna vine numaidecât. Nu cere altceva decât tohoarcă și piele pentru opinci: mănâncă ferit de lume, între animalele lui, în șură; scufundă ulcica în cofa cu apă, bea pe nerăsuflăte, pufnește prin barba-i țepoasă și deșartă restul de apă la loc în vas; noaptea, la ivirea unei dihăanii, izbește cu măciuca mai mult prin somn, cumva inconștient, și omoară cogeamite lup.

Muntenii sunt oameni iubitori de libertate și de petreceri. În câșlegi și pe la sărbători, crâșmele sunt pline; din loc în loc, pe la răspântii, întâlnești cumetrie sau nuntă. E o lume cu o viață aparte, închisă parcă de hotarul muntelui.

Chiar dacă, precum s-a mai spus, romanul pleacă de la o întâmplare adevărată și întrucâtva banală, semnificația adâncă a *Baltagului* n-a putut fi realizată de artist decât prin observarea atentă a vieții de toate zilele a oamenilor simpli, cu așezări temeinice și vechi, observare făcută în spațiu, dar — ceea ce este caracteristic numai lui Sadoveanu — mai ales în timp, prin scufundarea în mit și în legendă. De aici provine tipologia largă de care vorbeam și structura baladescă a romanului. Căci *Baltagul* este *Miorița* lui Sadoveanu.

Apropierea de *Miorița* e mai mult decât evidentă. Și într-un caz, și în celălalt este vorba de un cioban pe care alți doi îl omoară pentru că are oi mai multe. Și într-un caz, și în celălalt este vorba de o femeie (iubită, mamă, soție). În fine, și în *Miorița* și în *Baltagul* intervine rolul unui animal, în primul caz al oii năzdrăvane, în cel de-al doilea al câinelui. Că scriitorul s-a

gândit la celebra baladă în momentul când a conceput opera reiese și din versurile așezate ca moto: „Stăpâne, stăpâne,/ Mai cheamă ș-un câine“, care de la început imprimă tonul de baladă al povestirii. *Baltagul* este însă o operă profund originală, departe de o pastişă a *Mioriței*, al cărei mit — am putea spune — prozatorul îl reintegrează, conferind femeii rolul principal și activ totodată. Unii exegeți din epoca interbelică au crezut că în *Miorița* se poate vedea firea resemnată, fatalistă, a românului. Într-un fel, Sadoveanu le răspunde prin personajul Vitoriei Lipan, femeia neobosită în aflarea adevărului și în înfăptuirea dreptății. *Miorița* are apoi un caracter mai mult liric, fabulația, foarte simplă, pierzându-se într-o ceață poetică densă, în timp ce *Baltagul* reprezintă o narațiune situată oarecum în plan real. Nu-i mai puțin adevărat însă că sensul estetic și ideologic al povestirii sadoveniene, tipologia ei atât de caracteristică și, mai ales, o anume nedeterminare temporală asemănătoare baladei se realizează prin intermediul mitului folcloric. Mai mult încă: privită în întregul ei, narațiunea lui Sadoveanu capătă un fior rapsodic, de unde impresia de lirism profund, dar ascuns sub relatarea faptelor, care ne întâmpină și aici ca și în *Miorița*.

Interesantă prin originalitate, în sensul aprofundării specificului național și popular, rămâne confundarea până la un punct foarte înaintat a stilului vorbirii și gândirii în cuvinte al autorului cu personajul său. Iată acest pasaj (cap. VI, la început, când Vitoria Lipan venea la Piatra să depună o *lăcrămație* la prefect):

„I se părea lucrul cel mai greu, să găsească o anumită uliță, anume casă cu mai multe rânduri.// În toate odăile șed la mese oameni cu condeiele după ureche și scriu. Într-o anume odaie șede cel care-i mai mare, primar, ori prefect, ori polițai. Se uită încrunțat și-i gras și bărbos. Tot își scoate ciubucul din gură și răcnește la cei mai mici. Când îl aud, cei de prin odăi pleacă fruntea și scriu mai harnic, trăgând cu coada ochiului unul la altul și făcându-și semne“.

Consultându-ne cu cineva care traducea *Baltagul* în limba spaniolă, am aflat că una din dificultățile transpunerii ar fi

necesitatea de a se marca într-un fel oarecare trecerea de la regimul imperfectului verbului la persoana a III-a singular la prezentul indicativ, începând cu cea de a doua frază a fragmentului. Abia atunci ne-am dat seama (atât de pe nesimțite se făcuse alunecarea de la stilul indirect la cel indirect liber) că imaginea hilară a birocrăției aparține Vitoriei și prea puțin lui Sadoveanu însuși. (Afară de cazul când am vedea aici — și lucrul este cu puțință dacă facem, pentru moment, abstracție de context — o caricatură umoristică a birocrăției făcută prin prisma țaranului.)

Importantă, plină de interes, pare a rămâne povestea în sine prin vechimea ei, ca și balada, nu conținutul faptic. Artistul nu scrie, ci *povestește*. Nu neapărat oral, cât mai ales solemn și festiv, stilul este al rapsodului popular. Povestitorul își apleacă urechea pe melodia cuvintelor și propozițiilor, venite parcă dintr-un trecut îndepărtat și dispuse, cu detașare, pe un portativ imaginar. Fraza cere acompaniamentul cimpoiului, pentru că e ritmată în respirații egale. Ceremonialul *spunerii* e dat de moto-ul *Stăpâne, stăpâne, / Mai cheamă ș-un câine*, ca și de prima frază a textului propriu-zis, cu accente din *Facerea* biblică: „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam...” Dincolo de jumătatea povestirii, la începutul capitolului X, dăm peste acest generic:

„Locuitorii aceștia de sub brad sunt niște făpturi de mirare. Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinți ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițele lor de cuptor, plăcându-le dragostea și beția și datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri și de oamenii de la câmpie și venind în bârlogul lor ca fiara în codru — mai cu samă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă și lucește — de cântec, de prietenie...”

Așezarea paratactică a propozițiilor și frazelor, oralitatea lor prin excelență (nu însă cea din viața de toate zilele!), dar și o anume solemnitate cerută de poveste și provenită din exprimarea sentențios-naivă, ca de carte veche populară, lasă până la urmă impresia netedă că nu Sadoveanu povestește, ci

un cântăreț popular fabulos. Se înțelege, narațiunea nu urmează întocmai așa peste tot, odată introducerea făcută, trebuind să se intre în amănuntele istorisirii, care merg până la dialog. Însă *Baltagul* se citește sub această cheie rapsodică. Astfel că nu numai ceea ce se spune este de luat-aminte, dar și modul *cum* se spune rămâne interesant. În această detașare lirică stă, de fapt, întreaga artă a lui Sadoveanu.

FRAȚII JDERI

(BĂTĂLIA DE LA PODUL ÎNALT)

Izvorul principal pentru povestirea luptei de la Podul Înalt, capitol central din *Oamenii Măriei Sale*, cea de a treia parte din romanul *Frații Jderi*, se află în letopisețul lui Grigore Ureche. Relatarea cronicarului este, cel puțin în cazul de față, îndeajuns de seacă, pur informativă aproape, cu toate că și Ureche este perfect conștient că era vorba de una dintre cele mai strălucite victorii ale lui Ștefan. Cam în același chip sunt și adaosurile lui Misail Călugăru la capitolul respectiv. (Vezi: Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, E. S. P. L. A., 1955.)

Prozatorul modern păstrează tonul ușor „tehnicist“, în sensul că dă anume detalii cu privire la mișcările tactice ale armatelor, ori că descrie locul unde a avut Ștefan război cu turcii. Adaugă însă și un anume aer de legendă, de fabulos, încât, artisticeste vorbind, relatarea pare a fi făcută de un om din popor, bunăoară de un ostaș care ar fi participat la vestita bătălie. Astfel impresia e de invazie a unor forțe apocaliptice, venite să cotopească pământul unui popor pașnic, dar hotărât să se apere cu cea mai mare dârzenie. Vestitul Soliman Hadâmbul mâna spre Moldova o armie înfricoșătoare care se târa prin văi ca „un balaur cu mai multe capete și labe“. Tabloul e panoramic și se bizuie, la început, pe sintaxa perfectului compus și a imperfectului, ca spre a sugera forța greoaie cu care se mișca dușmanul, pândit pe tot parcursul de ochii ageri ai iscoadelor moldovenilor. Atmosfera de epocă se

realizează prin vocabularul arhaizant, cerut de împrejurări și notând imagini vizuale și auditive:

„*Urdia se mișcase toată noaptea*“. În zori „s-a întins tăcerea“ și „s-au auzit glasurile tânguitoare ale *hogilor și ulemalelor*“, proslăvind pe Alah și pe Mahomed profetul. Poruncile pașei erau strigate de crainici către *bulucurile* din văi, *bouarii* pocneau din *harapnice* și *robii* împingeau la roțile pivelor înglodate în mlaștini, străjile lui Ștefan „*băgau samă din ponoare*“.

Urmând pe cronicar, dar situându-se mai mult decât acesta în unghiul de privire al unui povestitor moldovean din popor, Sadoveanu evită, chiar în nararea bătăliei propriu-zise, perfectul simplu și prezentul istoric, utilizat, cum știm, de toți prozatorii moderni, exemplul cel mai concludent fiind Bălcescu, de pildă, în povestirea bătăliei de la Călugăreni. Dinamismul necesar se realizează acum prin adverbe de felul: *dintr-o dată, numaidecât, îndată, pe loc* etc., prin verbe de acțiune precum: *repezit, descălecat, să taie, s-a mișcat, se îmbulzea, au pălit, împingând în răspăr, prăvălind, izbucnise, au pisat*, dar mai cu seamă prin adjective drastice ca: „strămurare *năprasnică*“, „nerăbdare *aprigă*“, „*înfricoșătoare* izbândă“ etc. Întreaga relatare gravitează în jurul imaginii balaurului de poveste sub care e înfățișat dușmanul, încolțit din toate părțile, hărțuit și răpus până la urmă. Se fac auzite câteva nume de căpitani de steaguri ca Manole comisul sau Nicoară Păr Negru, însă oastea turcească e văzută mereu ca o jivină monstruoasă lovită din toate părțile, făcută să intre în capcane pregătite mai dinainte de mintea ageră a unui strateg hotărât să iasă biruitor din această înfruntare de forțe inegale: „Fruntea urdiei se îmbulzea în mlaștină, cercând să treacă dincolo, la lărgime“, ... „două tovarășii de steaguri au pălit mai la vale sila ismailitenilor, din două laturi“, ... „trupul balaurului a fost curmat în două“, ... „Jder și Nicoară au prins a bate și a mâna înapoi coada, prăvălind-o spre căruțele și săivanele hadâmbului...“ La loviturile „de berbec“ ale steagurilor moldovene conduse de comisul cel bătrân, din trupul tăiat în două al gloatei turcești „ieșeau și într-o parte și în alta, viermăte de oameni negri, în care spaima

izbucnise ca pulbera de pușcă“. Priveliștea se umple de sângele negru scurs din măruntaiele dragonului spintecat de Sfântul Gheorghe din icoanele populare ori de Făt-Frumos din poveste. Acum naivitatea cronicărească de altădată, prin puterea expresivă a limbii, devine pură metaforă la povestitorul modern: „Osmanlâii au pornit în răsipă mânați de biciul de foc al aceluia arhanghel înfricoșat, care vine îndată asupra oamenilor după descumpănirea minții“.

Convingerea lui Sadoveanu era că vechii cronicari scriau într-o limbă foarte apropiată de aceea a poporului, și nu greșea deloc în această privință. Încă de la Ureche, Costin, Neculce și Dosoftei, caracterul popular al limbii române scrise se impune și, cu toată evoluția cerută de scurgerea vremii, s-a păstrat până în zilele noastre. Ca atare și în *Frații Jderi*, roman apărut în plină înflorire a literaturii române din perioada dintre cele două războaie, anume *ticuri* cronicărești sunt păstrate de către prozator: ostașii lui Ștefan „au pălit... sila ismailitenilor“, ciocnirile dintre tabere au fost „cu mare peire și jertfă“, izbânda lui Ștefan de la Podul Înalt „s-a vestit îndată cu faimă în lume și s-a pomenit în veci“; anume semne cerești, fenomene meteorologice de obicei, indică evenimentul ieșit din comun: „Spuneau bătrânii că niciodată nu s-ar fi văzut amestecate cețele de jos cu nourii de sus...“ Ca și la Eminescu, în *Scrisoarea III*, tendința scriitorului este mereu aceea de a pune în evidență caracterul popular al războiului de apărare. Fiind vorba de proză acum, sunt pomenite, bătrânește și țărănește, numele locurilor de răsunet familiare: *la Trei ape, la Chițoc, lunca Bârladului*. Când turcii, puși pe fugă, „au năboit prin văile de sub Bobriac și pe sub dealul lui Mirenilă“, țărânii „s-au îndemnat asupra lor, stupind în palme și pregătindu-și topoarele și coasele“, uneltele muncii lor zilnice transformate în arme, „pălindu-i cu îmblăciile și pisându-i până li s-au trudit brațele“. Pe locul bătăliei domneau „spaima morții“, „puștile“ (= tunurile primitive de pe atunci) cele grele intraseră în mlaștină „ca un sorb“, lunca era plină „de lume și dobitoc măcinat în vârtejul urgiei și risipit în grămezi ca de o mânie sfântă“. În sfârșit, după ce Jder și

Nicoară „au mușcat și au hărțuit o poștă pe hadâmb cu curtea lui“, fugărindu-l spre Dunăre, „au poruncit răzeșilor să descălece și să caute în desagă pită și brânză, ca unii ce osteniseră și flămânziseră cu folos“.

Simpleu, cronicărește și țărănește, am putea spune, este notată și moartea vitejească a lui Manole Păr Negru și a fiului său Simion Jder: „au căzut unul lângă altul, cu arma în mână, străpunși de multe suliți“. Însă moartea celor doi, ca și a unuia dintre frații Călimani — cu toții „*oameni ai Măriei Sale*“ — capătă măreție numai pe fundalul mai larg al întregii epopei sadoveniene care este romanul istoric *Frații Jderi*. Trilogia, concepută în spiritul romanului istoric și de aventuri clasic, dar — după cum am văzut din scurta analiză asupra fragmentului de mai sus — cu păstrarea și accentuarea caracterului popular și românesc al povestirii, înfățișează epoca de glorie a Moldovei din vremea lui Ștefan cel Mare.

Liviu Rebreanu

PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR

(ultimul capitol)

Ca nici un alt prozator român, Rebreanu compune echilibrat și simetric. Romanul *Ion* începe și se sfârșește cu descrierea drumului prin care se ajunge în satul Pripas, locul acțiunii. Primul capitol din *Pădurea spânzuraților* povestește moartea prin spânzurătoare a locotenentului ceh Svoboda, iar ultimul pe aceea a lui Apostol Bologa, eroul cărții.

Între cele două evenimente relatate se desfășoară, cu o logică riguroasă, procesul de conștiință al unui om traversat de cele mai grave contradicții. Ele erau ale unei întregi categorii de intelectuali siliți să participe la înclăștarea absurdă a războiului. Drama lui Apostol Bologa devine cu atât mai apăsătoare cu cât eroul va fi pus până la urmă în situația de a lupta pe frontul românesc. Fiecare capitol din cele patru părți ale romanului reprezintă câte o treaptă a analizei psihologice, întreprinsă prin înfățișarea comportamentului personajului, totul ținând a demonstra că viața și faptele sunt întotdeauna mai tari decât legile și regulamentele pe care le fac oamenii.

Tactul romancierului constă, mai înainte de orice, în a-și alege ca personaj un om obișnuit, nu însă șters, neinteresant. După cum se știe, prototipul era chiar fratele său mai tânăr, Emil Rebreanu, care încercase să treacă frontul la români și, neizbutind, fusese prins și condamnat la moarte prin spânzurătoare.

„Fără de tragedia fratelui meu — scrie Rebreanu în *Mărturisiri* (1932) — *Pădurea spânzuraților* sau n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului“.

Rebreanu complică însă, întrucâtva, biografia personajului său. Apostol Bologa este fiul unui avocat memorandist, luptător înfocat pentru cauza românilor ardeleni. Amintirea tatălui îl obsedează, deși, altcum, copilul primise din partea mamei o educație religioasă, aproape mistică, atenuată abia prin studiile filozofice pe care le făcuse la Universitate. Altminteri, tânărul se arată a fi un caracter îndeajuns de șovăitor, ușuratic chiar, atunci când îl vedem înrolându-se voluntar în armată și plecând pe front dintr-un impuls de moment, contrariat numai de faptul că logodnica sa, Marta, privise cu admirație la un ofițer de husari. Pe front își face datoria, se comportă ca un viteaz și, pus în situația de a face parte din completul de judecată a locotenentului Svoboda, îl condamnă, în aparență și pentru un moment, cu inima împăcată. Totuși, la scurt timp, faptul este de natură a-l răscoli în adâncurile conștiinței:

„Conștiința mea e împăcată... Și numaidecât, ca la poruncă, îi răsăriră în minte argumentele, cu zecile, îmbulzindu-se să-l încredințeze că Svoboda a fost vinovat, a încercat să dezerteze și să trădeze și că, prin urmare, el, care din întâmplare l-a judecat și l-a osândit, n-are să-și impute nimic... Totuși, pe când asculta în suflet dovezile liniștitoare, în tavanul cu grinzi negre se iviră, întâi ca niște sclipiri fără rost, apoi tot mai lămurit, ochii omului de sub ștreang cu privirea mândră, tulburătoare ca o chemare, în al cărei foc straniu valurile de argumente se topeau neputincioase“.

De aici încolo, Apostol Bologa trăiește o adevărată derută, devine tot mai irascibil în convorbirile cu camarazii și se comportă din ce în ce mai contradictoriu. Gândul dezertării îl preocupă tot mai mult, cumva fără voia lui, astfel încât de punerea în aplicare a unui plan bine chibzuit nu poate fi vorba. Continuă a fi un ofițer conștiincios, primește laudele generalului Karg, nu fără a-l înfrunta în câteva rânduri, desface logodna cu Marta, pentru simplul motiv de a o fi văzut în compania unui ofițer maghiar; însă el însuși iubește adânc pe Ilona, o fată simplă, o unguroaică, fiica groparului Vidor din satul Lunca, în apropierea frontului. Numai când generalul îl numește din

nou între jurații care trebuiau să condamne pe dezertori, de astă dată pe frontul românesc, Apostol încearcă să treacă liniile. Acționează însă ca fără sine, mai mult într-un fel de transă, ceea ce ușurează prinderea lui de către locotenentul Varga, urmată de judecarea și condamnarea la moarte.

Dar oricât de convingătoare ar fi toate aceste date în legătură cu viața și firea eroului, ele nu ar fi putut intra în hotarele artei, fără acea secretă, uimitoare știință a prozatorului de a pune totul sub semnul duratei în ficțiune. Din acest punct de vedere simetria și echilibrul în compoziție, altfel spus: ritmul și atmosfera, au — cel puțin la Rebreanu — o importanță hotărâtoare. Și chiar aceasta ni se pare a fi rațiunea pentru care capitolul ultim reia, în circumstanțe abia ușor diferite, gestul epic al celui dintâi.

Situațiile par identice, cum de fapt și sunt, în mare, obiectiv vorbind: același ritual al citirii actului de condamnare, același decor sinistru: „un stâlp alb și lucios, cu un braț cârligat la vârf“, ștreangul, care „se legăna puțin și legănarea aceasta îi aduse aminte cum a încercat el odinioară cu mâinile rezistența funiei“, groapa de la picioare, cu pamântul „deschis ca o rană gălbuie“, lumea speriată, înfricoșată, din jur, gesturile mecanice, făcute ca în vis etc. Însă moartea lui Svoboda e văzută — cu ochii eroului cărții, ce-i drept — *din afară*, în timp ce aceea a lui Apostol Bologa e privită *din interior*, ca și cum romancierul ar fi trăit personal înfiorătorul act. Lucrul se poate vedea din notarea exactă a reacțiilor psihofizice ale personajului, din acele treceri bruște și parcă fără sens, de la starea de coșmar la gesturile obișnuite ale vieții de toate zilele.

Rămas singur, după miezul nopții, înaintea execuției ce trebuia să aibă loc în zori, Apostol Bologa trăiește senzația mormântului: „O tăcere imensă îl împresura, parcă toată lumea ar fi încremenit într-un somn de mormânt“ și totuși, istovit, adoarme. Trezit de pașii ce răsunau pe trepte, „sări în mijlocul odăiței și rămase pironit acolo, murmurând din buzele-i albe — Doamne, Dumnezeule..., Dumnezeule...“. În timp ce privește la pretorul care ține „o foaie de hârtie albă în dreapta“ — textul

sentinței — și la plutonierul care poartă „ceva sub brațul stâng — haina civilă pe care trebuia s-o îmbrace osânditul — , prin ușa întredeschisă se vedeau afară, în întuneric „capete multe, sclipeau ochi înfrigurați, ca o vedenie într-o baladă sângeroasă“. Atunci „milioane de gânduri îi răsăreau și mureau în creieri, parcă toți atomii materiei cenușii s-ar fi aprins și ar arde cu flăcări clocotitoare“. Vorbele celui ce citește sentința sunt prinse numai fragmentar: „în numele împăratului“, „crime săvârșite“, „trădare și dezertare la inamic“, de către condamnatul care părea că ascultă atent, dar „se uita numai la buzele pretorului“, pe care acum le vede întâia oară foarte precis: „roșii, late, uscate, netezite uneori cu vârful limbii trandafirii“. Cu o mare minuție sunt observate mișcările automate ale lui Bologa, când i se cere să dezbrace haina militară și să îmbrace o alta civilă, trebuitoare în cazul acesta neapărat. Eroul pare a fi într-unul din momentele lui obișnuite, zilnice: insolitul i se pare a se produce numai când bagă de seamă că cei din față privesc la gâtul lui gol, alb și subțire:

„Apostol nu pricepu, dar fără să priceapă își descheie încet tunica, își scoase gulerul și-l puse pe masă, peste călimara ruginită, apoi lepădă haina, o împături cu mare băgare de seamă, o așeză pe pat și o netezi de două ori cu dosul palmei. Cămașa îi era umedă de sudori calde, ridicată și cocoloșită la spate, între bretelele vârgate. Își potrive cămașa în spate și-și îndreptă bretelele care-i alunecară puțin pe umeri. Atunci, uitându-se întrebător în fața pretorului, văzu că ochii lui îi examinează cu spaimă gâtul alb, subțire, cu arterele umflate. Se întoarse spre plutonierul care-i întinsese ceva și observă că și plutonierul se uită la gâtul lui. Se tulbură și se întrebă: de ce se uită amândoi la gâtul lui?“

O clipă numai, speranța vieții la omul tânăr pâlpâie aproape animalic, sublim omeneste însă:

„Din toate colțurile minții zeci de răspunsuri năvăliră în pripă cu vești încântătoare. Poate că acuma, după ce s-a îmbrăcat în haina civilă, n-are decât să pună mâna pe clanță și să plece... departe... să

trăiască... Poate că nici sentinela nu mai e pe coridor... Poate că afară îl așteaptă Ilona, și Klapka, și preotul Boteanu...”

Condamnatul privea ca în vis la preotul care-i întindea crucea și „crezu o secundă că speranțele lui, printr-o minune cerească, au pornit să se împlinească“, apoi zdrobit „își ascunse obrajii în cutele patrafirului și izbucni într-un hohot de plâns înăbușit“. Totul se petrecea ca într-un coșmar. Mergând spre locul execuției, Apostol încearcă starea plutirii: „Nu-și simțea picioarele, se mira cum poate merge fără picioare și i se părea că plutește în aer, ca în vis“.

În același timp, însă, senzațiile auditive, percepția vieții din jur îl copleșesc:

„O bucată de vreme urcară pe un drum tăiat într-o coastă de deal. Pârâul de sub podețul de scânduri noi acum gâlgâia gălăgios, în dreapta, la picioarele coastei. Auzind cum gâfâie oamenii împrejurul lui, Apostol șopti la urechea preotului:

— Nici nu-mi simt picioarele... parc-aș pluti...”

Intervine și un fel de desprindere de sine, o înstrăinare de el însuși a omului în preajma morții. La un moment dat, „din stânga izbucni brusc un hohot de plâns, prelung, ascuțit, acoperind tot convoiul și umplând văzduhul ca un cântec mort. Apostol își zise că e Ilona, strânse mai tare brațul preotului, dar nu întoarse capul, nici nu ridică ochii“. Eroul are sentimentul straniu că asistă la moartea altcuiva:

„Groapa nu părea adâncă și lutul era azvârlit numai în dreapta, alcătuiind o movilă pe care stătea preotul, înălțându-se deasupra tuturor ca și cum el ar fi trebuit să... În stânga, la marginea gropii, un coșciug de brad, gol, descoperit... Capacul, cu o cruce neagră la mijloc, zăcea alături de o cruce mare de lemn pe care scria, cu slove strâmbe: Apostol Bologa... Numele i se părea străin și se întrebă aproape supărat: Oare cine să fie Apostol Bologa?“

În chipul acesta, deloc eroic, cu un realism dur, a înțeles Rebreanu să înfățișeze moartea unui român care nu putea, dintr-o

poruncă mai presus de fire parcă, să lupte împotriva fraților săi.

În definitiv, *tendința* nu e deloc absentă — contrar unor afirmații — și ea se străvede chiar și din alegerea numelui personajului principal, repetat la intervale destul de dese în ultimul capitol. În sfârșit, *simbolic*, Apostol Bologa murea în zorii unei zile de primăvară (în timp ce în primul capitol, moartea lui Svoboda avea loc într-o zi întunecoasă și umedă de noiembrie), „cu ochii însetați de lumina răsăritului“. Pagina rămâne însă iremediabil sobră sub aspectul tendinței, câtă este, încrâncenarea — sub semnul căreia se deschidea cartea — stăruind până la sfârșit:

„Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivea singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârânănd ca o povară. Privirile însă îi zburau nerăbdătoare spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

— Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol!...“

Iată acum pasajul corespunzător din capitolul întâi:

„Svoboda... lepădă îndată mantaua și rămase într-o haină civilă cu gulerul rășfrânt, care-i lăsa gol gâtul alb, subțire și lung. Pe urmă scoase pălăria, își netezi părul pe frunte și sărută lacom crucea din mâna preotului, închinându-se repede... Se uită împrejur o clipă, puțin uluit, ca și când ar fi uitat ceva. Apoi, cu o licărire de bucurie, își aduse aminte și se sui pe scăunelul de lângă stâlpul de brad. Cu privirea lucitoare, cu fața albă și luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare.“

Așadar, scriind șirurile de mai sus, la pagina zece a cărții sale, ochiul romancierului țintea dincolo de celelalte trei sute, la sfârșitul ei. Moartea lui Svoboda este oglinda în viitor a morții neștiute a lui Apostol Bologa. Romanul — care, fără îndoială, a cerut un travaliu îndelungat — pare scris dintr-o

răsufare și se impune asemeni unui edificiu cioplit dintr-un singur bloc de piatră. În chipul acesta opera situează pe contemplatorul ei în unghiul de privire cel mai înalt și mai cuprinzător asupra destinului omenesc. Apostol Bologa este înaintea de orice un om și acestei stări îi este subsumată calitatea sa de român și de patriot. Pledoaria în sensul naționalității se mișcă în adâncurile subtextului, parcă împotriva voinței autorului, și de aceea ea este profund convingătoare.

Mateiu Caragiale

CRAII DE CURTEA VECHE

Am asistat, cu ani în urmă, involuntar, la un mic dialog între Ion Barbu și Șerban Cioculescu. Cei doi eminenți profesori, poetul matematician și criticul, prieteni vechi, nu se văzuseră de o bună bucată de vreme. „Ei Șerbane, zise Barbu, ce mai faci, cum o mai duci, tot mai crezi că Eminescu este cel mai mare artist al cuvântului la români?“ „Iubite maestre și prieten, am reflectat la lucrul acesta de o viață și nu-mi pot schimba părerile cu una, cu două. Pentru mine, ca pentru toți cei din tagma noastră, Eminescu este și va rămâne neîntrecut.“ „Mțț!“ — clătină din cap Dan Barbilian, a negație, ridicând arătătorul spre tavan, odată cu bastonul de care se slujea în anii din urmă, și exclamă solemn: „Y'a que Mateiu!“

Rămâne hotărât lucru că pentru unul dintre cei mai mari poeți români din epoca interbelică, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, nu atât poetul și nuvelistul cât mai cu seamă autorul *Crailor...*, era tot ce avea mai strălucit literatura românească. În ce ar putea consta valoarea romanului *Craii de Curtea Veche*?

În nuvela *Remember*, publicată în 1924, ni se povestește „un fapt divers atroce“, sfârșitul tragic, învăluit în mister — cu ceva din atmosfera istoriilor extraordinare ale lui Edgar Allan Poe — al lordului Aubrey de Vere, scoborâtor dintr-o veche casă nobiliară normandă din care însuși Carol I, regele Angliei, cel decapitat la 1649, s-ar fi tras. Tehnica „misterului“ va mai fi aplicată de Mateiu Caragiale tot atât de insistent în fragmentul *Sub pecetea tainei*, ce ar fi trebuit să vină ca o continuare a *Crailor de Curtea Veche*. Interesant rămâne, în *Remember*, portretul idealizat al personajului (idealizat în sensul lui Mateiu Caragiale), „gătit“, „sulemenit“, cum „nici o muiere nu mi-a fost dat să văd“, cu degetele de la mâini lungi, osoase, împodobite cu safire de Ceylon. Atitudinea

naratorului este însă pur estetică. Pânzele lui Van Dyck, Van-der-Faes, Ruysdael, Van Brower, ca și frecventarea raschierilor neerlandeze din Berlinul tinereții sale, cu polițe „pe care stăteau înșirate năstrape și urcioare de Delft“ (patria lui Vermeer), îl făceau atât de frumos și misterios pe tânărul său prieten, un fel de relicvă vie, incredibilă, a trecutului:

„Găsisem frumoasă nu atât făptura lui *sir* Aubrey, cât asemănarea lui cu unii din aceia de mult pieriți în spulbarea veacurilor, îl găsisem frumos pentru că în el vedeam retrăind o icoană din trecut, vedeam reînviat scumpul trecut însuși. Trecutul apus pentru totdeauna...”

Frumos, inspirând „o evlavie nemărginită“, este Pașadia, din *Craii de Curtea Veche*, „un luceafăr“, pe care „un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârșite ce poate avea creierul omenesc“, de o frumusețe fizică tipic decadentă, de sfârșit de veac XIX:

„Ce frumos cap avea totuși! Într-însul ațipea ceva neliniștitor, atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă și haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu glas tărăgănat și surd, se desprindea, cu amărăciune, o adâncă silă“.

Tot așa, portretul lui Pantazi:

„Să fi fost pentru că omul era așa de fermecător de trist? Cu puțință, la dânsul numai ochii spunând atâtea. Cam afundați sub bolta sprâncenelor și de sub albastrul rar, privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis. Ei întinereau straniu această făptură care nici altminteri nu-și trăda vârsta, luminau fruntea senină, desăvârșeau înfățișarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feței smede, trase, prelungită de o țacălie moale ca mătasea porumbului, a cărui culoare o avea chiar. Cam aceeași era și culoarea îmbrăcămintei ce purta de obicei, la dânsul moi, molatece, mlădioase fiind toate, și port, și mișcări, și grai. Era un obosit, un sfios sau un mare mândru.“

În ce constă *noblețea* „crailor“, a lui Pașadia și a lui Pantazi, mai întâi? (Acea a naratorului se ghidește a fi identică, am zice, conform teoriei și „teoremei“ că, atunci când doi se aseamănă între ei, obligatoriu trebuie să se aseмене și cu cel de al treilea, de vreme ce acesta din urmă îi prezintă ca pe propriul său portret ideal.) Lucrul este interesant de discutat pentru că aici stă concepția despre „aristocrație“ a lui Mateiu Caragiale, odată cu concepția lui despre *frumos*, cheia însăși a înțelegerii romanului, mai bine zis a uneia (a celei mai potrivite, după părerea noastră) dintre posibilele lui lecturi. Vechii boieri, chiar autentici, Văcăreștii și Goleștii, în Muntenia, Conachi, Bălșeștii sau Sturdzeștii, în Moldova, de exemplu, țineau, nici vorbă, la ighemonicon, dar erau mai degrabă niște patrioți cuminiți, constructori în cultură și gospodari plini de bun-simț în politică, când aceasta se potrivea intereselor lor mai curând conservatoare, cu toate că manifestau nu o dată deschideri către ideile liberale venite din Occident. Cu atât mai mult, n-au făcut caz de noblețea de naștere revoluționarii patruzecioptiști, mai toți boieri sadea și aceștia. Procesul sincronizării cu Apusul, unde își făcuseră studiile, în Franța de după marea revoluție, li s-a impus ca o necesitate indiscutabilă. Kogălniceanu, Cuza, Alecsandri, Bălcescu, Goleștii din cea de a doua generație, Brătienii, C. A. Rosetti au înclinat spre burghezia înnoitoare, progresistă și democratică. Cel mai aristocrat dintre ei, Ion Ghica, era prieten cu Nicolae Filimon și Anton Pann, și vorbea (în *Dascăli greci și dascăli români*) numai cu o blândă, abia îngăduitoare ironie despre mătușa sa dinspre bunică, Elenca Dudescu, văduva poetului Alecu Văcărescu, când o punea să i se adreseze așa: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine amețală. Noi cu toți boierii cei mari suntem rude, și cu Căndeștii, și cu Bărcăneștii, și cu Câmpinenii, și cu Filipeștii, și cu Cantemireștii, și chiar cu Maria Tereza“.

Ceea ce cu un cuvânt nepretențios am putea numi țâfna aristocratică a apărut la noi, trecând peste prezumțioșii Macedonski și Duiliu Zamfirescu, mai cu seamă după primul război, când burghezia, devenită conservatoare ea însăși — nu fără a imita

moda apuseană din epoca lui Proust — își căuta blazoane, lucru semnificativ, indiferent de ce naționalitate ar fi fost ele. Burghezii și burghezele lui Caragiale-tatăl nu le râvneau, considerându-le, poate, ca și genialul lor creator, drept niște mofturi. Deocamdată Mândica și Tincuța își disputau numai pe bravul locotenent Gică Elefterescu. Abia *madame Esmeralde Piscupesco*, ca un prim semn de aristocratism, dădea câte un *five o'clock tea tous les jeudi*, iar Claymoor-Văcărescu, ce ar fi putut invoca o noblețe de sânge, se mulțumea doar să le consemneze subaltern în carnetul său monden de la *L'Independence roumaine*, ba mai încasând — din pricina unei nenorocite greșeli de tipar — și o pereche umilă de palme din partea maiorului cu numele plebeu de Buzdrugovici. Blazoanele, aproape toate dubioase, își fac însă numai decît apariția în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu și, ceva mai târziu, în acelea ale lui G. Călinescu, văzute ca niște caricaturi.

Mateiu Caragiale însă pare a lua chestiunea în serios. Pașadia, numit și Pașadia Măgureanu, după o moșie a unui străbun fost înalt dregător, ieșise din oameni „cu vază și cu stare“ — genealogia nu este limpede înfățișată de prozator —, își făcuse studiile în străinătate, trecuse, în tinerețe, prin cele mai grele încercări, din pricina mării lui mândrii, și numai cu propriile-i forțe „pândise norocul la răspântie, îl înșfăcase și-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit fără caznă și zbucium“. La vremea lui, strămoșul său, armașul, făptuise un omor, dar lucrul pare obișnuit la „aristocrații“ din evul de mijloc, cărora li se întâmpla „uneori să fie chiar și tâlhari de drumul mare. Așa stând lucrurile, noblețea lui Pașadia a devenit — lasă naratorul să se înțeleagă — suprem dispreț și cinism amar, împins atât de departe, încât insul își urăște propria-i stirpe, propria-i nație, a cărei istorie o cunoaște în toate amănuntele. Într-una din izbucnirile lui, era de părere că însăși Curtea Veche, în jurul căreia, simbolic, au loc tribulațiile personajelor, trebuie să fi fost un edificiu meschin:

„Ce fusese Curtea era lesne de închipuit, semănând în mare cu mânăstirile, cu trupuri de clădiri multe, pentru a putea

sălășlui toată liota țigănească, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi și cârpeli, vrednică să slujească, în urâtenia ei, de decor unei tagme stăpânitoare plămădită din toate lepădăturile venetice și din belșug altoită cu sânge țigănesc“.

