

Nicolae manolescu

Sadoveanu sau utopia

FILOSOFIA

Ceea ce ne atrage atenția în critica mai nouă a operei lui Sadoveanu este că, socotit un scriitor în fond incomparabil, autorul Divanului persian este comparat de fapt cu aproape toți scriitorii lumii. Tonul l-a dat, ca de obicei, G. Călinescu: El are realismul unui Balzac și melancolia unui romantic, meditația aspră a lui Miron Costin și voluptatea senzorială a unui Rabelais”. Epopeic precum Homer, tragic precum Shakespeare, poet somptuos al naturii ca Chateau-briand, ironic precum Voltaire, Ovidiu magistral născut în Dacia noastră. La începuturile sale prozatorul era, cel puțin, raportat la contemporanii imediați ori la scriitori care, ca Gogol sau Zola, l-ar fi putut influența. Mai târziu, pe măsură ce gloria lui sporea, analogiile au devenit retorice. O explicare a acestui interesant fenomen trebuie să țină seama în general de împrejurarea că marele scriitor, printre cei mai de seamă ai literaturii noastre, nu mai e simțit, după primul război, adică tocmai atunci când se impune cu adevărat conștiința valorii lui, contemporan cu contemporanii lui. O operă foarte specifică și caracteristică, în care s-a putut vedea un fel de arhivă vie a poporului român de totdeauna, este, în același timp, o operă singulară. Plină de istorie națională, zugrăvind o geografie națională, ea nu participă la niciuna din tendințele înnoitoare ale prozei moderne, părând a se abstrage, ca spirit și ca formulă, într-o unicitate măreață. Lucrurile se cuvin privite mai îndeaproape.

Delimitând în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima perioadă a literaturii sale, cum e și firesc, sub înrăurirea prozei secolului XIX. O parte din surse le-a indicat el însuși, altele sunt și ele vizibile cu ochiul liber. Autorul Povestirilor și al Șoimilor a fost marcat profund de Daudet, Maupassant și Zola, superficial de Flaubert și Balzac, și aproape deloc de Stendhal; are afinități cu Dickens, mai puțin cu Thomas Hardy, deși îl citea și îl iubea; cu Turgheniev și Sienkiewicz, nu și cu Dostoievski sau Gogol, iar dacă e interesat de cel din

urmă, e ca autor al lui Taras Bulba și nu al Suferințelor moarte. Continuă deci linia realismului sentimental și a naturalismului descriptiv. Din literatura română, după Creangă, cei doi scriitori care au influențat vădit pe tânărul Sadoveanu sunt Vlahuță și Caragiale. Dar și G. Sion, N. Gane, Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. În 1928, cu Hanu Ancuței, începe epoca maturității artistice a scriitorului; >nu puțini^au susținut chiar că el debutează acum a doua oară. În ce moment însă al literaturii europene și românești? A-l situa e necesar, fiindcă în deceniile care despart debutul lui din 1904 de acela din 1928 această literatură se schimbase ea înfeăși foarte mult și operele maturității sadoveniene sunt contemporane cu acelea ale unor autori ca și necunoscuți înainte de războiul mondial. Deși continuau a se scrie romane în maniera secolului XIX, apăruseră mulți dintre romancierii secolului XX. Unii dintre ei – D. H. Lawrence, Kafka, Proust, Kereanu, Camil Petrescu, Joyce – își publicaseră o parte din operele principale. Mușii obținuse un mare succes cu Rătăcirile elevului Torless iar Italo Svcno niciunul cu Conștiința lui Zetio. Thomas Mann nu publicase doar Casa Buddenbrook, dar și

Muntele vrăjit. Importanța acestora se va vedea mai bine ulterior, în fond, prin majoritatea 5pereii lui, Sadoveanu aparține primei jumătăți a secolului. Baltagul apare în același an cu Calea Regală a lui Malraux iar Creanga de aur în același an cu Condiția umană, între ele, F. Celine tipărește Călătoria la capătul nopții iar Virginia Woolf, Valurile.; Povestirea Ochi de urs e contemporana cu Greața lui Sartre, Divanul persian, cu Deșertul tătarilor al lui Buzzati iar trilogia Fra ții Jderi începe să apară odată cu Omul fără însușiri al lui Mușii și se încheie în anul Mitului lui Sisif și al Ciumei lui Camus. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generații succesive: a lui Brătescu-Voinești, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu și a lui Holban. Așadar, cu ultimii supraviețuitori ai secolului XIX și cu toți reformatorii prozei noastre din secolul XX. Ce concluzie putem trage din această prea lungă înșiruire de nume și titluri? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înțelege ce desparte Zodia Cancerului de Patul lui Pro-cust ori Hanu Ancuței de Muntele vrăjit: prin formulă, dar și prin conștiința literaturii, care revelă la Sadoveanu o viziune romantică a lumii, „Sadovcanu^^-scrie Paul Georgescu -e un scriițoL_dg. Ljp [^rhaâc'. Epopeic, mitic și tragic”,. ET nu e vechi, adaugă criticul, fiin3câ„TTtrfn”ai”modernii se învechesc. Nue un simplu paradox. Sadoveanu nu aparține acelei modernități pe care am sugerat-o prin titlurile de mai sus și care reprezintă o avangardă a romanului, în acești termeni, comparația poate părea (și este) excesivă. Dar ea trebuia schițată pentru că locul, în istoria literaturii, al lui Sadoveanu este alături de toți acești romancieri: îl citim împreună cu ei; îl înțelegem prin ei, după cum îi înțelegem prin el. Modernitatea unui sciitor nu e o vorbă goală. A-l plimba pe Sadoveanu prin

literatura europeană a secolului este un procedeu firesc, atâta vreme cât el trăiește și scrie în acest secol, contând ca unul din marii lui prozatori. Originalitatea fiind un raport, n-o vom putea niciodată dovedi pe a lui Sadoveanu dacă ignorăm astfel de raporturi. Și tocmai aceste raporturi mă preocupă aici: mai exact, de a vedea cum participă Sadoveanu la literatura contemporană, prin ce se aseamănă și prin ce se deosebește; iar în cazul lui deosebirea luând adesea înfățișarea unei nepăsări față de multe din inovațiile prozei moderne, de a vedea ce le opune, care este deci concepția lui artistică. Mai mult decât atât: de a deduce filosofia scriitorului, viziunea lui asupra omului și a societății, pe care se clădesc o idee de artă și în cele din urmă un stil.

Tematic, o parte din opera lui Sadoveanu se inspiră din viața modernă. Mai ales romanele propriu-zise (care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte, cum spunem astăzi, de actualitate, întâiul lucru ce se observă este neaderența sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism și la mașinism. O anumită tendință de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puțin la începuturile activității lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 și chiar

— Mai târziu, când industrializarea pune în pericol structuri sociale și morale străvechi, prin proletarizarea unor întinse pături de țărani, stârnind nu numai opoziția unor scriitori, dar și pe aceea a sociologilor, care se disputau asupra căilor de modernizare a României.

Evoluția socială ce se declanșează pe la jumătatea secolului trecut și se prelungește câteva decenii după

1900 ridică tuturor problema conservării acelor tradiții de viață pe care rapidele. Prefaceri economice le periclita; și, deopotrivă, problema acceptării necesității istorice. Sadoveanu însuși ne apare sfâșiat între paseism, expresie a inaderenței, și sentimentul progresului inevitabil, în publicistica lui se remarcă adesea un bun simț politic, o încercare de a înțelege și explica. Multe din articole reprezintă rezonabile luări de atitudine ale unui spirit liberal și democrat, care își acceptă timpul, deși îl critică, și pare convins că ceasornicul istoriei nu poate fi dat înapoi. Ca atâția dintre contemporanii săi, Sadoveanu a simțit natura civilizației moderne și, de exemplu într-un articol din 1930, a exprimat-o cu claritate: „În supremația lui (de astăzi), omul stă singur și neliniștit. Inteligența lui a scornit lucruri interesante și va răni scorni. Trenul, vaporul și automobilul; telegrafia și telefonul; cinematograful, radiofonul și aeroplanul sunt cuceriri care-i justifică mândria. A clădit orașe gigantice; e adevărat, știe și mijlocul să le dărâme. Prin schijă și foc, c-o uimitoare ușurință. A deschis puternici ochi asupra microcosmosului. Pentru toate își poate adresa legitimă laudă. Pe lângă acestea, aurul, podoabele și satisfacțiile

plăcerilor par a-1 mîna și mai aprig într-un salt de cucerire a vieții materiale: acesta e comandamentul general al lumii europene și americane de azi. De la începutul veacului, Mephisto stă iarăși lingă Faust.” Aceste idei revin și în cărți, în Olanda bunăoară. Iar patru decenii după povestirea Ion Ursu, Sadoveanu s-a dezis de viziunea de acolo, care este și a altor scrieri din tinerețe.

Însă, alteori, lucrurile sunt privite de scriitor dintr-o perspectivă opusă, accentele căzând pe teama de distrugerea vechilor valori, de degradarea morală și de excesele noii ordini capitaliste, în împărăția apelor, faptul semnificativ este că fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre țărani și târgoveți; viața în aglomerările urbane le produce greață, deși aceste aglomerări nu sunt decât târgurile meschine de la sfârșitul secolului XIX. Înainte ca orașul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma și Gomora epocii moderne, își alege eroii dintr-o lume care se apără de civilizație înainte de a o cunoaște, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naiva cum este și elogiul satului cutumiar. Unele romane (Pastele' 'Blajinilor sau Nopti de Sânzic'ne) pot fi considerate, la o privire superficială, un fel de romane ale Restaurației: speriat de corupția, brutalitatea și amoralitatea burghezului, prozatorul reinstaurează o stare de lucruri anterioară. Pădurea Borzei, amenințată de spiritul practic al inginerului Bernard, rezistă, solidarizând în rezistența ei simbolică pe toți apărătorii arhaicelor structuri. Și f, finalmente, inginerul se dă bătut. Boierul din Pastele Blajinilor fiind idealizat iar arendașul, caricaturizat, conflictul nu răni în totuși în această etapă sentimentală: scriitorul glorifică triumful celui dinții asupra celui din urmă. Zguduit de transformarea prea rapidă a lumii, scriitorul o refuză aproape instinctiv.

În aceste condiții, apropierea lui Sadovcanu de sămănătoriști și de poporaniști e explicabilă pentru întâile lui cărți, împreună cu ei, marele prozator opunea civilizației moderne trecutul. Tot ce putem afirma deocamdată este că această rezistență, explicabilă istoricește și socialmente, e naivă cită vreme pericolul însuși al alienării capitaliste e mai puțin grav, la 1900, decât rămânerea în urmă a țării prin conservarea multor relații de tip feudal, prin lipsa de eficiență economică, prin incapacitatea instituțiilor politice de a rezolva situația țăranimii. Ne miram de evaziunea sămănătoristă, de refugiul din fața unor înnoiri necesare. România se găsea abia în perioada adaptării glorioase la oraș, mașină, industrie. „Natura” nici nu fusese bine părăsită și redevenea un paradis pierdut: acest rousseauism era un semnal de alarmă prematur, fiindcă tînăra burghezie românească era ahtiată după roadele industriei moderne, bucuroasă a sacrifica natura, a polua apele, a urca muntele cu automobilul. Ecologia ingenuă a lui Sadovcanu venea prea repede. Orașele de la 1900 erau încă niște sate mari, noroioase și necanalizate. Sute de kilometri de câmpie, de pădure și de apă le despărteau, transportul era precar, așa încât problema cea

mai acută era mai curând aceea de a introduce confortul decât de a-l blestema. Sadoveanu este un Thoreau al nostru, dar care, ca și scriitorul american, va trebui să aștepte câteva decenii pentru ca profețiile să-i fie ascultate. Căci este uimitor să-i vezi personajele evadând din târguri mizere într-o insulă încă și mai mizeră; că în loc să caute a se civiliza, caută a se sălbătici. Frumusețea peisajului nu constituie un argument: numai omul cultivat și oră-scanul au, în acest sens, simțul naturii. Moș Hau sau baba Ileana din împărăția apelor sunt, ei, insensibili la natură, vădind doar o inadaptare la orașul modern, în același fel se pune și problema idealizării trecutului pre-burghez: nu exista nici un motiv ca relațiile feudale și un fanariotism ce mai părea de dată recentă să treacă drept preferabile relațiilor noi. Sau, dacă era unul, el avea un pur caracter sentimental, reprezenta o formă de ostilitate instinctivă.

Paseismul și idilismul întâilor povestiri sadoveniene au fost criticate și dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu arăsa meritul de a fi pus punctul pe i într-un pasaj din Istoria civilizației: Și Rusia s-a deșteptat târ-ziu la civilizație – scrie autorul – păstrându-și ca și noi vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale. Prin Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol și alții, se cuprinde totuși întregul popor rus și e esențial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frământat de probleme sociale, un agitator revoluționar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvânt un om cu o bogată viață sufletească. El nu e cuconul Gheorghies, nici cuconul Andrieș; când totuși au apărut și acești boiernași cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi aleimei epoci în proces de dizolvare, ei au întâlnit până satirică a lui Gogol din Suflete moarte și nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni., Observațiile lui E. Lovinescu au putut lăsa impresia greșită că se tăgăduiește literatura sadoveniene intelectualitatea și, în câteva rânduri, criticii au încercat să definească tipul ei specific de intelectualitate care, în chip evident, nu e acela al lui Gogol sau Dostoievski. E. Lovinescu nici nu avea cum să se refere la acea dată la operele de maturitate ale prozatorului, așa încât filosofia – morală, socială și artistică – a lui Sadoveanu intră în atenția comentatorilor mai târziu., Există în opera lui Sadoveanu – remarcă Al. Paleologu, condensând în câteva fraze miezul discuției – personaje de mare intelectualitate: Kesarion Breb, Platon din Sak-koudion, Ștefan cel Mare, Amfilohie Șendrea. Dacă nu întâlnim la Sadoveanu drame ale conștiinței morale și ale inteligenței, nici etosul revoltei și al idealurilor, nu e din cauză că ar fi o opera. Lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel al lui Sadoveanu nu există idealuri, ci nostalgii. Idealurile și dramele conștiinței sunt fenomene ale negației; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmației sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui și care-i definește mai exact nuanța) a încuviințării. Există două atitudini, două

mari familii de spirite: a celor care aprobă cosmosul și a celor care îl refuză. Aceștia din urmă sunt eroii conștiinței individuale, marii idealști, nihilști, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepție monistă, totală și rotundă, o viziune armonioasă și sferică, în care totul își are rațiunea și locul.” Firește, Sadoveanu face parte dintre cei care aprobă cosmosul, ceea ce nu înseamnă că seninătatea fundamentală a prozei lui exclude suferința, violența și crima. Dar, încheie Al. Paleologu, „toate dramele și catastrofele individuale sunt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierde ca propriile noastre drame și destine în ordinea infinită a universului”. Recunoaștem lesne, cuprinsă în aceste rânduri, acea filosofie a lui Sadoveanu ce constă în „Supunerea”¹¹ la legea generală în Cierul de față¹² melancolică, în tendința spre împăcare în, ridicarea împotriva zbuciumului societății¹³ a unei ordini esențial senine și¹⁴jdilic. E, G. Călinescu a găsit¹⁵ ca tocmai această filosofie face din Sadoveanu un scriitor specific, proza lui atingând, ca și poezia lui Eminescu, fondul cel mai adânc al rasei: prin arhaism și regresivitate, contemplativitate de tip asiatic, jale nedeslușită de popor străvechi (observabilă și la Goga), lipsă de spirit critic exagerat, adică o seriozitate funciară, un umor înțelept. Teza e desigur, prin generalizare, discutabilă și în fond nu e deloc normal să încercăm a defini specificul prin excludere: specificul românesc trebuie considerat ca un complex de factori, în care stau alături de această atitudine, și altele, cum ar fi spiritul progresiv¹⁶ idealist și pozitiv ce se observă la Heliade, Hașdeu sau Kogălniceanu, sau acela ironic și critic al lui Caragiale. În tot cazul, înțelepciunea calmă, împăcată, potrivindu-se foarte bine lui Sadoveanu, e momentul să vedem în ce constă în fond esența viziunii lui asupra omului și a istoriei, ce raport întreține, din acest punct de vedere literatura marelui prozator cu aceea a contemporanilor lui.