Lui Pașadia „îi cășuna“ chiar și pe marele Brâncoveanu pe care, la un moment de furie, îl „zugrăvi“ ca pe un bulibașă mehenghi, vânzător și slugarnic, „un suflet de rob“¹: „Ce lasă după el: stâlpii de la Hurez, pridvorul de la Mogoșoaia, Potlogii, ce?“ Cincul, „marele meu prieten“, cum îl numește naratorul, nutrea „o ură bolnavă... împotriva țării românești“ și „jurase că se va înstrăina pentru totdeauna, îndată ce mijloace cât de slabe îi vor îngădui-o“. Dar, lucru interesant — și aici intervine marea artă a lui Mateiu Caragiale, fascinația pentru personajele lui problematice —, Pașadia nu se putea dezlipi de București (cum nu se putuse *deslipi* de țară nici „exilatul“ de bunăvoie, Caragiale-tatăl, cu toate că domiciliase la Berlin în ultima parte a vieții), „orașul blestemat, plin de atâtea amintiri amare“. Meremetisise vechile case cumpărate la mezat de la Zinca Mamonoaia (ecou, și acesta, din viața lui Caragiale, bătrânul, care vânduse partea sa de moștenire de la mătușa cea bogată, *Momuloaia*, cu banii respectivi permițându-și plecarea la Berlin) și le transformase într-o „sumptuoasă sihăstrie“ unde trăia „pe picior mare, boierește“.

Genealogia lui Pantazi e ceva mai clară, cu toate că rămuroasă. Grec de origine, se trăgea dintr-o familie de „tâlhari

¹ Să fi fost parcurs oare, ne întrebăm, Mateiu Caragiale, *Cronica anonimă brâncovenească* și să fi dat peste pasajul în care generalul austriac Heissler, prins în bătălia de la Zărnești — Tohani, lângă Brașov, în 11 august 1690, l-a înfruntat pe Brâncoveanu cu vorbele:

„Nu te bucura de această întâmplare, că de am pierdut noi războiul, împăratul nostru mai are ca noi mulți, ci te bucură de vrăjmașul tău, de Bălăceanu, că au pierit; că eu pentru ca să-l mântuiesc pe dânsul am căzut în robie și, de sânt și rob, astăzi am căzut în robie, iară tu ești rob de când te-a făcut tată-tău“ (subl. noastră).

Lucrul este posibil, pentru că, în mare, atmosfera din *Craii de Curtea Veche* păstrează ceva din *vetustatea* valahă și balcanică a cronicilor muntenești.

de apă“, întemeiată de un Zuani, zis „cel Roșu“, acela coborând la rându-i din „barbari“ normanzi, ca și Aubrey de Vere, emigrați în Mediterana. Lucrul s-ar putea deduce din împrejurarea că stema veche a casei e comentată de „capul ramurii siciliene“ în chipul următor: „Pe scut, sprijinit de monoceri înlănțuiți, în câmp albastru, lebăda de argint, luându-și zborul cu gâtul străpuns de o săgeată purpurie, a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în câmp de aur cu chenar de sângeap un pardos negru“ — adevărat tur de forță și imaginație a heraldistului Mateiu Caragiale, atât de bine știut. Grecul care se respectă, Pantazi, se consideră „cetățean al universului“ și ca atare poartă în el demonul călătoriilor. Se mândrea a fi călătorit pe mările și oceanele lumii mai mult decât toți strămoșii săi la un loc. De o mare frumusețe este, în roman, ceea ce am putea numi *proza cadentată*, de mare rafinament, cu ceva din arta lui Odobescu și cu o certă ascendență în arta lui Dimitrie Cantemir, cel din *Istoria ieroglifică* (chiar dacă ignorată de Mateiu), cu care sunt povestite călătoriile lui Pantazi, de fapt o călătorie poetică, în vis, sinteză a tuturor celorlalte posibile. Când vorbea de mare, eroul părea transfigurat:

„Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua măriei și mărgăritarul norilor, florile ca o pașiște sau scânteind ca o mișună de licurici, searbădă și domoală sau vie, verde și vajnică, avântându-se spumegând spre cerul căruia îi era fiică, de ea vorbea cu o păgânească evlavie, pomenindu-i doar numele, glasul i se pogora tremurător ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă“.

La poeticul geografic se adaugă acela al cunoașterii, de către Pantazi, a zeci și zeci de categorii de oameni, „șeici și pașale, emiri și hani, rajahi și mandarini, preoți și călugări de toate legile și tagmele, zodiași și pustnici, vrăjitori, vraci, căpetenii de seminții sălbatece cărora le fusese oaspe sau tovarăș de petrecere și vânătoare...“ etc. Ciudatul aventurier vorbea toate limbile, putea citi în original pe Cervantes și pe Camoens, vorbea „cu cerșetorii țigănește“. Ascultându-l povestind, autorul mărturisește a se fi simțit el însuși cuprins de dorul călătoriilor:

„Cu încetul, la evocarea lor se deșteptase în mine un suflet nou, un suflet de nomad cu nostalgii sfâșietoare, mă încindea dorul de ducă, mă înfrigura ispita plecărilor spre necunoscut, farmecul îndepărtatelor pribegiri și, la gândul că aş rămâne până la capăt robul unui petec de pământ, osândit a mă frământa și istovi fără mulțumire într-un ocol restrâns, sufeream cumplit, mă simțeam abătut până la deznădejde. Asemenea acelei suliți măiestre ce singură avea darul să tămăduiască rănilile ce făcuse, numai istorisirile ciudatului prieten îmi mai puteau alina răul, mulțumită lor mă pierdeam în lumea visărilor ca într-o beție, beție de felul celor de mac sau de cânepă, ațâțând închipuirea deopotrivă și urmate de treziri nu mai puțin amare“.

Frumoasă, atractivă prin chiar „bovarismul“ ei este și cea de a doua călătorie, în timp de astă dată, a celor trei crai, de predilecție în „galantul“ veac al XVIII-lea (veacul nostru fanariot!), „veacul binecuvântat, veacul cel din urmă al bunului plac și al bunului gust“. Pașadia, Pantazi și naratorul însuși sunt imaginați ca „trei odrasle de dinaști cu nume slăvite“, cavaleri călugări de Malta, lupi de mare și viteji spadasi de uscat, la Kehl, cu generalul Jacques de Berwick, la Gustalla, cu mareșalul Franquetot de Coigny, oaspeți apoi ai tuturor Curților, Mărilor, Sfințiilor și Luminățiilor Europei, „la Blem și la Granja, la Favorita și la Caserta, la Versailles, la Chantilly și la Sceaux, la Windsor, la Amalienborg la Nymphenburg și la Herrenhausen, la Schönbrunn și la Saint-Souci, la Haga-pe-Maeler, la Ermitage și la Peterhof“. Peste tot — exoticele toponime sunt înșirate cu vădită plăcere și într-o ordine anume studiată spre a fi plăcută la auz — craii se bucură de „dulceața traiului“, sunt amestecați totodată în fel de fel de urzeli și uneltiri, lucrează la înălțarea sau la căderea capetelor încoronate, sunt „hoinarii nepocăiți veșnic pe drumuri, pătimași de curiozitate și din ce în ce mai ahtiați după plăceri“, sunt „nebuni“, în același timp, de muzica lui Gluck și Mozart, admiră mai ales pe marii aventurieri ai vremii: Neuhof, Boneval, Cantacuzen, Tarakanova, ducesa de Kingston, cavalerul d'Eon și firește, pe Casanova. Însă era scris „ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sânge“. Și când, printre cușmele frigiene, putea fi văzut capul doamnei de

Lamballe — prietena Mariei Antoaneta — înălțat în par, craii își acoperiră fețele și pieriră pentru totdeauna.

Cel de al treilea „hagialâc“ — adevărata trezire din visare a crailor — are loc în cruda realitate a Bucureștiului balcanic contemporan cu ei. Vălul reveriilor este rupt de obicei de către Pirgu (s-a făcut caz, în unele comentarii ale romanului, de... enigmistica ezoterică a împrejurării că toate numele personajelor încep cu litera P), cel de al patrulea „crai“ (de obicei se spune că cei trei sunt patru; sau invers, că cei patru sunt... trei), cu câte un vulgar „Ia mai lăsați, nene, ciubucile astea, să mai vorbim și de muieri“. Feciorul lui Sumbasacu Pirgu, ciceronele crailor, în nopțile lor de dezmaț și orgii prin speluncile Bucureștilor, este tot ceea ce capitala românească produce mai abject și mai scârnav cu putință. Specialitatea lui erau „samsarlâcurile“, „pezevenglâcurile“ și „giumbușlucurile scârboase“ și scabroase, grețoase la culme, de ființă umană bălăcită în mocirla cea mai infectă. Pirgu pune la cale chefuri monstre, întâlniri dintre cele mai suspecte, târguri amoroase de cea mai joasă speță, conduce pe crai în casele de joc și de toleranță cele mai mizere, mai umblând însoțit și de Poponel, un icioglan de meserie, pe care îl prezintă amicilor ca pe o raritate în materie. Ca la romantici, dar fără profunzimea fabulației lor — dată fiind situarea de dincoace de zolism —, arta lui Mateiu Caragiale se bizuie pe contrastele cele mai stridente ce s-ar putea imagina, concurând într-asta pe Arghezi cel din *Flori de mucigai*. Din frumoasele, strălucitoarele visuri — mirifice incursiuni în spațiu și în timp, zugrăvite în cele mai splendide culori, în fraze muzicale, unduitoare, cadențate, grele de arabescuri în aur, argint și purpură ale cuvintelor — suntem dintr-o dată coborâți într-un fel de bolgie a perdiției și a viciului. Nu există, în întreaga proză românească, pagini ca acelea în care, cum singur spune, Mateiu Caragiale a izbutit în chip magistral să facă să se perinde prin fața ochilor cititorului „tot ce Bucureștiul avea mai năbădăios, mai zănatec, mai teșmenit și defăimat — jegul, lepra și trânjii societății“. Acum scriitorul are senzația a-și fi muiat până în mocirlă și în puroi, și chiar mai rău, când, bunăoară, face portretul numitului Poponel:

„În făptura sa, care de altminteri în ceea ce privește drăgălășenia nu lăsa decât de dorit, sălășluia, mistuit de flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnici împuțite ce dau târcoale seara căzărnilor. Mai mult nu voi stărui asupra-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi și în mocirlă, și la această îndeletnicire nu mi-aș pângări numai pana, dar aș spurca mocirla și chiar puroiul.“

Ca într-un blestem, craii urmează pe Pirgu la Arnoteni, „adevărații Arnoteni“, coborâtori dintr-un mare vornic Barbu Arnoteanu, deși familia, ne încredințează autorul, era „calpă“ dincolo de Constantin Brâncoveanu. Acum pana romancierului este impulsionată de cel mai crâncen realism. Casa din strada Mihai Vodă, o dărăpănătură „deșuchiată“, este o adevărată cloacă, loc de întâlnire a tuturor lepădăturilor. Maiorică, tatăl, șeful familiei, are o mutră de „maimuțoi“, cu „scăfârlia scofâlcită și smochinită de țigan bătrân“. Împreună cu consoartăsa, Elvira, „un maldăr de carne fleșcăită“, legănându-și „sânii căzuți și coapsele atârnânde“ dă târcoale meselor de joc, chibițează, se bucură de atențiile musafirilor. „Marfa“ lor principală erau cele două fete, Mima și Tita, „armăsăroaicele“, pe jumătate tâmpite din naștere, pe cealaltă jumătate vițioase din pricina mediului în care crescuseră. Cea dintâi, „rea de gură, rea de muscă, rea de plată, pălăvatică și haihuie“, avea totuși hazul ei, „era simpatică“, și popii, venit cu botezul, îi vine în întâmpinare în pielea goală. A doua „tembelă și toantă“, urât mirositoare, atrăgea totuși uneori prin încheieturile „gingaș strunguite“, la mâini și la picioare, și avea „un cap de ctitoreasă din veacul fanariot, cu ochi căpriei și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite“. În mod vădit, prozatorul studiază, după legile știute, degenerescența și își manifestă nemulțumirea că vechile *neamuri*, căzute, nu au inteligența de a se stârpi „pe cale malthusiană“, cum va proceda Pașadia. În casa Arnotenilor mai viază și o copilă firavă, mută, abia observată de musafiri, un fel de monstru, și acesta, al lipsei de eugenie, rezultat din împerecherea infamului Maiorică cu una din fiicele sale. Ereditatea este verificată prin Sultana Negoianu, mama sceleratului, hetairă a Bucureștilor de pe vremuri, acum o

bătrână căzută în demență senilă, ținută de familie într-un fel de magazie, târându-se în patru labe și urlând câinește în nopțile cu lună. Zile fără pâine se întâmplă în casa Arnotenilor, dar fără certuri și bătăi, păruielei crâncene de cele mai multe ori, nu, mai ales între cele două fete mai mari. Uneori Maiorică, văzând că se îngroașă prea mult gluma, era nevoit să cheme „mpoliția“, cum zicea-el cu glasul-i fonf, câtuși de puțin sinchisit de ochii și urechile mahalalei.

Cea de a treia fiică a Arnotenilor, muta Ilinca, fusese ținută până la șaisprezece ani la o rudă de la Piatra Neamț. Nespus de frumoasă, crescută oarecum cuviincios, ea devine marfa cea nouă a lui Maiorică și a Elvirei, samsarul care trebuia să încheie mârșavul târg cu Pașadia nefiind un alt cineva decât Gorică Pirgu. Mai tânărul și mai romanticul Pantazi se îndrăgosti de fată și, voind s-o smulgă din ghearele prietenului, între cei doi crai se încinge o bătaie în lege, chiar în casa „adevăraților Arnoteni“. Păruiala este descrisă fără nici o grijă, de astă dată, la noblețea prietenilor, cu o pană deosebit de incisivă:

„La Arnoteni, înainte de masa de prânz, la care Pașadia fusese poftit de Pantazi, din salon, unde aceștia rămaseră singuri la aperitiv, se auziră deodată răcnete, bușeli, bufneli, zgomot de lucruri răsturnate și de sticlă ce se sparge, și cred că se poate închipui fără caznă mutrele făcute de aceia ce alergând acolo văzură pe Pașadia și pe Pantazi îngăibărați în chelfăneala cea mai deznădăjduită, trăgându-și palme, pumni, picioare, rostogolindu-se pe jos, când unul deasupra, când celălalt“.

Romanul se sfârșește oarecum brusc, cu senzația — din partea cititorilor mai avizați — că totuși Mateiu Caragiale nu a tras toate consecințele ce s-ar fi putut exploata în plan estetic. Cortina cade cam pe neașteptate peste acest infern moral. Pașadia moare de dambla în brațele Rașelichii Nahmansohn, o curtezană cu porniri vampirice. Pantazi va pleca — după moartea Ilincăi, răpusă de scarlatină — într-o lungă, definitivă și misterioasă călătorie fără întoarcere. Numai Gorică Pirgu, specie cu mult mai abjectă decât Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Lică Trubadurul ori Stănică Rațiu, se va ajunge: „de mai multe zeci de ori

milionar, însurat cu zestre și, despărțit cu filodormă [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România, cu pantahuza sau în „anchetă“, o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal“.

Citatul din Raymond Poincaré: „Que voulez vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...“, pus ca motto la *Craii de Curtea Veche*, ar putea foarte bine figura și pe frontispiciul operei lui Ion Luca, tatăl lui Mateiu ca de altminteri pe mai toată literatura autohtonă pe teme... balcanice, de la epoca fanariotă încoace. Și nu numai literatura se poate așeza sub această etichetă, ci aproape tot ce s-a făcut în domeniul politic, economic șcl. În acest prea blamat „stil“, până în zilele noastre, „balcanismul“ (în accepția cea rea a termenului, căci există și una bună) fiind piedica principală a „intrării“ noastre în Europa. De altfel, cum arată istoricii literari, nucleul, ori măcar punctul de plecare, accepția dată cuvântului „crai“, se află în cronicile „întârziate“ din vremea fanariotă și, mai în special, se poate citi într-o anecdotă publicată chiar de Ion Luca Caragiale în revista *Vatra* din 1894. Se povestesc acolo isprăvile unui „alvanit“ ori grec, pe nume Melanos sau Malamos (după *Istoria generală a Daciei* de Dionisie Fotino; tradusă în românește de George Sion, socrul lui Mateiu), care, la începutul secolului al XIX-lea, când cu fuga guvernului lui Mihai Șuțu, se puse în fruntea unor zurbagii, prăda curtea domnească și se împodobi cu cuca voievodală, dedându-se, el și ai lui, la fel de fel de blestemății și orgii, și fiind numiți de către norod „crai“.

Talentul, mare de tot, ceea ce am numi „obiectivarea“ în ficțiune, la care l-au constrâns legile artei, tot atât de tari ca și cele ale naturii, au făcut ca Mateiu Caragiale să se comporte nemilos cu personajele sale, exact cum făcuse și Caragiale-tatăl, într-alt chip însă, acolo registrul comic și satira dominând totul, în timp ce dincoace relatarea este învăluită, adesea, într-un lițoliu de melancolie și nostalgic lirism. Îndrăznelile de limbaj în zugrăvirea obscenităților și turpitudinilor capătă în anumite

momente înfățișări aproape fantastice, menite a contrasta puternic cu cele de o poezie cu totul inedită, ieșită din comun. De unde marea originalitate a operei, caracterul ei absolut de unicat, în contextul interbelic, neegalat de nimeni până astăzi.

Greșit ar fi să privim acest roman numai prin părțile lui „frumoase“ (în înțeles... calofil), fragmentar. (De aceea am și adoptat aici un comentariu global, vizând cât de cât completitudinea.) Casa Arnotenilor, bunăoară, nu e descrisă după metoda balzaciană, „analitică“, ci neapărat „sintetic“, poetic am spune. Ochiul, urechea, simțurile toate, inteligența ne sunt solicitate simultan. Fraza, de obicei aluvionară, bine cadentată, fluidă ca un râu de mătase, înșiruirea calificativelor în grupuri ternare, pauzele după cuvintele sfârșite în vocale lungi sau în consoane dure, după caz, ca pentru tragerea respirației, mai ales vocabularul, gras și gros, împeștriat anume spre a sugera acea colcăială impură, de promiscuitate și larvară trândăvie, punctuația supravegheată riguros, ca pe un portativ ce trebuie să cânte de la sine, zguduie și vrăjește în același timp:

„Deschisă vraiște oricând, oricui, casa lor, contopire de ospătărie și de han, de tripou, de bordel și de balamuc, era locul de întâlnire al lumii deochiaților timpului: jucătorii și chefliii de meserie, dezmățații, dezdrumații, poticniții și căzuții, curățații rămași în vânt, chinuiții de pofta traiului fără muncă și mai presus de putere, gata de orice ca să și-o satisfacă, cei cu mijloace nemărturisite sau necurate, cei fără-de-căpătâi și cei afară din rândul oamenilor, unii foști în pușcărie, alții pe cale să intre; și apoi femeile, mai respingătoare încă: bătrâne mucegăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase, cu mâinile tremurând pe bani și pe cărți, tinere dezmăritate cel puțin o dată și de timpuriu borșite de avorturi și boale, la pândă după vânat și ferindu-se de chiul și între ei și ele, de tot felul și schimbătoare întovărășiri și nade, dezbinări și dușmăanii...”

Devine astfel limpede că în descrierea *urâtului* Mateiu Caragiale nu are rival, decât poate într-unele bucăți din pamfletele lui Arghezi, și aici trebuie căutată originalitatea lui. Parcurgând pagina de mai sus, în gând îți năvălește figura lui

Vlad Țepeș — cel invocat de Eminescu în finalul *Scrisorii III* — singurul care ar putea să pună foc adunării mișeilor și nebunilor din casa Arnotenilor. Însă, ca și la Eminescu, arta subtilă a lui Mateiu Caragiale se constituie din contraste care duc la simboluri, involuntar s-ar părea, foarte ingenios calculate la o privire mai atentă. Așa, spre exemplu, introducerea unui episod ca acela al Penei Corcodușa — fostă, pe vremuri, amanta frumosului prinț Serghie Leuchtenberg-Beauharnais, Făt-Frumosul ofițerimii ruse de la 1877 — contrast de înălțare și cădere, de strălucire și mizerie omenească — e făcută cu o rară îndemânare poetică. Nu e de mirare deci că tocmai un poet mare, Ion Barbu, admiratorul superlativ al lui Mateiu Caragiale, închina compunerea *Domnișoara Hus* (din balcanicul său ciclu *Isarlâk*) „Surorii noastre mai mari,/ Roabe acelorași zodii,/ Preaturbatei Pena Corcodușa“. Ea este o „floare de maidan“ — „floarea de mucigai“ argheziană — prin gura căreia Pașadia și Pantazi au revelația formulei „Craii de Curtea Veche“, venită parcă dintr-un afund de istorie. O meditație a lui Pantazi, povestindu-și viața, contrapuntează evenimentul, în alt loc al cărții, și vorbele lui răsună prelung, prevestitor: „Cu cât înainte de a-l citi pe Lucrețiu îmi dasem seama că din izvorârea voluptății răzbate ceva amar care se ascunde înăbușitor în mireasma florilor“. În sfârșit, Mateiu Caragiale posedă știința rară a utilizării cuvintelor și expresiilor argotice, în contextele cele mai neașteptate — lăsând la o parte, deocamdată, vorbirea imundă a lui Pirgu, ca făcând obiectul caracterizării personajului — cu o eleganță desăvârșită, înnobilându-le, poetizându-le: *belea, căpie, terchea-berchea, râie ciocoiască, ținău, caiafă, baldără, balcâză, ciacără, matofit, aciolat, otrăvuri, rable, trezitură, răsufătură, teșmenit, țâfnos, dat în Paște, teleleici, târfe, țate, codoși, ciocoi, borătură, cocoșnețe ușarnice puțind a sărăcie, hândrălău, scârnă, țuicăreală, barosan, gagi, tembelă, toantă, lătăreață, cu cotoare, cotoșmane, armăsăroaice, guguștiuc, pălăvatică, haihuie, păduchios, borșit, încăibărați* etc. Sunt cuvinte pe care le înțelegem foarte bine cu toții. Extrem de puțini suntem însă aceia care știm meșteșugul extraordinar al lui Mateiu Caragiale de a le coborî în pagină cu

nonșalanța și degajarea boierului care a descins în birtul cel mai de periferie cu puțință, comandând chelnerului, foarte deferent, o pereche de mititei, o dată cu o cană de răvac acru și conversând apoi dezinvolt, țigănește, cu lăutarii. Țelul urmărit de prozator și atins cu prisosință — de unde imposibilitatea imitării fără pericolul căderii în epigonismul de speță joasă — este acela al realizării contrastului dintre sublim și grotesc, așa cum e gândit și visul în care ni se înfățișează asfințitul crailor:

„O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne; răscumpărați prin trufie, aveam să redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurele înstimate, și una câte una se stinseră cele șapte candelă de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimosindu-se, Țopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...”

Mircea Eliade

MAITREYI

În 1933 Mircea Eliade s-a impus definitiv ca scriitor, îndată după întoarcerea sa din India, cu romanul *Maitreyi*. Contemporanii au fost șocați mai întâi de ceea ce am putea numi *exotismul erotic* al cărții, cu totul inedit în contextul literaturii de înaltă ținută care se producea pe atunci, atât în domeniul poeziei, cât și în acela al prozei, prin Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu, Ion Pillat etc., prin Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, Ionel Teodoreanu, cu toții precedați de Mihail Sadoveanu. Ba, am zice, mai ales prin roman, literatura română dintre cele două războaie dădea semnele cele mai clare ale sincronizării cu marile literaturi europene, fenomen petrecut într-un număr de ani relativ mic.

Era oarecum în vogă, printre mulți „proustieni“ sau „gidieni“ (un M. Sebastian, Camil Petrescu, Anton Holban și alții), romanul care cultiva *autenticul*, psihologicul trăit, observat pe viu, romanul-problemă, „romanul-jurnal“, „experimental“. „Trăirismul“ — cuvânt născocit ad-hoc de Șerban Cioculescu, după nemțescul *Lebensphilosophie*, când de fapt vocabulul înseamnă pur și simplu „filozofia vieții“ — , „experiența“, contactul absolut cu viața, cu realitatea brută, ce se cerea cernută de luciditatea socratică, era predicat pe atunci de la catedră prin cel mai influent profesor al generației lui Mircea Eliade, Nae Ionescu. Eliade nu va face... *literatură*, ci va consemna „experiențe trăite“, va scrie ceea ce acum se numește romaneseu, în *Isabel și apele diavolului*, în *Întoarcerea din rai*, *Șantier*, *Nuntă în cer*, cu deosebire în *Huliganii*, ca și în multe dintre povestirile fantastice, publicate până acum, ca și de acum încolo, de la *Domnișoara Cristina* și *Șarpele*, *Secretul doctorului*

Honigberger și Noapți la Serampore, până la *Pe strada Mântuleasa*, *La țigănci* etc., până la *Noaptea de Sânziene*, romanul-eseu, romanul-problemă, prin conștientizarea acută a ceea ce André Gide numea „mise en abyme“, procedeu devenit curent la mai toți urmașii marelui Feodor Dostoievski.

În chiar sensul „trăirist“, al experienței de viață autosupravegheate cu maximum de luciditate, romanul *Maitreyi* s-a impus și prin aspectul lui de... *jurnal sexual-erotic*, șocant chiar, la prima vedere. Între englezul Allan (alias scriitorul), un tânăr în pragul deplinei maturități, și Maitreyi, fiica nubilă a inginerului Narendra Sen (care nu-i altcineva decât profesorul Dagsputa, în casa căruia studentul indianist Mircea Eliade, sosit la Calcutta, a locuit o vreme) se înfiripă o idilă. Deloc platonice însă, după concepția europeană de pe atunci. Pentru că totul se compune din nenumărate, progresive *apropieri* epidermice, carnale, senzuale într-un grad foarte înalt, cu inevitabila, până la urmă „cădere“ în... păcat. Pură însă, spiritualizată, chiar mistică, după concepția hindușilor, fie aceștia, cum este cazul aici, din clasa cultă și nobilă, suficient de anglicizată, europenizată. Curios, cumva inexplicabil, oricum insuficient motivat (însă romancierii din categoria lui Mircea Eliade nu-și pun probleme ale motivațiilor caracterologice), este faptul că părinții Maitreyiei nu-și supraveghează câtuși de puțin fata, ba chiar încurajează cât se poate de mult apropierea dintre tineri, lăsându-i de capul lor tot timpul, chipurile adolescenta luând de la străin lecții de limba franceză. Maitreyi este deosebit de instruită, o poetă foarte talentată, apreciată de însuși marele Tagore (care în roman are numele de Robi Thakkur), „gurul“ ei, pe care îl iubește foarte mult, platonice, evident, ceea ce nu pare a fi și reciproc. Allan se arată gelos și e gata să vadă la celebrul poet semne ale libido-ului senilității, gândind, firește, ca un european. (Amintim că, în 1929, împreună cu Maitreyi și profesorul Dagsputa, Mircea Eliade avusese o întrevedere cu Rabindranath Tagore, bine cunoscut în rândurile literaților de pe atunci din România, țară pe care de altminteri o și vizitase.)

Tăieturi din jurnalul ce suntem invitați să credem că a fost scris chiar în momentul petrecerii faptelor de către Allan-autorul sunt comentate în romanul definitivat ulterior, spre a fi încredințați că fata, educată în spiritul misticii hinduse, era absolut inocentă, deși între cei doi se va petrece... totul.

Iată un prim exemplu: *Jurnalul*:

„Noi doi singuri discutând despre virilitate; Walt Whitman, Papini și ceilalți. Ea a cetit puțin, dar mă ascultă. Știu că mă place. Mi-o spune. Mărturisește că s-ar da ca într-un poem de Tagore, pe o plajă, în început de furtună... Mi-a plăcut să mă închipui căsătorit cu Maitreyi. Nu pot minți, eram fericit. Am visat-o tot timpul *cât a durat*... logodnică și amantă...”

Nota la pasajul de mai sus, redactată la momentul definitivării romanului:

„Adică voiam să mă conving că nu e atât de frumoasă, îi criticam soldurile prea mari pentru mijlocul prea subțire, inventam tot felul de scăderi fizice, crezând astfel că mi-o îndepărtez. De fapt, cum se întâmplă, tocmai aceste scăderi mi-o apropiiau.”

Sau : din *Jurnal*:

„Patima crește, delicios amestec de idilă, sexualitate, prietenie, devoție. Când stau lângă ea pe covor, cetind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat și mă înnebunește. Știu că și ea este turburată.”

Nota de la momentul scrierii romanului:

„Nu e adevărat. Maitreyi n-a simțit niciodată în timpul acela.”

Din *Jurnal*:

„Ne spunem multe despre literatură. Câteodată ghicim amândoi că ne vrem.”

Notă:

„Inexact: Maitreyi era câștigată numai de joc!, de voluptatea amăgirii, nu de ispită. Nici ea nu-și închipuia pe atunci ceea ce poate însemna pasiunea“.

Este destul de greu și, într-un fel, de prisos să ne dăm seama câtă realitate și câtă ficțiune conține *jurnalul* și, ca să zicem așa, *jurnalul din jurnal*, adnotările la un text presupus mai vechi. Mai curând, cum se întâmplă cu mulți dintre scriitorii din această categorie, inclusiv cu Camil Petrescu, *jurnalul* nu poate fi strict autentic. Iată, de exemplu, acest argument cules din chiar interiorul textului (din *jurnalul* cel dintâi): La un moment dat, Maitreyi îi dăruiește lui Allan o floare, pe care acesta, neglijent, o aruncă pe fereastră, de îndată ce fata iese din camera lui. A doua sau a treia zi, Maitreyi îl întreabă „unde este floarea ei“ și junele, circumspect la prea neașteptata cerință, află un pretext să amâne pentru moment răspunsul, spunându-i că i-o va arăta cu primul prilej, având floarea respectivă presată într-o carte ce nu-i este la îndemână. Apoi, pe furiș, culege din grădina casei o floare asemănătoare, o presează între filele unei cărți și presară peste ea cenușă din pipă, spre a mima vechimea operației. Când Maitreyi revine și i se arată floarea presată în carte, surpriză: fata exclamă dezamăgită: „Asta nu-i floarea *mea!*“ explicația venind oarecum simplu: „Floarea mea avea strecurat printre petale un fir din părul meu“. Ficțiunea — „făcătură“ în jurul acestui prea specios *marivaudage* (chiar cu tentă hindusă fiind el) — se vede de departe.

Dar principalul lucru este să observăm că romancierul urmărește — și lucrul îi izbutește din plin — senzația puternică de *autentic*, într-asta apropiindu-se mult de Camil Petrescu, cel din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și din *Patul lui Procust*, odată cu impresia „trăirii“ supravegheate, lucide. De Camil Petrescu îl apropie pe Mircea Eliade și disprețul față de „scrisul frumos“, anticalofilia. Pentru amândoi important este ca literatura să *pună probleme*, nu să fie „frumoasă“ în chipul obișnuit de până acum. Artă pentru artă? Amândoi par a da un răspuns negativ la o asemenea întrebare. Artă cu

tendință? *Depinde* de ce se înțelege prin *tendință* și mai ales de *ce fel de tendință* punem în cărți. Mai curând ARTA PENTRU ADEVĂR pare să-i călăuzească, ca pe toți scriitorii de dincoace de Proust, de Thomas Mann, de Albert Camus, Malraux etc. De aceea, și la unul, și la celălalt eroii romanelor sunt autorii înșiși, nu doar deghizați, în chipul flaubertian cunoscut până acum, ci vizibili cu ochiul liber, ca să spunem așa. De subiectivism fug însă, chiar pe temeiul realizării *autenticului*. S-ar putea spune, altfel privind problema, că ne aflăm în fața unor scriitori care *obiectivează subiectivismul*, se studiază pe ei înșiși, în *trăirile și experimentele* lor, care trăiri și experimente (aduse de împrejurările vieții, uneori însă și căutate, provocate anume) sunt puse în cărți. Dar paralela dintre Mircea Eliade și Camil Petrescu se oprește aici. Ca temperament, Camil Petrescu este un ardent, un scriitor din familia neoromanticilor (lui nu i-ar fi plăcut însă o asemenea caracterizare), în timp ce Mircea Eliade este un spirit supravegheat, mai... rece, calculat, am zice un „bine temperat“ (excepție făcând de la aceasta *Noaptea de Sânziene*, unde întâlnim destule pagini „dezlănțuite“). El este mai degrabă un „constructor“ de cărți, nu de puține ori recurgând la „metodă“ și felurite „hermetisme“, în direcția a ceea ce ne-am obișnuit să numim acum „realismul fantastic“. Nu însă și în romanul *Maitreyi* deocamdată, unde experimentul și obsesia sexual-erotică îl poate indica și în vecinătatea lui Gib Mihăescu, spre a mai găsi un contemporan cu care să-l putem compara.

Revenind la *Maitreyi*, vom spune din nou că originalitatea romanului stă în aducerea în literatura noastră a motivului iubirii dintre un european și o fată exotică, inexistent încă (poate cu excepția lui Jean Bart din romanul *Europolis*, în anume chip și Gib Mihăescu din romanul *Rusoaica*) în literatura română. Mircea Eliade atacă tema frontal: Allan este un *intelectual* și un... experimentator, în timp ce îndeajuns de ingenua lui parteneră simte numai ritualic erosul, strict în linia tradiției hinduse, a procreării, absolut deloc în direcția senzualului plezirist, cu toate aparențele contrarii, pe care de altminteri autorul are grijă să le înlătore în „autocomentariile“ la „jurnal“.

De aici... *poezia* — cuvântul nu este cătuși de puțin hazardat — iubirii, cu totul inedită în acest roman, unic prin tema lui între toate celelalte romane din epocă și chiar de mai târziu. Cu toate acestea, nepricepuții sau pur și simplu răuvoitorii au văzut aici prilej de... pornografie. Ba chiar, trăgându-se fel de fel de sfori din culise, cum se întâmplă la noi, în mai 1937, Ministerul Educației și Învățământului pune în vedere Consiliului profesoral al Facultății de litere din București scoaterea de la catedră a lui Mircea Eliade din motive de... imoralitate. Autorul tocmai pregătise și tipărise excelenta ediție din *Scrierile morale și politice* ale lui B. P. Hasdeu, demnă de orice până academică, deși, se înțelege, mult blamata nuvelă *Duduca Mamuca*, inclusă aici, atrăsese, la timpul ei, grave acuzații de imoralitate marelui savant care îl preceda. Cam așa s-a întâmplat și cu romanul *Cartea nunții* al lui G. Călinescu, apărut în același an, 1933, replica autorului la adresa denigratorilor fiind foarte promptă și totodată îndreptățită: era vorba doar de o... „carte a nunții“ unde romancierul se comportase asemeni botanistului care descrie actul fecundării și nimic mai mult. Ca atare, G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, apărută după șapte ani, se arată îndeajuns de receptiv față de *Maitreyi*, unde întâlnim pagini „șoc“, precum aceasta:

„Maitreyi și-a ridicat, fără să se observe, marginea sariei (îmbrăcăminte specific indiană pentru femei, n.n.) și eu mi-am plimbat piciorul de-a lungul pulpelor ei. Era palidă, cu buzele roșii, privindu-mă cu ochii adânciți, înspăimântați, dar carnea ei mă chema, mă îmbia și a trebuit să-mi înfig unghiile în piept ca să mă trezesc o clipă.“

Sărutată, fata fecioară nu pare a răspunde și zice: „Simt buzele ca și cum ar fi ale unui copil. Nu mă cutremuri.“ Europeanul gidian, căutător de senzații și senzualități încă necunoscute — un fel de „paradisuri artificiale“ și acestea — înțelege cu dificultate ritualul erotic asiatic. S-a uitat acum, pesemne, *naturalețea* cu care, pe timpul celor dintâi exploratori (deloc fiind aceia niște prea rafinați experimenterii gidieni ai erosului), filipinezele de altădată se dăruiau marinarilor albi.

(Sau poate n-a existat ochiul ascuțit al cronicarului care să ne fi transmis exact cum stăteau lucrurile? Nu credem! Pentru că înseși filipinezele de azi, europenizate mai repede decât hindusele, s-au îndepărtat de natură.)

Experimentator, un „științific“ — poate chiar unul dintre cei ironizați cu atâta vervă de profesorul lui Mircea Eliade, Nae Ionescu —, Allan este un intelectual foarte lucid. Și — altă cale de întoarcere către natura „inconștientă“ neexistând pentru el — trăiește intens întreaga poezie a erosului celui veșnic, de nebiruit. Iată unele pasaje, neegalate de nimeni până azi prin acuratețea și adâncimea observației, cu păstrarea exactă a măsurii, a limitei dincolo de care trivialitatea pândește pe orice scriitor inabil. Se cere un anume rafinament, o *cultură literară* și o educație în acest sens a cititorului spre a discerne între literatura pornografică de proastă calitate (de care este plină acum piața cărții) și o pagină superioară ca următoarea:

„Îi luai brațul și-l privii o clipă fascinat. Nu mai era braț de femeie acela. Căpătase o transparentă și o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată, și întreaga voință de victorie alături. Trăia prin sine, nu mai aparținea fetei care îl întinsese pe jăratec ca să-și încerce dragostea. Îl țineam în mâinile mele ca pe o ofrandă vie, zăpăcit eu însumi de intensitatea cu care palpita și de ciudățenia faptului care trebuia să urmeze. Începui să-l strâng, sigur fiind că îmbrățișez întreaga făptură a Maitreyiei, că pe ea o mângâi, de ea toată mă bucur. Simțeam că se apleacă la o zi nouă, căci printre săruturi îi observam fața mereu mai palidă, ochii tot mai aprinși, voința tot mai răătăcită. În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea brațului gol, o chemam pe ea. Lunecările degetelor mele către umeri se îndreptau spre ea, toată. Și o ghicii atunci cum se clatină, se reazimă mereu tot mai mult de mine, până ce și-a încolăcit și celălalt braț de umerii mei, și a început să mă strângă, lăcrămând fără suflare.“

Sau:

„Când i-am mângâiat întâia oară sânii cu o mână sinceră și înfometată, s-a adunat într-un singur fior înghețat. S-a destins apoi și și-a deschiat pieptul, cu tot ce mai rămăsese spaimă și voluptate în

priviri. Mi s-a dat înnebunită și înfricoșată, așteptând parcă un trăsnet să se năruie pe amândoi. Niciodată n-am văzut sâni mai frumoși la nici o statuie din lume, căci paloarea aceasta întunecată a trupului Maitreyiei se îmbujora sub cea dintâi dezvelire, și frumusețea perfectă, de sculptură, a bustului se luminase așteptându-mă.“

De notat neapărat că „experimentatorul“ și observatorul manifestărilor pe viu a erosului este prezent pe tot parcursul „trăirilor“ în exact sensul ideii „moderne“, cum că plăcerea se amplifică și se obține la cota maximă numai sub regimul lucidității totale. S-ar pune deci întrebarea (mai ales *acum*, când lumea e plină de bestialități sexuale) de ar fi, în școală aflându-ne, să descoperim în romanul *Maitreyi* și un sens educativ mai înalt: este oare aceasta — plăcerea obținută prin luciditate intelectuală — un semn al deosebirii *omului de animal*? Și, mutatis mutandis, al deosebirii dintre insul rafinat prin cultură și educație de bruta analfabetă crescută pe maidane? Este o întrebare pe care cititorii avertizați ai romanului lui Mircea Eliade s-ar putea să și-o pună, situându-se un moment pe teren etc. Ea ține de domeniul moralei practice, incompatibilă de la un punct încolo cu autonomia esteticului, la mijloc venind, toți scriitorii mari „artiști“ ai domeniului, de la Boccaccio până la Creangă al nostru. Eliade este, în plus, în scrisul său, „filozoful“ și „eseistul“, romancierul cu fibra „modernă“. Nici de la el nu putem smulge un răspuns afirmativ categoric la o asemenea întrebare, cu totul delicată, cerând convocarea marilor moralști, printre ei, dacă se poate, să nu lipsească „pesimiștii“ din categoria lui Emil Cioran. Cert este că — la modul hindus cunoscut — romancierul filozof caută a descoperi spiritul pur, ascuns de senzualitățile carnale, chiar în dorințele cele mai ascuțite ce se pot imagina:

„Dar la plecare a avut o criză și și-a pierdut cunoștința. Nu știam cum să mi-o explic: întunericul (fuseseră la cinematograf, n. n.) sau spasm sexual datorat apropierii mele? Știu că e neînchipuit de senzuală, deși pură ca o sfântă.“

Într-un fel, în *Maitreyi* găsim și modul erotic-sexual al epocii, al generației lui Mircea Eliade și Gib Mihăescu, cartea fiind, în fond, adresată alor noștri. Observând, „arătând“, autorul face și considerații directe, precum: „De fapt, acesta este miracolul femeii indiene (verificat și de confesiunile prietenilor bengalezi): o fecioară care ajunge amantă perfectă în cea dintâi noapte“. Se văd astfel limpede, aici, insistențele tânărului încă scriitor (ulterior va ști să se „acopere“) în a pune în fața compatrioților săi tot lucruri palpitante, mai ales că, să nu uităm, era tocmai în momentul pregătirii și susținerii tezei de doctorat, intitulată *Problema răului în filozofia indiană*. Iată, în acest sens, încă o însemnare din prodigiosul *Jurnal*:

„Aproape am sărutat-o astăzi după-amiază, singuri noi doi în odaie. Am făcut eforturi ca să n-o îmbrățișez, într-atât de excitată era și de înnebunit eu. Mai mult n-a vrut. Mi-e teamă, mi-e spaimă de mine.“

Și, în *Notă*, la momentul redactării romanului:

„Maitreyi n-a fost o clipă „excitată“, cum credeam eu. O turbura numai atitudinea mea. Ea voia să se joace, iar eu ajunseseam mult mai departe.“

În fond, dacă trecem peste „specific“, peste cadrul geografic și etnografic, religios și de cultură în general, cam toate fetele nubile se comportă astfel, ba uneori și femeile mature, cele nepervertite, se înțelege. Freudismul epocii plutește în subtextul romanului. Maitreyi, fata indiană, avusese până acum un mod specific, local, de a iubi, ritualurile și „naivitățile“ care-i acopereau senzualitățile fiind dintre cele mai stranii pentru un om alb, *poetice* însă, prin apropierea lor de... natură. Copilă fiind, iubise „suprafiresc“ un... pom, mai înainte de a-l fi cunoscut pe Allan și a fi simțit acest „suprafiresc“ prin intermediul atingerilor epidermice. Noaptea, fugea uneori din odaie, goală, și se urca în „pomul ei“, îl îmbrățișa plângând și stătea acolo, „sus, între frunze, până se făcea ziuă și începea să tremure“.

„Atingerile“ de corpul iubitului aveau ceva din acel „suprafiresc“... panteistic: „Am simțit și am verificat această minune umană: contactul cu suprafirescul, prin atingere, prin ochi, prin carne“. Partenerul o ascultă, o observă și abia presimte cât de *complicat* este sufletul hindus, și cât de „simpli, naivi și clari sântem noi, civilizatorii“. (Ne aflăm, s-ar zice, la o răsturnare de situație, față de epoca lui Voltaire: nu străinii exotici sunt „naivii“, „candizii“, ci noi, europenii, care ne socotim greșit mai evoluți decât reprezentanții culturilor străvechi, arhaice.) Curios lucru: iubind-o acum pe Maitreyi, sincer, Allan devine gelos pe „pomul“ iubit de fată în copilărie, nu mai puțin gelos fiind și pe Tagore (Robi Takkur), „gurul“ ei, cu care fata întreținea relații îndeajuns de echivoce, credea el. „Tușele“ epidermice, iubirea prin atingerea din ce în ce mai strânsă a corpurilor celor doi, lăsați parcă intenționat prea multă vreme singuri de către părinți, continuă ascendent, până la punctul firesc culminant.

Vraja erotică, poezia iubirii fetei exotice, odată cu toate ritualurile orientale și indiene în speță, vin să confirme că dragostea este aceeași oriunde și oricând. Aceleași sunt și obstacolele care stau în calea îndrăgostiților, prejudecățile celor din jur. Diferă doar „formele“ în care acestea se manifestă. Părinții Maitreyiei, care îl iubeau foarte mult pe Allan, voind chiar să-l înfizeze, și care îl lăsați atât de mult în preajma fiicei lor — spre a-și forma sentimente „frățești“, spun ei — se alarmează la culme când descoperă adevărul și-i despart în chipul cel mai brutal cu putință. Junele caută *uitarea*, în felul banal binecunoscut: în alcool, în brațele unor femei *libere*, dacă nu și libertine. Nu se mai recunoaște și nu mai este recunoscut și înțeles, în această excentrică pasiune, de ceilalți prieteni și colegi europeni din India. În cele din urmă, își cere transferul din țara devenită pentru el nefastă și „fuge“ la Singapore. La rândul-i, Maitreyi, rătăcită, dezorientată, bulversată și ea, nemaștiind ce să facă — voind, poate, să se răzbune pe o soartă ingrătă — rămâne însărcinată într-un chip cu totul stupid — află Allan de la un nepot al ei, pe care îl întâlnește întâmplător — dându-se

unui vânzător de fructe, un ins oarecare cu totul insignifiant. Nu este prea clar, totuși, de ce a făcut-o. În orice caz, ceea ce în mod obișnuit numim „barierele sociale“, de castă, de religie etc., prejudecățile în fine, ies la iveală și în această lume *veche*, mai fioroase chiar decât la „civilizații“ europeni. Maitreyi s-ar fi făcut vinovată de rușinea familiei, într-un mod cu totul nepermis la nobilii indieni. De ar fi fost posibilă, căsătoria cu Allan ar fi atras după sine izgonirea din castă a tuturor celor din familia Narendra Sen, cu pierderea chiar și a numelui. Azi interdicția unor asemenea mezalianțe pare absurdă și Allan însuși pare a raționa astfel, scriitorul neinsistând însă, cum am mai spus, în direcția criticii moravurilor. Scopul îi este radiografierea erosului în sine, romanul sfârșindu-se din această pricină într-un mod cam inconcludent, oricum „imperfect“ sub raport compozițional. Eroul este convins că Maitreyi a făcut gestul de a se da altuia din „răzbunare“ și, totodată, din... „iubire“ pentru el, așa cum însuși procedase, la rândul-i, întreținând relații cu alte femei. Mai spera că mama Maitreyiei, doamna Sen, nu s-ar opune prea mult față de o eventuală, totuși, căsătorie (femeile sunt mai înțelegătoare la acest capitol decât bărbații). Dorea din tot sufletul să fie tatăl unui copil pe care iubita îl făcuse cu *altcineva*, însă din prea mare dragoste pentru el. Raționând în acest fel, i se părea că este, în fond, chiar copilul lui. Tatăl însă, inginerul Narendra, este absolut intransigent, cum se vede dintr-o prea crudă scrisoare adresată prezumtivului ginere, lucrurile rămânând într-atât.

Se înțelege, pentru sublinierea cât mai puternică a ideii cărții, autorul vine în câteva rânduri cu descrierea cadrului natural al Indiei, cu multă parcimonie totuși: strictul necesar creării atmosferei. La ceea ce am numit tenta „panteistică“ a iubirii Maitreyiei pentru un pom, când era numai o fetiță, cu totul neștiutoare în ale erosului, presimțindu-l cu totul vag numai, se adaugă atracția ei, iarăși destul de nelămurită, pentru Tagore (Robi Thakkur), pentru marea lui poezie (ea însăși fiind poetă de oarecare notorietate) și pentru personalitatea lui fascinantă. Vin în fine câteva tablouri de natură exotică, luate din

împrejurimile Calcuttei, la locul numit „Lacuri“, în plină luxurianță vegetală. Rămăși singuri, îndrăgostiții își jură credință eternă, ca în toate împrejurările similare cunoscute din scrierile romantice de la Chateaubriand încoace. Punându-și inelul de logodnă în deget și sprijinindu-și pumnii în iarbă, Maitreyi pronunță un jurământ-poem impresionant, spontan și ritualic în același timp, închinat iubirii omenești dintotdeauna și de oriunde:

„Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepti tu ploaia îi voi aștepta eu venirea; și cum îți sânt ție razele soarelui, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum și cu mâna și cu inelul, întărește-ma să-l iubesc întotdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață și rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc în tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a musonului. Ploaie să fie sărutul nostru...”

Am reprodus *jurământul-poem* — cum l-am mai numit — al Maitreyiei și pentru ca să se vadă că Mircea Eliade poate să scrie și „frumos“, când voiește, când consideră că o cere contextul. Ritmare poematică, amintind categoric de biblica, mereu proaspăta *Cântare a cântărilor*, e studiată cu atenție și trădează sursele de inspirație ale etnografului și folcloristului. Le-am sugerat și pentru a se putea constata, din nou, *poezia erosului*, care contrabalansează cu prisosință, înnobilându-le absolut, pasajele prea grele de senzualitate din carte, considerate de unii pudibonzi (falși ori sinceri, lucrul nu mai are importanță) drept pornografice. Jurământul-poem se produce imediat înaintea nopții în care Maitreyi va veni în odaia lui Allan și i se va dărui total. Pasajul e gândit și construit ca un alt punct de vârf, fierbinte, șocant, al narațiunii-jurnal, din nou în sensul transcenderii erosului în spirit pur, pentru că se sfârșește așa:

„Nu mai era sete trupească aceea, ci sete de mine tot; ar fi vrut să treacă în mine toată, așa cum trecuse sufletul ei (s.n.). Nu-mi amintesc nimic apoi, căci am cunoscut-o fără să știu, fără memorie.”

Acum iubirea se produce fără cea mai mică urmă de pudoare, absolut firesc, noapte de noapte, ca un fenomen din natură, cu numai infime semne convenționale omenești:

„Dacă nu s-ar fi temut să fie auzită, ar fi cântat după fiecare îmbrățișare, ar fi strigat de durere și de bucurie în clipa unirii, ar fi dansat prin odaie, cu pașii ei moi și inumani. Descoperise gesturi de amantă care mă umileau. Eu, care credeam că experiența mea anterioară...”

Mircea Eliade a scris acest roman la vârsta de numai 24—25 de ani, o vârstă ușor sub aceea a eroului „jurnalului” din carte. Am încercat să demonstrăm că „jurnalul” este de fapt o ficțiune (chiar dacă va fi având la origine niscaiva note luate pe loc), dacă nu în *fondul*, măcar în *forma* în care ne este prezentat. Dar tocmai această *formă* contează, devine esența artistică și filozofică a operei, cu totul remarcabilă, unicat în contextul literaturii române interbelice, în domeniul romanului mal ales, din atâtea puncte de vedere magistral realizat, la nivelul european de atunci, neîntrecut de nimeni, după atâta *cantitate* de proză romanescă scrisă în cea de-a doua jumătate a secolului.

În altă ordine de idei, romanul lui Mircea Eliade este o capodoperă a prozei noastre prin extraordinara lui *conciziune*. (Acum, după producerea atâtor romane, foarte „lungi”, unele, în deceniile 7—8, lucrul este de domeniul evidenței.) Pe mai puțin de 150 de pagini de format mic, cu șiruri bine rarefiate, tânărul Mircea Eliade este incomparabil mai atractiv, mai concentrat, *arată* mult mai pregnant și povestește incomparabil mai fluent, *mai iute* decât în *Pe strada Mântuleasa* ori *În curte la Dionis*, spre exemplu, opere de maturitate deplină totuși, scrise cu multă știință, răbdare și rafinament; pentru care, se înțelege, este nevoie de lectori pe măsură.

Maitreyi rămâne cartea cea mai *frumoasă* a lui Mircea Eliade, ca și romanul ultim, *Noaptea de Sânziene*. Și cea dintâi, și cea din urmă conțin un nu s-ar putea spune exact ce aer de „mirare”, de juvenilă „stângăcie” și indicibil romantism izvorât din

adâncurile conștiinței autorului, rod al mărturisirilor foarte directe și de aceea nelămurite deplin: în amândouă aceste cărți — mai mult ca în toate celelalte — *beletristul* Mircea Eliade precumpănește asupra *filozofului*.

Caz cu totul neobișnuit în istoria literaturilor, poate chiar unic, eroina romanului, Maitreyi Devi, fiica profesorului Surendranath Dagsupta, vine în replică, după aproape o jumătate de secol, cu romanul *Dragostea nu moare*, scris în bengali și tradus în engleză în 1976: *It does not die*, apărut la Calcutta. Versiunea românească aparține lui Ștefan Dimitriu și Theodor Handoca, postfață de Mircea Handoca, Editura Românil, 1992, purtând ca dedicație-moto cuvintele lui Mircea Eliade de la prima ediție (din 1933) a romanului său: „Îți mai amintești de mine, Maitreyi? Și dacă da, ai putut să mă ierți?”

Romanul-„replică“ al eroinei vine ca un „corectiv“-reproș la cartea lui Mircea Eliade, determinat însă, fără îndoială, și de faima mondială de care se bucura în deceniul al optulea filozoful. Scrierea se deosebește fundamental de *Maitreyi*, cât privește *stilul* (luând cuvântul în accepția lui largă). În timp ce *Maitreyi*, cum arătam, este scris sub forma unui *jurnal în jurnal*, bazat adică pe niște note luate concomitent cu petrecerea faptelor (sau „mimând“, în orice caz, această concomitență), comentate ceva mai târziu, urmărind să creeze în mintea cititorului o puternică impresie în sensul „trăirii“, a *autenticului*, *Dragostea nu moare* este scris *din amintire*, nu fără, se înțelege, influența exercitată asupra noii scrieri de „geamăna“ ei mai veche cu 45 de ani. De unde o serie de „subiectivisme“, dacă nu și reale, în orice caz lăsând pe cititor să creadă că autoarea face și un fel de pledoarie „pro domo“. O pledoarie a unei femei ajunse la vârsta respectabilă de șaiszeci de ani — ce-i drept, dând semne de o cultură aleasă — soție, mamă și bunică de familie, tipică pentru burghezia indiană, bine europenizată, de după cel de-al doilea război. Pe Mircea (în noua carte Mircea Euclid) Amrita Maitreyi l-a iubit, conștient sau subconștient, toată viața sa, măcar că a avut o căsnicie fericită, familie, copii, un soț foarte cumsecade etc. Însă tânărul de altădată, „sahibul“, n-ar fi avut dreptul să o prezinte „goală“, să facă literatură... pornografică, spunând mai

mult decât se întâmplase, chipurile, în 1930, între fata indiană de 16 ani și tânărul european de 23 de ani.

„Acum trebuie să mă răfuiesc cu Mircea. De ce nu ai scris adevărul, Mircea? Numai adevărul nu era de ajuns? Ai scris pentru bani? Da, pentru asta ai făcut-o — acesta este specificul Occidentului, unde cărțile se vând pentru voluptate, nu pentru dragoste. Sunt gata să accept adevărul, dar de ce să duc povara unei minciuni? [...] Cum ai putut să mă arăți lumii goală — cartea ta a fost tipărită în 20 de ediții —, aceasta este dragoste?“

Sergui Sebastian (în realitate Sergiu Al. George, care făcea o vizită la Calcutta în 1972 și o întâlnea pe Maitreyi, punând-o în cunoștință de cauză cu modul cum apărea în romanul lui Eliade din 1933) căuta, în numele a ceea ce numim „dreptul la ficțiune“ al artistului, să-l apere pe autor, timp în care femeia pare neînduplecată:

„— Ce minciuni nerușinate a scris prietenul tău! Iar tu, Sergui, îl mai și lauzi!

— El nu-mi este prieten, ci este guru al meu. Eu nu sunt egalul lui.

— Strașnic guru ți-ai ales! Numai din vina lui s-a petrecut totul, iar el s-a răzbunat pe mine și m-a făcut de ocară.

— Nici nu-ți închipui cât de mult a suferit! El n-a făcut altceva decât să încerce să scape, refugiindu-se în fantezie.

— Nici una din aceste explicații nu-mi e de ajuns ca să-l pot ierta, Sergui. Nu mi-a dat nimic în viață, n-a făcut decât să reverse ofense asupra mea [...] Spune-mi, de ce a trebuit să scrie asemenea minciuni? A făcut-o pentru bani? De ce mi-a folosit prenumele? E o calomnie...“

Și în alt loc, reacția povestitoarei la știrea că Mircea Eliade (Euclid) fusese acuzat de pornografie:

„Engleza mea era săracă, nu am știut ce înseamnă cuvântul pornografie. Am știut numai că nu poate fi ceva de bine, de vreme ce putea trimite un scriitor la închisoare (ceea ce, știm bine, nu s-a întâmplat, n n.). Nici nu am vrut să-i cer deslușiri tatei. M-am depărtat în tăcere. Am rămas uluită, căutând explicația cuvântului în dicționar; ce urât, ce

pervers; oare cartea pe care mi-o dedicase era de același fel? De ce ar fi trebuit el să facă un asemenea lucru? Ce nevoie era să-mi dedice o carte și să-mi ceară iertare? mă întrebam. Nu simțeam nici o curiozitate cu privire la carte, inima mi se strângea de dezgust. Tremuram la gândul că fusesem cândva atât de legată de un asemenea ticălos...“ etc.

Și totuși cam toate episoadele din *Maitreyi* sunt reamintite în *Dragostea nu moare*: traiul studentului Mircea Eliade în casa profesorului Dagsupta, relațiile lui cu membrii familiei, vizita, împreună cu Dagsupta și Maitreyi, făcută lui Rabindranath Tagore, ba chiar și multe dintre momentele iubirii dintre cei doi sunt descrise aproximativ la fel (îmbrățișările voluptuoase, sărutul, atingerea picioarelor pe sub masă etc.). În câteva rânduri, prima dată la vreo 40 de ani, călătorind în Europa, cu soțul ei, Maitreyi (în roman Amrita) încearcă să-l revadă pe Mircea Eliade (Euclid în roman). Acesta însă se eschivează de fiecare dată. Însuși filozoful și scriitorul confirmă cele spuse de Maitreyi în romanul ei, reproducând în *Memorii* un fragment din scrisoarea pe care i-o adresa la un moment dat, din Paris:

„Maitreyi Devi, daughter of S. N. Dagsupta

I do not know you want to meet us or will consider it a waste of time— and I am also afraid whether you are the same Eliade who was us in Calcutta or not [...]. I really want to see you very much — 23 years have passed. I have two children, my husband is a Doctor in Chemistry...“

(Am reprodus fragmentul din scrisoare după *Memorii*, unde a fost publicat cu trunchierile pe care le-am respectat întocmai; vezi ediția românească îngrijită de Mircea Handoca.)

Romanul *Dragostea nu moare*, foarte... romanțios, nu are altă valoare decât aceea de document, interesant cât privește urmărirea procesului creativ al scriitorului român și, totodată, un argument în plus că „jurnalul“ este numai o „metodă“ în realizarea ficțiunii literare. Nu mai puțin, cartea se bucură de senzație în masa largă a cititorilor. Este scris deosebit de cursiv,

cu multe pagini atrăgătoare, aducând mult specific al locului, descrieri de natură exotică abundente, prezentare de obiceiuri hinduse etc. Revelator este apoi faptul că aflăm chiar din condeiul Maitreyiei (de va fi fost al ei...) că prea severul, prea „moralul“ ei tată — cauza dramaticei despărțiri a celor doi tineri de altădată — marele filozof și sanscritolog, care ținea grozav la tradițiile hinduse, a... păcătuț exact ca mulți dintre europenii noștri. Cuprins și el de ceea ce francezii numesc „le démon du midi“ (femeia tânără ce-și face apariția în viața bărbatului pe la 45—50 de ani, stricând căsniciile temeinice), „se încurcă“ cu o doctorandă de-a sa, părăsindu-și nevasta și copiii.

„Document“ fiind, scris în binecunoscuta tradiție realistă, romanul Maitreyiei Devi are o a patra parte, cea finală, puțintel cam... fantastică, în orice caz *imaginată*. Eroina, Amrita-Maitreyi, este înfățișată ca o bătrână de peste 60 de ani, care îl vizitează pe Mircea Eliade (Euclid) în cabinetul său de lucru de la Chicago, acum bătrân și el, firește, fără nici un fir de păr pe cap, slab, cam gârbovit, vorbind întors cu spatele, afundat cum este între vrafurile lui de cărți, ghicind totuși cine a venit să-l vadă, abia răspunzând, absent mai mult, monosilabic, la întrebările care i se pun. Este partea cea mai „romanțioasă“, prea puțin explicită, a romanului *Dragostea nu moare*.

Am putea să ne îndoim de paternitatea Maitreyiei Devi asupra acestei cărți, lipsiți fiind de informații relative la activitatea literară a autoarei, luată în întregul ei. Romanul, chiar așa, în traducere, pare să fie opera unui profesionist al condeiului, care putea primi o comandă în acest sens. Mai ales că, la un moment dat, dăm peste o pagină unde Mircea Eliade (Euclid) este denunțat a fi cochetat cu fascismul... Amrita-Maitreyi află de la o prietenă româncă, o oarecare Vera, că Mircea a... murit: „Când a murit? — Oh, nu, nu a murit. A murit din punctul nostru de vedere. A trecut la fasciști.../ — La fasciști? am scâncit eu, de parcă l-aș fi văzut lângă noi, cu o mustață în formă de fluturaș, ca Hitler, deschizând ușa camerei de gazare...“ Acest pasaj, îndeajuns de insolit în cuprinsul romanului, distonant cumva, prea asemănător cu o delatțiune, ar putea fi semnul

unei „bine orchestrate“ ingerințe, venită din anume cercuri politice care ar fi însărcinat pe un mercenar al condeului să compromită pe savant și pe scriitor, știute fiind anume relații — din prima tinerețe și cu totul platonice — ale lui Eliade, cu mișcarea legionară, de care s-a dezis mai târziu.

LA ȚIGĂNCI

Cea de-a doua operă asupra căreia ne propunem să disertăm în expunerea de față este nuvela fantastică *La țigănci*, publicată în 1959, „un giuvaer al literaturii lui Mircea Eliade“, cum cu dreptate spune criticul D. Mîcu (vezi *Introducere la Maitreyi, Nuntă în cer*, E.P.L., 1960). Este una dintre cele mai caracteristice compuneri pentru cea de-a doua parte a carierei beletristice a autorului, în sensul „infiltrației“ cu totul insistente a filozoficului în ficțiunea artistică, a ezotericului și ermetismului, a „tezei“ ce se cere demonstrată, cu nuanțările și ambiguitățile permise în acest domeniu. Nuvela se bucură de o construcție compozițională ingenioasă, de un echilibru aproape perfect, spre deosebire de altele scrise în aceeași perioadă, ca *Pe strada Mântuleasa*, bunăoară. Ideea este aceea a abolirii timpului istoric, nu însă prin procedeul cunoscut, utilizat de Eminescu în *Sărmanul Dionis*, recurgerea la categoriile schopenhaueriene-kantiene ale timpului și ale spațiului, ci prin cele ale „realismului fantastic“, practicat de noii prozatori sud-americani; la noi, după Mircea Eliade, de către D. R. Popescu, G. Bălăiță și de alții, într-un chip mai aparte și de Ștefan Bănulescu, până la saturație uneori.

Intrând în „bordeiu“ țigăncilor, profesorul Gavrilescu, eroul nuvelei, pășește în afara timpului curent, obișnuit. „Fetele“ (a se traduce cu fr. „filles“) sunt în număr de trei: o țigancă, o evreică și o grecoaică. Suntem în Bucureștiul de altădată, însă o descripție pozitivă precizată foarte exact nu aflăm, vagul temporal fiind cu totul necesar în cazul de față. Bucureștiul țigănit și fanariotizat, poate, semn acesta al specificului local, este notat ca în treacăt, în contururi ușor cețoase. Pentru că, se înțelege, povestea nu urmărește „tipologii“, balzacianismul bine

știut, și nici „experimentul“, „autenticul“, „trăirea“, ca în scrierile de tinerețe ale lui Eliade, ca în romanul *Maitreyi*, ci, hermetică și ezoterică fiind, „tezistă“ (în alt înțeles decât cel vechi dat de Gherea acestui cuvânt), ea caută să demonstreze posibilitatea trecerii din *real* în *fantastic* și viceversa. Fantasticul este luat aici ca *lumea de dincolo*, lumea esențelor platoniciene eterne. Acum se poate spune că *ireală*, inexistentă, trecătoare este *aparența*, viața obișnuită, perisabilă, față de cea fantastică, de vis, care este eternă.

Profesorul Gavrilescu, personajul principal și, s-ar putea spune, singurul personaj al nuvelei, este pus, în trei rânduri, să *ghicească* care este *țiganka*, între cele trei „fete“, insul dând greș de fiecare dată. (Se pune întrebarea: este oare acesta semnul că Gavrilescu, neghicind care dintre ele e *țiganka*, nu era încă pregătit să accedă în această „lume de dincolo“?) Când, după un timp absolut imposibil de perceput (pentru că nu e vorba de „timpul curent“, de toate zilele) personajul *iese* din magicul bordei al țigăncilor — fără însă deloc știrea și voința protagonistului (cum nu se întâmpla cu personajul lui Eminescu din *Sărmanul Dionis*, unde Timpul se afla sub controlul omului) — aflăm că *timpul istoric*, al Bucureștiului de toate zilele, s-a derulat îndeajuns: banii pe care Gavrilescu îi scoate din portofel ca să plătească tramvaiul „nu mai umblă“ de vreo câțiva ani buni; doamna Voitinovici din Strada Preoteselor — din casa căreia plecase numai de două-trei ore, crede el — se mutase de multă vreme în provincie, îndată după măritișul nepoatei Otilia, căreia profesorul îi dădea lecții de pian; în sfârșit, omul nu-și mai găsește domiciliul, ocupat acum, după 12 ani, de alți locatari, nevastă-sa, Elsa, vânzând totul și plecând în Germania, la familia ei, când, după toate cercetările întreprinse, ajunsese la încheierea că soțul ei dispăruse definitiv.

O posibilă interpretare ar fi aceea că profesorul de pian Gavrilescu este incapabil a se integra în realitatea comună, prozaică. El este un „visător“, aspirând (*inconștient* până la un punct înaintat) spre locul său preferat, Olimpul, Paradisul etc. — destul de... derizoriu aici, în cazul lui — bucureștenește numit

La țigănci. Cele trei „fete“ ar simboliza, după D. Micu și Eugen Simion, dar și după alți comentatori, cele trei Parce care ne veghează Destinul. Dar se poate, angajându-ne pe pantele alunecoase ale mitologiei — și bine știind că autorul consimte la plurivalența semnificațiilor (altfel s-ar fi mulțumit cu logica mai strânsă a unui eseu filosofic) — ca cele trei locatari ale „bordeiului“ * să fie și cele *Trei grații*: *Aglae*, cea mai tânără și mai frumoasă din toate, încununată cu iederă, *Thalia*, muza Comediei și a Idilei, și *Euphrosina*, de vreme ce aceste divinități reprezintă tot ce poate fi mai seducător în materie de frumusețe, plăcere și fericire.

S-ar putea foarte bine, câmpul simbolisticii apărându-ne larg deschis — dacă ne situăm, pentru un moment, pe tărâmul mai sumbru al existențialismului — să fie vorba de *Moire*, de *Clotho* (cea care ne veghează nașterea, ținând începutul firului vieții), de *Lachesis* (cea care îl desfășoară) și teribila *Atropos* (care îl taie)...

Dar dacă Gavrilescu nu este în stare să ghicească țiganca — cu toate că, în anume fel, privindu-le pe toate trei, o vede bine pe cea cu părul și ochii negri, cu pielea brună, lucioasă — el descoperă în Paradisul numit „La țigănci“ — în lumea de dincolo, lumea esențelor, ideală și veșnică, mult visată, spre care aspirăm continuu ca după o fata morgana** de neatins — pierduta lui vârstă de aur a tinereții și dragostea lui dintâi, pe

* *Bordei*, locuință sărăcăcioasă, vremelnică, cuvânt cu etimologie obscură; poate proveni din substratul străvechi traco-getic, dacă avem în vedere rădăcina *bor*; cu sensul de „gaură“ (în pământ), de unde moldovenescul „bortă“; consună, de altminteri, și cu fr. *borde* (în cazul nuvelei *La țigănci* „consună“ și semantic cu acest cuvânt franțuzesc, de asemeni cu etimologie nesigură, presupus a veni din „francona“ străveche, ce nu este exclus a se fi înrudit cu traco-getica).

În spațiul românesc, de mahala-periferie bucureșteană, interesează aici și o serie de cântece folclorice presărate cu... țigănisme, precum: „Banii mei, banii mei,/ La Marița, la bordei,/ S-a ales bules de ei...” (unde *bules* este un țigănisim foarte expresiv, de netradus într-un context decent precum acesta).

** *Fata morgana* (aici, figurat) — apariție iluzorie, înșelătoare, trecătoare.

Hildegard, cu care ar fi voit cândva să-și unească destinul. N-a făcut-o dintr-o întâmplare pură și simplă. Viața ne este aleatorie, orbecăm în ea ca într-un labirint. O întâlnise pe Elsa tocmai când Hildegard era plecată în vilegiatură, probabil, cu familia, la Königsberg; „visătorul“ s-a lăsat pradă unui moment de slăbiciune, nu a știut să *aleagă* sau nu a fost în stare s-o facă; abia acum, aflându-se „La țigănci“, pare a întrezări ceva:

„— Acum știu — repetă el de mai multe ori în șoaptă. Era tot așa ca acum, într-o vară. Hildegard plecase cu familia ei la Königsberg. Era teribil de cald. Locuiam în Charlottenburg și ieșisem să mă plimb pe sub arbori. Erau arbori înalți, bătrâni, cu umbră deasă. Și era pustiu. Era prea cald. Nu îndrăznea nimeni să iasă din casă. Și acolo, sub arbori, am zărit o fată tânără, care plângea cu hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini. Și m-am mirat mult, căci își scosese pantofii și-și rezema picioarele pe o mică valiză, așezată înaintea ei, pe pietriș... „Gavrilescule, mi-am spus, iată o ființă nefericită“. De unde să bănuiesc eu...“

Impresia locală, de provizorat și calabalâc balcanic este însă foarte puternică. Așa cum Creangă — dacă păstrăm proporțiile ce se cer — strămutat din Humuleștiul natal la Iasi, printre boieri, simte nevoia reconstruirii universului copilăriei, așa Mircea Eliade „nostalgizează“, din Parisul refugiului de o viață, după „labirintul“ de periferie bucureșteană, subzistând în inconștientul artistului, ca *poartă* de pătrundere în Paradis, semn indelebil al sacralului revelat în profan. Scriind fantastica sa nuvelă, *filozoful* demonstrează o teză scumpă concepției sale, în vreme ce, concomitent, *artistul* nuanțează argumentarea încifrând-o. Este ceea ce și Dimitrie Cantemir, în a sa *Istorie ieroglicică*, „dizvălea acoperind“ și „acoperia dizvălind“. Arta potențează misterul, îl apropie de om pe o cale ocultă, irațională, procedeele fiind conștientizate de la simbolism încoace.

Aceasta este funcționalitatea stilistică a descrierii *labirintului* din bordeiul țigăncilor, pitit sub niște mari nuci umbroși și alte vegetații dezordonate, într-o curte mare, de mahala bucureșteană de altădată. Am zis „mahala“, care nu-i

totuna cu „periferie“, Bucureștiul cel vechi, la care suntem trimiși aici, având „mahalale“ (citește: „sectoare“, „cartiere“ etc.) și la ceea ce numim „centru“, moștenire urbanistică din vremea fanariotă. Descriind (la modul fantastic și halucinant) bordeiul și interiorul lui mai ales, în scopul „pregătirii“ intrării personajului său în nemișcata, eterna „lume de dincolo“, Mircea Eliade se așază, ca poet al prozei, în tradiția „balcanicilor“ autohtoni, de la Dionisie Eclesiarhul, Pitarul Hristache și Zilot Românul, până la Ion Ghica, Ion Luca și Mateiu Caragiale, până la Ion Barbu, Urmuz, Ion Marin Sadoveanu și Eugen Barbu etc.

Că Mircea Eliade vede sacrul în derizoriu, de multe ori chiar la limita comicului și umoristicului, se constată, stilistic, și din modul cum este condus dialogul în momentul când Gavrilescu, *ieșit* din timpul inert și din „boreiul“ Paradis, *reintră* în timpul istoric curent, conversând cu lumea din tramvai, mergând în Strada Preoteselor nr. 18, la madam Voitinovici, unde-și uitase partiturile cu numai o oră, două mai înainte, credea el, când de fapt la mijloc trecuseră 12 ani*. Marele Caragiale ar fi semnat o asemenea pagină:

„Urcă, încet scările până la etajul I, apoi sună apăsat. Câteva clipe în urmă îl ajunse tânărul din tramvai.

— Ce coincidentă, exclamă Gavrilescu, văzându-l că se oprește lângă el.

Ușa se deschise brusc și în prag apăru o femeie încă tânără, dar cu obrazul palid și vestejit. Avea un șorț de bucătărie și în mâna stângă ținea un borcan de muștar. Dând ochii cu Gavrilescu, se încruntă.

— Ce poftiți? — îl întrebă.

— Mi-am uitat servieta, începu Gavrilescu intimidat. M-am luat cu vorba și am uitat-o. Am avut treburi prin oraș și n-am putut veni mai devreme.

— Nu înțeleg. Ce fel de servietă?

— Dacă s-a așezat la masă, n-o deranjați (pe doamna Voitinovici,

* Exact 12 ani vor trece între prima Noapte de Sânziene, petrecută de protagoniștii romanului omonim al lui Mircea Eliade în Pădurea Băneasa de lângă București, și cea de a doua Noapte de Sânziene, petrecută în Bois de Boulogne, lângă Paris.

n.n), continuă pripit Gavrilescu. Știu unde am lăsat-o. E lângă pian. Și dădu să intre, dar femeia nu se clinti din prag.

— Pe cine căutați dumneavoastră, domnule?

— Pe doamna Voitinovici. Eu sânt Gavrilescu, profesorul de pian al Otiliei. N-am avut plăcerea să vă întâlnesc, adăugă politicos.

— Ați greșit adresa, spuse femeia. Aici e numărul 18.