În genere, așa cum am sugerat deja, Sadoveanu scrie într-o epocă sfâșiată: nu numai la noi, unde relațiile capitaliste le sfărâmau treptat pe acelea feudale, dar în întreaga Europă, care cunoaște după primul război mondial cea mai profundă prefăcere a valorilor de la Renaștere încoace. Sfâșiați între contrarii sunt aproape toți scriitorii secolului XX, apăsați de un puternic sentiment al tragicului istoric – două războaie fără precedent, fascismul, comunismul – conștienți de insuficiența umanismului burghez și de pericolele unor schimbări greu de prevăzut. Thomas Mann a zugrăvit criza în Muntele vrăjtit iar Dostoievski a presimțit-o, cu aproape cincizeci de ani mai devreme, în Frații Karamazov și în Demonii. Ca și Malraux sau Camus, mai târziu, ei sunt scriitorii crizei, ai asumării riscurilor unei civilizații declinante, epuizate, sau chiar ai revoluției inevitabile. Nu fără nostalgie, uneori, după acel spirit

renascentist, care a domnit trei secole în Europa burgheză: această nostalgie o simțim de exemplu în tigura lui Settembrini din Muntele vrăjit, și poate mai clar, în câteva articole și conferințe ale lui Thomas Mann, între care aceea rostită la Lubeck, orașul său natal, în 1926, și încheiată astfel: O umanitate burgheză care se afirmă ironic, pe planul artei, mai presus de clase, este incapabilă să se opună vieții în continuă înnoire, încă și mai puțin e capabilă să-și renege rădăcinile, originile, tradiția milenară, patria ei burgheză, din dorința lașă ori din slăbiciunea de a participa la noul spirit. Pieias gravissimum et sanctissimum nomen. Celebrăm o sărbătoare a pământului, a amintirii urbanității burgheze. Artiștii rătăcitori departe sunt și ei la postul lor. Când discordia domnește în lume, ei se adăpostesc în spatele zidurilor cetății ancestrale cu șapte turnuri, pentru a se simți în siguranță printre concetățenii lor,. Ultimele cuvinte sunt inspirate de un poem al lui Goethe. Sadoveanu, având și el sentimentul crizei, al sfâșierii vine cu o „soluție„ diferită, corespunzătoare desigur temperamentului și culturii sale diferite. El opune unei lumi în degringoladă un alt adăpost decât cetatea, orașul burghez, cu turnurile lui de apărare contra invaziilor. Gândind ca Anaximandru că „lucrurile au a-și da socoteală unele altora pentru nedreptate, potrivit cu morala timpului,, el se refugiază în imaginea stabilă a unei lumi ceremonioase și morale. Continuă a crede în umanismul clasic, în acea Rațiune Universală în care a crezut Europa secolului XVIII./Și, în orice caz. Divorțul dintre individ l și societate, care apare inevitabil și la el, este treptat contracara de utopia unei umanități redevenită omogenă, pe care moralistul Sadoveanu o zugrăvește ca fiind condusă de o altă Dike. Rămâne până la un punct un Settembrini, în ciuda avertismentelor lui Naphta; mai mult decât atât: e vorba în opera lui de încercarea de 'a sugera o stabilitate, acolo unde totul se transformă, o unitate, acolo unde nu e decât ruptură” o evoluție în afară de timp, acolo unde timpul revoluționează în fiecare clipă mediul fizic, societatea, gândirea, imaginația și arta. Pune în locul unei lumi schimbătoare, haotice și dezintegrate, o lume ritualizată, neclintită în tipare de existență străvechi, călăuzită de stele ca de un destin imanent; și în locul unui om bântuit de neliniște, perpetuu revoltat, un om simplu, supus legilor tribului și împăcat cu sine. Demonici moderne și sentimentului tragic al vieții îi preferă paradisul natural al unui om reconciliat cu universul. Acest paradis e cetatea cu șapte turnuri a lui Sadoveanu. Aici întrevădem principala deosebire de Thomas Mann. Dar și de Faulkner, în opera căruia, de asemenea, se înfruntă ființe primare, instinctuale, ce par scoase din circuitul civilizației, deși o refac neconținut de la zero. La Faulkner, criteriul esențial este unul moral: între bine și rău, personajele romancierului american se zbat ca sub puterea unui biblic blestem. Ele și sunt de obicei vinovate: unele față de altele și toate față de lume. Lupta, violenta apar și la Sadoveanu, dar nu

și vinovăția; e vorba apoi de o; instinctualitate ce acordă pe om cu lumea, manifestarea unei solidarități ancestrale, din care tragicul propriu-zis e absent. Alexandru Ivasiuc generalizează aceste observații în felul următor: „Lumea nu e niciodată scoasă din țâțâni, o economie cosmică prezidează facerile și desfacerile. „ N. Filimon, important pa întemeietor aducea direct dreptatea și reglementarea felațiilor dintre oameni și Dinu Păturică își avea mă-

— c. 44) reția și căderea ca într-o lecție de morală. La Sadoveanu și Rebreanu justiția se face mai trainic și răspunde în altă parte. Nimeni n-a ajuns însă la destrămarea criteriilor ca Regele Lear, n-a strigat ca Ivan Karamazov că ci nu iartă cruzimea nici chiar când e lăudată în corul de îngeri. Neîmpăcatul se împacă puțin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cad înainte de a atinge nivelul singularității de destin a speciei noastre,.. Infernul moral faulknerian e reversul paradisului natural sadovenian, pe care-l găsim de exemplu în Frații Jderi sub înfățișarea „vârstei de aur., a umanității, unde lumea seamănă cu o uriașă familie. Locul rezistenței la criză, care este la Th. Mann burgul, este la Sadoveanu această lume-familie, solidară și durabilă. Dar aceasta e, după expresia lui Georg Lukács din Teoria romanului, chiar vârsta epopeii: în acest caz, pasiunea este calea predestinată rațional spre o perfectă adecvare de sine însăși. Nu există nici o interio-ritate, căci nu există încă exterioritate, nici o alteritate pentru suflet, în timp ce sufletul pornește în căutare de aventuri și le trăiește, el ignoră momentul efectiv al căutării și pericolul real al descoperirii; nu se pune niciodată în joc, căci nu știe deocamdată că se poate pierde și nu visează măcar că s-ar putea căuta”. Și încă: „Această lume e omogenă și nici separația dintre om și lume, nici opoziția dintre Eu și Tu nu sunt capabile să distrugă omogenitatea. Sufletul se situează în lume ca orice alt element al acestei armonii; frontiera pe care i-o dau contururile sale nu se distinge esențial de conturul însuși al lucrurilor. Omul nu se înfățișează ca un ins solitar, purtător al substanțialității, în sânul unor entități reflexive. Relațiile lui cu ceilalți ca și structurile cărora le dau naștere sunt, ca și el, pline de substanță, pentru că sunt universale, mai filosofice și mai apropiate de patria arhetipică: dragoste, familie, cetate. Pentru el, obligația morală este o pură chestiune pedagogică. În astfel de limite, lumea nu poate fi decât închisă și perfectă. Nu există totalitate posibilă a ființei decât acolo unde totul este omogen încă înainte de, a îmbrăca o formă; acolo unde formele nu sunt con-strângeri, ci simplă luare de cunoștință, iluminare a tot ce, înlăuntrul a ceea ce urmează să capete formă, doarme ca o obscură aspirație; acolo unde cunoașterea înseamnă virtute și virtutea fericire, iar fericirea e aceea care manifestă sensul lumii”. Epopeea se opune, în studiul lui Lukács, romanului, ca o vârstă tânără uneia mature și reflexive. Opera lui Sadoveanu aparține în întregul ei acestei vârste unitare și organice a epopeii. S-a și afirmat de atâtea

ori: Sadoveanu e înainte de orice povestitor. Dar povestirea este specia prin exce-' lentă a unei societăți omogene în sensul de la Lukács. Cum și Faulkner are mentalitatea unui povestitor, putem menționa aici o observație care s-a făcut în legătură cu romanul american: romanul clasic realist a prins, mai târziu în America, „țară fără societate”, atâta timp cât a existat mirajul acelui frontier unde oricine putea găsi câțiva acri de pământ pe care să se așeze. Sadoveanu scrie (reluând o distincție a lui Feni-more Cooper) un soi de române lirică și sentimentală, corespunzând povestirii europene. Povestitorul premerge romancierului întrucât exprimă spiritualitatea unei lumi stabile și ritualiza. Te. Paul Georgescu notează: „Sadoveanu este expresia structurii mentale a obștilor țărănești aproape comunitare, lucrând în devălmășie, și a oierilor liberi tjăind în comunități închise, într-o economie aproape de troc”. Romanul fiind la origine o specie recentă, burgheză, el corespunde unei „lumi a prozei”, cum spune Hegel. Lumea povestirii este esențial poetică. E interesant de constatat că, ținând spre edificarea unei lumi omogene, Sadoveanu trebuia să se slujească în chip necesar de povestire și de epopee, împăcarea lumii lui determină împăcarea artei lui. Evoluția merge în sensul creării unei formule potrivite substanței mitice. Și, totodată, a unui stil. Sesizabil din primele opere, stilul lui Sadoveanu își atinge capacitatea maximă abia în ultimele. Faptul trebuie legat de modificarea conținutului și a tonului: stilul devine el însuși mijlocul de a învălui și de a înălța o materie prețioasă din care se fabrică imaginile realului și care trece asupra acestor imagini o parte din proprietățile proprii. „Limba e în parte aici chiar conținutul operei.”, afirmă G. Călinescu.

Rezumând, voi spune că, ' tendința esențială a operei lui Sadoveanu, fiind la toate nivelurile – viziune, univers, formula și limbă – aceea către omogenizare, ea produce în _timp o schimbare a structurilor expresive ale operei, înainte de a o studia să semnalăm un alt aspect foarte important. Aceste structuri nu sunt noi: povestirea, poemul epic, epopeea, alegoria, balada sau basmul (care fuzionează la Sadoveanu) au fost doar abandonate în secolul XIX, când o lume prozaică și pragmatică începea să se folosească mai bine de roman și de dramă. Reluându-lc din arsenalul scriitorilor de odinioară și adaptându-le nevoilor lui, Sadoveanu se deosebește d'e majoritatea contemporanilor. Originalitatea constă în sinteza acestor mijloace într-o proză care sfidează speciile moderne curente și, în definitiv, și pe cele vechi, care nu e nici romanescă, în accepția de azi, nici epopeică, în accepția clasică. Putem repeta cu privire la „epopeea” sadoveniană ceea ce s-a afirmat odată despre Tolstoi: „Lumea organic-naturală a vechii epopei era totuși o formă de cultură, a cărei calitate specifică era chiar organicitatea, în vreme ce natura pe care Tolstoi o propune ca ideal și o trăiește ca existență este sesizată ca o formă de natură și, în acest sens, opusă culturii”, însă aici, în contradicție dintre idealul de artă și

semnificațiile sociale și morale ale lumii în care scriitorul trăiește și scrie, între o viziune comunitară și o societate diferențiată, esterădăcina unei utopii a literaturii. Sau mai exact r utopia filosofică și socială a lui Sadoveanu se realizează abia prin intermediul unei utopii a literaturii, când idealului unei lumi omogene îi corespunde idealul unei arte omogene. Aceasta din. Urmă rău se rezumă la refuzul romanescului, înlocuit cu povestirea sau epopeea, cu basmul sau legenda: expresia ei cea mai clară o vom întâlni în livrescul substanțial din câteva cărți ale deceniului al patrulea care conțin pe lângă imaginea unei vieți încă bazată pe alianța dintre om și cosmos, motivul chiar al unei literaturi morale și frumoase, moștenire a umanismului grcco-latin și a pretențiilor Ivii pedagogice, care nu numai că relevă o lume egală și rațională, dar urmărește totodată s-o educe.

— H~gpie, flnsQfiro-socială si_ utopie a literaturii, pe scurt, utopie a cărții: când "Tart"~rnsăși~devrine un simbol. '*

Putem relua acum întreaga discuție din unghiul evoluției lui Sadoveanu spre a vedea cum, expresie a unei puternice necesități interioare, ca se deosebește de a majorității contemporanilor, sitiiându-l pe marele prozator pe o poziție unică în literatura română și, nu mai puțin, în aceea europeană, începând să scrie în primii ani ai secolului, Sadoveanu e condiționat, firește, atât de mediul în care se formează (înfățișat cu umor în Anii de ucenicie), cât și de nivelul general al literaturii noastre la 1900; însă el se comportă față de aceste condiționări într-un chip aparent paradoxal: asumându-le spre a le nega. Este un scriitor tipic și totodată unul excepțional pentru epoca respectivă. JConfonnismulsi. Revolta determină dubla față a operenie trnerețeTNu există, pe de o parte, un scriitor care să li expnrna't mai bine decât Sadoveanu aprehensiunea unei părți a intelectualității noastre la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui -de al XX-lea, într-un moment în care. După cuvântului Tudor Vianu, „o societate patri- Jjnpr/irare HimpjKirmpa omului obișnuit capătă proporții mitke.

— SL eroice. Pe de alta parte, tânărul _Sadoveanu_ este un atent observa tor al fondului^^^ și altendinlei lui ' 'orțruu și a se revolta ^contra cgnwnțijlnr TV arhala trece în faza de stat". Toate locurile comune ale acestei sensibilități în criză se găsesc la el: viziunea idilic-romantică și paseistă, „retrogradă”, anticapitalismului, încântarea de tot ce & natural ori chiar sălbatic și celelalte. Ca reacție, această literatură stă pe o bază mai mult sentimentală (de unde idealismul ei moral). Însă, ca orice mare creator, Sadoveanu înobilează tot ce atinge. Ceea ce la sămănătoriști rămâne, de exemplu, înduioșare superficială de soarta țăranului, devine la Sadoveanu acea adâncă și gravă simpatie cu victimele societății, nelipsită nici din opera maturității și atât de caracteristică; în locul umanitarismului lor minor-nostalgic, o solidaritate tăcută și izvorâtă

din înțelegerea suferințelor seculare, un curent puternic de stimă și o dragoste nemărginită, asemănătoare cu a lui Tolstoi; îp.

— Lo. Cul idealizării facile, decorative, a trecutului național. JncLrcarea de aj privi global, ca pe. O Istorie oTganică, ascultând de legi Jjnpri J/i rare omului obinuit c

^umea ăP, arr de_ peacumja_el inșii singumțici, _alungați de socie-tateori purși simplu incapabili a~trăi în ea. Idealul sămănătorist e, astfel, contrazis a doua oară: nu numai prin forța care transformă natura și istoria din simple clișee ale evocării sentimentale în mituri naționale; deopotrivă prin negarea idilismului de către o realitate sumbră, plină de conflicte sociale și morale, a înduioșării de către cruzime și violență. Sadoveanu e un scriitor complet, de la început; înainte de a-și descoperi adevărata originalitate, universul lui cuprinde la un loc seninătatea și drama, mila și nepăsarea. Individualismul, apoi, contrazice idealul existenței obștești. Și ce se alege de intenția moralizatoare când, în ' ciuda 22 rezolvării sentimentale a unor conflicte (defectul epocii, defectul tânărului Sadoveanu), blând„țea prozatorului ne lasă să simțim adesea o indiferență comparabilă doar cu aceea a naturii înseși, o neîndurare atroce? Sadoveanu este în primele opere un scriitor contradicțiu f i urios „șrâfnp^arr”ăTaenț~șt'nepasător, idealist și j sceptic. Un realist cu viziune rom antjcej^i_uri_rorriantic la fel de~pimb lii detalii ca un realist, un contemplativ pasionat și un milos tară milăT

Orjera lui de maturitate, rezultată din aceste contra-dicțu, la capătul elaborării unei filosofii și a unui stil propriu, nu va fi nici ea ușor de judecat cu măsurile comune ale epocii. Originalitatea scriitorului e desăvârșită, sub raportul evoluției ideilor și a artei, în vreme ce atitudinea ostilă față de lumea contemporană a sămănătoriștilor și poporaniștilor, reacționarismul lor, ia, după primul război, înfățișarea ortodoxismului gândi-rist, care e un iraționalism, Sadoveanu devine nn iluminist în spiritul veacului al XVIII-lea. Un raționalist, i n fjfp^„pȚa~spre tiparul lucrurilor_și reprimă mstinctele prin gândire: și. Mai ales, nu critică, ci se abstrage în contemplație, nu dezvăluie contradicțiile, ci le împacă. Dar raționalismul și antifascismul nu sunt filo-burgheze și liberale ca ale lui Lovinescu sau Ralea. Ceea ce Blaga numea „revolta fondului nostru nelatin” poate fi, de asemenea, descoperit la Sadoveanu, dovadă că el ocupă o poziție singulară în privința atitudinii. JSlsP'ngâad. _rjrezentul burghez, el își proiectează idealul social în trecutul îndepărtat, cineva vorbind pe bună dreptate de o utopie a demperatiei_ |ărăiiLști, și de una. DâcicJMiupă cum ne relerim Ta t <râțn Jderi sau la Creanga aeaur. Aici, mai puțin ortodoxismul, legătura cu noul tradiționalism se vede încă. În același timp însă, apare în Divanul persian și idealul statului rațional, de filosofi guvernând cum au visat iluminiștii: și el conduce la Utopia Cărții. Spre deosebire de utopia

yârsjLi_de_auj, utopia cărții, este o utopie devenită conștientă de ea însăși. Să notăm și alte trăsături. Societatea de filosofi nu mai este una primitivă, ci una. Evoluată. Loni Jder era încă un tânăr barbar. Ferid este un filosof. Vârsta de aur, apoi, nu durează. Romanele istorice povestesc tocmai devastarea acestui paradis inițial. Însă societatea din Divanul este eternă, fiindcă presupune un principiu livresc. Ideea de educație o întâlnim și în primul volum al Fraților Jderi, ca o verificare, acolo, și ca o consolidare a aptitudinilor prin experiență. Loni se instruieste trăind. În Divanul, educația a d, eveniment lucrul esențial. Față de pedagogia sămănătoristă, pe care Sadoveanu a împărtășit-o la început, este de asemenea o diferență: scriitorul nu mai are pretenția de a educa nemijlocit, el se mărginește să ofere un model de educație. Moralismul devine în felul acesta o filosofie: ultimele opere conțin, pe lângă imaginea vieții, paradigma ei. Utopia a cărții nu înseamnă în definitiv și această viziune superior educativă a literaturii? Principiul de educație ce stă în centrul Ostrovului lupilor presupune o lume frumoasă, care își asumă conștient răspunderile și, într-un fel, se autoreglează. Cartea constituind acest ultim refugiu și cea mai nobilă expresia a libertății noastre, utopia a cărții înseamnă credința că arta conservă dincolo de eșecul vieții valorile supreme ale ființei umane, că ea nu moare odată cu civilizațiile succesive și nici la fel cu ele, bucurându-se de șansa unei intemporalități pururi senine. Conținând o experiență în sine nealterabilă, cartea sadoveniană pare a coborî periodic din cerul ei imaginar ca să dea vieții o lecție. Raportându-se la viață, ca o superioară tablă a legilor – ca o morală, ca o filosofie și ca un cod al frumuseții – cartea nu cunoaște schimbare; a fost gândită și scrisă o dată pentru totdeauna. Poate fi imitată, nu poate fi creată din nou. Conține un adevăr etern. Scriitorul însuși este în accepția ultimului Sadoveanu un copist de adevăruri eterne. Dar luând cartea ca model, iluminismul sado-venian. Nutrit de Montesquieu și Voltaire, de Scrisorile persane și de Zadig, trecute prin filtrul lui Anatole France, pe care, ca și Ibrăileanu, Sadoveanu îl admira, e mai bogat și mai modern, căci nu exclude contemplația de sorginte răsăriteană. Occidentalismul lui e dublat de bizantinism. \$1 remarcăm cum, din nou, marele prozator tinde să-și neghe determinările: raționalismul prin senzualitate și conceptul prin cuvânt. Filosoful este și un poet. Alegoria abstractă se umple de concret. Meditația devine realistă. Evoluția lui Sadoveanu im-j^lică astfel de contradicții continue, care-i formează autenticitatea și unicitatea: un scriitor care redescoperă polemic, în plin secol XX, raționalismul moral al iluminiștilor; un occidental care are ceva din beția Asiei; un oriental care are simțul măsurii. Iluminismul lui nu e lipsit, deci, de senzualitate iar visarea, contemplativitatea orientală presupun o voință de a se instrui prin carte specific europeană. Observatorul meticolos al naturii se abstrage în carte precum Kesarion Breb m peștera sacră.