— Dați-mi voie, încep din nou Gavrilescu zâmbind. Cunosc apartamentul acesta de cinci ani. Pot spune că fac parte din familie. Vin aici de trei ori pe săptămână... Tânărul ascultase conversația rezemat de perete.

— Cum spuneți că o cheamă? — îl întrebă.

— Doamna Voitinovici. E mătușa Otiliei, Otilia Pandele...

— Nu stă aici, îl întrerupse tânărul. Aici locuim noi, familia Georgescu. Dânsa, doamna din față, e soția tatălui meu. E născută Petrescu“... etc.

Trecând la altă ordine de idei, în continuarea analizei ce întreprindem aici, „miraculosul“, „sacral“ eliadesc, nu are aproape nimic de a face cu miraculosul „fastuos“ și „poetic“ sadovenian din, să zicem, *Noaptea de Sânziene*, într-un loc din a sa *Noapte de Sânziene* (carte ce a fost scrisă, nu ne îndoim, și sub un cât de mic impuls sadovenian), Mircea Eliade face o substanțială trimitere la marele prozator-poet moldovean, reprezentându-l prin personajul Ciru Partenie, omul, scriitorul, filozoful și artistul taumaturg care izbutise să se sustragă timpului istoric și chiar, mai aflăm, „timpului fiziologic“. Pentru el, „Natura începe să devină nu numai transparentă, ci și purtătoare de valori. [...] El descoperă în Natură nu acea vacanță a Spiritului pe care o caută unii din noi, ci chiar primele revelații metafizice: taina morții și a reînvierii, a trecerii, de la neființă la ființă“.

Se cuvine să observăm de îndată că *așa îi place lui Mircea Eliade să-l vadă* pe Sadoveanu, care „cântă“ Noaptea de Sânziene — noaptea solstițiului de vară, din ajunul sărbătoririi (după calendarul ortodox) nașterii Sf. Ioan Botezătorul (23 spre 24 iunie), noaptea cea mai scurtă a anului când, după credințele poporului român, se zice că se deschide cerul și muritorii privilegiați pot vedea lumea de dincolo. Repetăm, marele

prozator-poet *cânta*, presimțind numai, transcendentul, care în viziunea lui Mircea Eliade tinde să se configureze în concepte. Nefiind *poet* — sau propunându-și să nu fie — el face gestul de a descoperi sacrul sub aparențele cele mai derizorii.

Aparent, Gavrilescu este un oarecare insignifiant profesor de pian, mai curând un... ratat, un bucureștean de aspect caragalian parcă, scos cumva din cunoscutele schițe *Petițiune* sau *Căldură mare*, bunăoară. Și Gavrilescu, mergând cu tramvaiul în plină caniculă, își șterge sudorile cu batista și conversează cu vecinii: „ — E teribil de cald! [...] — E cald [...] Dar când este omul cult le suportă mai ușor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară. Știți ceva de colonelul Lawrence?“ Numai cu greu aflăm, totuși, că e un om mai deosebit, în sensul donquijotesc însă, când exclamă, la anume intervale, cam fără noimă: „Eu am o fire de artist[...] Sânt artist [...] Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet...” etc. E de o blândețe și de o politețe cu totul ieșite din comun, cu toată lumea, cum sunt îndeobște visătorii cei adevărați, visătorii puri, ratații. (Artiștii realizați sunt visători dublați de oameni lucizi, de mare energie și voință!) Tocmai *visătoria* donquijotescă, bunătaea, blândețea i-au adus ratarea, căsătoria cu Elsa, despărțirea de iubirea cea mare, de Hildegard, starea precară de profesor vagant etc. Dar tot visătoria donquijotescă îl va duce în fond, în Paradisul numit, de asemeni intenționat derizoriu, „la țigănci“. (În spațiul estic, văzut de obicei de la Paris, pentru intelectualii, boierii și aristocrații români sau ruși de odinioară, ratați, „la țigănci“ trezea nostalgia petrecerilor tinereții de altădată.)

Exceptional de atent dozată este starea de confuzie — condusă stilistic cu o mare știință a trucurilor scriiturii, în care obligația argumentării logice nu se impune — a personajului ajuns ca într-un fel de transă. Pus să *ghicească* care-i țiganca, dintre cele trei „fete“, bând cafeaua oferită de bătrâna supraveghetoare, luând dulceața cu paharul de apă rece ce i se ofereau, eroul se simte din ce în ce mai „amețit“, antrenat „ca într-o horă de iele“, cu hainele schimbate într-altele, orientale, împleticindu-se în niște

șalvari roșii, pomenindu-se, la un moment dat, înfășurat într-o perdea înăbușitoare, foarte asemănătoare cu un... giulgiu. Și aici, în *La țigănci*, este întrebuițat în beletristică eseul filozofico-mitologic excepțional, publicat în *L'Épreuve du labyrinthe* (vezi ediția *Entretiens avec Claude Henri Rocquet*, Editions Pierre Belfond, 1978, Paris), utilizat pe larg și cu intenții încă mai mari, în *Noaptea de Sânziene*, în episodul transportării de către învățătorul Gheorghe Vasile, alt visător problematic, a colecției vechii „Biblioteci pentru toți“, din București undeva la țară, spre a nu cădea pradă... rușilor invadatori, la 23 august 1944.

Pentru sugestia de bâjbâială penibilă, de dezorientare în pătrunderea *lumii de dincolo*, imposibil de definit în termeni exacti, abordabilă însă cu mijloacele artei, aproximată măcar în impenetrabilul ei mister, dăm aici câteva citate cu descrieri ceva mai lungi ale „labirintului“ din *La țigănci*:

„Era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase și în semiîntunerice paravanele se confundau cu pereții. Începu să înainteze, călcând pe covoare din ce în ce mai groase și mai moi, ca și cum ar fi călcat pe saltele, și cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze și se opri. În acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui:

— Hildegard! Exclamă el adresându-se fetii. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieții mele!...

Dar, întorcând capul, își dădu seama că fata plecase. Simți atunci în nări un parfum sfios și exotic, și odată auzi bătând din palme și odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca și cum perdelele ar fi fost trase încet, foarte încet, una după alta, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară. Dar Gavrilesco avu timp să observe că nici o perdea nu se mișcase, înainte de a da ochii cu trei fete tinere care se aflau la câțiva metri în fața lui, bătând ușor din palme și râzând [...].

Privi cu mirare în jurul lui. Parcă nu mai era aceeași încăpere, și totuși recunoștea, așezate asimetric printre fotolii, divane sau oglinzi, paravanele care îl impresionaseră, de cum intrase. Nu-și putea da cu socoteala cum erau alcătuite. Unele foarte înalte, aproape atingând tavanul, s-ar fi confundat cu pereții dacă, pe alocuri, nu s-ar fi întins,

prin unghiuri ascuțite, până la mijlocul odăii. Altele misterios luminate, păreau a fi ferestre, pe jumătate acoperite de perdele, deschizându-se spre coridoare interioare. Alte paravane multicolor și curios pictate, sau acoperite cu șaluri, și broderii care cădeau în falduri pe covoare, confundându-se cu ele, alcătuiau, s-ar fi spus, prin felul cum erau așezate, alcovuri de diferite forme și mărimi. Dar i-a fost de ajuns să-și oprească doar câteva clipe privirile asupra unui asemenea alcov, ca să înțeleagă că era o iluzie, că de fapt ceea ce vedea el erau două sau trei paravane separate care-și împreunau imaginile într-o mare oglindă cu ape verzi-aurii. În clipa când își dădu seama de iluzie, Gavrilescu simți că odaia începe să se învârtască în jurul lui, și-și duse din nou mâna la frunte [...] Paravanul părea că nu se mai sfârșește, și cu cât înainta, cu atât căldura devenea mai insuportabilă. Își scoase tunică și după ce-și șterse furios fața și grumazul o puse pe umărul gol, ca un prosop, și băjbâi din nou, cu brațul, să regăsească paravanul. Dar de data aceasta întâlni un perete neted și răcoros, și se lipi de el, întinzând amândouă brațele [...]. Începu să înainteze pipăind cu palmele covorul în jurul lui, tot sperând că și-ar putea găsi șalvarii. Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice, unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriași înveliți în broboade, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărățe, coșuri de rufe pline cu jurnale, dar nu apuca să hotărască ce-ar fi putut fi, pentru că descoperea neconținut alte obiecte în fața lui și începea să le pipăie... “

Iată deci, în copioasele citate reproduse mai sus, o risipă de imaginație cu totul neașteptată la Mircea Eliade, în modul cum înfățișează „coșmarul“, s-ar zice, profesorului Gavrilescu rătăcind prin „bordeiul“ din „la țigănci“. De astă dată prozatorul pare să fi fost atent și la procedeele utilizate în „noul roman francez“ (dar și la cele utilizate în romanul sud-american mai recent), zugrăvind cu un penel demn de un Salvador Dali, îndopat cu droguri halucinogene (Mircea Eliade nu respinge, cum se știe, consumul de droguri, necesar artistului în vederea stimulării imaginației, a producerii viziunilor, cum se întâmplă în cazul vechilor șamani), „bordeiul“ țigăncilor, devenit palat și alcov oriental, dar și un „labirint“ haotic, suprafiresh, de coșmar, făcut din mobile aglomerate, covoare, paravane multiple, oglinzi, lăzi cu tot felul de boccele, dispuse în *bric-à-brac* năucitor.

G. Călinescu

ENIGMA OTILIEI

Cu *Enigma Otiliei*, romanul apărut în 1938 la Cultura Națională, după ce cu câțiva ani mai înainte publicase *Cartea nunții* și placheta de *Poesii*, G. Călinescu își află un loc bine precizat printre prozatorii și poeții din epoca interbelică. Nu mai puțin celebru va fi și va rămâne criticul și istoricul literar, începând cu anul 1932, când îi apărea excepționala *Viață a lui Mihai Eminescu* și sfârșind cu monumentală *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Profesorul G. Călinescu, este necesar să subliniem, ne apare astfel — performanță unică în întreaga noastră literatură — egal de valoros, atât ca beletrist propriu-zis, cât și ca teoretician și critic literar. De altminteri, lucrul se știe și nu mai este necesară nici un fel de argumentare, criticul și istoricul literar — fie în *Viața lui Mihai Eminescu*, fie în *Viața lui Ion Creangă*, fie în *Istoria literaturii...* „portretizează“, face caracterologie și compune descrieri care pot rivaliza, *prin artă*, cu beletristica de cea mai înaltă clasă. Contrar celor afirmate de Titu Maiorescu, la vremea lui, G. Călinescu nu găsește nici o nepotrivire între meseria de critic și aceea de romancier, de poet sau dramaturg. Ba dimpotrivă, exemple ilustre, începând cu cel al lui Dante, arată cu prisosință că numai un critic încercat într-ale beletristicii poate oferi încredere în judecățile pe care le emite asupra altora. Ideea este pe cât de justă, pe tot atât de simplă în formularea ei: numai un meșter, cât de cât iscusit și experimentat, se poate pronunța asupra calității lucrului ieșit din mâna insului din aceeași breaslă.

Într-un articol publicat în *Adevărul literar și artistic* din 1938, intitulat *Câteva cuvinte despre roman*, G. Călinescu indica șase scheme epice potrivite pentru această specie:

„1) Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonând toate afecțiunile acestei pasiuni: ambițiosul plat, comun; 2) Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare, grandilocvență și geniul posac; 3) Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice; 4) Istoria bărbatului matur plictisit de căsnicie, distrugându-și viața și familia în experiențe erotice tardive; 5) Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria lor progenitură; 6) Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie.“

Comentând schemele propuse de G. Călinescu, Al. Piru găsea personajele clasice corespunzătoare, respectiv: 1. Rastignac, Lucien de Rubempré, Julien Sorel; 2. Cousin Pons, César Birotteau, Balthasar Claës; 3. Madame Bovary; 4. Baronul Hulot; 5. Père Goriot, Grandet; 6. Cousine Bette. În chipul acesta, cum prea bine se vede, balzacianismul precumpănește în concepția lui Călinescu despre roman (lucrul se cunoaște destul de bine și din polemica amicală pe care a purtat-o cu Camil Petrescu în jurul noțiunii de roman), nu neapărat ca „metodă“ — spre a-i respecta liniile generale ale demonstrației —, ci ca mod de a gândi problema în strânsă legătură cu practica.

În *Enigma Otiliei* se poate constata combinarea a două din cele șase scheme epice arătate mai sus: de o parte, cazul tânărului Felix Sima, analizat la momentul unei crize erotice trecătoare — iubirea pentru Otilia —, înainte de a-și croi un drum ferm în carieră; de altă parte, istoria unei moșteniri, tribulațiile clanului Tulea, care pândește moartea zgârcitului Costache Giurgiuveanu. Averea bătrânului, constând aproape numai din bani lichizi, va reveni celui mai vigilent dintre ei, lui Stănică Rațiu. Otilia, la vârsta incertitudinilor adolescentine, se va însoți cu un bărbat mai în vârstă, moșierul Pascalopol, iar Felix își va urma o traiectorie a vieții de mai înainte gândită. Contrar „modernilor“ de ultimă oră, care consideră că în roman se poate pune orice și, mai ales, oricum, în totală dezordine (biografii, fantastic, onirisme, eseuri, parabole etc.), *Enigma*

Otiliei se constituie ritmic, din episoade savant calculate ca întindere narativă și ca putere de cuprindere a mediului pus în studiu. Imaginația nu-i lipsește deloc romancierului, însă ea este strunită, zăgăzuită în tipare atent controlate, cu păstrarea unei „măsuri“ în toate compartimentele ansamblului compozițional.

Mai importantă decât compoziția este galeria tipologică din *Enigma Otiliei*, realizată cu o forță rar întâlnită printre contemporani. Moș Costache este zgârcitul maniac, bolnav nu numai trupește, ci și sufletește, egoist până la absurd, ca toți avarii, dar cu o licărire de umanitate totuși, în sensul că pe Otilia, „pupila“ lui, ar dori s-o înfieze, să-i lase moștenirea, fără a se putea hotărî să ducă până la capăt gestul. Aglaie, sora sa, are un caracter asemănător, cu deosebirea că, săracă fiind, e mai agresivă, autoritară la adresa copiilor și a soțului, crezându-se cu totul îndreptățită a-și moșteni fratele. Aurica, fiica ei, este tipul fetei bătrâne, urâtă de atâta așteptare a unei partide convenabile, virtuoaasă numai prin forța împrejurărilor, invidioasă și bârfitoare întru cât o privește pe Otilia, în care vede o stricată și o concurentă de a doua generație. Titi, fratele ei, este arieratul mintal, prea mult alintat de părinți, patronat tot timpul de mamă, căzut în monomania copierii de cărți poștale ilustrate. Simion Tulea, soțul Aglaiei, verifică ereditatea fiului, principala lui preocupare fiind cusutul la gherghef, la care se adaugă — manifestare a senilității în plan fiziologic — o poftă de mâncare cu totul anormală: „ — Mâncați — îndemna Simion pe Aurica și pe Titi —, mâncați, mâncarea este elixirul vieții! și el însuși înghițea cu lăcomie, vârand în gură bucăți mari de pâine și ștergând cu miez ultimele resturi de sos din farfurii“. Mai presus decât oricare alt personaj din roman, magistral este realizat Stănică Rațiu. Avocat fără procese, trăind din expediente, inteligent și abil peste orice prevederi, în lipsa altor preocupări el este cel mai mare demagog al sentimentului burghez de familie — cum observa Ov. S. Crohmălniceanu — un Cațavencu de la începutul secolului al XX-ea pentru care „țărișoara“ s-a redus la soția sa

Olimpia, o femeie apatică și lipsită de orice personalitate, ștearsă; la socri, cumnați și mai ales la unchiul prin alianță Costache, pentru care afișează zgomotos o mare slăbiciune. De câte ori se anunță un atac de apoplexie, Stănică răsare ca din pământ, aduce câte un medic, eventual chiar preotul, în casa din strada Antim, împrăștie cuvinte de mângâiere și de curaj, în dreapta și în stânga, organizează, în momentele de relaxare, mici distracții, cum ar fi jocul de cărți, face mai cu seamă mare caz de iubire pentru soție și deploră zgomotos împrejurarea de a nu-i fi dat copii viabili. Insul nu este neapărat odios, cum ne-am aștepta — și aici stă marele tact al romancierului — în afară poate de scena în care e pus să smulgă de sub perna muribundului pachetul cu bani. Într-un fel, verva lui, prezentabilitatea, inteligența deosebit de promptă, volubilitatea de om „normal” (fiindcă, în afară de Felix, de Otilia și de Pascalopol, toți ceilalți sunt „anormali”), anume observații de bun-simț, cuceresc până la un punct destul de înaintat. Cu multă dreptate, pe Felix îl face să înțeleagă cam în ce ar consta „enigma” Otiliei, înclinată să se apropie mai mult de Pascalopol decât de dânsul: așa sunt fetele; în preajma vârstei de 19—20 de ani, caută ocrotire pe lângă un bărbat mai matur, dar dincolo de 30 —35 înclină spre tinerii de 25 de ani. Ca și Dom’ Petrescu din *Cartea nunții* — un roman juvenil, frumos, fermecător scris, dar fără adâncimea *Enigmei* — Stănică se crede capabil a critica inexistența valorilor în cultura românească: „Să dăm, ceara mă-sii, un Eminescu!”, exclamă el la un moment dat, comic, desigur, dar nu fără îndreptățire de fond. Singur se declară profund: „— He, he, Stănică e profund, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior!”. Și, într-adevăr, demagogia lui, atât de plină de viață, capacitatea de a se adapta la împrejurări, într-un chip cu totul specific locului, asemeni unui Mitică al lui Caragiale, fac din Stănică o idee care transcende orice impresie de trivial, semnul mării arte neapărat.

Când personajul se realizează mai puțin prin comportament — ceea ce nu e deloc cazul lui Stănică Rațiu — arta romancierului stă în portret. Iată portretul lui Moș Costache,

văzut prin ochii lui Felix, care confruntă amintirea unei vechi fotografii cu omulețul apărut în capul scării din casa de pe strada Antim:

„...Felix mergea în neștire înspre strada Arionoaiei, când, deodată, o imagine i se fixă în minte. Pe un carton mic, o fotografie-vizit în tonalitate cafenie spălăcită înfățișa un om cu capul aproape depilat, cu ochii foarte proeminenți și cu buze groase, cu numai câteva fire negre rare în loc de mustăți. Această fotografie, care se afla pe biroul tatălui său, îi deștepta în minte, nu știa de ce, ideea unui hoț de copii mici. Însă era sigur că fotografia reprezenta pe unchiul Costache. Omulețul de pe scara scârțâitoare, mult mai bătrân, era aidoma moralmente cu unchiul din fotografie“.

De tot interesul este calificativul „moralmente“, de unde deducem că, măcar pentru un moment, naratorul se substituie eroului său și face deducții caracterologice din studierea fizionomiei umane. Avarul din casa de pe strada Antim, „omulețul“ bătrân care îl întâmpina, chelise de multă vreme, avea ochi exoftalmici, buzele groase și mustața din numai câteva fire negre.

Îată și portretul Aglaiei:

„Era o doamnă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucăți ca și ai bătrânului, cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lăntișor, urechea unui cesuleț de aur.“

Modul de construcție a portretelor, prin observarea și notarea foarte exactă a amănuntelor de ordin exterior, *fiziognomic* (fața Aglaiei era „gălbicioasă“, buzele „subțiri“ și „acre“, „nasul încovoiat și acut“, ochii „bulbucăți“ o făceau să semene întrucâtva cu fratele etc.), dar și vestimentar („bluză de mătase

neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os“, cum poartă femeile când încep să îmbătrânească etc.) arată tendința romancierului de a scoate clasificări morale. Procedeu este tipic balzacian, amintește de „fiziognomistul“ Lavater și, mai în general, de toți artiștii... latini, care deduc firea omului din înfățișarea lor exterioară. (Nu este deloc întâmplător că G. Călinescu a scris cu mare plăcere un studiu asupra lui Nicolae Filimon, primul nostru prozator „balzacian“, apreciat și de E. Lovinescu când spusese: „Romanul românesc modern din brazda *Ciocoilor vechi și noi* răsare“). Mai mult încă, descrierea casei din strada Antim este făcută spre a vorbi de personaje. Câteva fragmente de la începutul romanului:

„Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un detaliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă... Într-adevăr, ușa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat și descleiat de căldură sau ploaie și bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră... O scară de lemn cu două suișuri laterale forma un soi de piramidă, în vârful căreia un Hermes de ipsos, destul de grațios, o copie după un model clasic, ținea în locul caduceului o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru...“

pot fi comparate cu paginile care descriu intrarea în pensiunea Vauquer din *Père Goriot*. Impresia de vetustețe și de potrivire a locuinței cu persoanele pe care ne așteptăm să le vedem este aceeași:

„La façade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Genève, où vous la voyez coupée dans sa profondeur. Le long de cette façade, entre la maison et le jardinet, règne un cailloutis en cuvette, large d'une toise, devant lequel est un allée sablée... On entre dans cette allée par une porte bâtarde, surmontée d'un écriteau sur lequel est écrit: MAISON VAUQUER, et dessous: *Pension bourgeoise des deux sexes et autres*“ etc.

Enigma Otiliei, alături de *Bietul Ioanide*, este poate cea mai solidă operă în proză a lui G. Călinescu, reprezentând pentru

mediul citadin de la începutul secolului al XX-lea ceea ce reprezintă capodopera lui Rebreanu, *Ion*, pentru cel rural. Valoarea romanului nu stă neapărat în noutatea temei, ci, ca și la Rebreanu, în soliditatea construcției epice, în puterea de reprezentare a vieții cu o maximă claritate și mai ales prin suita caracterelor care se perindă prin fața cititorului cu o aparență de adevăr halucinatorie.

Vasile Voiculescu

LOSTRITA*

Ca în multe alte proze ale sale, cu deosebire în cele grupate sub titlul general de *Iubire magică*, și în *Lostrita*, V. Voiculescu ne pune în față o povestire mitologico-fantastică ce se poate întemeia pe binecunoscuta credință populară în mitul „ielelor“ sau al „frumoaselor“. Așa cum fetele pubere, ajunse în pragul feminității, sunt bântuite de vise cu... zburători (a se vedea mențiunea lui Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, poezia lui I. Heliade Rădulescu *Sburătorul*, *Călin* — *file de poveste* sau chiar *Luceașărul* de Eminescu etc.), și flăcăii pot fi atrași de fantomele — simple proiecții și efecte psiho-fiziologice ale vârstei critice — unor fete frumoase, de domeniul fabulosului. Tema a mai fost tratată de Iancu Văcărescu în *Ielele*, de Eminescu în *Miron și Frumoasa fără corp*, în anume chip de Caragiale în nuvelele *Calul Dracului* și *La Hanul lui Mânjoală*, ori de Sadoveanu, într-un fragment din *Crâșma lui Moș Precu* etc. Cu excepția lui Eminescu, la care interpretarea mitului tinde spre un simbol, acela al atingerii perfecțiunii în artă, la majoritatea scriitorilor care au tratat această temă fata sau femeia din închipuire este de obicei o manifestare a maleficului și a metamorfozelor vrăjitoarești, mai mult sau mai puțin explicabile în planul raționalului (vezi, de exemplu, chiar nuvela titulară, *Iubire magică* de V. Voiculescu, unde protagonistul, îndrăgostit nebunește de o femeie extraordinar de frumoasă, nu-și vine în fire decât grație unui descântec, și acela produs în împrejurări îndeajuns de misterioase).

Originalitatea lui V. Voiculescu, în *Lostrita*, stă mai întâi în faptul că „frumoasa“ este o... peștioaică fermecătoare de care

* *Capul de zimbri, Povestiri I*, Editura Cartea Românească, 1982.

eroul, flăcăul Aliman (numele are anume rezonanțe de basm și baladă), s-a îndrăgostit de moarte și această iubire nefirească pare că i-a fost fatală. Flăcăul pescar de pe Bistrița se *îmbolnăvește* de dragoste la vederea și la atingerea himerei: „de atunci nu i-a mai ieșit din carnea brațelor o dezmiardare, ca un gust de departe al lostriței. Îi simțea mereu povara și forma în mâinile nedibace și în sufletul tulburat“. O vară întregă și o iarnă grea Aliman „a tânjit și a bolit tot timpul [...] Iscodea despre vrăjile și vrăjitorii cu puteri asupra apelor și peștilor. Și apoi rămânea cu mințile aiurea.“ Încearca s-o prindă cu toate meșteșugurile pe care le știa, când veni vara din nou, dar lostrița „îl juca și îl înfrunta pe față“ și nu-i venea să creadă că ar mai putea-o atinge, spre a „simți dulcea ei greutate în brațele pline de amintirea ei“. Până ce a dat de vrăjitorul care l-a descântat și l-a învățat s-o ademenească cu o lostriță lucrată din lemn, vopsită în fel și chip, purtând în pantece un pestișor cioplit din corn de cerb. (Ne aflăm, s-ar zice, la nivelul mentalității primitive, când vânatul este exorcizat prin reprezentarea lui pe pereții peșterilor.) Aruncând păpușa-lostriță în ape, flăcăul s-a liniștit o vreme.

Apariția lostriței celei *adevărate* cu prilejul unei inundații grozave, chipurile lăsându-se să fie salvată de flăcăul care o duce în casa lui, unde viețuiesc un timp ca doi logodnici fericiți, nu știm dacă se petrece *aieva* sau în vis, în visul eroului adică, cu toate că *descrierile* și, mai în general, structura narativă a nuvelei se păstrează în limitele realului. De elementul miraculos ne dăm seama abia în momentul când lostrița-logodnică, rugată de Aliman (care acum îi dăduse și un nume *omenesc*, acela de Ileana), să consfințească iubirea lor prin cununie, nu vrea să audă „nici de popă, nici de biserică“. De altminteri satul vuia de zvonuri cum că Aliman s-ar fi însoțit cu o „strigoaică“ care-i sugerează sângele: „Era sălbatecă. Cu multe ascunzișuri și taine.“ Curând, iubirea celor doi fu curmată de mama Ilenei-lostriță, Bistriceanca, „o femeie voinică, iute și șturlubatică, așijderi apelor după ploaie“, care își avea „ocina“ departe în susul râului, pe „Bistrița aurie“, nu știe nimeni exact unde. Ea își ia fata și pleacă pe un alt tărâm, certând-o amarnic: „cum putuse să uite

de părinți, să se lepede de surori, să-și părăsească avuțiile ca să se lipească fără rușine de sărăcia și neamul prost al oamenilor de pe aici“. Aliman nu le-a mai găsit sălașul, nimeni nu știa nimic despre ele, afară de un moșneag trecut de o sută de ani, care-și amintea, de când era copil, cum satul le alungase cu pietre „și le dase foc casei pentru multele blestămății și răutăți ce săvârșeau cu ajutorul Satanei“.

Totuși, în interpretarea dată de Voiculescu mitului elementul malefic ne apare substanțial atenuat. Lostrîța-Ileana este ființa apartenență *altui regn*, celui ihtiologic-acvatic, pare-se îndrăgostită de un *om* și aspirând, fără a izbuti pe deplin, să intre în lumea lui. (Drama iubirii cu parteneri din regnuri diferite am mai întâlnit-o și în *Riga Crypto și Iapona Enigel* de Ion Barbu, unde unii comentatori au văzut un... *Luceafăr* răsturnat.) Flăcăul, aparent vindecăt de dragostea pentru lostrîță, se însoară cu o fată din lumea lui: „Se însura numai pentru că nu mai avea voință să se împotrivescă nici unei biete fete, care în ochii lui era mai puțin decât o gănganie, și orice îi era totuna.“ Dar în noaptea nunții, „la Filipi, în gura postului“, la sfârșitul lunii noiembrie adică, atunci când nopțile sunt bătute de strigoi, lostrîța își face apariția (un băietan o văzuse pe malul Bistriței „ieșită la liman sub coasta Iadului“) și mirele, uitând de toate, lăsând în plata Domnului mireasa cea pământească și pe nuntași, se aruncă în valuri și dispare sorbit de genuni împreună cu fantoma iubirii lui nefirești:

„Și iar simțea deșteptată în carnea brațelor dulceața unei poveri neuitate. Când sosi la locul de care povestise băiatul, lostrîța era acolo. Ea se întoarse deodată nălucitoare, cu capul țintă la Aliman. Stătu așa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el. Omul încrămeni. Dar numaidecât, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigând cât să înăbușe huietul: Iată, vin!... și smucindu-se din brațele a trei oameni, sări în mijlocul Bistriței, cu brațele întinse spre lostrîță... El a mai ieșit o dată. Ținea lostrîța și, ametit de izbitura apelor, se căznea s-o apere, adăpostind-o ca pe un copil cu brațele. Apoi s-a cufundat în valurile care, bolborosind mânioase, s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna.“

Povestirea ne apare în strânsă relație cu o alta, tot pe atât de mitologic-folclorică și... ihtiologică, binecunoscuta *Pescarul Amin*, cumva încă mai bine realizată din punctul de vedere al expresiei artistice, al compoziției în primul rând. Poate fi pusă, în alt chip privind lucrurile, și cu o mărturisire autobiografică:

„Mă întrebați despre credință și expresia ei lirică? Despre artă și credință?... Vă voi răspunde că, în ce privește înotul, cu cât gesturile în apă sunt mai mari și mai gălăgioase, cu atât înotătorul e mai slab, mai nesigur, aproape de înecare. Neștiutorii, începătorii fac cele mai dezordonate, zgomotoase și grandilocvente gesturi cu brațele și picioarele... Înotul perfect se face fără opintiri, e ne-simțit... Plutești, aproape cufundat întreg în apă, abia mișcând... Astfel e înotul de fond, înotul serios, în mare și ocean.“ (*Confesiunea unui scriitor și medic, Gândirea, 1935.*)

Frumusețea, poezia iubirii pure — nu neapărat *spiritualizată* în sensul eminescian binecunoscut, ci înțelegă ca fenomen *organic* și de nezdruncinat, lege a naturii căreia ne supunem cu toții, om, animal, floră etc. — se realizează pe deplin tocmai prin observarea erosului la limita regnurilor, ca în *Har* de Arghezi, ca în *Uvedenrode și Riga Crypto...* de Ion Barbu, ca în cântecul, anacreontic, de „libov“ al lui Parpangel din extraordinara *Țiganiadă* a lui I. Budai-Deleanu, ca în *Cântecul spicelor* de Lucian Blaga:

„Și s-a încins între ei o dragoste cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea. Parcă fuseseră făcuți unul pe potrivă celuilalt. Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus, ca la bunii înotători. Flăcăul uitase dintr-o dată de lostrită și de vrăji. Ținea fata în brațe, și dulcea ei povară împlinea tot ce râvnise și jinduse nebunește până atunci. Ziua stau închiși în casă ori umblau alintați prin păduri. Noaptea ieșeau la Bistrița, ținându-se de după gât. Se scăldau cu nesaț, goi amândoi până îi prindeau zorii. Apele se făceau pe rând de aur, de argint și apoi albastre, învăluindu-i tăinuitoare.“

Spre a fi bine înțeles, putem să ne exprimăm și așa: orice urmă de trivialitate, de ceea ce cu un cuvânt rău utilizat se

cheamă „sex“, dispare, într-un text precum cel de mai sus, pentru că povestitorul relatează pur și simplu iubirea dintre un flăcău și o himeră-peștioaică, o nălucă.

Spre deosebire de Sadoveanu, spre exemplu, cel din povestirile cinegetice și pescărești, al căror cadru este natura, în înțeles larg, Voiculescu este mai întâi și întâi interesant, atrăgător prin ce spune și abia în al doilea rând prin modul *cum* spune ceva. Fraza lui Sadoveanu este melodioasă, muzicală, cu o desfășurare morfo-sintactică molcomă, nezorită, fără cusur. La Voiculescu expresia este mai aspră în sunet, aglomerările narrative sunt mai numeroase, descripțiile păstrate la strictul necesar, cu aducerea în prim-plan a *întâmplărilor*, deloc închețoșate de cunoscuta aură lirică a marelui moldovean. (Pe care— din ce pricină oare? —, generațiile mai noi nu-l gustă, Voiculescu părând a-i trece, în ochii lor, înainte. Pe nedrept totuși, după părerea noastră.) Și totuși ceea ce numim *poezia mitului folcloric* rămâne, în *Loștrița*, ca și în multe alte bucăți, deplină, înțeleasă și comunicată direct chiar de povestitorul însuși, când serie spre final: „Dar povestea lui Aliman a rămas vie și mereu mlădioasă. Crește și se împodobește an de an cu noi adause și alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiți de întâmplări dincolo de fire.“

Fie că este așa, fie că nu este (căci s-ar putea ca pe meleagurile *de acum* ale Văii Bistriței, „stricată“ de barajul de la Bicz și, în general, poluată, la propriu și la figurat, cu tot felul de elemente ale civilizației moderne, să fi dispărut absolut orice urmă de mitologie ihtiologică), poetul-prozator Vasile Voiculescu se află în elementul său și în drepturile absolute ale artei sale. Aproape că nu mai are importanță sursa folclorică inițială. Prozatorul *a reinventat*, propriu-zis, mitul Loștriței, într-o operă de sine stătătoare, considerațiile noastre, toate, neavând altă menire decât a întări chiar această născocire frumoasă a imaginației prozatorului artist.

În altă ordine, *Loștrița* lui Vasile Voiculescu poate prilejui câteva observații interesante comparatistice, pe care este necesar să le facem, cât de sumar, tocmai pentru a reliefa mai clar valoarea operei.

Mitul de față, al lostriței, poate fi pus în legătură cu acela al *Ondinei* germanice și scandinavice, zâna adâncurilor apelor care atrage pe pescari și-i duce în palatul de cristal, poetul român nefiind, desigur, străin de această temă îndeajuns de frecventă în literatura romantică din secolul trecut. Celebră a rămas în primul rând povestirea *Udine*, scrisă în 1811, operă a cavalerului Friedrich Heinrich de La Motte-Fouqué (1777—1834), inspirată din vechile *saga*, dar și din vechile romane cavalerești. Udine-Ondine, strania adolescentă adusă de torentul apelor lângă coliba unui pescar, care o adoptă, tânjește visând iubirea cu un om, în scopul schimbării condiției regnului său acvatic. Cel ales este Huldbrand, un cavaler răătăcit prin pădure, cu care se însoțește. Însă Huldbrand se îndrăgostește de o fată comună, Bertalda, cu care urmează a se căsători. Ondina, retrasă în fundul apelor, în palatul ei de cristal, își plânge nefericirea. Până în momentul în care, prezentându-se la nunta celor doi, iubitul ei nefiresc moare îmbrățișând-o, cuprins de un dor mai presus de puterile lui. Ca și în *Lostrița* lui Voiculescu, farmecul trist al narațiunii, valoarea artistică, în fond, constă în situarea întâmplărilor la limita dintre real și fantastic.

Dacă nu a cunoscut direct opera lui de La Motte-Fouqué, Voiculescu a ajuns într-un fel oarecare la aceasta, foarte probabil prin mai cunoscuta în epocă *Ondine*, piesa de teatru în trei acte a lui Jean Giraudoux (1939), o excepțională prelucrare în limba franceză a povestirii romantice german pretimpuriu. În narațiunea originală însă, ca de altminteri și în *Lostrița* lui Voiculescu, elementele naturii personificate în zâna apelor degajă o poezie mai profundă.

În aceeași ordine de idei, nu este lipsit de interes să amintim că Eminescu însuși, cum vedem dintr-o postumă scrisă la vârsta de numai 19 ani și intitulată chiar *Ondina (Fantazie)*, era atras de acest motiv. Iubirea pură, „ca în *Sara pe deal* (o altă postumă, scrisă tot acum, de fapt o variantă la *Ondina*), se confundă cu măreția naturii și eterna Geneză, simbolizate într-o zână: „Ondină,/ Cu ochi de lumină,/ Cu bucle ce-nvăluie-n aur/ Tezaur!// Idee,/ Pierdută-ntr-o palidă fee/ Din planul Genezei,/

Ce-aleargă/ Ne-ntreagă!//...// Dar am o câmpie ce undoaie-n
flori,/ Câmpia speranțelor mele./ Acolo te-așteaptă rîzîndele
zori,/ Pletindu-ți coroană de stele./ S-aduci prin amor/ De viață
fior,/ În câmpul speranțelor vină,/ Ondină“. În o altă compunere,
Mureșanu, reluare o „tabloului dramatic“ cu același titlu, din
1869, Ondina este zâna apelor care dialoghează cu... Delfinul:

„DELFINUL (*se arată ca un tânăr frumos*): Ondină,/ Cu ochi
de albastră lumină,/ Cu părul tău lung, un tezaur/ De aur/ Tu,
pradă/ Cu pieptii tăi dulci de zăpadă,/ Te-oi prinde pe mare
vreodată,/ șireată!// Atunce/ Simți-vei duioasele munce,/ Cu care-
al meu suflet în flamă/ Te cheamă.

ONDINA: Delfine,/ Tu crainic al mării regine,/ De-ai fi
credincios, cu iubire,/ Un nume...“ etc.

Marin Preda

MOROMEȚII

(fragment)

(CAPITOLELE XVII ȘI XVIII DIN PARTEA A II-A, VOLUMUL I)

După cum s-a mai spus, în romanul *Moromeții*, în primul volum *mai lent* — pentru că „timpul era foarte răbdător“ — în al doilea *mai dinamic* — pentru că „timpul nu mai avea răbdare“ — Marin Preda realizează o monografie literară a satului din Câmpia Dunării, considerat în două momente istorice hotărâtoare: în anii imediat premergători celui de al doilea război și în anii colectivizării. Din multitudinea de aspecte oglindite în roman ne propunem să desprindem chipul cum scriitorul vede școala din mediul rural în timpul copilăriei sale. Pentru aceasta ne vom opri analitic asupra ultimelor două capitole din cea de a doua parte a primului volum, unde se narează serbarea de sfârșit de an în școala din Siliștea-Gumești. Principalele secvențe ale textului ales sunt în număr de trei: discursurile succesive ale celor doi dascăli, directorul Toderici și învățătorul Niță Teodorescu, urmate de episodul premierii școlarilor care aduce în prim plan pe elevul Moromete Niculaie și, din nou, pe tatăl său, eroul principal al cărții.

Ca în aproape tot ce a scris Marin Preda, personajele se realizează prin *comportament*, prin modul lor de a vorbi și gesticula, comentariul prozatorului limitându-se la strictul necesar. Toderici, directorul școlii, întruchipează suficiența, semidoctismul, îngâmfarea și mai ales prostia agresivă, caracteristice unei părți dintre *intelectualii* rurali din perioada antebelică, deveniți unelte ale guvernării. Proptindu-se grosolan cu pumnii în catedră, el se adresează cu un oficial „Domnilor!“, cu glas tare, repetat abuziv și „nepoliticos, uitând că în fața sa, pe scaune, se aflau și doamne.“ Metoda folosită de prozator în transcrierea cuvântării directorului este șarja caricaturală.

Toderici e o specie de Farfuridi sau Cațavencu rural, însă deloc obișnuit cu vorbirea de la tribună. Șablonul — de felul arhibanalului „ai carte, ai parte“ — e de rigoare și în cazul lui, însă în contexte mai grosolane și mai triviale, debitate bătădărănește, cu oarecari ifose. Are și el obsesia rămânerii în urmă a românilor față de străini, ceva din faimoasa lozincă „Să avem și noi faliții noștri!“ Fiind și comandant la „premilitară“, unde tinerii țărani învățau deocamdată să mânuiască puști de lemn, Toderici apăruse pe scenă în uniforma lui de ofițer de rezervă, cu totul nepotrivită împrejurării, impunătoare de autoritate, credea el. Ca atare, insul este atins de mentalitatea militaristă fascizantă a vremii și tânjește grotesc după niscaiva colonii ce s-ar fi convenit și României, spre a ne bucura și noi de buna stare economică a francezilor și englezilor și a avea, în consecință, o școală ca lumea. Agresivitatea care-i este caracteristică și la care se adaugă neobișnuința cu ideile cât de cât elevate îl fac să se exprime într-un galimatias rebarbativ și comic la culme, amestecând în discurs autohtonisme cu totul neparlamentare: câte un *păi, dă-mi și mie ici, fir-ar al dracului, uită-te ici, ăla, aia, mai breji, bătuți în cap, proști de dați în găuri, la mama dracului* etc. Se vede de departe (și celelalte apariții ale personajului o confirmă) că oratorul este obișnuit să înjure la tot pasul, ceea ce, pe scenă fiind, nu i se întâmpla totuși, dintr-o minimă decență:

„— Domnilor! Începu el cu glas tare, proptindu-și pumnii pe catedra de pe scenă și rezemându-se în ei. Domnilor — repetă el nepolitic, uitând că în fața sa, pe scaune se aflau și doamne — serbarea școlară din anul acesta se serbează cu bucurie pentru părinții care și-au trimis copiii la școală și fără bucurie pentru ăia care nu și i-au trimis. Și vă spun, domnilor, că din situația încheiată pe școală iese că oamenii nu-și dau copiii la școală. Știți și dumneavoastră că cine are carte are parte. Păi, să vă spun eu, d-aia n-aveți parte, fiindcă n-aveți carte. Și pentru mine, domnilor, să vă spun drept, că eu așa am obiceiul să vorbesc, pentru mine zic, după părerea mea, e cel mai prost ăla care nu-și dă copilul la școală. Eu am aicea înscrisi patru sute cincizeci de elevi și din ăștia patru sute cincizeci și ceva, nu zic să fi

venit toți, că n-ai unde să ții atâta mulțime de copii, și la urma urmei unii din ei sunt așa de proști că n-au ce căuta la școală; nu zic patru sute cincizeci, dar zic jumătate, ca să batem și noi recordul pe toată România fiindcă noi, domnilor,ăștia din Siliștea-Gumești, sântem mai breji ca alții din alte sate; și am fi zis atunci că stăm bine, adică uite, fir-ar al dracului, ce spun ăia că sântem o țară fără știință de carte? Păi foarte mulțumesc, dă-mi și mie ici, României, niște colonii să trăiesc bine și să vezi cum învăț carte. Așa că dacă veneau două, trei sute, aș fi zis că degeaba se laudă Franța și Anglia că la ei oamenii sânt bătuți în cap de atâta carte; uită-te ici, în România, uitați-vă, domnilor englezi și franțuzi, sânteți mai proști ca noi, sânteți proști de dați în găuri, noi avem cu ce trăi fără colonii și învățăm carte, avem daravelile noastre și nu ne ducem la mama dracului cu vapoare și cu submarine!...“.

Din contră, cuvântarea învățătorului Niță Teodorescu — care pentru Marin Preda este un fel de „Domnul Trandafir“ — este plină de bun-simț. El se adresează cu un mai potrivit „Oameni buni!“ și se arată cu totul înțelegător față de nevoile obștii. Toderici amenința, la sfârșit, cu amenzile, pe cei care nu vor vrea să-și trimită copiii la școală. Teodorescu (numele personajelor sunt alese intenționat: primul sugerează inconștiență și obrăznicie, al doilea seriozitate și demnitate) caută să convingă oamenii să-și dea copiii la învățătură, arătându-le unele avantaje ale științei de carte, cum ar fi posibilitatea urmării unor școli de ucenici meseriași. Tonul lui e ușor sfătos, dezaprobarea antevorbitorului e făcută cu eleganță și abia se poate observa printre șiruri:

„— Oameni buni! Domnul director a spus la început că e cel mai prost ăla care nu-și dă copilul la școală. Dar eu știu de la părinții mei că nu sânt decât oameni care au cu ce să-și dea copiii la școală și oameni care n-au cu ce, nu pot să-i dea, că au nevoie de ei, n-au cu ce să-i încalțe și să-i îmbrace, cu ce le lua cărți. Sânt și oameni care nu vor să-și dea copiii să învețe, darăștia sânt proști, sânt neștiutori, și dacă sânt neștiutori, sânt tot din cauză că părinții lor i-au ținut fără carte...“

Se înțelege, din punctul de vedere al cititorului romanului — nu și al ascultătorilor cuvântării învățătorului — discursul

lui Teodorescu este mai puțin atrăgător decât al directorului. Spre a-l face mai viu, prozatorul recurge la un procedeu ce-i este obișnuit și care constă în notarea câtorva reacții din partea ascultătorilor care, lucru demn de reținut, nu sunt toate aprobative. O babă năucă, oprită din întâmplare în fața scenei, cum venea de la biserică spre casă, întrerupe cam fără rost pe orator: „— S-a făcut lumea rea, maică!“ La care acesta îi răspunde în spiritul lui Moromete: „— S-o fi făcut, maică... dar asta înseamnă că Dumnezeu n-are grijă de ea“. Se auziseră râsete — nu se știe exact de ce, căci vorbele din urmă fuseseră spuse pentru cei care aveau urechi de auzit — apoi se făcu tăcere, timp în care ni se comunică atitudinea lui Aristide. Sta în primele rânduri, „vesel, cu aerul său tineresc și clătina din cap; cum sta picior peste picior, el își clătina și pantoful în aer și se uita intrigat la învățătorul de pe scenă.“ Momentul este, întrucâtva, acela al unei înfruntări surde, dat fiind că, în continuare, învățătorul Teodorescu vorbea oamenilor despre școlile de meserii, unde și-ar fi putut trimite copiii ca să-și câștige o pâine mai ușor decât părinții lor. Din implicațiile textului se deduce că țaranii — printre ei aflându-se și Moromete împreună cu prietenul său Cocoșilă — vor fi ascultat mai mult cu ironică veselie discursul lui Toderici, în timp ce cuvântarea lui Teodorescu îi ținuse încordați, până la momentul strigării pe scenă a premianților: „Abia acum oamenii se destinseră din încordare; se pare că învățătorul fusese ascultat de oameni cu trupurile înțepenite“.

Cu toată marea diferență dintre ele însă, cele două cuvântări își corespund și se completează perfect una pe alta. Deși incongruent și hilar, Toderici spune niște adevăruri indubitabile. Chiar așa se întâmpla: România era o țară în care lumea satelor trăia în negura analfabetismului, ea însăși un fel de semicolonie a țărilor care se laudau cu posesiuni coloniale. Toderici e comic în chipul cum provoacă la întrecere pe englezi și pe francezi, dar, serios vorbind, are dreptate și statistica lui privitoare la școlarizarea copiilor din Siliștea-Gumești, în anii de dinaintea războiului, rămâne cutremurătoare pentru cititorul de azi. Într-

un fel, ca și Cațavencu al lui Caragiale, care deplora lipsa progresului, a comerțului și a industriei, Toderici se salvează întrucâtva, rămâne, cu alte cuvinte, un personaj problematic în felul său, plin de semnificații, deloc schematic. Prin el, ca și prin colegul său, mai drag autorului, Marin Preda a realizat tipuri de intelectuali rurali, bine angrenate în economia romanului.

Cele spuse până aici formează de fapt cadrul în centrul căruia sunt readuși — așa cum legile romanului practicat de Marin Preda o cer — din nou Moromete-fiul și Moromete-tatăl. Din capitolele anterioare aflasem că Niculaie fusese întrebuițat mai mult la păzit cârlanii, frecventase școala numai pe apucate, fără cărți, ca vai de capul lui. Acum, în preajma serbării de sfârșit de an, se mai și îmbolnăvise de friguri și pe deasupra nici măcar nu se putea înfățișa cât de cât cuviincios la festivitate pentru că nu avea... pălărie. Cu mare greutate, pândind momentul prielnic, copilul rugă pe tată-său să i-o împrumute pe a lui.

Scena premierii elevului Moromete Niculaie rămâne una dintre paginile cele mai memorabile din întreaga operă a marelui prozator. Făcută din gingășii infinite, „alternate însă cu gesturi și cuvinte banale, obișnuite, uneori comice chiar, spre a spulbera orice urmă de sentimentalism și duioșie, ea zguduie printr-o mare putere de reprezentare, pe care numai faptul trăit și talentul o pot da. Apărut pe scenă, la strigarea învățătorului, Niculaie stă cu pălăria lui taică-su pe cap și lui Ilie Moromete nu-i vine să creadă:

„Moromete nu se mai îndoi, mai ales că, își recunoscuse pălăria pe capul mare al fiului; gătit de emoție, tatăl strigă din colțul lui:

— Mă, n-auzi? Scoate-ți pălăria din cap. Și adăugă încet, vorbindu-i lui Cocoșilă:

Săracu de el, nu i-am luat deloc o pălărie și uite că nu e învățat s-o poarte, stă cu ea pe cap.“

Dar tocmai când, mândru, cu coroana de flori pe cap, premiantul se pregătea să recite obișnuita poezie, este cuprins de un acces de friguri. Scenele care urmează sunt dintre cele mai impresionante din punctul de vedere al sondării psihologiei

aceluiși personaj principal, Ilie Moromete. Conducându-și fiul bolnav spre casă el are câteva gesturi care vorbesc de o stare sufletească cu totul specială, de neconceput până acum la un țăran, în orice caz nedezvăluită în toată profunzimea de nimeni dintre prozatorii anteriori. Ea se compune din indefinite remușcări ale părintelui care înăbușise, fără să-și dea seama, dorința de a învăța carte a copilului, totul amestecat cu duișii paterne suave și acoperit cu grijă sub gesturi și cuvinte ce vor să pară indiferente, reținute, chiar aspre. Cu băiatul tremurând în brațe, după ce culese cărțile și coroana căzute în praful drumului, „cu niște mișcări sfioase, abia atingând buchetele de flori“, Moromete simte cum „sub bărbie i se ridicase și rămăsese înțepenit mărul nemilos al lui Adam“. Copilul se strânse gemând la pieptul tatălui și-și „încolăci strâns brațele de gâtul aspru al părintelui“, care murmura nemulțumit, „dezorientat, atins tocmai în liniștea sa netulburată“: „Hai, mă! Hai, mă! Prăpăditule! Lovi-o-ar moartea de treabă, vă îmbolnăviți așa, fără nici o socoteală... Că eu când vă spui... voi...“

Pe nesimțite, după procedeele cunoscute al prozatorului, cuvintele omului se sting și devin gând („monolog interior“, cum spun criticii) ce poate fi urmărit în continuare: „Ce era cu Niculaie asta? De unde mai răsărise și el cu povestea asta a lui cu școala? Și ce vroia la urma urmei?“

De fapt, în economia generală a romanului, capitolele consacrate școlii au un loc foarte bine determinat. Eroul este acum izbit de încă un aspect al realității pe care îl ignora, în chip involuntar sau poate cu bună-știință, pentru a-și păstra iluzoria lui liniște sufletească. Marin Preda a făcut din personajul său o mare inteligență pe care-i place s-o confrunte, brutal și prin surprindere, cu problemele sociale cele mai crude. Una dintre ele, care — descoperă cu uimire eroul — îl privea absolut direct, lovea în el fără milă, era și aceea a școlii din vremea lui. Există, în paginile analizate mai sus, una dintre pledoariile cele mai pline de patos pentru drepturile la învățătură ale copiilor de țărani, cu atât mai convingătoare cu cât ea este înfățișată în imagini dintre cele mai vii, așa cum ele s-au păstrat în memo-

ria artistului. Căci Niculaie Moromete — lucrul se poate deduce chiar dacă n-am cunoaște nimic din biografia romancierului — este chiar Marin Preda copil, iar Ilie Moromete este tatăl său.

Istoria literaturii române — atât de bogată și strălucit reprezentată prin tematica rurală — țărănească — încheie, rotund, o mare etapă a ei, cu un prozator ilustru.

Eugen Barbu

PRÂNZUL DE DUMINICĂ

În *Prânzul de duminică*, cu care se deschide volumul de povestiri cu același titlu, Eugen Barbu ne apare ca unul dintre cei mai fini observatori ai vieții de toate zilele, ai faptului divers, banal în aparență. La dânsul, ca la mulți dintre prozatorii moderni din vremea noastră — nu la toți însă! — realitatea este recepționată direct prin simțuri, fără complexe intelectualiste anume, adesea cu o memorie reportericească uimitoare. Și, deși la o privire superficială povestitorul pare a se supune total obiectului său, în cele din urmă băgăm de seamă că pe dedesubtul relatării plutește o atitudine personală fermă, odată cu o mare forță de transfigurare a realității prin care evenimentele capătă semnificații profunde.

Simplu de tot spus, tema acestei schițe-reportaj este ceea ce am putea numi — cu un termen care ar părea nepotrivit aici, dar nu este — *poezia foamei*. Fenomenul fiziologic, diurn, cu totul omenesc, al ingurgitării alimentelor și băuturii, cu toate implicațiile lui de ordin psihologic și caracterologic în genere, estetic în instanță ultimă, a format obiectul preocupărilor artei scrisului dintotdeauna de la Homer la Rabelais, la Creangă al nostru, la Hogaș ori Sadoveanu. Eugen Barbu își propune însă, în funcție de comportamentul uman într-o asemenea împrejurare, realizarea unui contrast frapant între două categorii sociale fundamentale deosebite ca mod de viață și mentalitate. „Omul este stilul“, glăsuiește un celebru adagiu provenit de la naturalistul Buffon. Dar tot atât de bine s-ar putea spune: „Omul este ceea ce mănâncă“, dacă ne situăm în unghiul de privire potrivit.

Într-un vagon de clasa a treia a unui tren *arhaic* ce mergea spre Câmpulung, la munte, își iau „prânzul de duminică“ un grup de cinci tineri, băieți și fete — feciori de bani gata, s-ar

spune, dintr-o generație mai nouă — și un grup de trei cosași „negri de soare, slabi, osoși“. Ceea ce s-ar putea numi componența meni-urilor celor două *festinuri* creează contrastul de fond al povestirii: În timp ce tinerii — foarte zgomotoși, vorbind tare și apostrofându-se „cu amicitie exagerată“, rupând din când în când pe franțuzește, „ca să sperie mitocanii din vagon“ — destupă sticle de coniac, desfac cutii de conserve scumpe și, pe felii de pâine albă, așază *tacticos* bucăți de șuncă de Praga, țărani scot câte un dărab de mămăligă rece, sfarmă ceapa roșie în pumni și întind cu mare grijă în sarea grunjoasă, cenușie, dintr-o cârpă desfăcută între ei, pe banca tare, de lemn.

Cum spuneam, la Eugen Barbu mediul înconjurător se lasă perceput direct prin simțuri. Chiar aici stă arta prozatorului, care notează, cu savantă gradatie, repercutarea în auz, văz, miros, a ceea ce se petrece în imediata sa apropiere. Ceea ce s-ar putea atinge de simțul pipăitului și al gustului rămâne, în împrejurarea de față, ipotetic, deductibil, narațiunea fiind făcută la persoana întâi și povestitorul luând atitudinea pasivă a observatorului neutru. La aceasta, tot el asociază reacțiile posibile ale altor doi pasageri din vagon, „o femeie sănătoasă, cu pieptul mare, îmbrăcată într-o cămașă țărănească“ și un preot tânăr, „cam neîngrijit, cu barba dezordonată“, nu tot atât de neutri și de pasivi însă, pentru că pe fețele lor se vede ațâțarea foamei.

Dinspre colțul tinerilor, „strigătele deveniră mai ascuțite, aproape nerușinate“, când se auzi zgomotul specific al destupării unei sticle cu gât lung și „gâlgâitul vesel“ al coniacului franțuzesc. Mirosul se răspândește numaidecât în atmosferă și deveni atât de tiranic încât naratorul declară că *simte* cum preotului celui tânăr, cu înfățișare de băutor, îi „lăcrămă gura“. Unul din tineri, care la început părea o fire visătoare, din modul cum privea peisajul prin fereastra vagonului, dezminți această supoziție de moment, îndată ce e văzut înfulecând cu mare apetit „un pește frumos, albastru ca plumbul“. Fetele „cu breton“ ronțăiau feliile de franzelă cu șuncă așa de pofcios încât, ne asigură din nou povestitorul, „chipul femeii de lângă preotul cel tânăr era atât de lacom că m-am cutremurat“.

Când am apus că atitudinea scriitorului este neutră, am făcut o afirmație adevărată numai dintr-un anumit punct de vedere, acela al *impresiei* de perfectă obiectivitate cu care ne sunt relatate faptele. Eugen Barbu practică ceea ce se numește notația dură, nemiloasă, insistentă pe amănuntul frapant, exagerată însă chiar tocmai de aceea, nu rece, seacă. Pe neașteptate — pentru cine nu este încă obișnuit cu stilul scriitorului —, dar perfect încadrat în context, apare câte o notație *participativă*, ca aceea din care aflăm că lăcomia observată pe chipul femeii *cutremura*. Consemnările de asemenea natură sunt mai numeroase, mai ales întru cât privește grupul celor trei țărani. Intrând în vagon, spre deosebire de grupul tinerilor, ei fac totul în tăcere, cu gesturi liniștite, sfioase s-ar zice. Din înfățișarea lor reiese „acea istovire a privirii pe care o recunoști la cei ce muncesc greu sub pământ, sau pe pământ, neiubindu-și munca“. Oamenii par a purta cu ei „o ură fără mânie“ (a se vedea nuanța deosebitoare între cuvintele *ură* și *mânie*), „o ură fără glas“. Sunt observate gesturile „cumini“ cu care țăranii își așază coasele, pe lângă ei, „cum ai așeza o ființă vie“, ca și cum tot sensul existenței lor ar rezida în aceste unelte pe care nu se știe de le iubesc sau nu, dar pentru care manifestă o mare grijă. Sunt observați, ca sub obiectivul cinematografic, toți trei, rând pe rând: cel mai tânăr, cam de 35 de ani, provoca mirare când spunea ceva, încet, cu o voce spartă, fiindcă „în jurul gurii adunase atâta muțenie în obișnuința de a și-o strânge“. Al doilea, bătrân, avea ochii „vicieni, dar tot atât de triști, obosiți, ca și când n-ar mai fi văzut nimic“. Căuta în tașcă, după tutun și o bucatăică de jurnal. Al treilea „avea un gât lung și subțire, neverosimil, și o gură mică, ciudată la un om în vârstă“. Se uita pe fereastră dar „toată podoaba locurilor pe lângă care trecea trenul se scurgea prin privirile lui indiferente, spălându-se, cum face apa de munte cu pietrele râurilor“.

Devine acum clară de tot *părtinirea*. Ea ar putea sfărâma compunerea, prin schematism și tezism, dacă scriitorul n-ar fi pe deplin conștient de pericol și dacă, cu un instinct sigur, nu s-ar opri cu aceste considerații exact la punctul limită, cârnind apoi

totul spre descriptivismul revelator, șocant, în care rămâne un maestru greu de întrecut. De aici încolo participările afective, directe, sunt acoperite cu grijă. După un aparent involuntar „țărani mei“ — unde atributul posesival vine ca un fel de clipire complice spre cititor, ca spre a-l aviza asupra unei slăbiciuni mai mult sau mai puțin grave — prozatorul se obiectivează complet și descrie cu o minuție uimitoare prânzul țărănesc, ca într-un tablou de gen. Imaginile rămân, cu precumpănire vizuale (în timp ce în relatarea consumării alimentelor și băuturii, la grupul tinerilor, accentul se pune pe simțurile mirosului și gustului, sensibil inferioare în comparație cu cel al văzului¹, de unde senzația de vulgaritate obraznică), în culori mohorâte, dar cu atât mai expresive, aspre.

Simbolic parcă — deși nu este deloc sigur dacă autorul s-a gândit la aceasta — sarea, sarea grunjoasă, cenușie, pe care unul dintre coșași o scoate la iveală dintr-o legătură, „ca pe un pachet de perle, atent să nu se piardă ceva“, formează pivotul acestui tablou al prânzului omului sărac la ultima extremitate. (Pentru cunoscător, și printr-un formidabil contrast, gândul poate duce la toate marile festinuri descrise în literatură, de la cina lui Trimalchio din *Satyriconul* lui Petronius, până la somptuosul *Ospăț al lui Pentaur*, din compunerea în stil parnasian a lui Alexandru Macedonski.)

Desaga din care sunt scoase sumarele și primitivele merinde este „cenușie ca sarea grunjoasă“. De aceeași culoare este și cârpa mototolită, așternută pe banca tare de lemn, „netezită cu blândețe“, ștearsă „cu muchia palmei“. Alături stau dăraburile de mămăligă rece, galbenă, „cu coaja zgrumțuroasă“. În acest timp țăranul „cel slab“ scoate din traistă „o ceapă mare, rotundă“ — apreciază ochiul de pictor al prozatorului — „un fruct frumos... ca o lampă de noapte“. Sfărâmată „cu o simplă apăsare a palmei“, ni se mai spune, „tot mirosul de șuncă pieri“.

¹ Am fi pe punctul de a afirma că în zugrăvirea coșaiilor prozatorul a fost influențat și de un celebru tablou al lui Camil Ressu (1880—1962), existent cândva la Muzeul Zambaccian.

În chip cu totul învederat deci, scriitorul își propune și realizează un tur de forță: descriind frumusețea prânzului țărănesc ne face să simțim *urâtenia* înfulecării scumpelor alimente etalate fără pudoare de tinerii și zgomotoșii excursioniști.

Această atitudine, estetică neapărat, se bucură de întreaga adeziune a cititorului pentru că ea vine în acord cu o atitudine etică fundamentală, adânc omenească. Este vorba de valoarea și, totodată, de frumusețea muncii producătoare de bunuri materiale și, în ultimă instanță, de bunuri spirituale. Cine nu muncește nu are dreptul la subzistență! Ideea nu este, se înțelege, nicăieri exprimată ca atare, deschis, pe parcursul relatării. Însă gândul că toți oamenii ar trebui să se bucure de rodul muncii lor cinstite, nobile și frumoase, îmbrățișează, nevăzut dar simțit, întreg ansamblul povestirii. Prozatorul nu *argumentează* în cuvinte abstracte acest sfânt adevăr de justiție socială, ci numai arată eșantioane de viață, în imagini vii, contraste și inechități grave, convingătoare prin puterea de transfigurare pe care o are frumosul artistic.

Dar, încă o dată, originalitatea lui Eugen Barbu stă în notația incisivă, exactă, minuțioasă și impresionantă prin plasticitatea ei, cu senzația netă de lucru văzut și simțit, trăit la fața locului. Intervine apoi un *stil personal*, o selectare a elementelor realității trecute în ficțiune, în așa fel încât imaginea devine mai generală, larg cuprinzătoare și naște contemplația. Gesturile oamenilor mâncând au, din pricina repetărilor de mii de ori, o solemnitate de ritual, sunt simple de tot, „geometrice“ am spune. Observându-le, scriitorul le consemnează cu aceeași solemnitate simplă. De ar voi să le transpună pe peliculă, să le *încadrez*, unui regizor de film i-ar trebui o mare experiență, spre a *recrea* — prin succesiunea și alternarea planurilor — ceea ce prozatorul a făcut *să se vadă* prin cuvinte. Textul pare inextricabil și travaliul stilistic, bănuțit, e greu de reconstituit în amănunte, într-atât de naturală este fluența limbii. Succesiunea, alternarea și suprapunerea planurilor se realizează prin valorile stilistice ale timpurilor verbale.

Într-o primă secvență, pe care am putea-o numi a *pregătirii* prânzului, domină perfecte compuse, toate în propoziții

principale, ca spre a sublinia mișcările *precise, clare, definitive*, aduse în primul plan. Cel de al doilea, *continuu* tabloului, este realizat printr-un imperfect și două gerunzii:

„Țăranii mei *s-au adunat* mai aproape, *au mișcat* coasele cu aceeași blândețe, cum ai muta o ființă vie, nu niște lemne neînsuflețite, și cel mai bătrân *aP căutat* într-o desagă de in, cenușie ca sarea grunjoasă, și a *scos* o bucată de mămăligă rece. *Era* o bucată tare, galbenă, cu găuri, ca un fagure, cu coajă zgrumțuroasă, o bucată mai mică dintr-o mare mămăligă din care se mâncase de mai multe ori, și înainte de a o așeza pe banca tare de lemn, sub ea *și-a așternut* batista, o cârpă mototolită, tot de culoarea sării grunjoase, *netezind-o* cu blândețe și *ștergând-o* cu muchia palmei. Ceilalți *s-au aplecat* între picioarele desculțe, și în tăcere *au scos* din desagi alte două bucăți de mămăligă, la fel de vechi, de zgrumțuroase și de galbene...”

Cea de a doua secvență e mai dinamică și e pusă sub regimul perfectului simplu, în toate propozițiile principale, alternat cu un imperfect și un gerunziu:

„Țăranul cel slab *scoase* în cele din urmă o ceapă mare, rotundă, un fruct frumos, poate tot atât de frumos ca o lampă de noapte, pe care-l *sfârâmă* cu o simplă apăsare a palmei, și tot mirosul de șuncă *pieri*. Cosașul cu chimir negru de piele *căută* în brăul său cu ținte vechi și roase și *scoase* o legătură, tot vânăță, tot umedă, de culoarea sării grunjoase, și o *desnodă*, ca pe un pachet de perle, atent să nu se piardă ceva, o legătură în care *se afla* puțină sare. După aceea, cei trei țărani *își luară* prânzul de duminică, în tăcere, fără să privească munții umeziți *strălucind* în soarele de iulie, atât de vesel și de darnic, *înfrumusețând* totul în jur.“

DRAMATURGIE



Vasile Alecsandri

CLEVETICI ULTRADEMAGOGUL

Cânticel comic

„Liberal ultra, jurnalist / și constituționalist“, Clevetici este părintele „ultra-progresistului“ și „liber-schimbistului“ Cațavencu. Are și el ziarul său, *Gogoșa patriotică*, în care luptă pentru consacrarea „aptului de la 5 și 24 Ghenar“, pe care singur l-a înfăptuit, cu toate că n-a ajuns măcar ministru.

Procedeul dramaturgului, în creionarea demagogului liberal, este acela al îngroșării caricaturale, al exagerării contururilor, duse până la grotesc și absurd. După Clevetici, scopul ultim al sufragiului universal este ca „toată țara să se transforme într-o urnă electorală“; mai mult încă: „tot locuitorul să fie reprezentant al națiunii“. Parlamentul ar oferi atunci un spectacol măreț: „Patru milioane de deputați la un loc, cerând cuvântul!“ El vrea libertate absolută: „Să nu mai atârne servitorii de stăpâni, copiii de părinți, soldații de șefi...“; vrea egalitate perfectă: „Să nu mai fie săraci și bogați, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite...“ etc.

Cu logica lui Farfuridi, Clevetici proclamă „respectul Convențiunii cu condițiunea de a fi schimbată în totul“. Și, din nou asemenea eroului caragialean, invocă în sprijinul său pe străbuni, pe Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, împreună cu care strigă în gura mare: „arme! arme!“

Dar, ca și personajele lui Caragiale, în aparență haoticul și ilogical Clevetici știe foarte bine ce vrea: mandatul de deputat sau postul de ministru. Ochii îi sunt fixați asupra bugetului statului. Clevetici e un bugetivor în devenire: „Bugetul, d-lor — zice el — este pulsul unui stat!... Trebuie în consecință să-l pipăim cu luare-a-minte a unui medic...“

Comparația cu Caragiale (care pare nedreaptă până la un punct, dată fiind opera de pionierat a lui Alecsandri) duce la

concluzia că în cazul de față comicul de caracter e mai puțin izbutit. În timp ce Cațavencu — spre pildă — apare total inconștient de ceea ce este, cu alte cuvinte, perfect încadrat în propriu-i caracter și în propria-i piele, Clevetici dă impresia de o anume convenție între el și public, actorul — și odată cu el autorul — surâzând complice spectatorului din stal. Aceasta se observă mai ales în versurile ce trebuie cântate; foarte caracteristice vodevilurilor lui Alecsandri și imposibil de gândit în contextul teatrului lui Caragiale:

Eu sunt celebrul Clevetici
Cunoscut nu de mult pe aici,
Liberal ultra, jurnalist
Și constituționalist,
Unii îmi zic că-s demagog,
Alții că sunt numai un gog...
Dar eu n-aud, eu sufăr tot,
Căci sunt un mare patriot.

Comicul de limbaj este folosit pe larg de Alecsandri în acest „cânticel“, ca și în toate comediile. Uneori, ca în construirea numelui personajului, se simt ușurătatea și convenția, mai ales în comparație cu Caragiale. Tot așa în calambururi, de felul rimei „demagog-gog“, cu iz de teatru de revistă. Alteori însă, comicul de limbaj se realizează cu efect durabil. Liberal, combatant la *Gogoșa patriotică*, îmbrăcat în frac negru, cu jiletca Robespierre, cravată albă și barba în furculiță, Clevetici e un latinizant care face caz de „strămoșul nostru Traian“ și stropșește limba asemenea lui Rică Venturiano: El *espune* profesiunea lui de credință în problema colegiului *eleptoral*, în calitate de participant la *aptul* de la 5 și 24 Ghenar. Are *respect* față de Convențiune, luptă împotriva *opusăciunii* lui Sandu Napoila și e alături de *poporul suveran*. E însetat de glorie și de *amoarea* popularității, vrea să răstoarne tot ce *esistă*, deși în parlament *sulevă cestiuni urgente*, menite a apăra sacrul *princip al inamovibilității*. Fiind un temperament *apelpisit*, cuprins adică la fierbințeala oratorică, Clevetici uită uneori a fi în *cestiune* și

lasă, automat, să-i scape vorbele din gură numai în cascade sonore de noțiuni politice, goale de orice conținut:

„Acest mandat sacru îl voi îndeplini ca cetățean liber și liberal, apărând cu energie și cu logică (*iute*) libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, Convențiunea, drepturile naționale, garda națională, partidul național și celelalte... (*răsufându-se*), căci eu... și de ce nu? am toate calitățile de a fi ministru!...”

CHIRIȚA ÎN PROVINȚIE

Comedia „cu cântice” *Chirița în provincie* a fost jucată pentru prima dată pe scena Teatrului Național din Iași în 1852. La această dată dramaturgul avea în urma sa o bogată activitate, ca autor al mai multor zeci de piese, începând cu *Farmazonul din Hârlău*, pe care o compunea în 1840, continuând cu *Modista și cinovnicul*, *Iorgu de la Sadagura* (1844), *Iașii în carnaval* (1845), *Piatra din casă* (1847), *Chirița în Iași* sau *Două fete ș-o neneacă* (1850), și terminând cu „cânticelele comice” din *Șoldan Viteazul*, *Mama Anghelușa*, *doftoroaie*, *Herșcu boccegiul*, *Surugiul*, *Ion Păpușariul*, *Gură-Cască om politic*, *Barbu Lăutarul* și alte câteva. Ca poet al *Doinelor* și al *Lăcrămioarelor*, dar mai cu seamă ca autor de teatru, Alecsandri devenise celebru. Ceea ce rămâne însă mai interesant este faptul că scriitorul înfăptuia un program pe care însuși și-l fixase:

„Eu însumi m-am gândit adeseori la o asemenea grea întreprindere, și fiindcă încă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre”.

Într-adevăr, *Coana Chirița* este o prețioasă ridicolă din epoca imediat următoare evenimentelor de la 1848, când mica boierime de provincie tindea să parvină în ranguri. Comicul rezultă din contrastul dintre esența personajului — o boieroaică bătrână, urâtă și necioplită — și aerele pe care și le dă: îmbracă

haine „de armazoană“ și face echitație, fumează, instruește slugile cum să-i prezinte răvașele „pe talger“, angajează pe „monsieur Șarlă“ ca profesor de franceză pentru neisprăvitul și răzgâiatul de Guliță, ea însăși stropșindu-se într-un jargon franco-moldav de tot hazul. Acum, după neizbânda măritişului celor două fete mai mari, Aristița și Calipsița, gospodărite numai cu „țărănoii“ de Brustur și Cociurlă, ambiția ei cea mai mare este să ajungă isprăvnicasă. În acest scop trimisese la Iaș, în „capitalie“, pe Bârzoii, soțul, să cerce mărimile. Pretenția la un asemenea post important se bizuia pe „pățimiri“ suferite de familie la '48, așa cum reiese din convorbirea cu Safta, cumnată-sa:

„CHIRIȚA: Ah! cumnățiță, să mă fac isprăvnicasă!... alta nu doresc pe lume!...

Isprăvnicasă cu jandari la poartă și-n coadă!

SAFTA: De ce nu?... Te-i face și d-ta ca alte multe... Doar a izbuti el frate-meu la Iaș, unde l-ai trimes...

CHIRIȚA: Așa nădăjduiesc... că și noi... Dumnezeu știe cât am pățimit la '48... ca patrioți... Las' că ne-o perit vro zăce capete de vite; dar apoi îți aduci aminte ce friguri o avut Bârzoii... și cum m-o durut măsaua care am scos-o!...

SAFTA: Așa... așa...

CHIRIȚA: De aceea l-am silit pe bărbatu-meu să meargă la Iaș să cerce a căpăta isprăvnicia de aice din ținut... Doară și el are drituri... ca patriot... c-o pățimit... Nu-i vezi acu', care de care are pretenții să intre în slujbă... sub cuvânt că i-o fost frică la 48?... Helbet! dacă-i pe-aceea... apoi și noi avem temeieri... Adă-ți aminte ce groază-l apucasă pe Bârzoii... că strâga și pân somn c-o venit zavera...

SAFTA: Așa... așa...