Cântărețul lui Cosma Răcoare, iubitorul vieții simple și primitive, devine în ultimele cărți filosoful posesor al unui model abstract și general _ al lumii și, totodată, poetul capabil să umple acest model de carnea fremătătoare a cuvântului.

Orice sinteză conține riscul simplificării. Cu atât mai mult când e vorba de Sadoveanu. A-l înțelege înseamnă a putea să-l citești fără să te pierzi într-o grădină ca a lui Borges în care potecile se bifurcă la infinit, în care jecare peisaj seamănă ca două picături de apă cu cele-ialte, deși este mereu altul, în care oamenii par a avea mereu^aceleași chipuri, deși sunt neconținut alții; înseamnă, cu alte cuvinte, a rezista la mirajul unei mul-”plicități. G. Ibfeilcanu, Tudor Vianu și G. Călinescu au vorbit, chiar, de reluarea în variantă a motivelor

* sadoveniene („El nu inventează tema cu fiecare piesă – spune de exemplu G. Călinescu. Subiectul este definit după îndelungi șlefuiți și eliminări. Creatorul, ușurat de grija întregului, „își pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanței de culoare și sunet. Arta bizantină... scoate efecte de policromie și de compoziție murală din repetarea la infinit a acelorași teme.,). „Bizantinismul,, face să pară amețitoare monotonia acestei opere atât de masive, de greu accesibile, ca muntele ascuns al lui Decheneu din Creanga de aur. Ea se apără deopotrivă printr-un stil, prin vraja malefică a limbii de care critica se contaminează, ajungând uneori a vorbi, în locul limbii proprii, limba însăși a operei. Spre a scăpa atracției nu trebuie totuși să ne înfundăm urechile cu ceară ca marinarii trecând prin mitologica strâmtoare, ci să ne legăm de catarg ca Ulysse: să-i ascultăm chemarea și să-i rezistăm. Trebuie, ieșind din stadiul liric al admirației pure, să învățăm a căuta resorturile care provoacă iluzia, tehnica adesea invizibilă care întreține arta; să încercăm a vedea pe artizan, acolo unde ne orbește forța de creație a demiurgului; să semnalăm artificii, acolo unde totul apare ca o curată natură. Subjugați de spectacol, să aprindem luminile „și să ne urcăm pe scenă. Să lăsăm decorurile să se schimbe sub ochii noștri. Să recunoaștem trucurile. Să deosebim visul de realitate. Să ne ferim a păți ca acel negustor din Halima pe care Harun al Rașid l-a transportat adormit în palatul lui, pentru o noapte și o zi, și care n-a mai știut apoi dacă este negustor sau calif, când e treaz și când visează.

Dificultatea, în ce mă privește, a fost de a descoperi un unghi de vedere, de a verifica „aptitudinea critică prin supunere la obiect. E poate locul a defini însăși noțiunea de ipoteză în critică. Ea e un unghi, nu o temă; și care nu e dat, ci trebuie găsit; o cale de acces, nu o emnificație. M-am referit la o posibilitate (plurală, deschisă, discutabilă) a textului, nu la o realitate (singulară, închisă, definitivă) a lui. Nici n-am fost obsedat de o metodă anume, îngăduindu-mi atâta sistem cât încap într-un eseu: metoda de lectură nu există înaintea lecturii, nu vine din afară (din tradiție sau din prejudecată).

— Ci se înfiripă și se consolidează în același timp cu lectura; căci orice lectură este un demers concret și până la un punct imprevizibil, ce se revelă sieși în contact cu o operă și pe măsură ce revelă opera. Visez o carte de critică în care constituirea textului critic să fie simultană cu reconstituirea textului literar, nașterea unuia cu renașterea celuilalt, sinteza cu analiza, teoria cititului cu o practică anume a scrisului; o carte care să fie totodată un studiu și o antologie, familiarizând pe cititori cu o operă și cu explicarea ei; selecție spre a învedera ansamblul și idee de ansamblu spre a motiva selecția; citire și citare. Căci, în sfârșit, unghi de vedere, ipoteză, renunțare etc. Nu sunt totuna cu ignorare și, ca să aleg, am citit și recitit opera lui Sadoveanu, de-a lungul a câțiva ani, uitând-o și regăsind-o de câteva ori. Chiar dacă nu vorbesc de o carte, ea a fost explorată și grăunțele de minereu aurifer, trecut prin toate sitele; chiar dacă o demonstrație pare a se baza pe un singur text (pe care l-am crezut potrivit), ea s-a încărcat în prealabil de semnificațiile tuturor., Un eseu critic este ca un arbore care, pentru ^.

Se hrăni, își înfige în pământ rădăcinile puternice; colo. De care însă există rețeaua invizibilă și delicată, unpmzind mii de kilometri pătrați, a unor nervuri incomparabil mai subțiri decât firul de păr și a căror activitate tainică și laborioasă umple de strălucire floarea și da bogăție coroanei.

UNIVERSUL

H. Sanielevici a condamnat naturalismul din narațiunile tânărului Sadoveanu, alcătuind un celebru tablou: „Din acest tablou – constată el – se vede că patru sunt elementele cu care d-l Sadoveanu. Caută să ne intereseze, temele pe care le repetă iarăși și iarăși în lucrările d-sale: beția, adulterul și violența până la criminalitate”. Argument pueril, desigur, căci aceleași teme se găsesc nu numai la naturalistul Zola, dar și la Sha-kespeare. Contează atitudinea care, la primul Sadoveanu, e în adevăr zolistă. G. Călinescu a recunoscut-o la rândul său: „Volumul următor stabilește prin chiar titlu latența patimilor: Durere înăbușită. Fie prin înrî-urirea directă a lui Zola, fie prin mijlocirea lui Vlahuță, se observă aici o intenție (cu efecte păgubitoare) de studiu. Ion Ursu c un mic A ssomoir. Volumul în totalitatea lui e sumbru, cu oameni îndobitociți de suferință și băutură, deși cu un substrat de umanitate. Simplitatea ia forma abrutizării și constatarea ru-dimentarității, î milei pentru umiliți. Petrecerea cu băuturi apare ca alcoolizară”. Iată chiar elementele naturalismului: psihologia morbidă, instinctualitatea turbure, compasiunea, în fine, studiul de moravuri și teza. Lipsește doar măreția tragică. Zola, dar mai ales Maupassant și Daudet pot fi recunoscuți aici. Lui G.

Călinescu i se pare că naturalismul e pe cale să fie deja abandonat în Crâșma lui Moș Precu: „însă numaidecât scriitorul renunță la orice naturalism și începe să înfățișeze viața elementară ca un scop în sine și din ce în ce mai

idilic”. Chiar dacă prefacerea nu e așa de timpurie, idilicul, ce intră de la început în substanța prozei sadoveniene, e o notă fundamentală.: Naturalismul lui social sau realismul Dopular sunt în fond idilice: dar nu pur și simplu fii încă teza scriitorului constă în revenirea la o lume veche și curată; este deopotrivă aici mod de a privi de sus suferințele indivizilor, cu îngăduință pentru nimicnicia lor la scara universului: viermuiala oamenilor și surparea instituțiilor istorice intră în cadența eternă a naturii înseși., „împăcarea,, de care am vorbit nu-i altceva decât această filosofie scep-tic-fatalistă. Nimic din tragismul biblic al lui Faulkner. Cu atât mai puțin va fi Sadoveanu atras de „substructura umanității,, cum zice T. Vianu despre naturaliști, preferind „apoteza ei”, adică omul eroic-elementar. Naturalismul primelor sale narațiuni seamănă adesea cu o haină de împrumut. O va dezbrăca destul de repede, dând curs liber adevăratei sale înclinații care e mai puțin zugrăvirea condiției de oprimare a omului. Social decât afirmarea drepturilor omului natural. Societatea e un mijloc, de stricare a omului și numai în afara ei eroii sadovenieni se simt în elementul lor.: Coexistența este posibilă doar pe treapta patriarhalității idilice.

Șa examinăm sumar, din acest unghi, nuvela Borde-„m, una din cele mai sumbre ca viziune socială, după părerea majorității comentatorilor. Muncitori cu bra- ' e' veniți de pretutindeni, deștelenesc pământuri și Pun bazele unor viitoare așezări rurale. Acești coloniști, cum au fost botezați, trudesce din greu, locuind în b'or-”tle mizerabile. Imaginea bordeielor a fost adeseori Vlt., ^ e. xemPlu de-realism crud: „Pe o coastă mai pră-a atlcâan apropierea curții, stăteau înșiruite o mulțime de bordeie. Unele erau clădite ca bordeiele obișnuite, în două ape, acoperite cu pământ; altele erau scurmate în mal și astupate în partea săpăturii cu scânduri ori gard de nuiete, peste care era întinsă o lipitură subțire și coșcovă de lut. Fumuri ieșeau din toate cotloanele acestea săpate în pământ. Geamuri mici cât pumnul luceau pe alocuri în bătaia piezișă a soarelui. Nicăieri nu era o împrejmuire. Vitele și porcii rătăceau de-a valma, pe dinaintea ușilor. Găinile scurtau în gunoaiete grămadite pe bordeie ca niște cușme murdare și jerpelute,, însă prozatorul nu stăruie pe înapoietea „bordeenilor,, nici pe exploatarea muncii lor. Relațiile cu boierul și cu vechilul sunt în general fără asprime. Conflicte se aplanează repede. După împăcarea cu Miță, vechilul dă de băut tuturor și moș Gheorghe Barbă cântă din fluier cântece de o mare tristețe. Aici izbucnește deodată la suprafață acea lumea duioasă-nostalgică pe care o vom regăsi în toate scrierile lui Sadoveanu. Oamenii sunt buni la suflet, pașnici și cumsecade, iar amestecătura de porturi și obraze, aproape pitorească: „Muncitorii așteptau cina. Erau oameni de toate felurile, felurit îmbrăcați. Erau figuri blânde, bălane; erau obrazuri întunecoase cu ochi scăpărători. Erau straie albe, ca pe malul Moldovei, erau straie

mohorâte ca ale locuitorilor câmpiei. Pălării largi de pâslă, clopote de paie împletite, cusute cu ață roșie, căciuli roase de vechime, de ploi îndelungate și de soare fierbinte., Faliboga, vechilul, e un fost haiduc, iubitor de femei, de băutură și de libertate, întreține pe moșie o ordine desăvârșită, însă fără metode brutale. Are, în fond, o fire primară, stân-jenită de civilizație și de traiul în comun („Măi Niță, măi prietine! Vezi tu pe muierea asta? Eu cu dânsa am hoțit, măi! Câte ape am coborât, câți codri ai, străbătut și prin câte locuri pustii am rătăcit. Nici nu mai țin minte.”). Niță Lepădatu, argatul, ajunge în final răzăș liber, când pe moșia vândută de boier se înfiripă satul sadovenian adevărat, acela zugrăvit bunăoară în Crâșma lui Moș Precu. Blajin e și boierul cel mare, cuconu Jorj Avrămeanu, care vorbește cu bunăvoință noului angajat și-i dă un ban alb, urându-i: Poartă-te bine și să fie într-un ceas bun., Opoziția dintre boieri și bordeieni e evidentă, dar este mai mult decât una între două clase: este opoziția dintre două lumi. Iată o scenă: „Când ieșită boierii din casă, bordeienii se așezară pe două rânduri, privindu-i cu luare aminte. Erau rumeni la față și veseli. Cuconu Jorj se îndreptă spre supușii lui și zise zâmbind:

Iaca stăpâna voastră, măi oameni buni. și pri vea și el ca pe ceva scump ochișorii ce sclipeau neîntrerupt în puful blănițelor.

Dumnezeu să-i deie sănătate. Răspunseră câteva glasuri.

Boierul cel bătrân fuma dintr-o țigaretă de chihlimbar. Privea spre oameni, parcă se gândea la altceva. Zise cu-un zâmbet de milă spre domnița cea bălaie: „Oh! Ils sont bien sales, les pauvres gens!”

— Ce zice? Ce-a spus? Șopteau oamenii întorcând nasurile unul spre altul.

Strângându-se în blănurile lucitoare, boierii trecură? Î, ai. Departe. Se opriră și priviră spre bordeie. Zâna cea bălaie începu a râde: „Tiens! Qu'est ce que c'est que? A. „ șopti ea cu glas dulce. Și privind cu ochii frumoși spre Avrămeanu, urmă tot în franțuzește: „~ A! Sunt locuinți! Cât sunt de ciudate!

— În adevăr, aici suntem departe de civilizație! Zise -l cuconu lonașcu, învăluindu-și fata în fum albăstrui de tutun”.

^ °m observa mai departe că prozatorul are tendința a >f eya<^a din lumea în formare, mizeră și sălbatică, car ^eenil°r către' organizări sociale mai stabile, în e, cieve niți răzeși liberi, foștii bordeeni alcătuiesc o societate patriarhal-idiică, dcvălmașă. Această evadare a fost adesea înțeleasă simplist ca o regresie: putem preciza acum că Sadoveanu nu jregresează la drept vorbind spre structuri (naturale, istorice) anterioare, cif imaginează structuri, care sunt. _nn fel de mnde] L_Hp existență^ în această idealitate stă „utopismul” lui, ca_formă a protestului, și el apare chăar'dm primele narațmnT, m încercarea de a scoate pe om din relațiile sociale ale epocii contemporane.' în trei feluri, cărora le corespund trei „modele” de existență: fie privindu-l jn

staLea_kujie libertate naturală, _la marginea societății „propnu-zise, unde se găsesc pTdurarii, vânătorii, fugarii de tot felul; fie restituindu: l_uriei societăți cejreface un_ paradis pierdut; în sfârșit, această societate îmbracă, în operele târzii, și o. formă „livrescă'l, Cel mai sumar, dar și cel mai răspândit model al existenței sadoveniene este deci acela_ oferit de natură: zugrăvirea, omului, ființă jpnmară, în „elementul luTcel mai vechi și mai 'Jâresc^l-nTmpărația apelor, locuitorii de la Nada Florilor s-au refugiat pe un ostrov, unde nu pătrunsese încă râia socială”; trăiesc din pescuit; au instrumente primitive, disprețuindu-le pe acelea moderne: refac existența de la zero, reinventând mijloacele materiale înseși. Mai pe șleau spus, sunt niște înapoiați. Moș Hau se minunează de ceasul copilului, ca un sălbatic de mărgelele de sticlă, și-l fură, dar e obligat să-l restituie fiindcă nu știe să-l facă să meargă. Atitudinea lui Sadoveanu e contradictorie. El explică astfel gestul bătrânului: „în complicata-i inteligență primitivă, moș Hau desigur n-avusese decât o mare curiozitate și mai ales dorința să cumpănească în palma lui, grav și sigur, acea minune a unor veacuri cu mult mai târzii decât el”. Ar fi deci la mijloc o inocență curioasă, noțiunea însăși de hoție neexistând, câtă vreme, la insularii lui Sadoveanu, nu există nici aceea de proprietate privată, însă, ca să trăiască în anotimpulrece sau ca să completeze săracele lor mijloace de subzistență, rnoș Hau și ceilalți lucrează în oraș o parte din timp sau șterpelesc' de pe 'câmp știuleți de porumb. Ei nu sunt în fond liberi de societate'si scriitorul însuși ezită în definirea raporturilor: pe de o parte, elogiază existența liberă de la Nada Florilor, întoarcerea în natură; pe de altă parte, nu se poate da în lături să olxserve limitele acestui mod de viață. M. Kalea, examinând conceptul de natură (în Explicarea omului), nota două accepții principale: natura ca stadiu de civilizație depășit și natura ca spontaneitate, în primul caz, aplicabil secolelor obosite de rafinare culturală, e vorba de o proiecție spre trecut, când, de exemplu, copilul sau sălbaticul ne apar mai naturali fiindcă sunt mai aproape de sursă, în al doilea, natura se opxme societății ca libertatea constrângerii. „La baza ideii de natură stă un element de insurecțiune, rebelă la orice fel de domesticire”. Cele două accepții le întâlnim deopotrivă la americanul H. D. Thoreau și la Rousseau. În fond, ele se ating în mai multe puncte, fiindcă, bunăoară, refuzul vieții moderne, ca alienare a omului prin dezadec-vare de mediul lui firesc, pe care o preoțea Thoreau, conduce în ultimă instanță la descoperirea libertății rousseauiste. Aici este și echivocul oricărei teze de acest fel și în care Sadoveanu însuși cade: confuzia dintre natural și primitiv. Lauda naturalului se transformă m lauda primitivității, câtă vreme natura însăși nu ne Ppate apărea decât ca uri stadiu de civilizație întrecut, cită vreme nu există, cum se exprimă M. Ralea, „o stare complet naturală”. Omul natural și presocialL al lui Sadoveanu este expresia aceleiași” convingeri utopice pe care

au susținut-o aproape toți gânditorii secolului XVIII, când așezau pe omul singur, natural, la începutul a tot <și a toate, în realitate, nu există om singur și natural. Natura omului este socială.