CHIRIȚA: I... când să-l văd deodată intrând pe poartă cu doi jândari... știi?... i-aș sări în cap.“

Se înțelege că, scriind comediile sale, Alecsandri a fost atent la ceea ce au lucrat alții înaintea sa. Nu la noi, unde nu exista nici un fel de tradiție în acest domeniu, ci în alte literaturi, în special în cea franceză pe care o cunoștea îndeaproape. Există studii foarte importante, între care acela al comparatistului Charles Drouhét (*Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri*)

în care se descoperă o serie întreagă de filiații. Bunăoară, Chirița este soră bună cu personajul lui Molière din *La Comtesse d'Escarbagnas* ori cu Madame Angot, din comedia *Madame Angot ou la poissarde parvenue* (= mitocanca parvenită) de un autor mult mai neînsemnat, Maillot. Însă oricâte modele i s-ar putea găsi — în chipul cum scriitorul român aplică regulile consacrate ale comicului — Chirița rămâne un personaj autohton, atât de tipic încât el se potrivește nu numai epocii imediat de după 1848, când parvenitismul era în floare, dar și pentru vremurile mai apropiate de noi. Literatura română este deosebit de bogată în scrieri pe această temă, de la fabulele lui Grigore Alexandrescu, de pildă *Boul și vițelul*, la *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, la comediile și schițele lui Caragiale, la *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu, *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu etc. La noi parvenirea s-a manifestat întotdeauna, sau aproape întotdeauna, prin săltarea în funcții aducătoare de beneficii materiale și prin invocarea meritelor... patriotice în vederea ocupării acestor funcții, nu mai puțin prin pretențiile de subțiere a moravurilor, prin lux și cheltuieli pentru întreținere a unui aparat cvasinobiliar. Chirița vrea să introducă la Bârzoieni manierele din Iași, „doar ne-om mai roade puțântel și noi“, zice ea. Mutată la oraș, ca isprăvniceasă, „metahirisește evropenești“ și dă mese bogate, plănuiește neapărat un voiaj la Paris și nu ezită nicidecum a-și lua titlul de baroană, pe care pune să i-l însemne pe „pasport“. Pe dedesubtul acestor fumuri aristocratice plutesc însă interesele materiale cele mai meschine. Funcția de ispravnic înseamnă peșcheșuri grase și, mult mai practic decât consoartă-sa, „căpchietă“ de atâta mărire, Bârzoii pune în slujbă și curcanul cel batrân de la Bârzoieni pe care Ion, sluga de la grajd, îmbrăcat în livrea și devenit acum un fel de șef de cabinet al stăpânului, îl vinde pe rând tuturor solicitanților. Apoi „baroana“ și soțul ispravnic numără căpățânile de zahăr aduse plocon, cărate de același Ion spre câmară. Grijiile sunt cei doi și în ceea ce privește căsătoria lui Guliță cu Luluța, fata orfană a unei rude, numai și numai pentru

că avea o moștenire convenabilă. Caragiale nu va înfățișa lucrurile deloc în alt chip, pentru că și Cațavencu, pus să se exprime deschis, după atâtea fraze sforăitoare și demagogice despre „țărișoara lui“, va pretinde în cele din urmă „ori o mie de poli, ori deputăția“. Deosebirea stă numai în faptul că, mai optimist pentru epoca sa, Alecsandri face ca impostorii și necinstiții Bârzoieni să fie înlăturați prin Leonaș, tânărul care o iubea pe Luluța și care demasca matrapazlăcurile ispravnicului.

Mijlocul cel mai frecvent în realizarea comicului personajelor, în primul rând al Chiriței, este șarja caricaturală, împinsă la extrem. Expresie însă a unui fenomen tipic al vremii sale, boieroaica cu gusturi ariviste nu este totuși o apariție respingătoare, cum greșit o prezintă unii regizori. Vorbirea Chiriței, cu contrastul dintre expresia cea mai neaoșă moldovenească și franțuzeasca de epocă, este de un comic generos, menit să stârnească veselia zgomotoasă a spectatorilor, prin acele decalcuri neînțelese de „monsieur Șarlă“, cu totul accesibile însă moldovenilor: *boire une cigare, tambour d'instruction, nous l'enverrons dedans, pour des fleurs de coucou, il parlera comme l'eau, je suis heureuse par dessus la mesure, il a mangé une terrible trântă, nous lavons le baril* etc. În definitiv, asemenea transpuneri cuvânt cu cuvânt dintr-o limbă într-alta se pot întâmpla oricui, mai ales când e vorba de temperamente volubile, ceea ce e cazul Chiriței. Alecsandri însă aglomerează, exagerând în chip inteligent, spre a ne da o idee de jargonul imposibil al personajului său. El devine atât de copleșitor încât însuși „monsieur Șarlă“ începe a-și cam pierde șirul limbii materne și se pomenește jargonând ori emițând la rândul-i expresii neoașe, când zice despre interlocutoarea sa, la un moment dat: „îi lipsește un dog“. Arta intervine apoi mai cu seamă în chipul cum comediodograful gândește și realizează anume gradații în producerea comicului de limbaj. Galant, franțuzul își dă cu părerea că Chirița vorbește „comme un livre“ și că odrasla-i, Guliță, „dans quelques années il parlera aussi bien que vous“. Încântată la culme, mama procedează apoi la un scurt examen al fiului:

„CHIRIȚA: Da' ian să-i fac eu un examen... Guliță, spune nineacăi, cum se cheamă franțuzăște furculița?

GULIȚĂ: *Furculision.*

CHIRIȚA: Frumos... Dar friptura?

GULIȚĂ: *Fripturision.*

CHIRIȚA: Prea frumos... Dar învârtita?

GULIȚĂ: *Învârtision.*

CHIRIȚA: Bravo... Guliță!... Bravo, Guliță!... (îl sărută.)“

La care profesorul, excedat, exclamă furios: „Gogomanition, va!“ Motivul revine în scena a 12-a din primul act când „odorul“, „suflețălu“ de Guliță, trezit din leșinul cauzat de căderea de pe cal, explică celor doi cum se spune pe franțuzește trântă:

„CHIRIȚA: Quel malheur...! Cher Goulitze!... il a mangé une terrible... comment dites-vous en français... une terrible... trântă!

GULIȚĂ (*trezindu-se, cu glasul slab*): *Trântision!*“

Și încă o dată, în scena finală a actului al doilea, când fricosul de Guliță refuză provocarea la duel din partea lui Leonaș:

„LEONAȘ: Cât pentru monsiu Guliță, dacă tot voiește duel...“

GULIȚĂ: Bai!

ȘARL: Comment? tu refuses, malheureux?!

GULIȚĂ (*cu nerăbdare*): *Qu'est-ce que vous voulez? Omorâsion?*

ȘARL: Fricosion... va!...“

Abilitatea dramaturgului constă în a proiecta această franțuzire a Chiriței pe fundalul unei limbi moldovenești de baștină — mai accentuată chiar decât aceea a lui Creangă — șarjată și ea, deși, altcum privind lucrurile, autentică și plină de farmec. Devenită aproape un document de epocă, ea constituie în același timp o bogată resursă pentru jocul actorilor care interpretează în zilele noastre rolul personajului principal. Iată o parte din moldovenișmele Chiriței, la care se adaugă și câteva grecisme dispărute acum: *suflețălu, mătușicî, roșâie, șasă, șapte, zăce, cumnățâcă, bucățică tăietă, frumușăl, jândari, pretențâi, sâguranțâi, avuțâie, vesălie, împingeți-l, ambițâie,*

titium, țâgări, rușâne, ră, oblojât, mangosât, megieșâi, alivanta la pământ, săracan de mine!, um sfeclit-o!, iaca pozna!, mă muncește cugetul, mai sărată și mai chipărată, Ialei!, te-ai prichit, ai căpchiet, am codâlghit-o, nu dau tatarii, l-o trâmes teptil, paraxân, parastuiești, flatarisăști, metahirisăști etc., etc.

Se înțelege, în afară de modul cum este pus să vorbească, personajul central se caracterizează și prin o serie întreagă de situații. La Bârzoieni vine un răvaș de la soțul plecat la Iași și, deși era cu totul nerăbdătoare a afla despre numirea în funcție a lui Bârzoii, Chirița cere să i se prezinte misiva conform uzanțelor din casele mari, spre crucirea lui Ion, care nu pricepe de ce este nevoie de talger și de șervețel pentru înmânarea unei simple scrisori și spre mirarea lui Șarl, care asistă la introducerea *civilizației cu serviette*:

„ION: Cucoană, cucoană... Iaca un răvaș de la Iaș.

CHIRIȚA (*tresărind*): De la Iaș? A fi de la d-lui... Cine l-o adus?

ION: Un jăndar de la isprăvnicie... Cică-i grabnic.

CHIRIȚA: Grabnic?... Adă... (*Vrea să ieie răvașul și se oprește.*) D'ășa s-aduce răvașul, măi oblojitule!

ION: Apoi cum?

CHIRIȚA: Cum?... Nu ți-am spus c-acum îi moda să s-aducă răvașele pe talgere...? Ha?

ION: Iaca... parcă răvașele-s alivenci.

CHIRIȚA: Ce-ai zis?... Lipsăști de-aici!... Și doar nu mi l-ai aduce acu îndată după modă... c-atâta-ți trebuie.

ION: Da' unde să găsec eu talgere, cucoană?... că nu-s sofragiu.

CHIRIȚA: Du-te sus la jupâneasa de cere un talger ș-un șărvet.

ION: Și șărvet?

CHIRIȚA: Și după ce-i pune șărvetu pe talger și răvașu pe șărvet... să mi-l prezentezi frumos... ai auzit?

ION: Am auzit. (*Se duce în casă, zicând:*) Să pun talgeru pe șărvet, și răvașu pe șărvet... ba șărvetu pe răvaș... ba...

SAFTA: Bine, soro, cum ai răbdare s-aștepți, când îi răvaș grabnic, de la frate-meu poate?

CHIRIȚA: Fie macar de la Pori Împărat... Am hotărât să introduc obiceiurile din Iaș, doar ne-om mai roade și noi... N-am dreptate, monsiu Șarlă?

ȘARL: Mult dreptat, mult... în care pricin?

CHIRIȚA: În predmetul civilizației.

ȘARL: *Civilisation... cu serviette?*

CHIRIȚA: Pe *assiette*.

ȘARL: *C'est l'etiquette?*

CHIRIȚA: Cu *serviette*.

GULIȚĂ: Pe *assiette*.

ȘARL: Au fait... (*în parte*): Je n'y suis pas de tout.“

Comice sunt apoi situațiile în care, prin așa-numita tehnică a qui-pro-quo-ului, frecvente în cel de al doilea act (mai trepidant decât primul unde a trebuit să se facă *expoziția personajelor* și a întâmplării), Leonaș vine travestit în ofițer și începe să-i facă Chiriței complimente în bătaie de joc, „flatarisind-o“ și determinând-o să declare că este o ființă „gingașă... impresionabilă... sântimentabilă...“, o „acadé“, o „zarnacadé“: „*Ah... te rog menajarisăște-mă... nu face abuz de slăbiciunea unei gingașă ființi: dacă mă iubesti... dacă-ți sânt scumpă... fi delicat... nu mă opri mai mult... lasă-mă să fug... că mă muncește cugetul...*“

În comparație cu consoartă-sa, conu Bârzoii pare un conservator ruginit cu toate că funcția de ispravnic îi convine de minune. În ceea ce-l privește, el regretă traiul patriarhal, cu tabieturile respective, tânjește mai ales după mâncările „creștinești“, autohtone, pe care actuala isprăvnicieasă nu mai catadicsește să le pregătească spre a nu-și pârlă fața la focul din bucătărie:

„Las' că dumneaiei cucoana nu mai catadicsăște să caute de gospodărie... să facă cozonaci, pască, păstrămuri, dulceți, vișânapuri... ca la casa omului... sau măcar să-mi facă la masă vruncheschet, vro plachie, vreo musaca, vreo camama, vreo baclava... vro ciulama... bucate creștinești... sănătoasă și ușoare... Unde!... șade toată ziua pe tanbur, la tauletă, și din blanmanjăle, din bulionuri, din garnituri nemțâști nu mă slăbește... Auzi! Blanmanjăle?... Bulionuri?... Borș și alivenci... că cu astea am crescut în casa părintească...“

Cât privește voiajul la Paris al nevesti-sii, Bârzoii nici nu vrea să audă de așa ceva, dar întâlnește o opoziție de neînălăturat.

Furia matroanei ahtiată de voiajuri mondene atinge culmea, când o *auzim* (și o *vedem*) răstindu-se așa:

„M-am uscat, îți zic... și de nu m-oi porni degrabă... să știi că-mi vine ipohondrie... (*tipând:*) Oh! că nu mai pot trăi în țara asta!“

În sfârșit, șarja din comediile lui Alecsandri, din *Chirița în provincie* în special, comportă un artificiu de compoziție din care nu lipsesc cupletele cântate, ori numai recitate, marcând trecerea de la un moment la altul al acțiunii. În chipul acesta verva reprezentației se menține tot timpul la nivelul cerut de spectatorii care în epoca respectivă nu erau deloc pretențioși dar, bănuim, nu agreau dialogul lent, analitic ci gustau mai cu seamă genul numit al vodevilului, ceva între operetă și teatrul de estradă din timpul nostru. *Tendința*, rămasă tot timpul explicită, se acoperă din punct de vedere estetic prin o anume complicitate intervenită între actori și publicul din sală, ca în vechile comedii clasice. La sfârșit, prin intermediul cupletului, actorii își ies din roluri și comentează înșiși spectacolul, moralizând ca în fabule:

„LEONAȘ: Apoi... nu știi că lumea-i un teatru plin de comedieni?

CHIRIȚA: Bine zăci... ! blagoslovită să-ți fie vorba!... Tocmai asta era s-o spun și eu d-lor-sale... (*Arată publicul și înaintează spre el.*)

Credeți-mi mie; cei mulți în lume

Fie din Londra sau din Focșeni,

Fie cu stare, cu rang, cu nume...

Joc ades roluri de comedieni.

Cela ce strigă că țara pere

Pân-ce apucă vreun ciolan,

Și cât îl roade, stă în tăcere...

Cine nu-l știe că-i comedian?

GULIȚĂ:

Cel care vecinic se tot fălește

Că-i de neam nobil cât un sultan,

Și-n faptă-i neamul și-l necinstește

Îi prost, sărmanul! prost comedian!“

I. L. Caragiale

O SCRISOARE PIERDUTĂ

(Farfuridi)

S-a spus că una din principalele trăsături ale originalității lui Caragiale stă în faptul că personajele sale comice sunt prototipuri de imbecili¹. Desigur nu e vorba de niște imbecili din naștere, de cazuri clinice, ci de niște indivizi cu o imbecilitate câștigată în mediul social care le-a imprimat un anumit automatism de gândire, de vorbire și acțiune, un comportament ilogic și absurd din punctul de vedere al unui om inteligent.

Cel mai tipic imbecil din întreaga operă a lui Caragiale ni se pare a fi Take Farfuridi, personajul din *O scrisoare pierdută*. O concurență ar putea veni din partea lui Agamiță Dandanache, dacă, în cazul acestuia din urmă, imbecilitatea nu ar fi complicată cu ramolismul. Farfuridi este însă imbecilul pur, pentru că scriitorul — și o dată cu dânsul cititorii și spectatorii — au satisfacția și bucuria de a descoperi în el legi, fenomene, aspecte și tablouri de epocă imposibil de înfățișat altfel. Personajul e o mostră edificatoare. El seamănă cu o jivină fantastică, însă teribil de reală, prin arta cu care dramaturgul o impune conștiinței noastre: grotesca imagine, mărită ca de niște aparate optice, ne ajută să reconstituim o epocă.

Deposdat — cu cruzime — de către autor, de orice urmă de inteligență, Farfuridi, ca om politic, își cunoaște totuși foarte bine interesele, printr-un soi de instinct și automatism de speță, întocmai ca Agamiță Dandanache, care păstrează scrisoarea, în virtutea faptului că așa procedează toți cei din familia sa, începând de la '48¹. Are antene ultrasensibile pentru a adulmea

¹ Observația lui G. Călinescu este perfect îndreptățită: „Prin individualismul eroilor se lămurește și trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într-adevăr, eroii lui Caragiale sunt amoralii, fiindcă

trădarea care era pe punctul de a se pune la cale, de către Joițica și grupul ei. Știe, din instinct de speță, că trădarea e în firea lucrurilor. Ceea ce îl neliniștește este faptul de a fi exclus de la beneficiile ei: „la urma urmei, fie și trădare — dar s-o știm și noi“. Automat (însă spunând, tocmai din această cauză, numai adevărul!), Farfuridi declară solemn și, aparent, paradoxal că iubește trădarea dar urăște pe... trădători, adică pe cei care-l exclud de la profiturile ei. De aici până la enormitatea pe care Caragiale i-o atribuie nu mai e decât un pas. Căci ipochimenul, în naivitatea și prostia-i teribilă¹, asociază la iubirea lui pentru trădare pe Ștefan cel Mare, pe Mihai Bravul, pe Vlad Țepeș și pe Mircea cel Bătrân: „... De aceea eu totdeauna am repetat cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare: iubesc trădarea (*cu intenție*), dar urăsc pe trădători...“ „Pentru că eu am zis-o cu străbunii noștri, cu Mircea cel Bătrân și cu Vlad Țepeș, neică Zahario: îmi place trădarea, dar...“ etc.

Personajul e simpatic și *amuzant* pentru că momentan nu știe ce spune și e *odios* pentru că știe foarte bine ce vrea, la urma urmei: chiverniseala proprie. Ca apariție personală e numai *hilar*, ca reprezentant al speței, al clasei sociale din care face parte, e *fioros*, îmbinarea acestor două laturi a fost posibilă prin recurgerea la automatism și caricatură, vizibile mai ales în vorbirea personajului. Pe Farfuridi îl caracterizează ticul verbal „*fix*“. De aceea el poate spune, în virtutea inerției, „zece trecute *fix*“ și chiar „1821 *fix*“. Pentru a contura mai puternic personajul său, Caragiale însoțește toate aparițiile în scenă (în număr de patru, pe întregul parcurs al piesei!) ale lui Farfuridi de un fel de dublu al său, ori mai curând o *anexă*, în persoana

n-au noțiuni de morală... A folosi șantajul se cheamă pentru el [pentru Agamiță Dandanache, n. n.]: «C-am întors-o cu politică» (*Jurnalul literar*, nr. 2, 1947, p. 8).

¹ După Camil Petrescu, prostia absolută se confundă cu viclenia descurcăreților egoiști, victorioși, pentru ei înșiși, în viața de toate zilele, orbi, lipsiți total — tocmai din această pricină — de clarviziune cât privește interesele obștești.

lui Iordache Brânzovenescu. Brânzovenescu este o figură lipsită de individualitate, servind numai de reflector și totodată de umbră pentru ascendentul și patronul său politic. De el îl apropie mai întâi numele, prin aluzia lor *culinară*, care sugerează, cum remarcase Ibrăileanu, „inferioritate, vulgaritate și lichelism“, apoi convingerile politice comune. Devine clar de tot că ei sunt nedespărțiți și merg împreună oricând și oriunde, în nenorocire sau în bucurie, fie că are sau nu loc „trădarea“ — pe care cu antenele lor fine au adulmecat-o deja — fie că sunt sau nu părtași la ea. Într-un singur loc — și-ar zice — apare o mică și trecătoare disensiune între dâșii: când cu telegrama pe care Brânzovenescu declară că o iscălește numai dacă o dau „anonimă“. E o mică fisură în prietenia lor, prilej pentru autor de a arăta că prostia, idioția chiar, și poltroneria lui Brânzovenescu e mai mare decât a tutorelui său:

„FARFURIDI (*cu tărie, impunător*): Trebuie să ai curaj, ca mine! Trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă!

BRÂNZOVENESCU: Așa da, o iscălesc!“

Întotdeauna Brânzovenescu servește de multiplicator și rezonator al replicilor lui Farfuridi, care, fragmentate, repetate sau reluate într-o formă asemănătoare, devin astfel mai vii și mai dinamice. Foarte interesantă este, sub acest aspect, scena I din actul II, când cei trei fruntași politici — Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu — s-au adunat spre a-și face socoteala voturilor probabile. Ei sunt „stâlpii puterii“, stimabili și onorabili, vechi membri ai comitetului pentru statuia lui Traian și membri în „comițiul agricol“ etc... La început, atmosfera are calmul de dinainte de furtună. Cei doi, Farfuridi și Brânzovenescu, abia așteaptă prilejul să aducă vorbă despre „trădare“, căci ei mirosiseră tratativele care se duceau între Cațavencu și grupul condus de Zoe. Prilejul se ivește în momentul în care se pune problema aducerii lui Ienache Sirepeanu „să voteze cu noi“ — cum se exprimă Trahanache. Farfuridi prinde vorba din zbor și pune întrebarea insinuantă: „Adică cum să voteze cu noi?“

reluată apoi ca un ecou de Brânzovenescu: „Adică cum să voteze cu noi?“ Jocul continuă din ce în ce mai precipitat, între cei doi, care știau „ceva-cumva“, și Trahanache, devenit dintr-o dată inocent. Vorbele se amestecă; printre *parlamentarele* politețuri cu iz franțuzit denaturat, precum *stimabile, onorabile, venerabile* etc., apare câte un familiar *neică*, câte un: *Iar te faci chinez* sau: *Să n-am parte de Joița dacă știi*. Când spiritele se aprind prea tare, răsar cuvinte din fondul autohton, frizând mahalagismul. Trahanache e gata să-i taxeze pe cei doi drept *vagabonți de pe uliță și zaverгии*. Pentru că numitul *Cațavencu* făcea figură de *ultraprogresist*, Farfuridi — Brânzovenescu îl declară pur și simplu *nihilist* (devenit în vorbirea personajelor lui Caragiale *nifilist*; ca și *fitanție, arfivă* etc.). Contrastul comic se accentuează prin alătararea unui calificativ foarte autohton: *moftologul*. Cu acest *moftolog* și *nifilist*, Fănică Tipătescu, prefectul, urmează „a-și da coatele“ — după opinia lui Farfuridi. Replicile se succed vertiginos, comicul scenei, magistral, neatins de nimeni până astăzi în dramaturgia noastră, provine din gesticulație, din mimică, din țistuituri, din semne de exclamație, din interjecții și puncte de suspensie:

„TRAHANACHE: Mă rog, aveți puțintică...

FARFURIDI: Nu știam...

TRAHANACHE: Mă rog, aveți...

FARFURIDI: Ba eu merg și mai departe, și zic, cum ziceam lui amicul meu Brânzovenescu: Mă tem de trădare...

TRAHANACHE: Cum de trădare?

BRÂNZOVENESCU: De-aia noi astăzi când am mirosit ceva-cumva...

FARFURIDI: Ceva-cumva...

TRAHANACHE? Ceva-cumva?

BRÂNZOVENESCU: Dacă e ceva la mijloc...

TRAHANACHE: Ceva la mijloc?

FARFURIDI: Da, așa, dacă e trădare, adică dacă o cer interesele partidului, fie!

BRÂNZOVENESCU: Dar cel puțin s-o știm și noi! (*Trahanache vrea să întrerupă, fără să izbutească.*)

FARFURIDI: Pentru că eu am zis-o“ etc.

Vine, în fine, momentul să se precizeze numele trădătorului.
Jocul continuă.

Farfuridi și Brânzovenescu sunt mereu evazivi. N-ar vrea să-și supere interlocutorul pentru că îl știu „tare“. De altă parte, vor, în sfârșit, să pună punctul pe i:

„FARFURIDI: Știi ce, venerabile neică Zahario, ia să dăm noi mai bine cărțile pe față.

TRAHANACHE: Dă-le, neică, să vedem.

FARFURIDI: Ți-am spus că mi-e frică de trădare... Ei?

BRÂNZOVENESCU: Ei?

TRAHANACHE: Ei?

FARFURIDI: Ei ? mi-e frică din partea amicului...

TRAHANACHE: Care amic?

BRÂNZOVENESCU: Care amic, care amic? Știi d-ta...

TRAHANACHE: Să n-am parte de Joițica dacă știi.

FARFURIDI: Iar te faci chinez...

TRAHANACHE: Zău, nu...

FARFURIDI: Din parteă amicului... Fănică...

TRAHANACHE (*surprins*): Ce?

BRÂNZOVENESCU: Din partea prefectului...

TRAHANACHE (*încruntat*): Cum?

FARFURIDI (*scurt*): Nouă, ni-e frică... de! că-și dă coatele cu Cațavencu...

TRAHANACHE (*urmează jocul crescendo*): Cu Cațavencu?

FARFURIDI: Cu moftologul...

BRÂNZOVENESCU: Cu nifilistul...“

Apariția cea mai lungă a lui Farfuridi în *O scrisoare pierdută* o aflăm în scena I din actul III, scena discursului. Cortina se ridică asupra unei întreruperi... Rău prizat de public — dominat de grupul gălăgios al lui Cațavencu — oratorul, întrerupt mereu, se adresează avocațește cu acel veșnic: „Dați-mi voie...“ (însoțit de ștergerea frunții asudate cu batista), când către auditoriu, când către președinte. Brânzovenescu se află prin preajmă, gata să-i sară în ajutor, turnându-i apă în pahar la pauze, agitând cu aplauze grupul simpatizanților etc.

Față de *liber-schimbistul* și *ultraprogresistul* Cațavencu, Farfuridi trece de „ruginit“, învechit, obsedat de ideea fixă a istoriei, pregătit să facă expuneri lungi, obositoare, prin incursiunile lor în adâncul trecutului. Abia terminase de vorbit „din punctul de vedere de drept“ și acum era gata s-o înceapă iar de la: „anul una-mie-opt-sute-două-zeci-și-unu... fix“. Publicul — exceptând pe partizani — în frunte cu Cațavencu protestează vehement. Nu i se dă satisfacție să vorbească pe larg măcar de la „64“, invitat fiind să treacă la *cestiune*. Discursul lui Farfuridi este un monument de prostie și incoerență, o nemaipomenită baterie de apă în puiă, o aruncare de vorbe sonore în gol, fără logică, în pur automatism cu toate că *ideologia* oratorului — chiverniseala proprie — e clară de tot, pentru oricine, și în definitiv subînțeleasă de auditoriul de pe scenă, care știe prea bine că discursurile sunt numai o ceremonie acolo. Când nu debitează scolasticisme și tautologii mizerabile ca acestea:

„Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64:... Știm... oricine dintre noi știe ce este 64, să vedem ce este plebicistul...“

Farfuridi formulează paralogisme îngrozitoare, precum următorul:

„Din două una, dați-mi voie: 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... esențiale. ... Din această dilema nu puteți ieși... Am zis!“

Cum e oratorul, așa este și publicul. Geniul lui Caragiale atinge aici (ca și în alte situații similare din opera dramaturgului și prozatorului) culmea spectacolului comic. În timp ce — în comediile sale — Alecsandri căuta a demasca impostura și prostia, pe loc, prin replica venită la timp din partea unui personaj pozitiv sau măcar prin atitudinea străvezie a autorului, Caragiale lasă lucrările cum se află. Nimeni din adunare nu dă semne de protest față de modul cum a fost formulată *dilema* în

chestiune sau definiția lui „64“. Toată lumea, inclusiv președintele, zice *plebiscist*, cuvântul amenințând, din vina lui Caragiale, să se transmită în această formă posterității ca și *renumeratie* al lui Pristanda. Nimeni nu protestează, pentru că toți cei din adunare sunt, în grade diferite, niște Farfurizi și Cațavenci, în masă, interesați de competiția politică și nicidecum de logică, de concordanța dintre cuvinte și fapte, atâta vreme cât nu e vorba de căpătuiala lor personală. Așa încât Farfuridi poate debita, în continuare, enormități. El vorbește de o *cestiune politică* de la care atârnă nu numai prezentul și viitorul, dar chiar și *trecutul țării*. Tot așa, automat, înșiră în neștire — numai pentru sonoritate — anii istorici: „... precum, dați-mi voie — (*se șterge*) precum la 21, dați-mi voie (*se șterge*), la 48, la 34, la 54; la 64, asemenea și la 84 și 94, și ețetera, întrucât ne privește“, uitând că el și ai lui se aflau numai „în anul de grație 1883“. Frazele demagogicului discurs (cel mai demagogic discurs din întreaga noastră literatură) se mișcă acum în absurd total, urcă găfâitor, coboară precipitat, penibil, anacoliturile agramate, discontinuitățile de tot felul, odată cu gesturile oratorului, tinzând spre un punct culminant al perorației caricaturale:

„Atunci, iată ce zic eu și împreună cu mine (*începe să se înece*) trebuie să zică, asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate (*se îneacă mereu*), adică vreau să zic da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... Într-o chestiune politică... și care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (*se încurcă, asudă și înghite*) încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... Da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... (*asudă și se rătăcește din ce în ce*) și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orice ocaziune solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România... (*cu tărie*), țara în sfârșit... cu bun-simț, pentru ca să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă... (*se încurcă și asudă mai tare*), precum, dați-mi voie... pentru ca să dăm exemplu chiar surorilor noastre de ginte latină însă!“

Chestiuni politice, zguduiri care lovesc societatea, „Europa cu ochii ațintiți asupra noastră“, exemplul ce trebuie să-l dăm „surorilor noastre de ginte latină“, poporul, națiunea, țara, România etc. — iată vorbe mari și goale debitate mai mult pentru aspectul lor sonor¹.

Comicul rezultă și din străbaterea printre aceste vorbe pretențioase a câte unui cuvânt familiar, ivit când oratorul se află la ananghie, precum: *ori prea-prea, ori foarte-foarte, mă înțelegi*; sau prin câteva fonetisme de epocă: *să cază, soțietate, depandă, ețetera*².

Coborât de pe tribună și pus să se certe cu Cațavencu (în scena din pauza dintre cele două discursuri), Farfuridi, *înțepat* de adversarul său, devine pur și simplu un mahalagiu fără pic de parlamentarism. De astă dată vorbirea lui este perfect coerentă, comunicând idei foarte clare în niște termeni deosebit de pitorești:

„FARFURIDI (*izbucnind*): Ia scutește-mă cu mofturile, d-tale! Onest d-ta? Pe de o parte *Răcnetul Carpaților*, pe de altă parte chiverniseala confracților, pe de o parte opoziție la toartă, pe de altă parte teșcherea la buzunar!... Urlă târgul, domnule...

BRÂNZOVENESCU (*trăgându-l de mânecă*): Tache! Tache!

CAȚAVENCU: Dă-mi voie!

FARFURIDI (*furiOS*): Ce voie! Ce voie! Vii cu moftologii, cu iconomii,

¹ Nu mai încape nici o îndoială că șarja caricaturală din discursurile demagogice ale lui Farfuridi și Cațavencu are puncte de plecare cât se poate de reale. Titu Maiorescu nota, în pamfletul *Oratori, retori și limbuți*, o serie întregă de mostre din vorbăria parlamentară a epocii. Va fi trăit poate satisfacția de a le fi văzut ridiculizate de Caragiale în comedii. Iată una extrasă din ziarul *Românul*:

„Români!

În mai puțin de 2 luni ați trăit mai mult de 2 secolii. Voi, născuți de ieri, ați devenit învățătorii lumii civilizate. Europa, uimită de înțelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale și așteaptă tot de la voi. Nu simțiți, fraților, că dumnezeirea furnică în toată ființa voastră?“ (*Apud* Titu Maiorescu, *Critice*, II, București, E.P.L., 1967, p. 410—411.)

² Marin Preda va studia procedeul. Vezi mai sus analiza noastră la discursul învățătorului Toderici din *Moromeții*, I.

cu soțietăți, cu scamatorii, ca să tragi lumea pe sfoară... cu dascălimea d-tale (*mișcare în grupul Cațavencu*), cu moftangiii d-tale...”

Se pare că însuși Caragiale a ținut mult la acest personaj, pe care-l va fi descoperit cu satisfacție în figurile de avocați și avocăței ai timpului său, frecvenți apărători ai partidului sau grupului politic din care făceau parte, gata să-l trădeze dacă interesele lor personale le dictau acest lucru — gata să improvizeze discursuri demagogice, în care amestecau fără rușine poporul, țara și pe „străbunii noștri“, luați ca martori la matrapazlăcurile lor. Că a ținut mult la Farfuridi, stă mărturia lui D. Suchianu¹, care ne informează cum Caragiale a voit când piesa nu era gata — să-l designeze candidat în alegeri, ezitând totuși între el și Cațavencu. În cele din urmă însă a hotărât să creeze un al treilea personaj pe care să-l propună candidat și a ales pe Agamiță Dandanache, sinteză superioară a celor doi, acesta fiind, cum s-a mai spus, mai imbecil decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu.

¹ D. Suchianu, *Diverse însemnări și amintiri*, Ed. ziarului *Universul*, 1933; cf. și I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, Stagiunea 1938—1939, Editura Cultura poporului, f. a., în „Introducere“, p. XXVII—XXIX.

Barbu Delavrancea

APUS DE SOARE

Trilogia Moldovei *Apus de Soare*, *Viforul* și *Luceafărul*, compusă în 1909—1910, este rodul unei înalte conștiințe cetățenești a scriitorului care a voit să pună în fața contemporanilor săi o pagină din trecutul glorios al poporului nostru. Printr-un concurs fericit de împrejurări, piesa cea mai izbită a trilogiei rămâne *Apus de Soare*, capodoperă a genului, prin care Delavrancea stă alături de înaintași străluciți, precum Alecsandri și Hasdeu. Caragiale însuși apreciease cu totul elogios această piesă a lui Delavrancea.

Sursele de informații pentru dramaturg sunt de aflat în *Letopiseștele Moldovei*¹, publicate de M. Kogălniceanu, în *Cronica românilor și a mai multor neamuri* de Gh. Șincai, în *Arhiva istorică a României*, scoasă de B. P. Hasdeu, și mai cu seamă într-o carte a lui C. Esarcu: *Ștefan cel Mare, Documente descoperite în arhivele Veneției* (1874), unde scriitorul află o serie de amănunte deosebit de interesante, referitoare la ultimele zile din viața marelui voievod moldovean. E menționată, în cartea lui Esarcu, o scrisoare din colecția venețiană a lui Marino Samido datată 21 august 1504, care pomenește de boala domnitorului, de arderea cu fierul înroșit în foc a ranei de la picior, de medicii care l-au îngrijit, de înscăunarea lui Bogdan, încă din timpul vieții lui Ștefan, de un complot boieresc, înăbușit în fașă etc.

E. Lovinescu contestă acestei piese conflictul dramatic și acțiunea, în anume fel pe drept cuvânt. Însă *Apus de Soare* trăiește — așa cum arată G. Călinescu — „mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal“. Ștefan este o mare energie care nu vrea să piară, un autocrator de care a ascultat întreaga Moldovă și de teama căruia s-au cutremurat dușmanii din jur,

¹ Vezi și lucrarea noastră *Valori expresive în literatura română veche*, Ed. Minerva, 1976, capitolul despre Grigore Ureche.

mai multe zeci de ani în șir. Acest bărbat de stat și general încercat în multe războaie, om de mari energii fizice și morale, trăiește drama bătrâneții și a sfârșitului inexorabil al vieții. Conflictul, foarte puternic, este deci mai mult de ordin interior, constând în contradicția dintre caracterul perisabil al omului Ștefan și tendința de perpetuare a puterii domnești, a voinței voievodului, dincolo de moarte. Acest conflict, general-uman totodată, capătă o profundă semnificație social-istorică. Nu moartea — pe care a privit-o de atâtea ori în față, în nenumăratele-i războaie — îl cutremură pe Ștefan cel Mare, ci ideea că autoritatea domnească s-ar putea prăbuși o dată cu dispariția lui fizică. Meritul mare al dramaturgului constă în aceea că a înțeles cu adâncime fenomenul istoric esențial al epocii, precum și în faptul de a-și fi înzestrat eroul cu această înțelegere. Forța statului feudal moldav stătea, pe atunci, în autoritatea puterii domnești centralizatoare. În politica lui înțeleaptă, voievodul se sprijinise pe mica boierime și pe răzeși, lovind în marii latifundiari cu tendințe dezagregante. Ca domn, Ștefan, ajuns la bătrânețe, atinsese treapta cea mai de sus a gloriei, a superiorității și autorității. Credincioșii și supușii îl numesc „slăvitul“, „sfântul“, „împăratul“, iar puținii uneltitori, precum paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și jîtnicerul Stavăr, tremură numai la gândul sabiei scurtătoare de capete, punându-și nădejdea doar în boala, bătrânețea, moartea omului Ștefan Mușatin.

Romanticul Delavrancea a știut — cu un deosebit tact artistic — să zugrăvească cu egală forță pe bătrân și pe voievod, pe om și pe supraom, în persoana lui Ștefan cel Mare. Astfel, în timp ce doamna Maria se îngrijește de boala soțului, voievodul e preocupat de problema Pocuției:

„DOAMNA MARIA: Rămâi, stăpâne: îngrijești de Moldova, îngrijind de sănătatea ta...

ȘTEFAN: Pocuția...

DOAMNA MARIA: Iarnă... Viscol...

ȘTEFAN: Pocuția!

DOAMNA MARIA: Să înceapă primăvara...

ȘTEFAN: Iarnă e aici (*arată părul*) și niciodată primăvara nu va mai sosi...”

(Actul I, scena 5.)