C. 441

Mai norocos este Sadoveanu când opoziția aceasta nu transpare așa de clar și nu devine, ca în împărăția apelor, „tezism rousseauist”; când, încetând să o opună-civilizației, prozatorul se scufundă în natură ca într-un tărâm secret și fermecător, avându-și ordinea proprie, măreția și poezia. Natura este atunci viața însăși, în deplinătatea ei. Vânătorii, pescarii sau pădurarii lui alcătuiesc o lume desăvârșită. Desigur, e greu să ignorăm peste tot elogiul omului care se dispensează de societate și, implicit, teza ambiguă a scriitorului. Dar nu e mai puțin adevărat că existența omului natural are la Sadoveanu o infinită poezie și câteva din paginile cele mai bune ale literaturii lui se bazează pe ea. Omul natural trăiește la un loc cu fiarele, cu păsările, cu toate vietățile lumii, al căror limbaj îl înțelege; și-a pierdut în fond poziția umană privilegiată. Asistăm la o „descentrare” a omului care nu. Mai e considerat model pentru restul ființelor. Micii scriitori realiști de după 1880 limitau totul la om și lumea naturală la apăsarea încărcată de psihologie, repetând la nivelul ei societatea. Istorisirile lor cu animale le reproduceau întocmai pe acelea cu oameni, refăceau un raport social sau psihologic; erau în fond fabul^a sau alegorii sentimentale. Sadoveanu răstoarnă relația, în locul unui univers antropocentric, populat de animale morale, vom găsi la el un univers cosmocentric, populat de oameni ce nu s-au desfăcut de legătura cu celelalte ființe; nu „realism”, ci „magie”. La Sadoveanu toate ființele sunt deopotrivă de enigmatice. Enigma lor stă în existența însăși: un cline de vânătoare, un căprior, un mort anonim sau un pescar singuratic sunt misterioși fiindcă aparțin naturii în fenomenalitatea lor ireductibilă. Nu ascund o taină ce se poate dezvălui: sunt pur și simplu tainici prin ființa lor în care se oglindește spiritul cosmic. Aici trebuie căutată valoarea unor intuiții ale lui Sadoveanu care, despărțindu-l de viziunea sentimentală a precursorilor minori, îl apropie de aceea profundă și poetică a lui Tolstoi. Moartea lui moș Calistru pe Deleleu poate sta alături de Trei morți și ceea ce prozatorul rus spune, într-o scrisoare, despre extraordinara lui povestire, se aplică deopotrivă lui Sadoveanu: „Țăranul moare lijaiș-tit. Religia lui este natura împreună cu care a trăit. El a doborât arbori; a semănat secară și a cules-o; a ucis miei și a asistat la nașterea altor miei, a avut, copii, i-au murit bătrânii și el cunoaște exact această lege, de la care nu s-a abătut, ca și barinia, dar pe care a considerat-o de o manieră directă și simplă... Arborele moare în pace, cu simplitate și frumusețe. Cu frumusețe pentru că nu trișează și nici nu face grimase, pentru că nu se teme și nu”*regretă nimic,, într-o parte a ei, proza lui Sadoveanu n-are alt conținut decât pe acesta universal și natural, fără

psihologie, fără morală, fără eveniment: desfășurare, doar, a marelui spectacol al lumii. Vladimir Streinu scrie: „Sadoveanu e, m primul și în ultimul rând, un vindecător al inimii omenesci de sentimentul efemerității lui. Eroii lui, când merg în codru și vânează, nu vânează iepuri, mistreți, căprioare; vânează iepurele, mistrețul, căprioara, zimbrul; el merge la speța vânatului, nu la. Exemplar; merge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descrițiile de natură sunt descriții ale sălașului cosmic. Omul însuși când se. Adăpostește sau merge prin codru își caută rudenii cu cele neschimbătoare”. Naturalismul

În primele nuvele sadoveniene încetează în clipa în care studiul social, moral, psihologic este înlocuit cu studiul unei lumi eterne și al îndeletnicirilor ei esențiale: eea este povestește acum Sadoveanu în nesfârșite variante, e revelația sufletului lui inocent în atingere cu o lume simplă și neschimbătoare, stadiul ireal, dar poezic al existenței ființelor, paradis regăsit pe calea contemplației lirice. „

Al doilea model (teoretic, căci practic separația ră-mâne „greșeală-făcut”) este un ideal universal „arhitectural”. Există câteva elemente comune între „acesta și condiția omului natural. Căci societatea poate fi la rândul ei concepută ca naturală. Herder, dezvoltând pe Rousseau, a „folosit noțiunea de „popor natural”, în definitiv, reapare respingerea stării de fapt, a raporturilor capitaliste. „Orjunându-se societă. Ții Jburgheze. Sadoveanu restaurează o societate care n-a existat niciodată. ca atare „au „câtăTC3~arTXT5tăfră”ăvut, nici vorba, cu totul alte trăsături. Restaurația e imaginară. Societatea devălmășă, de răzăși liberi, societate. A-familie, pe care le găsim în nuvele sau în romanele istorice, ca expresie sadoveniană a „poporului natural”, Jin de o viziune la fel de romantică asupra istoriei ca și aceea” herderiană, sunt, în definitiv, o utopie, figurarea unei lumi de-săvârșite, superbe în naivitatea ei.

Prima schițare a universului țărănesc ideal (și, implicit a „vârstei de aur”) o descoperim în scrierile debutului, de exemplu în Crâșma lui moș Precu. Cum arată, satul, sadovenian la acest nivel? Iată-l într-un amestec de realism descriptiv și de clișeu sămănătorist: „Din fața. Crâșmei se întindeau până sus pe vârful dealului, ogoare și livezi: era un amestec de colori, de la pământul cafeniu la verdele închis al sălciilor, cu pilcuri roșii și galbene de flori, de ți se pierdeau ochii. Prin livezi pășteau vite albe și numai ici-colo sunau tălângi nevăzute. La spatele crâșmei, spre răsărit, iar livezi și crânguri, în care fluierau mierlele și se îngâneau greierii toată vara. Din arbori atârneau mănunchiuri de fructe, mere rumene, pere verzi și prune albastrii. Și era o liniște și o mireasmă ca-n cuprinsurile unei chinovii de călugări. Din livezi, privirea, coborând în vale, dădea peste pânza iazului Zadoinei, împresurat de papură și de stuh, în care foiau popoare de sălbăticiuni aripate. Dincolo de iezătura întărită cu sălcii se ridica moara neagră a Zadoinei. Se auzea în tăcerea zilei fâșiiul de mătasă

al opustului. Peste iaz urca drept în sus dealul Halmului, pe care-și aveau fâne-tele oamenii din Broșteni. Spre toamnă, culmea se umplea de moșiroaiele căpițelor de fân, iar cositorii, în întinderi, păreau niște stropituri de var.,.

Atmosferă de duminică: iubitor al otiumului mai degrabă decât al negotiumului, Sadoveanu zugrăvește rar scene de rnuncă. Crășma e locul unde se colportează știrile din viața satului: dragostea dintre Zaharia și Anica, certurile dintre crășmar și morar, sfatul notabilităților. Nu lipsesc claca, obiceiurile de sărbători și celelalte pentru ca tabloul să fie întreg. Crășma lui moș Precu e și întâiul roman țărănesc al lui Sadoveanu, naiv-etnografic și convențional, însă instructiv pentru viziunea socială a scriitorului. Satul astfel descris e satul liber, răzășesc, bazat pe o economie închis! și apărându-se de agresivitatea marii proprietăți feudale iar mai apoi de pătrunderea elementului capitalist. Idilismul provine din voioșia fundamentală a conviețuirii oamenilor care, dincolo de suferințe și de drame (de obicei erotice), și-au păstrat capacitatea de a se bucura de natură și de roadele ei. De cite ori apare agentul noii civilizații (notarul, popa, negustorul), el este ridiculizat de scriitor care-l privește ca pe un stricător moral, ca pe un dușman al curăției sufletești!

^Sinea democrației țărănești, existentă în nuce în ^rWna lui moș Precu, devine foarte evidentă în romanele istorice. Să le trecem în revistă spre a des-”ck Saracterele esențiale ale societății de țărani ce ons tuie idealul lui Sadoveanu, în mișcarea de retra-seTe a universului lui spre trecut, în Zodia Cancerului; zușravește un „paradis devastat”, din punctul de voh6 ^ vUnm călăt”r străin prin Moldova. Aici nu e j^ a încă (decât sporadic) de elogiul elementarității. Oarn s.! Trâinultli e presărat de dezastre: sate pustiite, eni sălbăticiți de frica năvălitorilor succesivi, trăind în păduri, tâlhării la drumul mare, o natură vio. Lentă și neprietenoasă. Unul din eroii cărții rezzonează așa: Toate în Moldova, domnule de Marenne, sân {scurte, trecătoare și viforoase; și cele bune și cele rele. Acum doi ani, aceste locuri erau înflorite și populate. Acum nu mai sunt.,. Titlul însuși al primului mare roman istoric sadovenian ar putea sugera că istoria merge ca racul sau, mai bine, că ea recade periodic în barbarie, după ce a cunoscut perioade înfloritoare, în Nunta Domniței Ruxanda, unde epoca este mai veche cu un sfert de secol, avem parcă în fața ochilor o altă țară: „Ne întâlneam cu țărani. În cară cu boi ori călări. Erau veseli și bine hrăniți și se închinau cătră noi cu cușmele în mână.,. Unde au dispărut fugarii sălbăticiți și murdari, ca niște ființe animalice, din celălalt roman? Natura însăși pare a fi alta: Nu ploua, nu băteau vânturi, nu ardea prea tare soarele. Fânașurile înfloreau pretutindeni; în dumbrăvi cânta cucul. Prin sate oamenii ne ieșeau înainte cu vin și cu pită, ispitindu-ne despre veștile din lumea asta și de pe tărâmul celălalt.” Curtea lui Vasile Lupu e un mic Bizanț. Bogăția palatului, a veșmintelor și a mâncărurilor, echipajele, luxul și fastul uimesc pe străini. La masă, fiecare are locul lui în raport cu

rangul. Divanul de judecată domnesc seamănă cu un spectacol de teatru: boierii stau în sală iar domnița Ruxanda ascultă judecățile într-o lojă secretă, prevăzută cu o perdea de mătase. I'c ° scară mai mare decât în nuvele și decât în Hanu AncM., tei, Sadoveanu pune în aplicare aici concepția sa utopică, în Frații Jderi, într-o epocă și mai veche, se vede dintr-o dată toată organizarea socială ce/represents pentru scriitor modelul, cu un suveran luminat și alj' toritar în vârful piramidei, înconjurat de boieri ascUf tătari și bizuindu-se pe răzeșii liberi, cu o administrat^ perfectă și cu o armată aproape regulată. Ștefan cL; Mare simbolizează pe domnitorul național. Ieșirile h1 l' vânătorile și mesele lui sunt de un maxim protocol. Dom-_ nul se aratăjoporului. său. ca un zeu, natura^ însăși ^ fund rodnică și fericită ca, într-un_eden^,... Sus stătea Vodă „întru toată mânia, împresurat de boieri; și spătarul îi ținea spada și buzduganul. Nimeni nu putea sa înlăture dreptatea acelui braț. Ori boier, ori mișel simțea acea apăsare ca sub o întocmire neclătită așezată de Dumnezeu. De când acea putere se așezase asupra Moldovei părea că s-au schimbat și stihiiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbiel-șugate. Lazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și pâraiele cântau în văi; prisăcile se înmulțeau în poienile pădurilor; drumurile erau pașnice”. Această lume din epoca lui Ștefan nu se deosebește decât prin proporții de aceea schițată în primele povestiri sau în Crâșma lui moș Precu. Căci este tot o. societate țărănească, un fel de familie extinsă la întreaga țară. Domnitorul fiind capul marii familii, el dispune de soarta supușilor ca un tată de a fiilor săi. Șelațiile sunt patriarhale _și_ gejr., tiljce. _JFamilia Jderidr~rui~e decât tiparul în mic, nucleul întregii societăți. Se accentuează, desigur, față de^ variantele primare ale universului sadovenian, unele trăsături. Cele mai importante sunt _sta. Bilitatea (împinsă până la ritualizare și raport ceremonial) și omo-aflăm de fapt pe o treaptă „, siacă. _ Romanele istorice jadovernene înfățișează_o_ Pjldere_ a acestei vâFsȚe fericite, pe care scriitorul o iixează m epoca lui Ștefan. Dezvoltând o idee a lui din Descrierea Moldovei, Sadoveanu creează^ ini Șteiari cel Mare. Vârsta de, din urmă. Model din care se constituie universul sfî yerian este acela cărturăresc, în câteva cărți de la Ce '. Deceniulm” ăl patrulea (Divanul persian fiind a mai importantă), societatea ideală, sadoveniană intră, cum am remarcat deja, într-o fază abstractă și „filosofică”, societate de înțelepți care se guvernează cu ajutorul rațiunii. Sursa e desigur tot secolul XVIII; posibilitatea unei lumi raționale, bazată pe filosofic, cu suverani luminați care ascultă de sfetnicii lor, echili-brând. Neconținut balanța celor bune cu cele rele. Culoarea e orientală la Sadoveanu, fiindcă de acolo vin cărțile. „O, filosoafe, împărățiile stau pe adevăr, nu pe minciună”, spune împăratul Kira din Divanul persian. Și filosoful răspunde: „Așa este, slăvite stăpâne, dar de unde am cunoaște noi adevărul de n-ar fi minciuna?” Și cum ar putea fi dreptate fără

cele nedrepte? Dumnezeu a pus în cumpănă cele potrivnice ca să aibă bietul om cu ce să se joace și cu ce să biruiască zădărnicia vieții. De aceea, Doamne, temeliile împăraților sunt tocmai nedreptatea și neadevărul, ca să poată împărații să le bată și să le biruiască. Dacă n-ar fi nedreptate și neadevăr, n-ar mai fi nevoie de puterea împăratului”. Aerul asiatic, Arabia, 1001 de nopți, India, Persia oferă cadrul, pentru această ultimă utopie a lui Sadoveanu care, în anii fascismului și ai războiului, încerca să opună, nu fără măreață naivitate, demenței istoriei o istorie încă rațională.

Aici sunt două lucruri de precizat: mai întâi, raportul dintre această utopie, a unei societăți de filosofi,? Utopia democrației țărănești; apoi, ce datorează cu adevărat Sadoveanu răsăritului, într-o concepție așa de occidentală în fond (dacă admitem că occidentul e în bună măsură produsul rațiunii și al secolului XVIII).

Oricât de deosebită ar fi lumea din Frații Jderi de aceea din Divanul persian, între ele sunt unele puncte comune, în imobilitatea lui, expresie a unui feU,, dalism încremenit în faza de început, de obști liber?; organizate conform tradiției, paradisul Moldovei 1111 Ștefan e o societate aproape la fel de omogenă ca aceea din Utopia lui Morus. Lipsind ideea contractului (și deci a ipocriziei), implicată în gândireamăi tuturor utopiștilor europeni, la Sadoveanu găsim, în schimb, ideea de „societate naturală,,. Căci și societatea familial-obstească” și aceea de filosofi sunt rezultatul unei fatalități pe care scriitorul n-o analizează: nicidecum al unei înțelegeri deliberate. Accentul cade pe tradiția infinită 'dinainte, nu pe momentul de constituire: ne-evoluând, această lume n-are nici sfârșit, nici început. Este în fond intemporală. Așa cum arabii din anul 1000 au văzut în epoca lui Harun al Rașid „vârsta de proiectând-o asupra întregii lor istorii, Sadoaur veanu face din epoca lui Ștefan un model și din legendara împărăție a lui Kira, altul. Ștefan este Harun al Rașid al lui Sadoveanu. Toată opera îl sugerează și scrierile succesive conțin imagini ale lui mereu mai desăvârșite. Societate țărănească sau societate de filosofi – deopotrivă de armonioase, 'exprfesie a unei lumi integre și a unui om moral. Sadoveanu este cronicarul melancolic al acestei societăți prudente, stabile, ceremonioase, din rare răul și nedreptatea nu lipsesc, dar în care triumfă totdeauna până la urmă binele; contemplator cumpătat' al slăbiciunii și al patimilor omenești, el tinde neconținut spre apologia vârstei eroice, dar și înțelepte, a umanității, în care sabia și spiritul se cumpănesc reciproc, în care bărbăției, forței și brațului îi corespund inteligența, 'mintea și morala. Visul lui Sadoveanu este al unui om armo'hios într-o lume armonioasa.

A n fnd, din Renaștere încoace, utopiile au exprimat ereu convingerea oamenilor că pot conviețui rezona-' C Pot supune destinul istoric.

Enciclopediștii o asemenea -societate reglementată rațioa c ° t ^ *n Prașu*

Revoluției franceze și toată Europa dia? R? Uat. S., creadă în ea până la primul război mon- ^topia lui Sadoveanu e aceea a umanismului clasic, prelungită într-o Europa care î devenit, în citirăm, cu totul inaptă și pentru armonie și pentru rațiune Dacă luăm în considerare asiaticismul lui Sadoveanu din cărțile lui târzii, putem observa că el însuși are ck>S-pre lume o idee ce nu se mai reduce la vechiul spațiu grcco-latin, la valorile civilizației mediteraniene. Încercarea lui de a lărgi acest spațiu sensibil reflectă neîndoielnic o stare de criză. E drept, persanii, arabii sau indienii pătrunseseră în cultura Europei încă în secolul XVIII: dar Montesquieu și Voltaire îi folosiseră nu atât pentru a adăuga ceva continentului moral pe care trăiau, ci pentru a-l reflecta într-o oglindă. Mod de comparare și de relativizare: străinii lor nu aduc în occidentul european o altă lume, ci văd cu alți ochi același occident. Nu putem spune același lucru despre Divanul persian, despre Cuibul invaziilor, despre Creanga de aur. La Sadoveanu, mai întâi, din vizitat, europeanul devine vizitator: el este acum cel care călătorește ca să cunoască alte lumi; ceea ce nu se poate spune nici despre Zadig, nici despre Candide escapadele lor fiind fanteziste geografic, în al doilea rând, această ieșire în lume a europeanului echivalează cu o îmbogățire a Europei înseși. Contemplația de tip oriental, filosof ia indiană, ceremonia japoneză sunt, la Sadoveanu, o substanță, nu doar elemente ale unui decor, și & se adaugă raționalismului de tip occidental, incapabil să traverseze criza. Aici Sadoveanu e, probabil, nial aproape ca oricând de o soluție cu adevărat nouă Ja problemele unei Europe sfâșiate, deșirate, care și-a pa' răsit zeii, idolii, valorile și arta. Ca și Malraux care descoperă China și Cambodgia, ca și „africanul,, Carnus. ca și Durrell, în Alexandria, sau Huxley în India, Sadoveanu părăsește o scenă prea strimță pentru una: mai cuprinzătoare, lărgeste spațiul spiritual, caută ° rezolvare a crizei, nu în afara culturii lui, dar prin „' nerea ei în relație cu altele, prin integrare în alte

Până la un punct, experiența lui Kesarion Breb, trimis de preotul religiei vechi din Dacia să cunoască roadele creștinismului în Bizanț, este simbolul experienței scriitorului însuși, iar concluziile lui Kesarion Breb se în-tâlnesc cu ale lui Sadoveanu: eroul povestirii nu vede în Bizanț decât alte chipuri de a se juca aceeași piesă. Pe scena lumii, Sadoveanu redescoperă spectacolul pe care-l știa prea bine. Noțiunea însăși a Europei nu va fi de aceea radical modificată. Sadoveanu știe ca și Kesarion că „va fi cel din urmă slujitor” al vechilor rânduieli: nu-și depășește condiția, deși îi înțelege limitele. Se întoarce, privește îndărăt, renunță.' Este un sceptic iremediabil. Poate și pentru că (în sfârșit) experiența lui nu este (ca a lui Malraux sau Durrell) una de viață, ci una livrescă. Aici e diferența majoră. Pentru Breb, Bizanțul e o carte în care poate citi lucrurile: pentru Sadoveanu, Arabia înseamnă 1001 de nopți, India înseamnă Sindipa, Mongolia înseamnă Jurnalul soților Attkinson. Universul

imaginar al filosofilor lui este scos pe de-a-ntregul din cărți. El nu se confruntă cu o lume nouă, ci cu niște cărți vechi, cu o experiență solidificată, cu o imagine aproape la fel de convențională, ^nu Și la fel de neverosimilă, a Orientului ca aceea adusă cu ei de primii orientali ce vin în Europa secolu-
^ym. În ciuda deosebiriilor, Sadoveanu e din această cauză mai aproape de Montesquieu decât de Malraux. Autorul Căii Regale e un aventurier și un neliniștit, un optimist și un activist, fugind dintr-o țară ce se năruie, încercând să așeze alți idoli în locul celor care au căzut de pe soclu. Sadoveanu e contemplatorul sceptic al ruinei, fatalist incurabil.

Pe comparăm o clipă spiritul din 7007 de nopți cu că n opefei mi Sadoveanu, spre a vedea și în ce fel arh Veir^ ale Orientului îi hrănesc imaginația. Pentru a u ce inventau poveștile Șahrazadei, valoarea supremă e munca-nu e nici la Sadoveanu-ci bogăția.

Accentul cade exclusiv pe latura materială a existenței, Ciclul arab lasă impresia că fericirea atârână numai de t găție. Găsind lampa fermecată, fiul croitorului devine l gat și fericit. El mănâncă întâi pe săturate (dovadă că f c metea era cronică), luând apoi de> soție pe fiica sulK nului. O prrticularitate a acestor povești e tocmai relativa ușurință cu care se poate umple distanța dintre clase: deși această distanță e, în imperiul arab al secolelor IX-X, când iau. Naștere poveștile, un adevărat abis, mai mare decât în orice societate cunoscută. Aladdin, ca să devină dinfiu al unui croitor sărac ginerele sultanului, n-are altceva de făcut decât să plătească zestreă convenită rangului social. E singura probă serioasă pentru solicitant: competiție de avere, nu de merite. Poveștile arate nu reflectă, desigur, o situație de fapt, ele întrețin o iluzie, fiind, în condițiile de inechitate socială în care trăiau deopotrivă ascultători și povestitori, expresia unei uriașe nevoi de defulare colectivă. Când nici' o soluție practică nu poate ajuta pe sărac să-și schimbe locul în societate, el recurge la imaginație. Iar în imaginație el înfrânge toate barierele. Nimeni nu se miră de averea subită a lui Aladdin. „Bogăția vine de la Allah”, spune sultanul. Dovadă că originea averii era simțită ca vrăjitoarească. Ceea ce munca nu oferea, oferea norocul. De aceea criteriul este averea și nu meritul personal, în universul sadovenian această imensă bogăție nu e de închipuit. Societatea lui fiind omogenă, marile contraste lipsesc și scriitorul e liber să apese pe valorile spiritului, pe înțelepciune, pe gustul vorbei de duhi mai mult decât pe acelea strict materiale. Nu doar că fericirea nu mai atârână de bogăție, dar nici bogăția nu mai e fabuloasă: scriitorul introduce o notă de cumpătare, de care se leagă morala însăși a lumii lui. Aladdin nu va fi pedepsit până la urmă pentru norocul lul colosal și nemeritat: acest noroc îl sperie însă joe euroversian.

Peanul Sadoveanu care a moștenit de la greci o măsură umană a lucrurilor și convingerea că Nemesis pedepsește totdeauna pe cei care, ca Polycrates, încearcă s-o întrecă prin înșelătorie. Averele, bunurile materiale, banii devin în aceste condiții simple mijloace, niciodată scopuri în sine. Bogații lui Sadoveanu nu sunt neapărat fericiți; din contra, există la el o fericire în a trăi sumar și auster. Oamenii nu-și schimbă decât prin accident clasa. Socială și nu au în fond vreo bucurie în a și-o schimba. Toți își respectă rangul nașterii, promovarea fiind întemeiată pe iscusință. Viața plugarului și a păstorului statornic e mărginită – se explică autorul însuși în Viața lui Ștefan cel Mare. Mulțămirea lui materială e mediocră; de aceea își creează bucurii sufletești. Religia și legenda, cântecul și tradiția sunt pentru el bunuri mai substanțiale decât aurul. Mărginirea lumii lui Sadoveanu vine din mărginirea filosofiei lui. Acestea și sunt lucrurile importante din analogie: Sadoveanu raționalizează Orientul și spiritul unei Europe ce nu mai era ea însăși rațională. Scriitorul modern e de obicei un revoluționar, care -sacrifică Europa cărților pentru torme inedite de viață. Imaginația lui Sadoveanu rămâne, chiar și în cele mai protestatate din scrierile lui, una cărțurărească. Așa cum filosofia vieții la el sfârșește în sfârșitul unei utopii a cărții, universul însuși al literaturii lui sfârșește în livrescul Divanului pe '.

ARTA

— E ce, nrut cu_epk”Jt>op-iilar în genere, povestirea e ceremonial al supunerii ~

Sadoveanu însuși și-a intitulat volumul de debut: Povestirii și puțini dintre contemporani l-au considerat altfel decât un povestitor prin excelență. Totuși, dintre întâiele scrieri, Haia Sanis, în pădurea Petrișorului, Faceri de bine, Bordeenii, Fântâna Hazului și atâtea altele sunt mai degrabă nuvele: obiective, descriptive, minuțios realiste. Nuvela fiind formaimpersonală a povestirii, ea se apropie de romanul clasic prin observații, ipoteze în vremea ei, înrudită cu povestea,

_ ută: a^ersonajglor, ojac&.

Există o limbă a fiecărui personaj (după ce te îl putem recunoaște) și ea nu se însumează de obicei în limba autorului (narratorului). Momentele lui Caragiale sau amplele nuvele ale lui Slavici au, de aceea, caracter aproape teatral: personajele trăiesc în propriul limbaj, ies în el ca pe o scenă. Mișcarea epică ascultă de cea mai strictă compoziție: introducere, intrigă, punct culminant și deznodământ – etape ale unei construcții și totodată ale unui conflict, manifestând prezența fizică. A narativității și totodată conținutul ei psihologic, în Domnul Goe, în Moara cu noroc, nu se povestește nimic: totul se reprezintă. Nu există narator: există un ochi care vede, organizează, urmărește, descompune în detalii și recompune ansamblul, în Haia Sanis, care e un roman

concentrat, sau în Cinele, care e o schiță, nu intervine nici un povestitor, nici o voce care să nu aparțină unui personaj. Naratorul însuși e lipsit de voce, „e mut. Vede, fără să vorbească. Mai exact spus: vocea lui e incoloră, fără personalitate, făcând oficiul convențional de a lega personajele, tablourile și acțiunea.

Acesta e și primul tip al narațiunii sadoverniene, foarte răspândit în volumele de început. Al doilea este al povestirii la persoana întâi în care povestitorul este și eroul întâmplării (însă dedsebit de autor): Hanul Boului, Păcat boieresc, Piisaca de altădată, Cozma Răcoare. Diferența notabilă constă într-un transfer: ochiul neutru de dincolo devine o voce implicată; evenimentul văzut, evenimentul trăit; logica faptelor, o logică afectivă, în fond însă, structura adâncă se conservă, cu o notă mai. Pronunțat sentimentală. Un personaj relatează el însuși ce a trăit. Dacă comparăm acum Păcat boieresc cu Codrul (temă similară) descoperim un al treilea tip de narațiune, în care povestitorul (mereu deosebit de autor) e numai martor, nu și erou al întâmplării. Tot un personaj: dar cu rol secundar, accidental. O voce care se apropie din nou de impersonalitatea ochiului din primul tip; o structură narativă mai fină însă, ce le corectează pe celelalte două. Iată cum. Față de narațiunea clasic impersonală, aici centrul este mutat din exterior în interior, și din vidul unui povestitor neidentificabil ca persoană, abstract, în realitatea unui personaj; în primul tip, ochiul Prindea în retina lui evenimentele, oamenii, locurile, atmosfera, încă înainte de a exista povestirea, și le urmărea și după încetarea ei; vocea din al treilea tip lricepe și se încheie în povestire, este contemporană cu ea. Scade deci impresia de convenție pe care nuvela și romanul tradițional ne-o dau adesea astăzi. Față de povestirea întâmplărilor de către eroul însuși al întâmplărilor (tipul al doilea), care era prea patetică, crește impresia de firesc. Martorul, străinul, sunt povestitori mai credibili decât participantul: fiindcă ei sunt în același timp, înăuntru și în afară, implicați și neimplicați. „Literatura” se găsește totdeauna pe această linie despărțitoare: nu e nici viață trăită, nici minciună pură. Cel mai aproape de privilegiul de a vedea deodată în ambele părți – spre realul existenței și spre libertatea invenției – nu e nici naratorul impersonal, neutru (a cărui libertate e în principiu absolută, fiindcă trece înainte și după spațiul concret al narațiunii) nici eroul (copleșit de conținutul experienței sale, prizonierul unei emoții, pe care tinde să-o falsifice din solidaritate cu sine), ci martorul, al treilea”, al cărui angajament e totdeauna dublu. Ochiul din narațiunea obiectivă vede prea mult, adică totul; misterul se spulberă prin schemă prestabilită, ordine, simetrie; eroul din povestirea trăită vede, la rândul lui, prea puțin, el e orbit de ceea ce relatează, punând persuasiune, sentiment, și spulberând misterul prin abundență în detalii, prin dezordine trădătoare. Prin dublul său angajament, martorul e ferit de ambele

exagerări, ochi mut, voce oarbă: el e un ochi căruia i s-a redat vorbirea, o voce căreia i s-a redat vederea, în sfârșit, al patrulea tip de narațiune, la Sadoveanu, este acela în care martorul nu mai este un simplu personaj secundar, ci însuși autorul: narațiunile maturității sadoveniene intră, aproape fără excepție, în această categorie. Dacă în tipul imediat anterior, autorul se confunda cu unul din personaje, se cobora la nivelul lui, se lăsa redus, însușit, de data aceasta el se menține într-o perspectivă detașată și ironică, accen-tuând tocmai ceea ce încerca mai înainte să evite: convenția istorisirii. Cel ce povestește este din nou, ca esențiale: m locui unui ucm nt-utiu mupuM-șn, <j voce anumită care vorbește; în locul unei absențe obiective, o prezență ironică; în locul reprezentării (scenă, în primul țin, un suprapersoriaj. Deosebiri sunt însă esențiale: în locul unui ochi neutru care privește, o

— — „i i -i x_ „t,: voce ective, eroi, conflict), un limbaj.

Efectele schimbării se constată lesne. Narațiunea se de-dramatizează, la propriu ca și la figurat: la propriu, fiindcă, dispărând reprezentarea, dispar teatrul, scena, eroii; la figurat, fiindcă însuși conflictul se atenuează, odată cu încetarea diferențelor de nivel psihologic. Personajele își pierd limba proprie: altcineva vorbește în locul lor, un suprapersonaj care e însuși autorul. Odată cu limba, își pierd și psihologia, în loc să vorbească, sunt vorbite: și nu numai vorbirea lor e vorbită, dar și gesturile, ființa lor întreagă. De-dramatizată, narațiunea rămâne fără relieful ei „realist”, pe care-l dădea senzația de mișcare a personajelor într-un spațiu cu mai multe dimensiuni, cu înălțime și adâncime. Din basorelief, povestirea devine plană. Personajele: figuri într-un discurs, ca și momentele acțiunii: imagini plate pe o suprafață plată, iluzii ale” unei vorbiri. Povestirea curge ca o apă și ceea ce duce cu sine sunt aparențe de bușteni, liane, frunze; nimic altceva decât reflexe ale Balurilor și ale luminii, într-o oglindă. Din limbaj funcțional, limbajul povestirii sadoveniene devine limbaj esențial, din mesager pentru obiecte de dincolo de el, substanță în sine.

Aceste patru tipuri nu sunt simultane: e vorba mai curm de o evoluție către cel din urmă examinat, care e al mai tuturor operelor târzii. În definitiv, ceea-ce Percepem în Țara de dincolo de negură, în 24 iunie și în altele e o voce: profundă, monotonă, cu un timbru ușor de recunoscut. Recitind primele narațiuni ale prozatorului, constatăm cu surprindere că vocea era deja J1 ele; aproape insesizabilă atunci, în, de exemplu, sat odată: „în amurgul unui început de toamnă, c. 441 un călăreț cobora în trap liniștit spre sat, priiymân-gâicrile vântului inserării, în liniștea coastei, potcoavele calului sunau rar și dulce pe șosea: tac-tac, tac-tac.” Contează mai puțin absența povestitorului ca persoană identificabilă (narațiunea aparține primului tip): el e sugerat în această voce. Ce-i drept, vocea e deocamdată intermitentă. Răsună la început și la sfârșit: un mic t pasaj de nuvelă realistă, reprezentabilă, formează miezul

scrierii. Sau, iată O istorie de demult din al treilea tip narativ: și aici auzim vocea, de asemenea intermitentă, clară abia către final, când, peste vechea scenă de teatru a tragediei, unde a crescut iarbă deasă, vântul poartă, împreună cu frunzele veștede, sunetul ei unic: „Ne întoarserăm în loc, pe perinile trăsurii, în urmă, tăpșanul singuratic, între muncele, se deslușea f cu tufișurile, cu arborii lui pitici și răsucii, deasupra mormintelor pierdute și uitate. Peste singurătatea și peste melancolia aceea de început de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite”. Vocea încheie aici o istorisire pe care a provocat-o: ea s-a rătăcit, un timp, a asurzit, ca și în povestirea anterioară, îngăduindu-ne să vedem prin transparența cuvintelor teribila scenă a spânzuirii unei femei; apoi s-a regăsit, închizându-se brusc asupra viziunii, și-a reluat opacitatea, vibrația stinsă, în majoritatea povestirilor maturității, această voce placid-amară, pătrunsă de o muzicală sentimentalitate, e substanța din care se modelează totul: evenimente, peisaje, oameni, mișcările și vocile lor. E o lavă, cândva fierbinte, care acum s-a răcit și ne permite să-i citim în accidentele suprafeței o întreagă viață. Nu se mai mărginește să ne introducă în subiect, să încadreze întâmplările, să le premeargă și să le suc-ceadă, ci le conține efectiv și organic. Este însăși materia din care se alcătuiesc, bunăoară, în 24 iunie, peisajele acvatice, barcașii, rudarii, Raruca, pescarul și povestirile lor. Niciodată n-a fost mai evident că substanța povestirii este însăși spunerea ei: conținutul, un limbaj. Până și vorbirea eroilor, se detașează doar pe fondul acestui limbaj comun. Limba colorată, vie, a rudarilor crește pe limba naratorului ca mușchiul pe scoarța copacilor, e o combinație de cuvinte ce înflorește pe alte cuvinte. Totul consumă înăuntrul unei singure voci, se raportează la ea, își menține savoarea și prospețimea prin ea. Și această voce, e e însăși narațiunea, rămânând în urechea noastră tot timpul, ca o masă omogenă de sunete, ca o materie.

Din aceste exemple rezultă destul de clar că tendința principală a artei sadoveniene este aceea spre o intiliferențiere ce s-ar putea compara cu nonfigurativul din pictură. Limbajul nu mai. Figurează lumea, ci o constituie, nu mai este un vehicul, ci o materie, așa cum linia și culoarea încetează, în pictură, să mai reflecte forme ale lucrurilor reale, devenind ele înseși o formă. Trei din cele patru tipuri narrative nu mai apar decât accidental în povestirile de după 1928, unde reliefurile, impresia de spațiu real sunt înlocuite de un stil, de o retorică, de o vorbire. Prin „vocea” pe care am încercat s-o pun în evidență, înțeleg tocmai această vorbire substanțială din care ia naștere, ca dintr-o emisie de unde, viața operei. Nu încapă nici o îndoială, pentru cine îi citește cărțile în ordinea apariției, că Sadoveanu a tins de la început către acest stil: din ce în ce mai dens, mai material, mai senzual. „Senzualitatea” e un aspect important, dovadă tocmai a materializării conținutului, a unei expresivități

immanente în plasticitatea ei extraordinară. „Poezia noastră îndulcește întrucâtva realismul domniei voastre”, remarcă naratorul din Roxelana, când opune stilul oriental celui european. Evoluția de la narațiunea reprezentată, în relief, la aceea bazată pe o ceremonie a cuvântului reflectă, la Sadoveanu, un proces de poetizare a prozei, paralel cu acela de omogenizare pe care

— Am semnalat la toate nivelurile: viziune, univers, modalitate.