Înscăunând pe Bogdan, bătrânul Ștefan își prelungește puterea după moarte: „Io, Ștefan Voievod, am suit pe Bogdan pe tron... Io, Ștefan Voievod, i-am așezat cu mâna mea coroana strămoșilor mei“ (actul IV, scena 10). Voința lui este lege și cine i se împotrivesc cade mai înainte chiar de a fi atins de fierul sabiei domnești. Această sabie are puterea unui simbol, semn al autorității tronului, de care voievodul e conștient pe deplin. E însăși voința autocratului: „Nu vrea să iasă...“ — zice Ștefan încercând să scoată sabia și adresându-se paharnicului Ulea; iar, după o pauză calculată, cu psihologia bătrânului care pipăie conștiința interlocutorului: „Nu vreau să vrea să iasă“ (actul III, scena 8). Și după executarea actului sacramental al tăierii uneltitorului: „Și cu acest oțel oprii cutremurul și umplui prăpastia... (*S-aude*: „Să trăiască domnul Bogdan!“) I... î... Da!... S-a împlinit legea! (*Scoboară treptele și aruncă sabia.*) ți-ai împlinit menirea ca și mine!“ (actul IV, scena 10).

Ca om, Ștefan nu e lipsit de obișnuitele păcate, „într-un mod fatal legate de-o mână de pământ“, după cum zice poetul. Are copii nelegitimi, pe Oana și pe Rareș. Pentru că cei doi se iubesc, tatăl caută să împiedice incestul. „Slăvitul“, „milostivul“, „sfântul“ Ștefan nu putea însă să facă acest lucru pe față, spre a nu-și știrbi autoritatea. De aceea, pe Rareș îl trimite la mama lui, la Hârlău, pentru a afla adevărul, iar față de Oana folosește un șiretlic de om bătrân și bolnav, prefăcându-se că aiurează, comunicând fetei adevărul în chipul acesta. Tot ca om, Ștefan trece prin torturi crâncene, atunci când trebuie să i se ardă rana de la picior. Impresionantă este însă voința voievodului, care, spre a nu-și pierde aureola de supraom, cere să nu fie imobilizat în vederea acestei teribile operații, în timpul căreia, spunând rugăciunea — ca înaintea unei bătălii — convertește, în final, strigătul de durere într-o relatare de război: „Și când îl străpunse pe Bogdan îi zise... Câine, ce ai făcut pe fratele tău... și când își dete sufletul strigă... a! a! o! o!“ (actul IV, scena 8).

După cum s-a mai spus, drama istorică *Apus de Soare* este lipsită de un conflict organizat, de o intrigă bine studiată. Personajul principal, Ștefan cel Mare, este mereu în centrul atenției spectatorilor. Chiar și în rarele dăți când nu se află pe scenă, el

este prezent prin comentariul celorlalte personaje, toate secundare, create anume spre a întregi figura principală ce crește monumental din fiecare replică. Oana și Doamna Maria sunt devoțiunea întruchipată, de fiică și soție, dar și de moldovence. Rareș este creat pentru verificarea, în ereditate, a caracterului și pentru ca bătrânul să aibă în fața ochilor spectacolul desfătător al sângelui tânăr al Mușatinilor, care fierbe: „Oh! sângele Mușatinilor n-are astâmpăr, fierbe, năvălește ca haiturile de la munte!“ (actul III, scena 4). Moghilă este slujitorul credincios etc. Toate aceste personaje pivotează în jurul celui central și se hrănesc din seva acestuia. Compozițional, *Apus de Soare* nu are o construcție arborescentă, ci seamănă de fapt cu o țâșnire impetuoasă, poetică. Mai mult decât o dramă istorică, *Apus de Soare* este un poem dramatic. În acest sens este gândit și titlul simbolic.

Din punctul de vedere al mijloacelor de expresie, *Apus de Soare* este o capodoperă oratorică, întrunind totodată, într-o formă unică până acum, multă observație umană la un loc cu poezia. Acest lucru este posibil în literatură o singură dată — în cazul evocării — în ultimele apoteoze — a unei figuri istorice mărețe, precum aceea a lui Ștefan cel Mare. Talentul oratoric al lui Delavrancea s-a manifestat aici din plin, cu mari efecte scenice, spectaculoase. Aceasta pentru că teatralitatea, retorismul, grandoarea și solemnitatea se potrivesc personajului în chestiune, și numai acestuia. Aplicând procedeul și celorlalte două părți ale trilogiei, Delavrancea a izbutit incomparabil mai puțin. Numai lui Ștefan cel Mare, bătrân, în culmea gloriei, care s-a păstrat în conștiința tuturor generațiilor, i se potrivește a se exprima în chipul acesta retoric-poetic:

„ȘTEFAN:...De câte ori îmi înfăș pulpa dreapta zic Doamnei: Oana, piciorul meu. Piciorul meu vrednic ca Oana (*scapă sabia într-adins*). Oană... (*Oana ridică sabia, i-o dă, și dă să-i sărute mâna, dar n-o ajunge.*) Să mă cobor la tine ori să te-nalț la mine? Privește drept în dreptul ochilor mei. A! tu plângi, Oană? Și de ce? Aide... vino încoace, bătrâna mea prietenă. Pe creștetul tău să cadă sărutul voievodului ca ploaia peste holdele verzi (*O sărută pe creștet*)...

DOAMNA MARIA: Seamănă cu Măria-ta... Ca două picături de apă...

ȘTEFAN: Una care pică acum și alta care a picat odinioară... Abia... risipit... Pe una o văd... pe cealaltă...“ (*actul I, scena 4*).

La vederea poporului care se adună, Ștefan vorbește ca un poet profet, cu exclamații de lirism sublim și în metafore grandioase. Cu siguranță că nu așa s-a comportat căpetenia de oști. Imaginea trăiește însa în posteritate și impresionează puternic: este o imagine care convine spiritului nostru și Delavrancea are meritul de a o fi exprimat grandios. Personajul se adresează parcă spectatorilor din sală:

„ȘTEFAN: Oh! săracii!... Săracii mei și-ai voștri... Săraci și voi și eu... Ce bogată e Moldova!... I-auz și-i văz, îi văz și-i auz... O! cum se varsă apele în Siret, așa vin șuvoaiele în Suceava la chemarea Voievodului lor!...“ (*actul I, scena 7*).

Oricât de pompoase, vorbele mari spuse de gura lui Ștefan cel Mare conving mereu artisticeste, ca niște sunete de război scoase din alămuri, în momente de viață și de moarte:

„Eu am fost biruit la Războieni și la Chilia. Moldova a biruit pretutindeni! A fost norocul, a fost tăria!“ (*actul III, scena 8*); „Doamne, osândește-mă, după păcatele mele, ci nu mă osândi de pacea cu turcii, spre mântuirea sărmanului meu popor“ (*ibid.*); „Sunt deșert, dar de deșertăciune niciodată n-am fost plin“ (*actul IV, scena 4*).

După cum se știe, Barbu Delavrancea a fost cel mai mare orator al nostru. Știa să capteze mulțimile printr-un anume crescendo studiat al discursului, prin dezlănțuiri de cascade verbale hohotitoare cu adânci ecouri în suflet. Meșteșugul retoric — foarte rar utilizat în literaturile mai moderne — atinge sublimul în câteva din celebrele replici ale lui Ștefan cel Mare din *Apus de Soare*. Exclamațiile și interogația, urmate de enumerarea numelor proprii vestite, cu sonorități istorice impresionante în gradul cel mai înalt, sunt de mare efect scenic, făcute anume spre a zgudui sala: Ștefan pare a se adresa parterului:

„Oh! pădure tânără!... Unde sunt moșii voștri? Presărați... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni.

Unde sunt părinții voștri? la Cetatea Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lențești... Unde sunt bătrânul Manuil și Goian, și Stibor, și Cânde, și Dobrul, și Iuga, și Gangur, și Gotcă, și Mihail Spătarul, și Ilea Hurul comisul, și Dajbog pârcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur?...“ (actul III, scena 8).

Se pare că majoritatea acestor nume nu sunt de invenție; în orice caz, ordinea lor în torentul retoric potopitor este studiată în vederea obținerii unui efect maxim. Repetarea lui și sugerează năvala impetuoasă, anume sonorități pe metri egali (și Goian, și Stibor, și Cânde) duc spre un *fortissimo* în scară, după cum câte un epitet sau caracterizare creează pauza potrivită pentru risipirea ecourilor (și Ilea Hurul comisul, și Dajbog pârcălabul... și fiara paloșului Boldur).

În chip firesc, după vijelia de întrebări vine răspunsul scurt și peremptoriu: *Pământ!*, urmat de o metaforă extraordinară prin retorismul ei grandios;... *Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriași!*

Truculența retorică este întărită apoi de indicațiile scenice. În fine, discursul voievodului este contrapunctat de o dezlănțuire a stihilor, când, în anume puncte de vârf sau de coborâș ale perioadelor, afară fulgeră, plouă torențial, bubuie tunetele și, din când în când, câte un trăsnet formidabil acoperă pentru o clipă totul. Ștefan se impune astfel ca un conducător al poporului, trimis parcă de Providență. Vorbele lui rămân săpate în suflet ca în granit: „Țineți minte vorbele lui Ștefan, care v-a fost baci până la adânci bătrânețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea, și nu e a noastră, ci a urmașilor noștri și a urmașilor urmașilor voștri, în veacul vecilor...” (ibid.).

La prima vedere pare curios cum Delavrancea, care în proza sa obține efecte de mare pitoresc prin culoarea lexicului, a izbutit într-o dramă istorică, unde Ștefan cel Mare vorbește ca în împrejurmările Bucureștiului: *dăsparte, te văzui, să sculă, porni, vrusei, dăstul, nițică, nu-ți zisei d-asta și d-astălaltă, dadă, dește, ăl, acușica, zobit* etc. Foarte puține sunt elementele lexicale de coloratura istorică: *lăcașul meu ohavnic*: (=inalienabil, termen mai mult juridic), *Io, Ștefan* (titlatură voievodală). O dată apare

chiar un neologism sau două: *mă opui, involt* (despre păr), greu de conceput în literatura de evocare istorică, de la Negruzzi până la Sadoveanu. Cauza poate sta în lipsa periției filologice la dramaturgul nostru. Oratorul este însă preocupat de piscurile cele înalte ale discursului, care acoperă totul, ca o lavă fumegândă, astfel încât stridențele dialectale rămân imperceptibile ochiului și urechii spectatorilor solicitați spre colosal și grandios. Nu se pot nega apoi virtuțile retorice ale graiului muntean, net superior celui moldovean sau ardelean, ușor de observat de la Antim Ivireanul până la Delavrancea. Aceasta ar putea explica, în parte, vorbirea muntenească, aparent neadecvată, a eroului principal. Zicem: „aparent neadecvată“, deoarece, în bună măsură, Ștefan cel Mare — în piesa lui Delavrancea — este o proiecție lirico-retorică a autorului însuși și mai puțin un personaj cu o existență de sine stătătoare, obiectivă, care ar avea nevoie de un mod propriu de a vorbi, colorat istoric și dialectal.

Culoarea istorică nu lipsește totuși în această capodoperă a lui Delavrancea, realizată fiind nu cu mijloace lingvistice, ci prin o atmosferă arhaizantă, sugerată de anume credințe mistice, practici magice, superstiții și mai ales prin acele semne prevestitoare de evenimente funeste și grave. E vorba — spre a ne exprima mai simplu — de un fel de *realism istoric*, în modul cum este înfățișată (în planul artei, se înțelege) mentalitatea oamenilor trecutului, pe care spectatorul și cititorul din epoca noastră îl înțelege ca atare. Așa — spre pildă — în actul II, scena 3 — Doamna Maria, scăpând din mâini talgerul cu grâu, care se sparge, consideră acesta un „semn rău“. Ștefan însuși, intrând victorios în cetatea Sucevei, după războiul cu leșii, exclamă la un moment dat: „Cătați sub piciorul drept și, de-ți găsi cărbune, să-l beau în paharul meu de sărbătoare că e bun de friguri; de-ți găsi plumb, să-l topim, să-l turnăm într-o cană cu apă ne-ncepută, și, de se va încheaga, voi vedea ce va veni mai apoi“ (actul II, scena 5).

Deosebit de caracteristic este dialogul în care jîtnicerul Stavăr comunică stolnicului Drăgan semnele prevestitoare de nenorociri, pe care le observase în noaptea precedentă:

„JITNICERUL STAVĂR: Ai auzit c-ast’ noapte o bufniță a țipat toată noaptea pe castel?

STOLNICUL DRĂGAN: Nu.

JITNICERUL STAVĂR: Buha... țipă, țipă, până spre ziuă... Când să zboare, o mătă neagră, haț, ș-o mîncă. Măța se spală pe bot. Un vultur căzu săgeată și înhăță pe mătă. Pe vultur îl săgetă un curtean și alergând după vultur, curteanul căzu într-o prăpastie.

STOLNICUL DRĂGAN: Ce-o mai fi și asta?

JITNICERUL STAVĂR: Și azi dimineață o vacă, din vitele domnești, a sângerat în șistar, pe când o mulgea...

STOLNICUL DRĂGAN: Ciudat!

JITNICERUL STAVĂR: Luna s-a arătat ca un cearcăn roșu; câinii au urlat; o femeie a născut un copil cu picioarele de ied...

STOLNICUL DRĂGAN: Urâte semne“ etc. (*actul III, scena 5*).

Faptele sunt luate din cronici, unde, cu naivitatea lor caracteristică, scriitorii vechi notau când o secetă mare, când năvala lăcustelor, când apariția unei comete, când chiar nașterea unui vițel cu cinci picioare etc., o serie întreagă de lucruri considerate nefirești, puse pe seama divinității ca niște semne prin care aceasta și-ar fi arătat puterile. Delavrancea le valorifică artistic după un procedeu shakespearian. Dialogul citat mai sus, dintre stolnicul Drăgan și jitnicerul Stavăr, seamănă — schimbând ceea ce este de schimbat — cu o scenă din *Iuliu Cezar* de Shakespeare, în care conspiratorul Casca vorbește de semnele rău prevestitoare. Se pare că — așa cum arată Victor Eftimiu într-un loc — Delavrancea „își făcea mâna“ recitind piesele marelui dramaturg englez, pe care, unele din ele, tocmai în vremea compunerii trilogiei, Margareta Miller Verghi, prietenă a scriitorului, le traducea în românește.

Shakespeareană ne apare în *Apus de Soare*, vorbind în general, tendința, încununată de succes, de a întruni în eroul principal necesitatea istorică cu *eternul omenesc*. Izbânda dramaturgului român se datorează însă în cea mai mare parte integrării lui în tradiție, în faptul că figura lui Ștefan cel Mare este evocată cu ochii poporului.

Lucian Blaga

MEȘTERUL MANOLE

Cea mai complexă — „misterioasă“ în anume chip — între toate lucrările dramatice ale lui Lucian Blaga, de fapt o sinteză a lor, în directă atingere cu sistemul său filozofic, este *Meșterul Manole*. Se înțelege, poetul pleacă de la mitul necesității jertfei supreme, din partea artistului care trebuie să creeze un monument nepieritor pentru colectivitatea care l-a ivit, prefigurat, cum bine se știe, în balada culeasă de Vasile Alecsandri și comentată de atâția dintre urmașii lui. Este însă cazul să spunem că Blaga își creează, așa-zicând, propriul său mit, de cele mai multe ori prin abateri grave de la punctul de origine, prin răsuciri dintre cele mai neașteptate, frizând, nu o dată, iraționalismul expresionistic. Pentru comparație, vom aminti aici că Octavian Goga, sedus și el de subiect, dăduse abia o piesă de teatru onorabilă, cu caracter mai mult de... salon, ca să zicem așa, și cu înțelesurile la îndemâna oricui: Sculptorul Andrei Galea se îndrăgostește de Ana Brăneanu, tânăra soție a unui moșier ministeriabil, care, la rândul-i, îl iubește cu aceeași arzătoare patimă. Desfacerea căsătoriei nu este cu puțință și între cei doi se înalță un zid de neînlăturat. Atunci artistul se eliberează de patima sa eternizând-o pe Ana (să se observe păstrarea numelui feminin, lucru ce nu se va întâmpla în cazul lui Blaga) într-o operă sculpturală de o frumusețe uluitoare, la vederea căreia femeia strigă ca într-o halucinație: „Zidul rău mă strânge!“. Motivul va fi reluat, mai târziu, în zilele noastre, și de Horia Lovinescu, în *Moartea unui artist*, după mulți alții de altfel. Nici G. Călinescu, în romanul *Bietul Ioanide*, nu e străin deloc de mitul constructorului de geniu care îngroapă în opera sa tot ce omenește are mai de preț.

Lucian Blaga ne apare mult mai profund, prin proiectarea ideii într-o atmosferă pe de-a-ntregul mitică, cețos-misterioasă și

printr-o interpretare absolut proprie și originală. În chip absolut, conform filozofiei blagiene, biserica ortodoxă ar fi organicitatea panică: natura, cerul și pământul românesc. Ceea ce construiește Manole, operă de arhitectură materială, este un act de turburare a *organicului* și ca atare întâmpină grave dificultăți. Calculele cifrice, măsurătorile în jurul unei machete etc. nu sunt suficiente, pentru că ceea ce se zidește ziua noaptea se dărâmă. Pentru nașterea operei este nevoie de factorul irațional, demonic, de harul divin, dar și de apelul la satanic. Mai limpede decât oriunde se aplică aici ideea de *demonism*, așa cum o înțelege Lucian Blaga când discută spiritul goethean. Totodată e pus cu mare putere în evidență ceea ce am numit *maniheismul* lui, idee conform căreia divinul și satanicul sunt cele două fețe ale uneia și aceleași entități: „Goethe — scrie filozoful român în *Daimonion* — găsește în demonie tot atâtea elemente cari sparg schema logică spinozistă: demonicul e irațional dar se aseamănă totuși cu pronia cerească, trăiește din și prin contradicții, e arbitrar și se complace în imposibil“. În același timp el

„nu e divin, căci pare irațional; nici omenesc nu e, căci n-are intelect, nici drăcesc, căci e binefăcător [...]. Se aseamănă cu hazardul, căci nu are nici o consecvență; se aseamănă cu providența, fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte“.

În consecință, Manole din drama blagiană trebuie să asculte de sfaturile starețului Bogumil (numele personajului este revelator în sensul ideii de mai sus), care-i spune că biserica nu se va putea ridica fără ritualul magic al îngropării în zid a unei ființe iubite (i-o spune, am zice, nu direct, ci prin exercitarea asupra meșterului a unui soi de magii „albe“). Prima abatere de la izvorul mitic-folcloric tradițional, tragicul constă (ca la grecii antici) în faptul că Manole înțelege din capul locului că alegerea va cădea asupra celui care „mai tare va iubi“, adică asupra sa, că „sufletul unui om clădit în zid ar ține laolaltă încheieturile lăcașului până în veacul veacului“ (*Scena I, Actul I*). Mira însăși, iubita meșterului — confundată, în Actul I, până la un punct, cu însăși Biserica, în starea ei *pură*, nematerializată în piatră — pare a fi pătrunsă de

această fatalitate ineluctabilă când, inconștient parcă, se adresează meșterilor, proaspăt venită la locul construcției în dimineața fatală: „Bună dimineața, nouă ucigași. Și cu Manole zece...” (*Actul III, Scena III*). Meșterii zidari seamănă întrucâtva cu apostolii lui Isus — Manole, în cazul de față, transfigurați, cuprinși ca de o boală și de o furie constructivă pe jumătate divină, pe jumătate satanică. Cel de al OPTULEA chiar spune: „Suntem bolnavi de ea (de biserică, n.n.). O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri, și totuși dorul de ea e în noi ca un dor de casă” (*Actul II, Scena III*). Isus — Manole este interpretat demonic, în spiritul lui Hans Hartmann (bunăoară, din *Dämonische und die Ethic*, 1923, operă comentată favorabil de Blaga), când e pus să exclame: „Aprindeți pădurile, să se vadă de departe că aici zece draci clădesc o biserică lui Christos!” (*Actul IV, Scena III*). La începutul actului al patrulea, din momentul în care Mira este acoperită de zid, meșterii sunt deodată cuprinși de o furie constructivă frenetică. Replicile se rostogolesc ritmat și rimat:

„AL ȘAPTELEA: Zvârliți tencuială pe coapse și os, să-nchidem viața în zidul de jos.

ÎNTÂIUL: Ucideți nădejde de casă și vatră. Clădiți-mi lăcaș, de lumină și piatră.

AL CINCILEA: Isteți fiți ca șerpui și blânzi ca porumbul. Urmați-mi măsura. Dați sfoara și plumbul.

AL NOUĂLEA: Obliți cărămida cu ochiul de apă. Vai cine nendrumă? Oh, nimeni nu scapă.

AL PATRULEA: Din gura de iad și-nvinsul mister — noapte și zi creștem spre cer.

AL DOILEA: Sus scânduri și bârne, zi lungă și noapte. Otravă și slavă culegem din fapte.

ALTUL: Var și cărămidă.

ALTUL: Zvârliți tencuială.

ALTUL: Sfoară și plumb.

ALTUL: Scânduri și cobile.

ALTUL: Ochiul de apă.

ALTUL: Noapte și zi.

ALTUL: Zi și noapte.

ALTUL: Mâna nu se-oprește.

ALTUL: Venin și slavă!

MANOLE (*urlă, plesnind peste ei un bici fantastic de lung*): Lucrați, băieți! Oh, deasupra aceleiași păreri, fără s-aducă vindecare, soare și ceruri mari. Sufletul a băut fapte și povești amare. Lucrați, zidari!“ (*Actul IV, Scena I.*)

Sau: „Zoriți, băieți, sporiiți, zidari! Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleșită de înfăptuire. Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puțin frumoasă, dacă nu e frumoasă, să fie cel puțin înspăimântătoare.“ (*Actul IV, Scena IV*).

Cu o sugestie luată din chiar balada de origine, îngroparea în zid a Mirei începe ca un joc (arta este ... *joc*, în înțeles schillerian!) dar ca un joc tragic:

„MANOLE: Mult nu e de atunci, îți aduci aminte, Mira — o dimineață ca asta era. Când ne-am întâlnit cu stângăcie, întâi, am fost aproape numai copii și am început în neștire să ne jucăm de-a viața. Acum tot așa ne vom juca de-a moartea. Atunci te-am culcat pe iarbă, acum te voi culca în zid. Va trebui să zâmbești și, chiar de va fi rece zidul, să te silești să glumești. Să pară în adevăr că moartea e un joc. Căci, vezi, blestemul de care vorbirăm îl învingem c-un joc“ (*Actul III, Scena III*).

Pentru cititorul (sau spectatorul — dar piesa lui Blaga este foarte puțin *spectaculoasă* pentru insul mai neinstruit; de altă parte cel instruit se poate foarte bine dispensa de mergerea la teatru, mulțumindu-se deplin cu lectura în fotoliu) care în acest moment își aduce aminte versurile din colecția lui Alecsandri:

Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Mult înveselea,
Iar Manea turba,
Mândra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea

Și glumind, zicea:
„Stăi, mândruța mea,
Nu te spăria,
Că vrem să glumim
Și să te zidim!“
Ana se-credea
Și vesel râdea.
Iar Manea ofta

senzația este de trăire în sublim a artei cuvântului, prin întrunirea sub pana lui Lucian Blaga a poeziei de cea mai adâncă factură filozofic-expresionistă cu... „poezia naivă“. O asemenea excepțională *atingere a extremelor* n-a mai fost posibilă decât la Eminescu, în *Doina*, în *Ce te legeni*, în *Revedere*, însă personajul Mira — unic în literatura românească — rămâne fascinant, misterios, suav-sublim în feminitatea sa prerafaelit monumentală, de un tragic neîntâlnit nicăieri prin omenescul ei. Înțeles complet însă numai prin tragismul artistului și *omului* Manole. Îndeplinindu-și menirea supraomenească, spiritul său se umple de o sacră furie și când edificiul este aproape gata se repede cu uneltele distrugerii asupra lui voind să-l dărâme. Mulțimea însă îl înlătură, semn că opera, odată săvârșită, aparține comunității care l-a născut pe artist, devine un bun intrat definitiv în spiritualitatea ei organică.

Remarcabile sunt mai cu seamă viziunile poetului, căci la urma urmei drama *Meșterul Manole* este... poezie care, cum am mai spus, nici nu are nevoie de scenă, de actori și decoruri spre a se împlini. Tiradele lui Manole și ale Mirei cuprinși de mirajul creației sunt, cel mai adesea, poeme cu implicații metafizice adânci. Am pomenit de tragismul Mirei, potențat și dedus din acela al lui Manole, artistul de geniu pregătit pentru sacrificiul suprem. Dar simpla dramă a arhitectului, care își zidește de vie în operă iubirea pentru femeie, lui Blaga i s-ar părea insuficientă, în orice caz prea aproape de sursa folclorică lamentuoasă, excepțională și aceea prin frumusețea ei simplă, țâșnind asemenea unui monument etern al durerii omului individual, despre care nu se spune că unde a fost căzut, încercând să sară de pe acoperiș cu aripi de șindrilă, s-a ivit „O fântână lină, / Cu apă puțină, / Cu apă sărată, / Cu lacrimi udată!“. Căci, așa cum spuneam, și Manole și, mai ales, Mira, *știu* de la început de sacrificiul la care sunt chemați. E o necesitate dictată de *organic*. Dramaturgul și poetul (o dată cu filozoful Marelui Orb!) mai inventează (pe lângă straniul Bogumil, starețul apostat) pe Găman (în *Hronicul și cântecul vârstelor* se povestește despre un „ciudat sătean“ cu numele de Găman,

| | |
|---------------------|-----------------------|
| Și se apuca, | Ci mereu zicea: |
| Zidul de zidit, | „Manoli, Manoli, |
| Visul de-implinit. | Ajungă-ți de șagă, |
| Zidul de suia | Că nu-i bine, dragă. |
| Și o cuprindea | Manoli, Manoli! |
| Pân' la gleznișoare | Meștere Manoli! |
| Pân' la pulpișoare | Zidul rău mă strânge |
| Iar ea, vai de ea! | Trupușoru-mi frânge!“ |
| Nici că mai râdea, | |

de care copiii se temeau „ca de o ființă cu legături prin tărâmurii demonice“), un fel de Erdgeist (spirit al pământului) care intră în convulsii la ivirea semnelor misterioase, așa cum se cutremură pământul. Chiar din scena I a actului I, Mira stă pe trupul ca de uriaș al misteriosului Găman și dialoghează poetic cu Manole.

Vorbele sunt venite ca în vis, de dincolo de condiția umană:

„MIRA: Meșterul meu — visează. Pentru el femeia adusă de peste apă nu e tocmai totul, dar să zicem jumătate din tot. Cealaltă jumătate e ea (*arată spre bisericuță*) (macheta din lemn, n.n.).

Și cu drept cuvânt. Las' las' nu tăgădui! Nu mă supăr deloc că mă pui în cumpănă cu minunea asta înfricoșată de puteri.

MANOLE: Între voi două, nici o deosebire nu fac, pentru mine sunteți una.

MIRA (*șăgalnic*): Iată pentru ce în fiecare dimineață zic: ce bine că nu vrea să se înalțe!

MANOLE: Gândești că prea mult m-aș duce să-mbrățișez piatra, nu-i așa? Și că ziua mi-aș pierde-o mângâind bolțile. Te temi că noaptea mea ar fi o veșnică odihnire pe trepți, iar turla, sabie între tine și mine (ecou din *Tristan și Isolda*, destinat să sugereze puritatea iubirii, n.n.).

MIRA: Astea n-ar fi pricină de griji, dar s-ar putea întâmpla într-o zi — pe ea s-o numești Mira, iar pe mine — biserica ta. Și zăpăceala ar fi cumplită — ha-ha!“

Și ceva mai jos, în aceeași scenă, în timp ce Manole „asistă la această întâmplare mut, căscând ochii mari, absent, ca de pe altă lume“:

„MIRA: Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărâmului celuilalt (...) scutură-te! Tu ești pământul, marele, eu sunt biserica — jucăria puterilor! Seninătate — vreau, nestăpâniților — că toți sunteți înnorați și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. țara îngrijorare. Vreau să sfârșească odată povestea aceasta de spaimă și de tristă nebunie [...]. Vezi ce bine mă țin, și nu sunt nici de var, nici de cărămidă. Seninătate — când sunt între voi! Și puțină lumină! Să se ridice sprâncenele! Inimă mai ușoară! Manole e mohorât parcă și-ar fi pierdut îngerii ce-l păzeau fără simbrerie. Și tu ești mâhnit parcă ai fi pierdut raiuri pe care nimenea nu le-a văzut. Moșule, vezi? Nu, m-am prăbușit. Trupul meu e întreg, arcurile întinse, os nu s-a spintecat, stâlpii sunt drepti! Răbdare numai, întunecaților. Și într-o zi nici biserica n-are să se mai năruie. Cum ar putea să stea, dacă nimenea nu lucrează râzând la ea? (*sare de pe Găman*).“

Scenele citate imediat mai sus preluiază „ca joc“, „jocul tragic“ al zidirii Mirei în pereții bisericii, la care ne-am referit deja. El ar putea sugera... *apolinicul feminin* față de *dionisiacul bărbătesc*, necesitatea echilibrului, a seninătății, și a zâmbetului atunci când e vorba de realizarea celei mai puțin... dionisiace dintre arte, a arhitecturii. Întâmplarea este fără timp și loc. „Indicația de regie“ — dacă putem s-o numim așa — sună în felul următor: „Locul acțiunii: pe Argeș în jos. *Timp mitic românesc*“ (subl. noastră).

Poetul (și filozoful) Blaga intuieste necesitatea depășirii, în cazul de față, nu numai a simplei, omeneștii drame individuale, contingente, ci și pe aceea a doctrinei creștine (fiind vorba de înălțarea unei biserici) pe care le-am putea presupune la un moment dat. Un suflu nietzschean străbate opera de la un capăt al ei la celălalt. Iraționalul, inițierea dionisiacă este singura care oferă acces la esența adevărurilor dindărătul fenomenelor aparente ale *culturii* (respectiv al religiei creștine), care face deosebire între divin și demoniac. Și acest irațional, singurul, stă la baza tragediei. De unde frenezia oarbă a nediferențierii binelui de rău. Așa se explică poezia din replicile lui Manole, ale Mirei, ca și ale meșterilor, „îmbolnăviți“ cu toții de biserică, simțind-o în jurul lor, strivindu-i cu măreția ei, mai înainte de a

fi luat ființă din var, piatră și cărămidă. De altminteri, în actul ultim, tuturor biserica li se pare ca o irealitate, plutind fantomatic în peisaj. Meșterul CEL DE AL TREILEA spune: „Biserica e atât de frumoasă — Maica Precistă dacă ar fi să nască a doua oară pe Isus, ar trebui să-l nască nu în iesle, ci în lăcașul acesta“. În sfârșit Manole, *artistul eliberat* de „Facere“, impersonalizat în absolut, declară despre sfântul lăcaș: „Acesta Dumnezeu singur și l-a ridicat printr-o minune, pe care doar el o înțelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi când clădirea e gata și folosul vremelnic nu le mai cere“.

Camil Petrescu

JOCUL IELELOR

Printre marii scriitori „corupți”¹ (sau „compromiși”? — este foarte greu de pus cuvântul exact spre a designa acest caz de „ruptură” în istoria literaturii) de regimul comunist, Camil Petrescu ocupă locul cel mai dramatic. Cu Sadoveanu și chiar cu Arghezi lucrurile par a fi mers cumva mai simplu, mai direct, scriind, fiecare la timpul său și în genul său, câte un *Mitrea Cocor*, *Păuna Mică*, un 1907 — *Peizaje* și chiar *Cântare omului*, interpretate de prea oportunista, versatila critică oficială drept „trepte” de salt calitativ în creația celor doi „mari clasici în viață”. Chiar și cu G. Călinescu, spre a mai lua un singur exemplu din atâtea, s-a ajuns la un... compromis onorabil: *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* (scrise îndeajuns de „pe muchie de cuțit”) au fost interpretate și ele ca niște romane despre „transformarea” intelectualului „în noile condiții”, chiar dacă, tacit, se lăsa a se subînțelege că acea transformare nu s-a produs aproape deloc. În cele din urmă, din compromis în compromis — dar și sub... presiunea unei ediții apărute peste graniță — s-a retipărit și *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Camil Petrescu a avut o soartă mult mai tristă. Opera lui, în special piesele de teatru, era prea încărcată de... ideologie. Și apoi, autorul a avut nefericirea și ghinionul de a fi murit prea devreme, în plină „eră” proletcultistă, în 1957, după ce a fost *supus* (căci altminteri n-avem cum să zicem) să scrie o piesă de teatru... istorică, despre Nicolae Bălcescu și să reia tema (subterfugiu?) în romanul, rămas neterminat și deloc la înălțimea celorlalte două anterioare, *Un om între oameni*.

¹ Folosim cuvântul în înțelesul său mai vechi și, mai exact, în sensul de „stricat”.

Din întreaga dramaturgie a lui Camil Petrescu, școala din timpul regimului comunist a bătut monedă mai mult pe *Jocul ielelor*. De ce? Simplu de tot spus, deocamdată: pentru că în această piesă de teatru, așa cum arată ea în ultima versiune, cea din 1965, când s-a jucat pentru prima dar și pentru cea din urmă oară, este vorba de drama unui intelectual, director la ziarul *Dreptatea socială*, luptător alături de muncitori împotriva potențailor regimului capitalist, în numele *dreptății absolute*. Dacă se pierde din vedere ansamblul, piesa „convine” mult fie și prin faptul că Gelu Ruscanu, eroul principal, Praidă, Penciulescu și ceilalți lucrători din redacția ziarului își zic între ei tot timpul „tovarăși”. Ca să nu mai vorbim de marea simpatie cu care este înconjurat luptătorul pentru cauza muncitorimii Petre Boruga, condamnat la 15 ani de temniță grea — înfiorătoare, cum rezultă din o serie de scene — fără altă vină decât aceea de a fi cerut cele mai elementare drepturi pentru semenii săi.

Acestea sunt însă mai curând aparențele. *Drama de conștiință* a lui Gelu Ruscanu are numai unele adiacențe de suprafață cu ceea ce s-a numit lupta clasei muncitoare, a proletariatului, pentru socialism și pentru comunism. Criticii subtili au arătat aceasta, în fond — niciodată însă limpede, clar de tot exprimat — și școala, prin profesorii ei, a lăsat să se înțeleagă în Camil Petrescu un campion al luptelor socialiste-comuniste.

Ceea ce este o profundă nedreptate!

Jocul ielelor este, putem spune, *prima și ultima* operă a lui Camil Petrescu, unul dintre cei mai mari scriitori români din epoca interbelică. Prima, pentru că a fost scrisă, într-o întâie versiune, în câteva zile numai — fulgerătoare aruncare pe hârtie a unei sacre indignări juvenile, la vârsta de 22 de ani — din luna mai a anului 1916. Ultima, pentru că ultima versiune (după multe altele efectuate pe întreg parcursul carierei, de aproape patru decenii) a fost jucată numai postum, în 1965, la 8 ani după moartea autorului¹.

¹ Piesa a fost publicată în cărțile *Teatru*, vol. I, 1947, Editura Fundațiilor și *Teatru*, vol. I, E.P.L., 1957.

Că nu există nici o legătură între mișcarea muncitorească și piesa de teatru *Jocul ielelor* reiese chiar și din „nota“ pusă de autor în capul textului: „Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât a «dramă a absolutului» și, deci, se înțelege că toate referințele aparent istorice nu corespund datelor știute. Astfel, personajele principale și partidele socialist, liberal și conservator citate sunt aici personaje și partide de ficțiune. Sunt însă în anume sens substanțial reale datele cadrului, menite să fixeze momentul: mai 1916.“

Această importantă „notă“, pe care comentatorii nu au pus preț, vine totuși în perfect acord cu un pasaj din *Addenda la Fals tratat* din vol. *Teze și antiteze*:

„Greu aș putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierei mele de trudnic în ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicțiile și mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sâmbătă, din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust, cu pumnii strânși de înfrigurare, de la o *bătaie de flori* de la «rondul al doilea» de la șosea [...] Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrențuite de «bombardamente», se întorceau și ele, stârnind curiozitatea prietenilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere și fete cu obrajii aprinși de bătălie aruncau rămășițele coșurilor, garoafe, mărgăritare, bujori [...] Zdrobite în picioare, erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, prin care privirea ageră a tânărului de douăzeci și doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile știute de altfel pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun [...]. Înțelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putință», că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*...“

Așadar, *Jocul ielelor*... are un punct de plecare, și încă destul de ferm, în realitatea socială. În „istoria luptelor clasei muncitoare“ — spre a relua o prea tocită expresie din arsenalul propagandei totalitariste de până mai ieri — însă, nu! Pur și simplu pentru că așa ceva nu prea exista. Dar în istoria partidelor liberal și conservator? La această întrebare ne permitem — în ciuda celor afirmate de autor în nota amintită

— să răspundem afirmativ. Camil Petrescu a fost, toată viața lui, un adversar neîmpăcat al politicianismului veros. Nu neapărat împotriva partidelor ca atare, dar mai cu seamă a lichelismului prea de tot nerușinat al unora dintre politicieni. Mai ales în perioada așa zisă de „neutralitate“ a României (anii 1914—1916), când se pregătea lichidarea partidului conservator, când, după moartea regelui Carol I, se dezlănțuise o adevărată goană după putere și îmbogățire rapidă, prin nu importă ce mijloace, tineri intelectuali de condiția lui Camil Petrescu au simțit adânc ultragiurea conștiinței unei generații, a generației de sacrificiu, prin jertfele căreia se va înfăptui Unirea din 1918.