Sățietatea stilistică („stilul înflorit” al naratorului din Roxelana) t indică un indiciu al unei arte prin excelență poetice, de magie verbală, de elocuție pură, în care conținutul e perceptibil direct în formă, vorbire sau scriitură, în care „ideea” se „senzualizează”. Efect, desigur, al descoperirii artei orientale, dar nu numai atât: căci îl simțim mai înainte, ceea ce înseamnă că e o trăsătură de caracter a întregii literaturi sadoveniene.

S-a observat uneori că, în împărăția, apelor și în alte cărți de acest gen, conținutul nu este propriu-zis epic, ci poetic și contemplativ. Cu alte cuvinte, dacă, în narațiunile de vânătoare și pescuit de până la o anumită dată, vânătoarea și pescuitul ofereau cadrul sau pretextul pentru o întâmplare oarecare, pentru analiză psihologică (un tânăr se duce la vânătoare de rațe și e vrăjit de ochii unei fete de morar; un boier își împușcă, la o vânătoare, soția necredincioasă etc.), ulterior, subiectul devine cu desăvârșire indiferent și însuși cadrul se animă. „Acum un an, după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte”: altădată, o asemenea frază ar fi fost rama tabloului; acum ea constituie însuși tabloul, căci nu mai funcționează ca element de introducere, ci ca materie. Același lucru se întâmplă în Hanu Ancuței unde, spre -deosebire de Crâșma lui moș Preoți și chiar de Cocostârcul albastru, hanul, întâlnirea oamenilor, nu mai sunt doar decorul exterior, ci spațiul interior al epicii. G. Călinescu a zugrăvit foarte frumos acest proces, această senzualitate flamandă a prozei sadoveniene: „La crâșmă nu mai merg oamenii spre a-și dezvălui tainele, acolo vine autorul cu proiecțiile sale să se veselească de mirosul și gălgâirea vinului. În toate volumele lui Sadovcanu vom găsi momentul împărtășirii cu hrană, în ultimele volume, însă, golirea ulcei cu vin și ruperea fripturii în țiglă au aspectul simbolic al unui imn adus uberiții solului. Oamenii plutesc într-o stare de fericire statornică, aduc laude roadelor pământului. Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice. Este evident că sistematizându-și propria inspirație, scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care și-a împropățat paleta, eliminând liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității. L>-ar putea chiar afirma că Sadoveanu reface în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum câteva secole, cu oameni în zdrențe umplându-se de vin și contemplând cu ochi lacomi mari bunăți de cărnuri fripte. Olanda urcioarelor de vin și a meselor de bucătărie pline cu vânat și pești... Centrul de greutate al bucăților îl formează

expunerea băuturilor și alimentelor, făcută cu infinită savoare verbală, cu ceremonii delicate, într-un limbaj de un artificiu grațios”.

Substratul unei mari părți -din literatura lui Sadoveanu fiind acesta, se înțelege că cei care au interpretat, de exemplu, istorisirile de vânătoare, pescuit sau chiar acelea de călătorie ale scriitorului ca pe niște reportaje superioare, fără invenție artistică, s-au înșelat, ncluând în seamă tocmai latura artistică atât de izbitoare. Invenția'ânsăși are aici un sens special, căci constă, înainte de orice, chiar în abundența plină de savoare a detaliului, în concretul unei proze a cărei originalitate ține'prea puțin de fabulă, de anecdota epică, și cu mult '„mai mult de modul expunerii. Sadoveanu e capabil să dea impresia că povestirea e mereu aceeași, când, în fond, ea e de fiecare dată alta. Pe sute de pagini se repetă aceleași scene, aceiași eroi, aceleași peisaje: fiind neconținut altele, noi, proaspete. Geniul lui Sadoveanu este, s-a spus, al variațiunii pe l temă. Invenția nu e în subiect ci în protocolul istorisirii. E o altă consecință a di'solu-ției realismului epic și psihologic care U împinge cu timpul pe autor spre acele admirabile cărți de după 1928, care, de la împărăția apelor și Țara de dincolo de negură la Poveștile de la Bradu Strâmb, denotă o schimbare de structură și de perspectivă esențiale. Până în 1928, cele mai multe volume publicate sunt culegeri, în care fiecare bucată are autonomia ei. Doar două din cărțile importante de după 1928 mai păstrează acest caracter Ochi de urs și Fantazii răsăritene), restul având o structură ciclică, în care narațiunile se leagă, se continuă, atât prin cadru și temă, cât prin revenirea unor motive semnificative. Nu fiecare narațiune în parte prezintă interes, ci ansamblul; și, dealtfel, e și greu de făcut delimitări înlăuntrul ciclurilor, compuse muzical, cu o tehnică imperceptibilă, dar riguroasă, a repetării, alternării și leit-motivelor. Varietatea se produce într-o unitate ce nu e doar efectul compoziției, ci și al perspectivei. Ceea ce, la prima vedere, putem lua drept personaje, nenumărate personaje – vânători, călători, pescari – sunt de fapt prototipuri oarecum stabile, pe care le putem numi Călătorul, Pescarul, Vânătorul, multiplicat la infinit, însă esențial aceleași. Rotirea lor sugerează consistența spațiului literar al acestor cicluri, ca rotirea unor teme, în jurul prototipului principal care este de fapt Povestitorul. Invenția însăși reapare odată cu el: căci, prin el, prin forța lui de aânvârți mașinăria atât de lipsită de epică, atât de substanțial poetică, a ciclurilor, se realizează în monotonie aparentă halucinantă lor diversitate.

Să procedăm la descompunerea și la recompunerea sistemului, spre a învedera mecanismul imaginației. Priveliștile dobrogene se deschid cu elogiul călătoriei; Istorisirile de vânătoare, cu acela al vânătorii; la începutul împărăției apelor, ascultăm lauda pescuitului; în „înainte cuvântarea” la Divanul persian, pe a povestitorului. Iată, deci, chiar cele patru teme fundamentale: călătoria, vânătoarea, pescuitul și povestirea. Tpt patru vor fi și personajele simbolice:

călătorul, vânătorul, pescarul și povestitorul. Relația lor e semnificativă. Călătorii, nenumărați, de la rătăcitorii singuratici la negustorii de tot felul, nu apar numai în jurnalele de călătorie propriu-zise (Oameni și locuri etc.): cum. Călătoria impregnează întreaga operă, puține personaje sunt străine de această nevinovată și folositoare manie. Cu piciorul, călare, în căruță, cu pluta ori vaporul, cu trenul și automobilul, toată lumea sadoveniană călătorește. Căruțașii, vizitii, călăuzele alcătuiesc o breaslă bogată, pe măsura necesităților. O temă derivată este rătăcirea: ieșirea adică din spațiul cunoscut, surpriza peisajelor insolite, capcana. După cum, un personaj derivat este rătăcitul: intrusul, străinul fără nume, martorul accidental. Vânătoarea și pescuitul sunt, pe de o parte, legate de călătorie, căci presupun explorarea de locuri diferite sau îndepărtate. Expediția cinegetică și pes-'cărească e uneori rațiunea călătoriei; alteori, pretextul ei. Dar pânda vânătorului ori vegherea pescarului asupra nadei azvârlite în apă fac din vânătoare și pescuit îndeletniciri deopotrivă staționare; pe lângă mijloacele deplasării, ele le implică pe acelea ale statului pe loc: ascunzătoarea, refugiul, coliba, hanul. Statul pe loc favorizează imaginația („Mi-am pregătit trei undiți și le-am desfășurat în apă, la fund, cu plumbi... M-am chincit pe malul umed. În acea clipă am auzit în marginea luncii și cântecul din ajun al rudăresei. Numai un moment am fost atent într-acolo și crapul era cât pe ce să câștige lupta.”); de aceea, vânătoarea și pescuitul sunt, pe de altă parte, legate de povestit. Povestitorii la Sadoveanu se recrutează adesea dintre vânători și pescari, așa cum vânătorii și pescarii se recrutează de obicei, dintre călători. Dar spre deosebire și de călătorie, și de vânătoare și de pescuit, povestitul conține, pe lângă expresia unei explorări a lumii, și pe aceea a transformării ei. Și, de la un timp, totul devine bun de povestit: călătoria, vânătoarea, pescuitul. Din ingredient ce dă farmec existenței singuratice sau expediției colective, petrecerii vesele la han, popasului, povestitul se preface într-o plăcere gratuită a spiritului: călători, vânători și pescari simt cu toții nevoia să-și dez-* lege limba, îndeletnicirile lor îi despart uneori, povestitul îi apropie totdeauna. Și nu povestesc doar ce li s-a întâmplat în călătorie, la vânătoare sau la pescuit; povestesc de asemenea ce li s-ar fi putut întâmpla. La început povestesc ca să treacă timpul; apoi își trec timpul ca să povestească. Scopul lor necunoscut, dar imperios, este imaginația sau, altfel spus, vorbirea.

R., Nenumărații povestitori din cărțile lui Sadoveanu repetă înăuntrul ficțiunii destinul scriitorului însuși care transformă tot ce trăiește în fapt de imaginație. Vânează, călătoresc, pescuiesc, în vederea poveștii; orice le iese în în cale poate constitui un prilej; iar când acesta lipsește, îl inventează, căci povestea este buretele care absoarbe totul. Sadoveanu înseamnă o capacitate de a vorbi inegalabilă, un debit verbal enorm. Subiectul vorbirii – în Țara de

dincolo de negură în Istorism de vânătoare – este numai superficial vânătoarea, pescuitul, călă- „toria: în realitate; cum s-a remarcat, este vorbirea însăși. Odată dezlegată, limba se exercită la nesfârșit. Oamenii vorbesc: și nu numaidecât pentru a spune ceva. Taina lor nu e ceva ce se ascunde; încercând s-o aflăm, suntem decepționați: mereu aceeași dragoste înșelată, aceeași suferință, aceeași vină, aceeași moarte; taina lor adevărată este, paradoxal, nu ceea ce se revelă în vorbire, ci vorbirea însăși. Toată enigma „personajelor lui Sadoveanu constă în uriașa lor limbuție: de a trăi în cuvinte, de a se inventa în cuvinte, de a pune între ele și restul lumii cuvintele. Până și muțenia e vorbire: nimeni nu tace cu adevărat vreodată în proza lui Sadoveanu. Tăcerea nu e la el inversul vorbirii, ci inversul existenței: a tăcea echivalează cu a muri, încetarea vorbirii fiind încetarea vieții. Sadoveanu, omul, a putut părea un taciturn; ca o compensație/opera lui e o vorbire continuă. Personajele înseși par firi închise, reticente și tăcute; în realitate, în povestirile lui Sadoveanu toată lumea vorbește.

O prefacere a artei putem observa și în romanele, jșjtpjjCfi. În toată rigoarea, numaijrrirnele 'apărute (Șoi mii, Neamul. Șoimăreștilor} sunt romane propriu-zise; cărțile maturității (Zodia Cancerului, Nunta Domniței

Ruxanda) fac trecerea spre structura epopeică din

Frații Jderi sau spre aceea de basm din Nicoară Pot coavă. Romanele din tinerețe aji caracterul naratiivnilor romantico do nventiiri și sunt influențate ~de scrierile” asemănătoare ale lui Walter Scott. Victor Hugo și Al.

DumaSi Accentul cade”pe acțiune, pe elementul de șurTJliza^și de suspense, pe coincidențe. Recuzita genului e aproape toată aici: -*^: f~r-JL-~t^l-' - -* - -

— – trădări,. Iubiri -nefericitei. Erotica e romanțioasă iar r) sjhnlngia cnnvențifmala, oarecum ca în ciclul luiSien-kiewicz, de la care provin și câteva teme. Absența densității stilistice traduce, pe de altă parte, absența autorului ca narator: romanele sunt modice și schematice, fără atmosferă, într-un ritm ce ține exclusiv de subiect, întâiul lucru care ne izbește în cărțile de după răzbpil-L. Tocmai încetinirea acestui ritm. DintMm ritm aTevenimentelor, el devine. UmiLal. – p. Qy. EstiriL_. Cu alte cuvinte de protocol. Tzbdind atmosfera mitică, se pune în acest fel de acord formula narativă cu conținutul. Și Zodia Cancerului și celelalte sunt substanțiale tocmai stilistic: oamenii vorbesc mai cu plăcere decât acționează, amânaT fapta prin istorisiri. Modurile pove- *Tlrâi sărit destul de~variate de exemplu, în Frații Jderi: pe lângă aceea a autorului, auzim vocea diferitelor personaje. Uneori, chiar, persoana întâi ne induce în eroare. Descrierea taberei de la Vaslui, în volumul al treilea, o face un personaj anonim, din masa războinicilor lui Ștefan: „credem noi, vasluienii.” Cine noi? Poate fi vorba de moș Irimie, morarul de la apa Bârladului sau de altul ca el.

Tot la persoana întâi ne sunt arătate amintirile din copilărie ale lui Ionuț. În sfârșit, conversația dintre Necchifor și Nicodim, 'din același volum, începe cu vorbele celui dinții și abia după un timp descoperim cine povestește și unde. Această „amânare” a dezvăluirii povestitorului o mai întâlnim ^și > rezultatul e o foterferență de voci, ca într-o simfonie'. Dar pers-
 p^cțiy^_jiar^±iyj^^nțialrămâneaceea ITlmtoruâuT, a cărui voce am învățat afum s-o fecunoaștem și care e la originea atâb a ritmului lent, cât și a atmosferei din aceste cărți: ea nu ne mai conduce direct la epica relativ săracă, ci formează un strat opac. Structura epopeică sau fabuloasă se constituie pornind de la acest debit verbal uriaș prin ^ care prozatorul își ia în stăpânire universul și eroii, înălțându-i pe un soclu, distanțându-i de „realitate”, așezându-i în lumina legendei. Șoimii era un roman de imaginație, în sensul dat cuvântului în secolul trecut, când i se opunea observația realistă. Nicoară Potcoavă e un basm curat, unde evenimentul contează mai puțin decât atmosfera aproape feerică și unde limba autorului și limba personajelor au căpătat o mare densitate. Să analizăm pe scurt, din unghiul artei, Frații Jderi și Nicoară Potcoavă.

^ sunt tipice, evenimentele, generale. In Neamul reștilor psihologia era sumaraT~ăici ea este lichidată. Pjșppridjii, L.ri-nrp intprinritațg, condus de legea speciei, nu de impulsuri personale. Verifică o condiție, nu prezintă interes de sine stătător; înainte de a fi el însuși, aparține unei comunități; și, în loc să se izoleze, se atașează tot mai puternic de ea. Jj2rmt_sj_Sjrnion, _ la vârste diferite, străbat același drum, de la răscoala

Ștnirfaira_e20Lșkă în Frații _ Jderi înseamnă mai multe lucruri. Întâi,. Ab^fiăța^ individului: personajele juvenilă contra legilor tribului la asimilarea deplina_ de^ătre'trib. Nici personajele feminine nu sunt individualități: fața nubilă ca Nasta ori femeia măritată ca Ilisafra sunt tipice până la pierderea oricărui contur. Noțiunea însăși de eroism trebuie înțeleasă ca o intensificare a unor însușiri pe care le posedă toți: _eroul_nu e singular și deosebit_de ceilalți, ci forma cea mai de sUșT a atașării ialcoleativ-ifeate-și a supunenî~la ordinea ei străveche. Existența e ritualizată și previzibilă, căci e predestinată. LorâuȚcare fuge~după Nasta la turci nu poate. Deveni altceva decât viitorul oștean viteaz al lui Ștefan. Soarta fiecăruia e scrisă în stele și poate fi citită acolo, înțelepții ca Amfilohie Șendrea n-au nici o greutate în a o cunoaște și stăpâni. „E motivul pentru care – notează Lukacs în Teoria romanului – timpurile fericite nu au filosofic sau ceea ce e același lucru, toți oamenii sunt în acele timpuri filosofi, deținători ai scopului utopic al oricărei filosofii. Căci care este sarcina adevăratei filosofii dacă nu aceea de a întocmi această hartă artificială?” Toți joacă roluri fixe: stă-pânit<trii noroadelor și noroadele. Pacea și războiul sunt dinainte stabilite ca și dragostea și moartea fiecărui personaj. Manole Comisul

o învață pe Ilisaftha că voința domnitorului e, pentru supuși, sfântă; mintea netrebnică a unei femei nu o poate pricepe. Mintea fiecăruia e netrebnică, fiindcă unul gândește pentru toți. Hotărârile se ascultă, jiu se discută. Deliberarea morală e absentă din problemele statului, după cum „fusesse din acelea ale familiei sau ale insului. Obediența e necondiționată. Fără conflict moral, epopeea sadoveniană are întinderea măreață a unui ocean și calmul lui – căci-furtunile nu-l pot scoate din țărmuri – fiind totodată lipsită de adâncime. Unica unitate de măsură pentru arta epopeii este aceea de extensiune iar criteriul ră-mâne puterea de exemplaritate; personajele au statură impresionantă și suflete de copii; cele mai grozave fapte se săvârșesc cu cugetul senin, căci abisurile ființei morale rămân necunoscute acestor oameni care simt în tăria brațului ori în aceea a minții un suflu dumnezeiesc; eroismul lor e o încuviințare împăcată, nu un dramatism, împărțită în cânturi cu o amplă cadență muzicală^epopeea sadoveiană e o lume_dc_ergi^ uriași și exemplari. -;

—

Structura fabulos-alegorică din Nicoară Potcoavă e întrucâtva deosebită. Elemente de basm popular există și în Frații Jderi mai ales în primele două volume: calul fermecat al lui Ștefan cel Mare, vânătoarea bourului alb sau chiar aventurile de Făt-frumos ale lui Ionuț plecat în căutarea Nastiei-Cosânzeana. Sunt chiar și rescrieri ale unor balade vitejești, amestecate în țesătura narațiunii. Dar toate sunt subordonate eposului, în vreme ce în Nicoară Potcoavă epica e subordonată basmului iar alegoria e scoasă în prim plan. Pătrundem în „roman” ca într-o poveste. Prologul și epilogul Șoimilor rezumau istoria în chip direct: prologul și epilogul au, aici, un loc comun de desfășurare, hanul lui Gorașcu Haramin. Este un han simbolic, ca și al An-cuței, unde drumeții ce se nimeresc împreună spun povești. Nerăbdarea tuturor de a spune și auzi povești este neînchipuită: tăcerea pare o pedeapsă. „Prietine drumeț (exclamă hangiu), dacă știi, nu ne pedepsi, spune ca să ne izbăvești de neștiință”. Istoria ia de la început chipul poveștii. Eroul, Nicoară, este un Harap Alb care-și duce la împlinire însărcinarea ajutat fiind de toate faptele. Presvitera Olimbiada seamănă cu Sfânta Vineri ori cu Sfânta Duminică. Ograda ei e plină de jigării, între care cățelușa cu dinți de oțel. Ea vindecă bolile prin descântece în versuri și leacuri miraculoase. E o Sfânta Vineri cultivată care a citit Teaghene și Harideea. Carte în carte, așadar: basmul se pătrunde și el de livresc. Casa lui Davideanu e misterioasă ca un palat din Halima cu uși ce se deschid pe neașteptate lângă tâmpla străinilor, cu facile ținute de mâini nevăzute. Vorbirea autorului și a personajelor e ceremonios-aforistică, formele de adresare nefiind pur și simplu expresia acelei politeți înnăscute, așa de obișnuite la Sadoveanu, ci și a structurii feerice și livrești. Șoimii era încă un „roman poporan”: Nicoară Potcoavă e un. Basm.