Cităm din recent publicatele memorii ale lui Constantin Argetoianu, scriitor de excepție, cum s-a văzut, de la care nu ne putem aștepta nici la cea mai mică urmă de părtinire:

„Neutralitatea! Oribilă epocă a istoriei noastre, în care ne-am dat arama pe față. În loc să muncim zi și noapte și să ne făurim instrumentul întregirii neamului, ne-am certat doi ani de zile, în demni moștenitori ai Bizanțului și ai Fanarului! Am făcut politică și afaceri în loc să facem treabă [...] Această epocă a neutralității, cu nebuniile și cu rușinile ei (mă gândesc la «contractul britanic» — (stocarea grâului) — și la toate furniturile statului, și la permisele de export, ar fi meritat să fie descrisă în amănunțele ei, pentru pedeapsa generației noastre și pentru edificarea celor viitoare [...]. Liberalii lăsau în seama Brătienilor grija politicii, tăceau și-și umpleau pungile. Cu începutul lui 1915 s-au deschis într-adevăr, pentru cei cu trecere la guvern, atâtea poșibilități de îmbogățire peste noapte, prin exporturile și importurile de favoare, prin furniturile armatei și prin lucrările publice, încât numai cei tari de înger sau cei proști nu s-au procopsit. Intrările la Costinescu, la Constantinescu-Porcu, la secretarii lor generali se precupețeau și se plăteau scump. Samsari nemți, samsari unguri, samsari englezi mișunau pretutindeni și oamenii cinstiți — mai erau și dintre aceștia — nu mai îndrăzneau să dea cuiva un bilet de recomandatie, de frică să nu fie bănuși că au luat șperț.“

* (*Pentru cei de mâine, Amintiri din vremea celor de ieri*, Humanitas, 1991, II, p. 152)

Bătaia de flori de la șosea, din mai 1916, „observată“ de tânărul Camil Petrescu cu un ochi atât de ascuțit, lucid, nu era decât reflexul, în planul frivolității moravurilor, a ceea ce spun documentele cele mai autorizate ale vremii. De altminteri, autorul romanelor *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* se potrivește în foarte multe din opiniile lui de ceva mai târziu cu cele ce aflăm acum de la C. Argetoianu care, o altă coincidență, în memoriile din care am citat se referă și el la „bătăile de flori“ de la șosea din vremea „neutralității“, în primăvara lui 1916.

Cu punctul de plecare într-o sfântă revoltă a tânărului de 22 de ani, *Jocul ielelor* chintesențiază un moment istoric printr-un temperament manifestat puternic, cum însuși autorul spune, în o „dramă a absolutului“.

Gelu Ruscanu deține o scrisoare din care reiese că ministrul justiției, Șerban Șaru-Sinești, a devenit milionar asasinând o bătrână. Obsedat până la sfâșierea de sine de ideea de dreptate (*Pereat mundus fiat justitia!*), eroul este decis să publice documentul în ziarul *Dreptatea socială*. N-o face însă din primul moment, pentru că personajul, asemenea lui Hamlet (Camil Petrescu însuși este obsedat de perfecțiunea surprinderii *dramei de conștiință* din capodopera shakespeariană) nu este un om al faptei imediate, pradă fiind mai curând cazuisticii și tergiversărilor, lipsei de certitudine, în calea gestului sau ivindu-se, cum se întâmplă mai totdeauna în o societate ca a noastră, fel de fel de... piedici. Scrisoarea îi este adresată chiar lui și provenea de la Maria Sinești, soția ministrului și iubirea lui, a lui Gelu, cea mare, unica, iubire „absolută“. Căci, asemeni tuturor personajelar lui Camil Petrescu, Gelu Ruscanu este însetat de absolut în toate. I se explică, și încă cu argumente dintre cele mai tari, de către însuși Șerban Șaru-Sinești (într-o scenă dintre cele mai memorabile, *Scena a 2-a din Actul III, Tabloul X*) — o personalitate puternică, la rândul-i, unul din acele, obișnuite la Camil Petrescu, „suflete tari“, un ins deosebit de abil în cele avocățesti și în tot felul de tertipurii politice de culise, un... „monstru“, după opinia lui Praidă — că de altminteri scrisoarea

provenind de la o presupusă mitomană nu poate constitui o probă în justiție: „Ce valoare probantă poate să aibă această scrisoare pe care vrei s-o publici și în care autorul ei face afirmații care îl privesc ca valoare de adevăr, despre un terț?“ De altă parte, mătușa sa, Irena Ruscanu, care-i era ca o mamă, fiindcă îl crescuse, orfan fiind, îi atrage atenția, într-o scenă anterioară (*Scena a 4-a, Actul II, Tabloul VII*), cum că ar fi un gest de o mare inelegantă, infam chiar, „pentru un Ruscanu“ să terfelească reputația unei femei și încă a unei femei pe care o iubeste și de care este iubit. La aceasta se adaugă, informează aceeași Irena Ruscanu, faptul că actualul ministru al justiției, Sinești, făcuse pentru tatăl său, fratele ei, acum defunct, un gest de o mare noblețe, împrumutându-i o importantă sumă de bani spre a-și achita o datorie de onoare contractată la un joc de cărți. Eroul este însă inflexibil, gata să calce în picioare onoarea nu numai a femeii pe care o iubea, dar și memoria tatălui, care-i era atât de scumpă, când spune cu mare cruzime: „Lasă, mătușă, acolo în groapă să-și primească tata pedeapsa și să îndure memoria lui, dacă e nevoie, ca un pic de adevăr să iasă deasupra“. Un punct maxim de încordare — spre a reveni din nou la scena a 2-a din, actul III — este acela în care Sinești confirmă din plin spusele mătușii, dovedind totul cu o scrisoare a dispărutului Grigore Ruscanu, tatăl lui Gelu, prin care i se solicita respectiva sumă de bani, scrisoare pe care o ținuse în portvizit timp de 20 de ani și pe care i-o aruncă, cu superbie, în față, preopinentului său:

„Fă ce vrei cu această scrisoare! (*O aruncă pe masă*).“

O clipă eroul se clatină, în momentul în care află, tot de la abilul Sinești, că tatăl său nu murise, cum știau Gelu și toți ceilalți din juru-i, cum se scrisese în presa vremii (prin grija lui, a lui Sinești, care înduplecase pe procuror să accepte asta), într-un accident de vânatoare, ci din pricina unei femei... vulgare, o oarecare Nora, actriță de mâna a treia, o semiprostituată (exact ca Emilia din *Patul lui Procust*), care îi trimisese, în semn de adio, chiar revolverul cu care să-și suprime viața:

„Chiar procurorul a convenit la versiunea unui accident cu o pușcă pe care o cerceta în birou... Numai mătușa dumitale, eu, medicul legist și procurorul am știut întâmplarea... Tatăl dumitale s-a sinucis cu revolverul pe care i l-a trimis iubita lui anume“.

Gelu o cunoștea îndeajuns de bine pe această Nora și informația lui Sinești îl lăasă... „*Încremenit*“: „Tata s-a sinucis pentru actrița aceea vulgară și fără talent? (*Se frânge, cade iar în fotoliu*“.) Un sinucigaș va fi și poetul George Demetru Ladima din același roman, *Patul lui Procust*, nu chiar neapărat din pricina Emiliei celei vulgare, totuși.) În sfârșit, același Sinești aruncă în balanță argumentul cel mai tare, cum că, în calitate de ministru al justiției, ar putea să îmbunătățească în chip substanțial condițiile de detenție a liderului socialist al muncitorimii Petre Boruga, eventual chiar să-l elibereze. (Dramaturgul are grijă ca într-o scenă anterioară — a 2-a din *Actul II, Tabloul IV* — să ne înfățișeze îngrozitoarea stare a deținutului nevinovat și a familiei sale, sub ochii lui Gelu Ruscanu și ai lui Praidă care îl vizitaseră la închisoare însoțit de Mihai, copilul de numai 10 ani al lui Petre, instruit să spună tatălui că mama, soția ocnașului — care de fapt îl părăsise căsătorindu-se cu altul — nu putuse veni, fiind bolnavă. Este o scenă dintre acelea pe care nici un Voitin de tristă amintire, din câți cunoaștem în epoca proletcultistă, n-au fost în stare să descrie: „grozăviile“ cu schingiuri pe care le construiau dramaturgii preferați ai comunismului în legătură cu viața din închisori a luptătorilor din ilegalitate ai partidului nu le-a *crezut* nici un spectator sau cititor cât de cât inteligent și cultivat.) Praidă, „tovarășul“ de luptă și cel mai de nădejde al lui Gelu, confidentul său definitiv, consideră că momentul trebuie folosit — bineînțeles cu consultarea conducerii partidului — pentru eliberarea lui Boruga. Dar Gelu este un Saint-Just — cum îl poreclesc cei apropiați — care consideră dreptatea mai presus de orice, nu numai absolută, dar chiar „inumană“, de o abstracțiune de-a dreptul terorizantă, pe deasupra chiar a intereselor partidului socialist și a sacrei lupte pentru o viață mai bună a muncitorilor. Până și un prim-procuror, venit la

redacție să ia apărarea poetului de mare talent, Ion Zaprea, divulgat în ziar cu unele mici ilegalități ce ar fi făcut, rămâne uimit de inflexibilitatea lui Gelu:

„GELU (*liniștit, de neînduplecat*): În fața legii nu stă Ion Zaprea, stă Vasile Constantinescu (*Zaprea* era un pseudonim literar, n.n.).

PRIMUL-PROCUROR (*uimit*): Dumneavoastră vorbiți în numele legii? Mie îmi vorbiți așa? Iată o situație paradoxală...

GELU: Nu e deloc paradoxală... Nu e vorba de Legea dumneavoastră, pentru care nu avem prea multă stimă, cum nu e vorba de dreptatea dumneavoastră, pe care o cunoaștem... Este vorba de cu totul altceva, mai pe deasupra. Situația vi se pare paradoxală, fiindcă nu ne cunoașteți și deci nu ne înțelegeți... Legile pe care le știți și dreptatea aceea sunt după chipul și asemănarea dumneavoastră... sunt omenești... Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși... Legea este în noi... Dreptatea asta nu are privilegiați [...]. Nu depinde de noi. Dreptatea este deasupra noastră și e una pentru toată lumea și toate timpurile [...]. Toată puterea noastră de a spune ceea ce spunem vine din conștiința acestei dreptăți absolute... Un singur caz de excepție ar anula-o, precum dacă o singură dată doi și cu unu ar face patru toată matematica ar fi nulă.“

(*Actul II, Tabloul VIII, Scena 1*)

Când, în scena următoare, intervine Praidă și-i atrage atenția că totuși ar fi nedrept să sacrificăm un poet de talent moralei burgheze, în numele unei dreptăți „inumane“, Gelu ridică din umeri cu nedumerire și spune: „Cum ar putea fi altfel? / PRAIDA (*surprins*): O dreptate absolută? / GELU (*cu o privire liniară*): Cum ar putea să fie dreptatea dacă nu absolută?“ În continuare, în aceeași scenă, lucrurile se lămuresc definitiv (la nivel teoretic): Praidă este un om cu picioarele pe pământ, un pragmatic, considerând că drept este „tot ceea ce slujește cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească... Numai cauza e mare...“; Gelu Ruscanu rămâne uimit de acest chip... *ilogic, negeometric* de a gândi și are această replică memorabilă: „Dumneata așezi partidul deasupra dreptății...“ după care eroul, cum arată indicațiile de regie (foarte laborioase, ca în tot teatrul lui Camil Petrescu, de unde imposibilitatea lor de a fi montate

scenic, scriitorul situându-se printr-asta în vecinătatea prozei de analiză), rămâne „încremenit“. Cu toate acestea nimeni nu se îndoiește de lupta lui sinceră alături de cauza muncitorilor:

„GELU: Cu alte cuvinte, pentru dumneata, dreptatea e în funcție de interesele muncitorilor?...

PRAIDA: Dacă nu e așa, atunci ce poate fi dreptatea? O simplă abstracție?

GELU: Nu... nu... tovarășe... eu lupt pentru cauza muncitorească și îi sunt devotat atât de mult... numai și anume fiindcă socot că dreptatea este cu ea. Mi-aș da viața pentru muncitorime, numai și numai pentru că ea este sub steagul dreptății și nu dimpotrivă... Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși.“

Ajunși în acest punct, este cazul să spunem că interpretările date piesei și personajului lui Camil Petrescu, în critica oficială și în școala regimului totalitarist-comunist, au făcut din Gelu Ruscanu o „victimă“ a idealismului platonician, filtrat prin filozofia fenomenologiei husserliene (din cărți precum: *Philosophie als strenge Wissenschaft* = Filozofia ca știință exactă, 1911 sau *Ideen einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie — Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* = Introducere în fenomenologia pură, 1913, consultate și studiate asiduu de către Camil Petrescu, cu efecte adânci nu numai în ceea ce el scrisese asupra „doctrinei Substanței“, dar în întreaga-i operă și cu deosebire în teatru). Gelu Ruscanu este, s-a spus, intelectualul răătăcit printre liderii muncitorimii, neagreat de aceasta, privit cu suspiciune chiar, cum spusese însuși Lenin (un „intelectual“ dar, și el, văzut ca atare, după moartea-i, de către Stalin, cum bine se știe). Intelectualul, filozoful dreptății absolute, ar fi un visător aberant, periculos, cuprins de „iele“ (citește, în limbaj husserlian, „esențe“, *eidōs*), cum este pus să ne informeze celălalt „tovarăș“ al său de luptă de la *Dreptatea socială*, cumva „cinicul“ Penciulescu, cel care îl poreclise Saint-Just pe eroul principal al piesei:

„PRAIDA (*examinându-și pipa, răspunde lui Gelu*): Nu te supăra, tovarășe. E pentru prima dată când parcă s-a întors în mine ceva, ca o umbrelă răsucită de vânt... Caut și nu găsesc ce ar putea fi o dreptate «inumană».

PENCIULESCU: Dar tocmai asta e... Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei?... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Așa sunt ielele... pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori. A fost odată un grec, unul Platon, care pretindea că a văzut ideile pure, și de la grecul acesta au venit toate nenorocirile din lume. A fost și un franțuz, Robespierre...

GELU (*cu o ardere interioară*): Atunci, e foarte simplu... Ideile n-au să dispară niciodată...

PENCIULESCU: Amin...“

Așadar, s-a căutat a se vedea o greșeală „intelectuală“ — și deci mic-burgheză? — în faptul că Gelu Ruscanu este adeptul *dreptului natural*, etern, imuabil, decurgând din însăși natura omului, idee la care adevărații filozofii antichității. Când de fapt, de este să coborâm cu picioarele pe pământ, să fim pragmatici și eficienți, câtă să luăm partea a ceea ce se cheamă *dreptul pozitiv*, cerut de necesitățile conviețuirii oamenilor în societate. Așa este! Însă, pe de altă parte, se știe prea bine că negându-se legitimitatea dreptății absolute, punându-se, cum spune Praidă, interesele partidului și clasei muncitoare „pe deasupra“ dreptății (căci una e teoria și cu totul alta e practica) s-a ajuns la îngrozitoarea dictatură comunistă din care abia putem ieși acum. În numele acestei *vulgarizări* a teoriei lui Praidă asupra dreptului s-au comis cele mai înfiorătoare crime din întreaga istorie a omenirii, lucru ce s-a petrecut chiar în secolul nostru, sub ochii noștri.

Cuprins de „iele“, Gelu Ruscanu rămâne tot atât de dur chiar când Șerban Șaru-Sinești contrapune dictonului *Pereat mundus, fiat justitia* celălalt adagiul latin, de sens contrar, s-ar putea zice:

Salus rei publice (sau: *salus populi*), *suprema lex*, adaugând: „sau cum vă place dumneavoastră... Mântuirea cauzei obștești este suprema lege“ (finalul *Scenei 2, Actul III, Tabloul X*).

Se înțelege, situația limită, teribila dilemă în care Camil Petrescu își pune eroul — lăsându-l să fie absolut conștient de tot ce se întâmplă cu el: „Câtă luciditate, atâta dramă“ este chiar deviza scriitorului — nu se putea rezolva decât prin sinucidere. Conducerea de partid este de părere că scrisoarea care ar fi dus direct în pușcarie pe ministrul justiției să nu fie dată în vileag, spre a se salva de la moarte sigură unul dintre conducătorii mișcării. Auzind vestea (și putându-se totuși împotrivi), Gelu Ruscanu devine inert sufletește, nu zice nici da nici ba, de fapt aprobă totul, cu indiferență, cu o lehamite metafizică. Hotărârea lui a fost luată. La mijloc intervine, atârând greu în balanță, și convingerea că „iubirea absolută“ nu este posibilă. Iată câteva frânturi din replicile lui în scena finală a piesei: „O iubire adevărata înseamnă să nu poți gândi contrariul ei... Când te iubeam nu-mi puteam închipui viața mea fără tine nici pe lumea cealaltă... Nu pot gândi că trei și cu patru să nu facă șapte nici măcar într-un mod ipotetic“; „Doi înși care se iubesc cu adevărat nu mai sunt oameni“. În dragoste, după el, după Gelu Ruscanu, nu se poate admite greșeala: „Aici nu se poate «repara» nimic... Faptul însuși că nu înțelegi că iubirea nu poate admite greșeala îmi explică și ceea ce ne-a adus unde suntem. Ți-am spus că iubirea e un tot sau nimic... O greșeală nu are sens aici... Dacă într-o pagină întreagă de calcul, un inginer a zis o singură dată trei și cu patru fac opt, tot calculul este nul și podul se prăbușește...“

Trecând acum la o altă ordine de idei, vom spune că piesa nu e... spectaculoasă decât prin încordarea de idei pe care o presupune. Și aceasta explică puținătatea reprezentărilor pe scenele teatrelor noastre înainte, dar și după război, a operelor celui mai mare dramaturg român de după Caragiale. O „găsire“ inspirată din *Hamletul* shakespearian — dacă nu cumva acele husserliene „Wesensschau“ (intuiții ale esențelor) au aici un rol încă mai important, știut prea bine fiind că

autorul nu sacrifica nimic în favoarea spectaculosului formal — este scena morții lui Grigore Ruscanu văzută de fiu (dar și de public, precum fantoma de pe terasa castelului de la Elsinore) tot timpul, *ca și reală*, nu însă și de Maria, care era de față, scenă petrecută cu numai puțin timp înainte de apăsarea pe trăgaciul revolverului cu care eroul, „un suflet tare“ („Sinuciderea este o demonstrație de forță...“, îi spune el Mariei) își ia viața:

„(Se întunecă încet, încet, până când scena e cu totul în întuneric. Apoi se luminează un singur colț din biroul tatălui din 1894... O canapea pe care el stă culcat, o etajeră scurtă, scundă, pătrată ca o măsuță, cu câteva cărți și o cutie de țigări jos, iar deasupra o fotografie, serviciul de cafea, un revolver. Un fotoliu alături. Grigore Ruscanu e îmbrăcat în haină de casă, figura este aceea arătată de portretul din redacție. E adâncit pe gânduri, nervos. În tot timpul cât dialogul dintre cei doi continuă în întuneric, Grigore Ruscanu va trăi din nou în mintea lui Gelu ultimele sale clipe. Sunt aproape aceeași ființă ca trăsături și ca gesturi, cu deosebirea usoară a vârstei și a mustății moi și mătăsoase. După câțva timp se scoală de pe acea canapea joasă, își toarnă cafea din cana filtrului, se așează în fotoliu și încearcă să citească o bucată de vreme, dar se vede că mai mult așteaptă, pândind cu urechea în adâncul nopții. E nervos, are strâmbături de sarcasm și dezgust. Nu poate să citească și azvârle cartea. Privește cu oarecare duioșie fotografia... Rămâne iar pe gânduri... Toată viziunea este paralelă în structura ei cu dialogul de aici până la indicația ulterioară.)“... „(Grigore Ruscanu, în timpul ultimelor fraze, a ascultat în inima nopții, pândind; are o nouă strâmbătură de dezgust și de dispreț, renunță definitiv, respiră greu, apoi lipește parcă visător și anesteziat revolverul de pieptul desfăcut. O convulsie usoară. A tras și s-a prăbușit între canapea și fotoliu.)“... „(S-a făcut lumină, dar Grigore Ruscanu va rămâne până la sfârșit așa, prăbușit.)“

Și acum, după câteva minute, timp în care Gelu schimbă un șir de replici (întrerupte de o scurtă intrare în scenă a vulgarei Nora), pe tema iubirii și a morții, toate pe un ton ultimativ, iată și „povestirea“ (de fapt indicațiile privind jocul scenic) sinuciderea fiului, perfect paralelă, în idee, cu a tatălui:

„GELU (văzut numai din partea ceastălaltă, cât timp a vorbit cu ea și neobservat de ea, a scos revolverul, e cel încrustat cu sidef pe care i l-a adus cu două zile înainte tot ea, și l-a lipit întâi cu latul pe piept ca să-i simtă parcă răcoarea): Du-te, Marie, așează-te din nou la masa vieții... Eu sunt prins în gura unui clește de oțel care mă smulge... Nu doresc să mai revin și nici nu pot reveni... E cea din urmă... cea mai mare rugămintă... nu face să-mi șovăie mâna... Dacă mă iubești într-adevăr, du-te... (Are o răsucitură convulsivă, apoi apasă hotărât, încet, pe trăgător. Se prăbusește cu aceleași gesturi ca și tatăl lui, care a existat aici numai pentru el, la picioarele fotoliului. Din spate par la fel, ca și când unul a murit de două ori.)“

Rezonând, în final, privindu-i cadavrul „cu dragoste frățească, îndurerat“, Praidă ne spune că Gelu „era prea inteligent ca să accepte lumea asta așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă până astăzi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...“

Vorbe în doi peri, mai curând. Cine mai știe cum ar fi voit să fie finalul acestei piese, în forul lui interior, Camil Petrescu cel adevărat și „necorupt“ de nenumărații consilieri ce-i stăteau permanent în jur supraveghindu-l (acesta e cuvântul) cum scria Bălcescu (dramă izbutită, în bună măsură, dar cu un final „mutilat“, eroului principal interzicându-i-se să pronunțe pe patul de moarte, în ultimele clipe ale vieții, numele de... România — pentru că pe atunci ne numeam R.P.R.) și mai ales *Un om între oameni*. Există documente clare în acest sens.

De aceea, ziceam, Camil Petrescu a fost unul dintre marii scriitori români căzut victimă totalitarismului comunist, către sfârșitul carierei sale, atunci când și piesa de teatru *Jocul ielelor*, cu care începuse, a fost terminată în ultima ei formă. Drama lui Gelu Ruscanu, rățacit printre „luptătorii“ pentru cauza clasei muncitoare este chiar drama lui Camil Petrescu, cel care în anii săi tineri văzuse, la rându-i „ielele-idei“:

„Dar eu
Eu am văzut idei

Întâia oară brusc, fără să știu.
De dincolo de lucruri am văzut ideea
Cum vezi, când se despică norii grei
Și negri
Zigzagul de argint al fulgerului viu.
Eu sunt dintre acei
Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric
Cu sufletul mărit
Căci am văzut idei.“

(Versuri publicate în *Sburătorul* pe anul 1920)

Se poate astfel spune că întreaga operă a lui Camil Petrescu a crescut *din și în jurul* dramei *Jocul ielelor*, prima și ultima sa scriere, nu am putea ști și cât de exact dusă la bun sfârșit, la mijloc intrând zbuțumata viață a autorului, asemănătoare în anume privințe cu aceea a eroului său, cu a tuturor eroilor săi.

Marin Sorescu

A TREIA ȚEAPĂ

(fragment)

A treia țeapă este continuarea tragicomică și în stilul absurdului de ultimă oră practicat în dramaturgie (Ionescu, Adamov, Beckett) la *Răceala*. Noutatea și curajul stau mai cu seamă în abordarea unui subiect... istoric. Și încă unul dintre cele mai dificile: epoca lui Vlad Țepeș. E drept, autorul — scriitorul român contemporan cu noi, care s-a bucurat de poate cea mai mare faimă mondială — alege o „temă“ prin care suntem mai populari decât prin oricare alta în lume: Vlad Țepeș. De ar fi să avem în vedere numai lumea anglo-saxonă și mai în special America, tărâmul spre care, mai ales în vremea din urmă, ne ațintim ochii plini de fel de fel de... speranțe, mai nobile sau mai puțin ... nobile, justificate sau mai puțin justificate. Lucrul nu are importanță. Aceasta este realitatea, goală-goluță: există occidentali de rând, și mai în special americani care nu ne cunosc decât „prin intermediul“ unui, imaginat numai de ei, Dracula.

Prin *Răceala* și mai ales prin *A treia țeapă*, Marin Sorescu reabilitează și el (după Ion Budai-Deleanu, Bolintineanu, Theodor Aman, Eminescu și alții mai apropiați de vremea noastră) memoria lui Vlad Țepeș, mult prea nedrept pătată, mai ales peste hotare, începând prin acel („infam“?) *trouver* neamț Michael Beheim (care a compus opera sa în versuri — *Gedicht über der Woiwoden Vlad II Dracul* — chiar în timpul vieții eroului său) și continuând cu o rusească *Skazanie o Dracula Voivoda*, de un anonim (parcă mai puțin „infam“), păstrată în copia lui Eufrosin „păcătosul“, de unde își culege și Marin Sorescu, cu precădere, informațiile (privite strict sub latura lor istoric-anecdotică) în ultramodernista sa piesă, făcută parcă

anume să revoluționeze teatrul nostru de evocare istorică și patriotică a trecutului de glorie... etc.

Fundalul pe care este proiectată „acțiunea“ îl constituie trei țepi — pe care fumul împrăștiat treptat, încă din prima scena, le lasă privirilor spectatorilor — una mai mare la mijloc, pusă acolo și pregătită pentru orice... eventualitate și alte două mai mici, de-a dreapta și de-a stânga, în care se află înfiți doi „tâlhari“ — osândiți să stea acolo de la începutul și până la sfârșitul spectacolului, comentând, asemeni corului antic din tragediile grecești, întâmplările. Unul este un român și celălalt un turc (de fapt însă tot un român, pentru că „Turcul“ este un ienicer provenit dintr-un copil român dat, împreună cu alte sute și mii, drept „haraci“ Porții Otomane). Țepeș, bonom cu cruzime, fatalist și imprevizibil în tot ce face, este pus în cunoscutele situații: prânzind cu mare poftă în preajma țepilor cu oameni înfiți în ele (mai mult sau mai puțin vii), pedepsind pe hoți, pe femeile preacurve, dând foc nevolnicilor și cerșetorilor, laolaltă cu turcii veniți după haraci, petrecând împreună cu căpitanul Papuc în închisoarea din Buda, timp de zece ani, unde îl pusese la popreală buna sa rudă Matei Corvin, și „distrându-se“ (spre a nu-și pierde antrenamentul) cu tragerea în țeapă a șobolanilor etc., etc. „Hazul“ — dacă haz se poate numi — stă în actualitatea acută a situațiilor. Ca și în *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, Țepeș este numai pretextul înfățișării eroismului *organic* al unui popor mic, poporul român, silit să supraviețuiască aici la porțile Orientului, la încrucișarea intereselor politice ale marilor imperii. Comun cu Ion Budai-Deleanu — care însă a dat o operă mare, în timp ce aceea a lui Sorescu este încă... neratificată de timp, singurul care poate da o sentință fără apel valorii — este amestecul de comic și tragic, o dată cu anume crudități lingvistice, de mare efect, și într-un caz și în celălalt. Umorul lui Budai (nu am spus „comical“!) este însă mult mai generos, prin comparație. Aceasta pentru că, în condițiile textului dramatic, Sorescu pune prea multe poante facile în replici. De altă parte, la Budai, latura eroică a operei este mult mai plină de patos, în timp ce la „modernul“

Sorescu ea trebuie *dedusă* prin o necesară periție în domeniul dramaturgiei actuale, sofisticată în felurite chipuri.

Nu ne propunem „analiza” întregii piese ci, cum am anunțat în titlu, numai a unui fragment, mai mult spre a pune în relief extraordinara, superba libertate, argheziană și... „soresciană”, pe care autorul și-o ia în materie de limbaj, introducând ca și congenerul lui, tot un *oltean*, între granițele esteticului cuvinte și expresii culese din vorbirea noastră cea de toate zilele. Alegem scena a IV-a din actul I, când căpitanul Pârvu aduce în fața lui Țepeș pe Joița, spre a fi judecată și condamnată pentru... curvie:

„PÂRVU: Am prins o curvă, Măria ta.

ȚEPEȘ: Ia te uită!

JOIȚA (*către Pârvu*): Tu să nu mă faci pe mine curvă, că tu nu te-ai culcat cu mine, nespălatule, fir-ai al dracu' de călău, vede-te-aș în țeapă cu zgaibele-n sus, mânca-te-ar ciorile, umple-te-ar păduchii, duce-te-ai învârtindu-te?! Și să aud de tine că ai crăpat... (*Scuipându-l.*) Ptiu! (*Cătră Vodă, indignată la culme*). Nu mai e dreptate în Țara Românească, bă, tu ce faci? Ce stai ca o momâie, de-i lași pe toți golanii să facă pe mpărații și să-și bată joc de oameni, că-mi vine să iau o sabie și să tai de la o margine.

ȚEPEȘ (*râzând*): Îmi place femeia asta.

JOIȚA: Toți țiganii au paltoane și vin să ne judece pe noi.

ȚEPEȘ: De ce vă judecă, femeie?

JOIȚA: Ne cer nouă socoteală, fir-ar al dracului, ce-am mâncat, cu cine ne-am culcat.

ȚEPEȘ: Cu cine te-ai culcat? Tu n-ai om?

JOIȚA (*plângând*): Ăla e om, Măria ta?

ȚEPEȘ (*calm*): Da' ce e?

JOIȚA (*plângând și mai tare*): E beteag.

PÂRVU: Stă în pat și bolește, iar ea în timpul ăsta i-a turnat nouă copii...

ȚEPEȘ: Gemeni?

CHIORU: Nici măcar gemeni. Pe rând, ca la moară.

ȚEPEȘ: Așa e, femeie?

JOIȚA: De necaz i-am făcut, Măria ta, nu că mi-ar fi făcut cine știe ce plăcere. Gândiți-vă și dumneavoastră: ăla bolnav și beteag în pat, bir pe aia, bir pe ailaltă — aia nu, aia nu... Ce să facem și noi, femeile? Plus toată ziua cu spaima în cap: vin turcii, nu vin turcii...

DOMNICA: Iart-o, Măria ta.

ȚEPEȘ: Domnico, tu du-te, nene...

DOMNICA (*îngenunche*): Iart-o. (*Iese*).

ȚEPEȘ (*se ridică*): Tu ce zici: vin sau nu vin?

JOIȚA: Turcii?

ȚEPEȘ: E?

JOIȚA: Păi să vină, fir-ar ai dracului, că de când se tot screm, veneau și treceau, erau acum la mama dracului, în fundul Europei. De ce să le ținem numai noi piept acilea? Ne plătesc ăia din apus că-i apărăm aici? Sunt și ăștia niște tâmpiți.

ȚEPEȘ: Cine?

JOIȚA: Turcii.

ȚEPEȘ: De ce?

JOIȚA: Se proțăpesc să se bată doar cu noi, când știi precis că pe noi n-o să ne biruie în vecii-vecilor. Și nu le dă în gând să meargă la ăia pe care i-ar găsi în izmene. (*Râde*).

PÂRVU: Ce să-i facem, Măria ta, ați auzit-o și dumneavoastră cum se exprimă. N-are vocabular.

CHIORU: N-are perdea deloc.

JOIȚA (*către Chioru*): Perdea a avut mă-ta când te-a făcut... " etc.

Petulanța verbală a Joiței dă întregul farmec al fragmentului citat. Personajul, închipuit a fi jucat de o actriță cu un talent pe măsura textului, trăiește printr-o excepțională autenticitate a limbajului, deosebit de frust, făcut din inflexiuni și invective de o perfectă oralitate, sugerând totodată și o gesticulație corespunzătoare. Spectatorul este cucerit dintr-odată de naturalețea apariției și de extraordinarul bun-simț care o însoțește. Dar ceea ce pune vârf la toate este, cum să-i spunem? *actualitatea* personajului. Joița este adusă de către Pârvu căpitanul pe scenă ca și cum respectivul ar fi cules-o chiar atunci de pe uliță. Lucrul acesta se întâmplă însă cu absolut toate personajele din piesele istorice ale lui Sorescu, în frunte cu Țepeș însuși. Cu toată ținerea aproape de document (sau, mă rog, de ceea ce se poate citi ca document despre Vlad Țepeș), întâmplările par a avea loc neapărat în zilele noastre sau, dacă vrem, au loc de când dăinuim ca popor aici, la Dunăre și Carpați. Nici vorbă de... culoarea istorică a romanticilor. (*În Răceala*,

venind cu turcii săi să cucerească Țara Românească, Radu cel Frumos, fratele turcit al lui Vlad, se îndoiește că acest popor ar putea fi cucerit vreodată și pentru motivul de ordin filologic cum că ar avea o limbă cu o structură gramaticală și un vocabular total incompatibil cu limba turcă.)

Dacă e vorba că teatrul rămâne o pură convenție — au aerul de a spune dramaturgii moderni — atunci care ar mai fi rostul „să ne mai facem“ că vorbim (ne îmbrăcăm, mâncăm, ne salutăm etc.) ca în secolul al XV-lea? Spectatorul știe prea bine (și nu are rost să-i creăm iluzii facile și inutile) că Joița este o femeie ca toate femeile de teapa ei, că autorul nu a avut cum să se documenteze spre a o aduce din întunecatului trecut pe scenă, că, în fine, toate femeile ușoare din lume și din toate timpurile sunt la fel. Dacă el, spectatorul modern, tiranizat de bucuria bunului-simț, mai are și cultură, cât de cât, acceptă, ca și Țepeș, de altminteri, că n-ar fi fost deloc neindicat ca turcii să se mai fi bătut și cu apusenii, nu numai cu amărății de noi. E absurd să-i faci, odată cu Joița, „tâmpiți“ pe turcii din evul mediu? Poate că da! Paradoxal, însă, teza se poate susține. Așa cum trebuie să cădem de acord că biata femeie n-a avut încotro, făcând copii din flori, de vreme ce bărbatul ce-i era legiuit zăcea neputincios în pat de atâta amar de vreme.

Scene precum cea reprodusă mai sus sunt destule în *A treia țeapă* și ele fac deliciul spectacolului. (În scena ultimă din actul al doilea, Țepeș relatează tactica de război a unui negustor, sau cerșetor, chipurile, care, nebun fiind, îl trage de mânecă să-i dea un gologan, să-și ia alvița: „Zicea că el e Vodă... Și după ce mănâncă alvița are planuri mari... Întâi îi bagă-n paștele mă-sii pe toți care sunt contra, ăștia după aici, îi trage-n țeapă, le face de petrecanie. Face țara lună... așa să sclipească... să aluneci pe drum de lustru... După aia îl momești pe Mahomed cu oastea, să vină la noi, că e mai curat... îi taie capul lui Mahomed și face vânt oastei turcești în Polonia. Ba chiar în Franța... Să se mai descurce și ei...“.) Revenind la scena Joiței, trebuie să adăugăm de îndată că, robit și el de farmecul femeii, de opiniile ei politice, care sunt și ale lui, Țepeș nu o iartă nicidecum, așa cum ne-am

fi așteptat. (Și aici stă marea tact, marea inovație a dramaturgului.) Tiranul se comportă conform programului pe care și l-a impus. Constatând că s-a comportat precum o „cățea“, poruncește să i se taie sânii și să i se bată în cuie, în locul lor, „capetele copiilor nelegiuiți“. Acum orice *amuzament* al spectatorului încetează și o contrarietate fără margini îi ia locul. Dramaturgul este nemilos, ca și eroul său. Istoria este istorie. A fost și a rămas! Tragicul și absurdul merg mână în mână și uneori își au sorgintea în comic. Lucrurile par a se lămuri abia spre finalul piesei, când Țepeș, cuprins de înfricoșătoare zădărnicii, îndreptându-se spre țeapa ce și-o pregătise din timp, își repudiază propriu-i portret pe care făloșenia unui pictor apusean (același care făcuse și chipul lui Mahomed) spune:

„Mustața e a unui ins care are timp să se uite în oglindă. Într-o oglindă întreagă, iar eu n-am avut decât cioburi de țară spartă... în care m-am zgâit. Nu ca să-mi fac mustața, ci ca să văd cine mai vine... Și veneau toți. Ca să văd ce mai e de făcut... Și toate erau de făcut... (Stins.) Și la urma urmei, ce-mi aduci mie poze împopoțonate?“