Și în Aventurile șahului, și în Ostrovul lupilor se spun povești: se vorbește, însă, pe această treaptă a imaginarului sadovenian, elocuția – atât de spontană aparent, de liberă, de abundent populară, în lumea țără-' nească sau a oamenilor ce trăiesc simplu în mijlocul naturii – e subminată de scriere; imaginația, de carte. Lucrul l-au observat, într-o formă oarecum generală. Perpessicius și Tudor Vianu („Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului – remarcă T. Vianu în Arta prozatorilor. Totuși. Ceea ce îl preocupă în epoca lui nouă din punct de vedere lingvistic, nu mai este redarea realistă a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din Hanu Ancuței în-' țeleg numaidecât ca vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor sunt atât de dezvoltate, încât, împrumutându-le oamenilor săi, scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanismul occidental și păgân al lui Anatole France, format în școala poetilor clasici și a filosofilor epicurieni și stoici, i se alătură aici un umanism oriental și bizantin extras și purificat din vechile cărți ale tradiției poporane și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește – pare-mi-se – cel dinții exemplu al literaturii noastre”) și, cu argumente contrare, Vladimir Streinu („Dacă ar fi vorba de vreo derivație cărturărească, ea ar sta mai degrabă în legătură cu înțelepciunea poveștilor orientale, care, circulând la noi din vechime, în chip de „ romane poporane „, au reînflorit suprem în Divanul persian”). Totuși nu s-a acordat decât în treacăt atenție unei predilecții foarte timpurii a lui Sadoveanu și anume aceleia pentru adaptarea unor scrieri străine, încă de prin 1908-1909, el traduce pentru o colecție de popularizare trei „romane” medievale: Alexandria, Esopici și Gencveva de Brabant. Din ultimul, va rezulta peste douăzeci de ani o carte mai pronunțat sadoveniană, intitulată Măria Sa puiul pădurii. În 1926, prelucrează Varlaam și Ioasaf iar în 1930 câteva povestiri din Halima. Aventurile șahului din 1933 nu este nici ea în esență altceva decât repovestirea unor legende arabe, persane sau occidentale. Divanul persian reia direct Sindipa, iar Ostrovul lupilor abundă în pilde ale lui Nastratin Hoge. Chiar în Poveștile de la Bradu Strâmb și în Fantazii răsăritene se simt împrumuturile.

Acestea sunt modele: căci proza din ultima, epocă _a lui Sadove. Amir ca. Și aceea a un Caragiale ' (Â bu Hasan, K.ir lanulea), ^jqjiv? Rnrirp1li1 Cariile se nasc din alte: – tcpetându-le, modificându-le, într-un joc savant de transcrieri care sunt mai mult decât o simplă adaptare și mai puțin decât o invenție. Sau, mai exact, sânt-o invenție de un anume fel, căci povestirea și

repovestirea nu coincid niciodată, cum nu coincide imaginea vieții cu viața. Borges relatează într-o nuvela celebră cazul lui Pierre Menard care a rescris Don Quijote: și; deși nu s-a abătut cu o literă de la textul lui Cervantes, a scris o carte cu totul nouă. Ca și eroul lui Borges, Sadoveanu sfârșește prin a reinventa în cărțile lui cărți care existau mai dinainte, fără ca modelul și copia să fie identice vreodată. Arta însăși a lui Sadoveanu devine livrescă: pentru că rru mai este doar o experiență a imaginației, ci și una a scrisului, adică, în fond, a literaturii.

În punctul de pornire este deci o altă carte, un alt text, o altă scriere, o altă literă; prima aventură pe care Sadoveanu o istorisește acum este chiar aventura acestui text original; în locul călătoriei, vânătorii sau pescuitului, al vieții, cartea însăși devine agentul fanteziei. „Iată însă că datorită unor foi de învălit marfa ale neguțătorului meu de cafea Hogeia Becâr – citim în Divanul persian – și unui prietin pripășit de mult în Moldova, de neamul său din Persia, am descoperit versiunea cea bună a acestei povestiri”. Sursa Divanului s-ar afla în manuscrisul în care Hogeia Becâr își învelea, fără să știe, marfa, și în peripețiile circulației lui (Cervantes, care își pune personajele din partea a doua a romanului său să ia act de partea, întâi ce se publicase între timp, cunoștea procedeul: sursa primelor opt capitole din Don Quijote, zice el, ar fi manuscrisul unui autor neștiut, iar al celor ce urmează, manuscrisul maurului Cide Hamete Benengeli, cumpărat din întâmplare de la un băiat). La originea Crengii de aur e manuscrisul încălțat al profesorului Stafflatin. Fie că e vorba de un text real, fie de unul închipuit, Sadoveanu începe prin a relata întâmplările' acestui text.

Dar încă: Aventurile șahului sunt aventurile jocului cu acest nume ce rezumă istoria și deopotrivă legendele cărora le-a dat naștere, realitatea și imaginația. Jocul de șah e ca o carte în care eroul, Cantaraga, citește sensul lumii: dar dacă lumea se cuprinde într-o carte înseamnă că este ea însăși un text ce se poate descifra. Mehmet Caimacam (Ostrovul lupilor) citește viața lui Nastratin în pildele lui, ' și p imită, după cum Aii, citind povestea lui Aladin, îl ia ca model. Viața lui Ferid din Divanul persian, pretinde autorul în epilog, a fost citită -în veacurile ce au urmat în mai multe feluri. Realitatea în toate aceste exemple, se comportă ca un text supus lecturii. Și, mergând cu analogia mai departe, în loc să-și d >zvăluie un semnificant ultim, unic, se dilată în improbabilul unor semnificanți infiniți. „Sfârșitul acestei istorisiri ar părea cu totul nelămurit – citim din nou în Divanul – din pricina învățaților persieni care s-au străduit să amestece așa fel adevărul cu presupusurile, încât au împuținat viața și au umflat fabula”. Orice lectură umflă povestea, este o trecere a textului de la singular la plural, de la finitul unei soluții la infinitul unei interogații. Ca și viața, textul e infinit: a citi e totuna cu a întreba această infinitate fără însă a

aștepta răspuns. Sadoveanu știe acest lucru și-l exprimă în felul lui în epilogul Divanului: S-a sculat în vremurile mai dincoace un învățat mai iscusit decât toți: toată lumea știe că e vorba de Musa-ben-Omer Cârnu. În fiecare adevăr, zice el, se află o poveste; și în fiecare poveste, un adevăr. Se poate pune temei pe ce s-a scris: dar se poate pune terflei și pe ce nu s-a scris. Despre tot neamul meu care ^c trage din mișei persieni nu s-a scris niciodată nirftic, și cu toate acestea strămoșii mei au fost, deoarece sunt eu. Adevărate sunt stihurile sus pomenite, de vreme ce se află scrise. Adevărat este că Ferid nu se află scris în șiragul împăraților Persiei; dar nu se poate dovedi că Ferid n-ar fi fost”. Ceea ce înseamnă că nu există de fapt nici o încheiere adevărată a poveștii: în punctul ei de sosire se găsește un alt text, simetric față de cel inițial, prin care sensurile ei trec mai departe, ca într-o ștafetă de cuvinte, înaintea, oricărei cărți se află o carte: la sfârșitul oricărei cărți, j tot o carte. Un text izvorăște din altul și produce altul. Imaginația ultimului Sadoveanu e livrescă fiindcă e o imaginație a cărții, nu a realului, a textului, nu a vieții; fiindcă interpretează viața ca pe un text ne-sfârșit.

Povestirii îi ia Inml rpoyp^jrp_ Povest'm o întâm-
_ plare; repovestim o poveste. Povestirea stă față în față cu existența, cu realul; când existența devine text iar realul, carte, apare repovestirea, și ea stă totdeauna față-n față cu o altă povestire. Opera lui Sadoveanu urmează, inconștient, adesea insesizabil, ocolind, revenind, acest drum triumfător al livrescului. Aproape de fiecare dată când a reluat o temă, prozatorul a accentuat convenția în detrimentul firescului, limbajul în detrimentul observației, maniera în detrimentul autenticității. Nicoară Potcoavă e o scriere mai livrescă decât Șoimii: un basm ce poate fi citit ca o povestire filosofică, în locul unei nuvele romantice de aventuri (Al. Dumas autohtonizat prin N. D. Popescu). Se schimbă și personajul principal: aventurierul, săvârșind o „vendetta”, din Șoimii, devine înțeleptul amar, cărturarul sceptic și fatalist din Nicoară Potcoavă. Meh-met Caimacam e un Zadig mai melancolic și mai senzual. De la traducerea Esopiei la Creanga de aur, de la Esop la Kesarion Breb, același drum. Locul unde nu s-a întâmplat nimic e o Apă a morților ce descopere în Lai Cantacuzin un alter-ego al autorului: romanul eroinei provinciale, al unei Emma Bovary moldovence, se preface în romanul acestui erou care, neputincios să-și trăiască viața, ar voi s-o scrie. Crlsmalui moș Precu e o reuniune de țărani, târgoveți, notabilități, un roman al satului de la 1900; Hanu Ancuței e o reuniune de povestitori, al căror contract e imaginația. În schimbul băuturii, mâncării, mărgelilor și celorlalte se oferă povești: adevărat etalon, monedă absolută. În aceste condiții, stilul ultimului Sadoveanu nu poate fi decât rafinat-livresc, îndfepărtându-se de vorbire și apropiindu-se de scriere. Aceasta mai înseamnă: forme ale scrii-

— c. 441 turii, nu ale oralității; artificiu, nu spontaneitate; joc, nu invenție; manieră, nu poezie. Așadar, o artă a expresiei, înflorită și prețioasă, uniformă și decorativă; cântătoare, cadențată ca în versetele biblice. O limbă ce aparține autorului și personajelor deopotrivă, originală în ciuda sursei livești, despre care G. Călinescu spune foarte bine: „E o limbă reală cum se cuvine unei lumi ieșite din ev, o adevărată creație, amestec original de Niculce, grai țărănesc, ardelenesc și chiar muntenesc, limbă cultă și limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parțiale”.

POVESTIRILE

„Era strașnic om, Cozma Răcoare! „ (Cozma Răcoare). Vorbește așa doar cineva care l-a cunoscut în realitate pe vestitul haiduc sau care urmărește să lase această impresie: ap_e. Lînd.la memorie, nu la invenție; reproducând aida ce s-a petrecut odinioară, înviind-l pe Cozma însuși, în carne și oase, sub ochii noștri: „Cînd zic: Cozma, parcă văd, iată parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg.” Efort de autenticitate, s-ar zice rui_de_imaginație^ și care face obligatorie recomandarea povestitorului, producerea dovezilor necesare pentru adevărul celor povestite: Strașnic român! Călare, cu flinta la spate și cu un cuțit de un cot, ici la chimir, la stînga: așa l-am văzut totdeauna. Iată eu îs bătrîn, împlinesc suta, am umblat mult prin lume., Narratorul nu fabulează, își amintește; sau cel puțin aceasta e atitudinea subînțeleasă. TDacă examinăm însă cu atenție expresivitatea de tip roral (însoțind cuvintele de gesturi: „ici la chimir, la pînga,„) a narațiunii sadoveniene de început, j3bservăm fcă ea constă de fapt într-o dublă afectare povesti^ l'torul, un bătrîn care a cunoscut multe, își exrnbIT, pe l de" cT^ăTEeTTălățăT; earde „contempofan câTeroulr3e~rnar-| tor, de partic^ant'^; lââEr-un~nn3";: ^„șT^u'„eâlM^'6lm-Itir pe vremea aceea – Cozma s-a trezit între zidurile

Probotei, cu volintirii înlăuntru și cu turcii pe dinafară,„); pe de alta, el își manifestă zgomotos admirația pentru caracterul și iaptele-perstmajului (. Multe firi și mulți oameni am întâlnit, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut”), a cărui statură crește nemăsurat în povestire și, odată cu ea, cresc și celelalte personaje, epoca însăși se colorează eroic. Să notăm o primă abatere semnificativă: pornind de la dorința de a fi credibilă real (veridică), povestirea devine de fapt credibilă literar (legendară, hiperbolică, simbolică). Fidelității promise, i se substituie exagerarea: memoriei spontane, un cod nemărturisit al ficțiunii. Povestitorul nu e totuși capabil de invenție, în ciuda truajului evocator. El în fond transmite: aventurile haiducului sunt demult intrate în folclor și naratorul nu face decât să și le atribuie, repetându-le. E un simplu mesager: căci odată cu conținutul moștenit al povestirii despre Cozma Răcoare, el e obligat să repete structura însăși a legendei, care e fixă. Iată o altă abatere caracteristică. Povestitorul nu numai că recurge la un alt cod decât acela pe

care-l anunță, dar recurge la unul carp a mai fost întrebuințat, înșiruindu-și-l cu naivitate. „Autenticitate” involuntar trădată: istorisirea lui se construiește în funcție de un tipar dat, nu e spontană, ci convențională.

Naivitatea desuetă a povestirii analizate (și, desigur, a altora asemănătoare) provine înainte de orice din naivitatea convenției. Aici sunt de făcut o precizare teoretică și una istorică. Autenticitatea în literatură e totdeauna trădată., în sensul că ar fi să nu copieze realitatea. Evocarea, amintirea, povestirea autobiografică sunt moduri ale ficțiunii ca și basmul, alegoria sau romanul, însuși naratorul naiv din Cozma Răcoare ne arată (fără să vrea) cum sinceritatea se transformă în imaginație: ajunge simplul contact cu faptele ce urmează să fie povestite. A povesti, ca act liminar, elementar, înseamnă deja a imagina, prin introducerea unui sens care nu se găsea în faptele de povestit. Noi nu inventăm niciodată nimic înainte de a ne inventa pe noi înșine ca subiect al invenției; înainte de a-și inventa eroii, orice povestitor se pune pe sine în situația de povestitor. Prima „abatere” pe care am constatat-o la naratorul din Cozma Răcoare este deci obligatorie pentru orice narator: căci în orice narațiune creditul real îl implică pe acela literar, trece neapărat prin el. Dar spre deosebire de naratorul naiv din povestirile tânărului Sadoveanu, naratorul experimentat se bazează pe o invenție deplin acceptată. Fugind de literatură ca (naturală) invenție, naratorul din Cozma Răcoare cade în literatură ca (nenaturală) convenție. Iar convenția este în cazul lui aceea a literaturii de la 1900: pe care G. Coșbuc și Al. Vlahuță o anticipaseră ca o literatură „pentru popor” iar sămănătoriștii o vor numi realism țărănesc, inspirat din „dramele din lumea de jos”, adică a țăranilor, după expresia lui

Ion Adam. *

Acest caracter poporan se configurează în epoca, de tranziție., (cel puțin așa o simte Sadoveanu, odată cu o parte din contemporanii lui) dintre încetarea aceleia a „Jimimii”, a lui Eminescu și Creangă, și afirmarea alteia, noi, ce va ocupa primele decenii ale secolului XX. În Anii de ucenicie, relatându-și formarea culturală, Sadoveanu insistă pe continuitatea de spirit și pe schimbările ce se produc spre 1900: „Eram plin de „Junimea”, de Alecsandri, de Alecu Russo, de Creangă; eram prigonitor până la exces al neologismelor și găseam în literatura populară și în popor o perspectivă de noutate la care se adăuga dragostea mea adâncă pentru umiliți, ofensați și nedreptățiți”, scrie el. Aici sunt rădăcinile: spiritul culturii moldovenești clasice și noul spirit social care orifărta pe scriitorii sfârșitului de veac spre țăranime. Cel dinții continuă să fie viu în preocupările lui Sadoveanu, conștient de atmosfera de cultură superioară a lașului vremii („Eram în Iașii lui Kogălniceanu, ai lui Costache Negruzzi, Alecsandri, Eminescu și Creangă. Buna tradiție artistică era în aer”), dar și de tăcerea acestora, apoi a lui Caragiale, în care începe să se audă vocea

altei generații,, mai întâi a lui Al. Vlahuță și Delavrancea („îmi plăcea Vlahuță din Clipe de liniște,, îmi plăcea Delavrancea mai ales în volumașul între vis și viață...”) și în curând a unora și mai tineri. „Aș fi dorit o înnoire a acestor autori favoriți ai mei, notează Sadoveanu. Publicațiile contemporane nu-mi mai dădeau nimic, iar tinerii scriitori de proză stăruiau în puțin și în meschin, unii în convențional ușor, alții în subiecte stranii,,. Aceștia din urmă sunt colaboratorii revistelor macedonskien'e, chiar și poeții cărora, precum, lui Ștefan Petică sau Iuliu Cezar Săvescu „li se năzăreau ceruri străine și viziuni din cărți cetite,,. Acuzația de înstrăinare e transparentă iar judecata asupra Literatorului, nedreaptă: „încercarea Literatorului s-a uscat în nepăsarea obștească,,. Mulți credeau așa și noile orientări simboliste se vor limita la cercuri restrânse, majoritatea prozatorilor din jurul lui 1900 ascultând de recomandarea lui Al. Vlahuță și G. Coșbuc de a scrie cuminte, moral și eficient pentru popor. Sadoveanu însuși pune gustul lui pentru astfel de producții pe seama unei împrejurări familiale. „Până la vârsta de tranziție – scrie el în același loc – fusesem al tatălui meu. În chip firesc și logic, dânsul pusese în mine tot ce avea el orășenesc. Tatăl meu era un boiernaș voltairian și sceptic. Pentru țărănime avea respingere... Nu-i plăcea nici înfățișarea, nici forma de vorbire a țaranului... Dar după moartea mamei, sporul meu de cunoștinți și de reflecție m-a dus dincolo de zona primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidoctii păturii noastre suprapuse. Tatăl meu s-a uitat într-o bună zi la mine cu uimire. Opuneam scepticismului său realitățile sufletești ale unui neam străvechi, închis cu severitate în disciplina datoriilor lui,,. Inițierea se face prin bunicii dinspre mamă de la Verșeni și întoarce pe scriitor, după propria mărturisire, din drumul greșit al literaturii pentru cei puțini și necunoscători de tradiții, pentru superficialitatea celor ce trăiesc în prezent, spre, o altă înțelegere. care m-a îndemnat și mai mult să justific și să argumentez' neîncetat pe erbul meu de predilecție, țaranul român”. Însă, nu era la mijloc doar o modificare a gustului personal: întreaga epocă se orienta în această direcție, publicul se schimbase, odată cu temele, eroii și limbajul literaturii. Elev eminent, cu o cunoaștere destul de bună a limbilor vechi și moderne, cititor al marii literaturi a secolului încheiat, Sadoveanu face, la debutul său, impresia unui povestitor înzestrat și personal, însă cam necultivat. Titu Maiorescu îi recomandă „lecturi sistematice”, în raportul academic din 1905, iar N. Iorga ' (o știm tot din Anii de ucenicie) îl consideră multă vreme un scriitor rudimentar, în fond, autorul Povestirilor din 1904 adoptă, împreună cu majoritatea prozatorilor vremii,

O formulă literară: renunță deliberat la o literatură ce

1 se părea expresia snobismului și a înstrăinării, pentru una în care realitățile țărănești de la noi își găseau un mare loc. Explicația întregului

fenomen e complexă și o voi da mai departe. Deocamdată, să vedem în ce constă această literatură. Ea regăsește procedeele epicii populare, oralitatea, simplitatea, naivitatea, redes coperă farmecul legendelor, baladelor, descântecelor și ale limbii țărănești. Nu e vorba măcar de realismul țărănesc al lui Slavici sau al Năpastei, nici de arta lui

Creangă. Fiindcă scriitorii epocii nu se mărginesc să scrie despre țărani, ei vor o literatură „țărănească” în spiritul ei.' Rezultatul este o contrafacere a literaturii autentic populare, a folclorului, din unghiul strimt al micii burghezii de proveniență rurală. Sadoveanu și toți ceilalți făceau, fără să fie conștienți neapărat de aceasta, un mare pas înapoi față de literatura lui Negruzzi, Odobescu, Slavici sau Creangă. Expresie a unei ideologii sentimentale, proza lor era impregnată, pe de altă parte, de nostalgia unui trecut istoric inexistent, ceea ce explică ridicarea la rangul unei figuri de legendă a Barbarului haiduc Cozma Răcoare. Această literatură renunța la multe 'din cuceririle celei imediat anterioare, coborând nivelul artistic general. Afectarea naratorului pe care am surprins-o în Cozma. Răcoare conține în genere toată artificialitatea prozei iremediabil minore a sămănătoriștilor.

Ea nu este doar pseudo-populară, dar și pseudo-rea-listă. Criticii au numit-o romantică, din cauza idealizării. Analizând-o mai îndeaproape vom constata că ea ține de structura unui mic realism descriptiv și sentimental (Tudor Vianu îl numea realism popular), în care a degenerat (spre 1900) o bună parte din proza secolului și a cărei pretinsă 'obiectivitate este în fond rezultatul unei foarte' convenționale viziuni asupra realității. Caracterul realist este deci la sămănătoriști contrafăcut, ca și acela poporan.

Naratorul din într-o zi de primăvară e un tânăr oră-șean care merge la vânătoare și e silit de ploaie să se refugieze într-o moară, unde asistă la disputa dintre doi țărani și autorități pentru o chestiune de impozite. Scena e privită, observată, mi povestită. Moara e un teatru: întâmplarea în sine, un spectacol. După lăsarea cortinei, spectatorul (naratorul) își ia pușca și pleacă din nou să vâneze. Autorul procedează la o încadrare, la un decupaj în real; evenimentele epice se află prinse în ramă. Vânătoarea, ploaia, refugiul la moară alcătuiesc rama iar conflictul dintre țărani și autorități, spectacolul. Rama izolează tabloul; mai mult: îl constituie. Noi știm, când citim, că asistăm la un spectacol; ne identificăm cu naratorul care joacă rolul de spectator. Ca și în Cozma Răcoare, se marchează o anumită atitudine față de real: acolo, realului i se atribuia o valoare istorică, adică petrecută, realizată; aici el urmează abia a se realiza, sub ochii noștri, ca un spectacol de teatru. Nu putem interveni, cum nici povestitorul din Cozma Răcoare nu putea, câtă vreme istoria este crezută adevărată. Tudor Vianu contestă aderarea lui Sadoveanu la estetica realismului, sub cuvânt că el nu se orientează după principiul „adevărului”, proclamat

înainte de sfârșitul secolului de Duiliu Zamfirescu și Vlahuță, și încă în vigoare la unii sămănătoriști. Lucrul se cade rediscutat. Așa-zisul realism al epocii (acela burghez, al lui Duiliu Zamfirescu sau acela țărănesc al lui Ion Adam) se bazează pe o iluzie comună: că zugrăvește un real real, obiectiv și exterior; că are acces la un spectacol, la un tablou, ce se desfășoară sub ochii noștri, dar în afara lor; că, deci, lumea însăși e o scenă de teatru sau un tablou pe care le putem contempla fără să le putem schimba. Obiectivitatea însemna simularea acestui raport de extra-teritorialitate: scriitorul, ca și Dumnezeu, este transcendent. El nu produce realul, nici nu-l transformă: îi rămâne doar să-l descopere. I se oferă ca un spectacol, ca un tablou: îi rămâne să-l copieze cu fidelitate. Obiectivitatea aceasta duce la o pastișă sui-generis, căci scriitorul are față de real atitudinea pastișeurului față de opera pe care o copiază, întreprinde o translație, un decalc. Însă realul se lasă vreodată calchiat? Să ne întoarcem la povestirea lui Sadoveanu. În tot timpul discuției din moară, ochii țăranului fixează un punct nevăzut, trecând peste cei de față „spre umbra din fundul morii”. El seamănă cu un actor care, de pe scenă, nu privește niciodată publicul, deși se uită spre sală i, privirea lui trece peste capetele spectatorilor. La sMrșit, după ce țăranul își achită datoria, casierul îl trimite în ocol să-și ia calul sechestrat: „Fără să răspundă, românul se întoarce, mă privi o clipă cu ochii lui întunecoși, după aceea ieși...” Ultima privire și de fapt singura privire reală, eroul o adresează povestitorului: este privirea de reproș pe care viața o adresează totdeauna artei care se abține să intervină, care stă în espcctativă, care nu ia atitudine. Una din cele mai celebre narațiuni de tinerețe ale lui Sadoveanu, În pădurea Petrișorului, e o suită de imagini de natură, unele foarte frumoase, prea cunoscute spre a le retipări aici. Ea se deschide cu un peisaj de o sălbatecă maiestate („Era pe la sfârșitul lui August și pădurea Petrișorului, bătrână și nestricată de mână de om, își desfășura tăcută bolțile de frunzișuri.”) zugrăvit minuțios, în toate detaliile, plin de viața tainică și fremătătoare a pădurii, ca o „istorie naturală” spusă de un naturalist, și se încheie cu moartea căprioarei rănite („Așa sta singură și murea sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe”). Această nuvelă suav descriptivă pare pictată, mai ales în detaliile vânătorii, cu o exactitate răbdătoare de tablou flamand: totul, până în cele mai mici amănunte, este văzut. Mai mult: Sadoveanu pare a avea realmente în fața ochilor un tablou: nu se „slujește de mijloacele picturii spre a descrie natura, descrie o natură pictată. Să recitim un scurt pasaj: „O clipă se opri tremurând, ca și cum ar fi fost înaintea unei prăpăstii. Apoi, încetinindu-și fuga, își făcu loc printre frunzișuri în albia apei. Cu cele două picioare de dinainte în unde, cu celelalte în iarba malului, stătu pe loc. Blănița cenușie îi luci lin în umbră; numai capul fin, cu urechile înălțate, cu ochii mari, sta într-un sul de raze. Ascultă puțin. Apoi își plecă botul și atinse de două ori

apa de lingă picioarele subțiri, își ridică iar ochii, în undele limpezi, apoi, deodată căzu o picătură de sânge”.

Se observă lesne convenția picturală: animalul stând 'cu picioarele dinainte în apă, ogândit în ea, cu ochii anxioși, înfășurat într-un sul luminos de raze ce vin de undeva de sus. Scriitorul vede natura prin intermediul tabloului: aplică peisajului real simetria pânzei pictate. Nu descrie ceea ce vede, vede ceea ce descrie. Splendida descriere, literar vorbind, demodată ca tabloul unui peisagist din prima jumătate a secolului trecut. Este, nici vorbă, o extraordinară finețe stilistică, în toată bucata, o melancolică solemnitate și o vibrație de mister în lucrurile cele mai precise, dar maniera însăși s-a învechit și nu ne putem stăpâni o decepție asemănătoare cu aceea pe care ne-ar provoca-o o reproducere târzie aflată în locul originalului. Fără îndoială că Sadoveanu e mai bogat în nuanțe decât oricare dintre prozatorii epocii, dar „realismul” primelor lui scrieri nu trece de acela al contemporanilor. E documentar și descriptiv, nu profund.

Paradoxul constă în aceea că, debutând sub semnul apropierii de viață, această literatură a renunțat foarte repede tocmai la a lua realul ca model pentru artă. Sub convenția obiectivității (personaj, acțiune, mediu, societate), simțim că artistul coboară la acel „artizanat” al descrierii, la acea virtuozitate pe care un critic o ironizează astfel la urmașii imediați ai lui Flaubert: „Dar ce bucurie de artist de școală primară.” Impresia de artificialitate într-un stil prin denumire al naturaleții reale se Explică desigur, și ea are. Rădăcini ce urcă până la primii realiști. Nu e greu de remarcat că, în în pădurea Petrișorului (spre a rămâne la exemplele noastre), desfișierca tinde să se reducă la peisaj, așa cum observația socială se reducea, în într-o zi de primăvară, la un spectacol de teatru: tabloul este aici ceea ce este dincolo scena. Izolare, decupaj, care nu numai separa în spațiul real un model artistic, dar care oferă spațiului real un model artistic. Viața imită scena teatrului, peisajul natural imită pictura. Ne dăm seama mai bine acum în ce constă iluzia acestui realism epi-gonic: el nu relevă cu adevărat o „priză” la real, un acces la concretul existenței. Este victima unei mistificări: realul îi e dat în tablou, în scena de teatru; nu-l poate atinge decât prin intermediul lor. Rama, decupajul sunt mijloace de a masca absența contactului nemijlocit cu obiectele, fragilitatea prizei.

Cel mai misterios lucru este că estetica acestui pretins realism a încercat să evite cu orice preț parti-pris-ul artistic (din dorința de obiectivitate și de adevăr) spre a cădea involuntar într-un parti-pris ideologic; a refuzat să fie tendențios, reușind foarte bine în schimb să devină tezist. În acest punct se întâlnesc două orientări aparent divergente care se remarcă în proza noastră dintre 1890 și 1910: pretenția de realism și tezismul, zugrăvirea adevărului

vieții și moralizarea, interesul. Pentru realitatea de toate zilele a claselor de jos, în ceea ce are mai autentic,. Și înduioșarea sentimentală.

Tezismul e, fără îndoială, produsul unei false „angajări” sociale, al unei pseudo-ideologii; și produce, la rândul lui, o mitologie, adică un ansamblu de false explicații sociale. Să comparăm alte două nuvele sado-veniene aparținând aceleiași perioade și anume într-un sat odată și Petrea Streinul, în cea dinții, subiectul e următorul: un călăreț necunoscut poposește la un han, în margine de sat, și moare înainte de a apuca măcar să-și rostească numele. Cu banii de* pe cal, mortului i se fac cele de cuviință și e îngropat în cimitirul satului sub o cruce anonimă. Cine este? De unde vine? Încotro merge? Scriitorul nu ne spune. Omul pare a avea o taină ce rămâne nedivulgată, în Petrea Streinul, ni se oferă varianta completă a peripețiilor unui astfel de străin fără căpătâi care, ca și mortul necunoscut, obseda pg Sadoveanu în primele sale timpuri. (Dovadă încă patru sau cinci narațiuni asemănătoare ca subiect). Petrea Streinul s-a stricat la oaste și la oraș, ca și personajul din Ion Ursu, căzând pradă băuturii și desfrâului și ajungând în cele din urmă la ocnă pentru crimă. Um-plându-se astfel golurile din Într-un sat odată, e totuși limpede că Petrea Streinul nu câștigă. În semnificație ceea ce pierde în mister. Prima idee ce ne vine este tocmai aceea că, explicând, se risipește atmosfera de taină; mai sumară, prima narațiune pare mai profundă, însă explicarea, arătarea împrejurărilor obiective, nu pot fi de vină în principii într-o proză realistă, în care analiza mecanismului social joacă un rol important. Dar este vorba cu adevărat de o explicare? Mai întâi, ea rămâne extrem de vagă, evazivă: „Apoi deodată s-a văzut Petrea Vornicului luat la oaste. Nu-și mai aduce aminte de vremurile acelea; asupra lor plutește o păclă greoaie de toamnă”. Scufund*area în mocirla viciului ne apare tot așa de fără rațiune clară ca o boală al cărei microb nu s-a descoperit. Părând că explică, scriitorul introduce de fapt în discuție două noțiuni. Orașul și Armata, ce acționează asupra țăranului (Ion Ursu, Petrea) ca niște locuri de pierzanie. Simplul contact al țăranului cu o astfel de viață îl pervertește. Explicația ține deci de o mistică a relațiilor sociale. Lumea veche, țărănească, e sănătoasă, în vreme ce aceea nouă e coruptă. Recunoaștem aici o idee pe care literatura din jurul lui 1900 a exploatat-o din plin. Orașul simbolizează societatea nouă, capitalistă. Satul, în pericol să-și piardă structurile patriarhale (pe care în mare măsură

1 și le pierduse de mult), i se opune, ca expresie a unui puternic fond conservativ. Nocivitatea orașului rezultă așadar dintr-un transfer de tip simbolic, iar de aici înainte tot ce se raportează la el devine automat nociv:

Cazarma, Cărciuma, Banul, Jocul cu nucile. Indiferen/ de rațiunea acestei atitudini, ca și de faptul că SadO-veanu o datorează atmosferei sămănătoriste ori, djn contra, sămănătoriști au învățat-o de la el, ea

funcționează ca un partis-pris ideologic: destinul lui Petrea, f al lui Ion Ursu, al altora, ilustrează această atitudine. De aici provine tezismul. Oamenii, evenimente, destine sunt deformate de voința scriitorului, în scopul de a ilustra o idee preconcepută. S-a insistat mai mult pe erorile ideologiei decât pe ale literaturii sămănătoriste; naivitatea artistică a Comorii Dorobanțului provine, desigur, și din viziunea 'socială naivă: dar mai ales din inconsistența unor personaje ce se comportă ca niște mecanisme docile, în mâna unui scriitor mai autoritar decât însăși divinitatea care nu pretinde ființelor create de ea decât să-și respecte logica interioară. Fără vreo logică interioară, personajele celor mai slabe narațiuni sadoveniene (Comoara, Petrea, Ion Ursu se numără printre ele) nu pot avea viață proprie; ele se schimbă fără motiv, trăiesc și mor fără motiv. Așadar, nu explicarea circumstanțelor distruge artisticește astfel de narațiuni, ci tocmai lipsa de normală explicație a destinului personajelor. Și Ion Ursu, și Petrea se prăbușesc în clipa în care ies din sat: ce forță nemaipomenită modifică deodată firea și existența acestor țărani tineri, sănătoși și vitali? Această forță e mitul orașului capitalist: Sodoma.

Să recapitulăm: în jurul lui 1900, mai exact de prin 1890 și până spre ajunul războiului mondial, se scrie la noi o literatură, pentru popor' (prin popor înțelegându-se țărănimea) care, în numele realismului, este sentimentală, moralizatoare și tezigistă; pretinzând că oglindește viața satului, pune în circulație o mitologie ce a culminat în sămănătorism. Primele volume ale lui Sadoveanu (acelea dintre 1904 și 1912) nu numai că nu sunt străine de sămănătorism, dar contribuie, prin

Itprestigiul scriitorului, la prestigiul curentului. Cel mai) ine rezumă atitudinea doctrina lui Nicolae Iorga. El că societatea se poate schimba pe cale morală anume prin cultură. Nu încapă îndoială că Iorga era l)ne intenționat și că pornea de la un mare interes tntru problemele țărănimii, pe care o socotea clasa indamentală. Dar convingerea lui că îmbunătățirea miației acestei clase se poate realiza prin cultură stă la unei estetici înguste și greșite. El cere opere | „sănătoase”, educative. Cheamă pe scriitori să instruiască poporul, dezvăluindu-i măreția trecutului național și stimulându-i simțul moral. Foarte bine, dar pe ce cale? Prin opere în stare să îndrepte răul, să ofere exemple. Mai mult: tot ee contrazice acest program de igienă morală e combătut. Nici vorbă nu poate fi, în aceste condiții, de o literatură realistă și Nicolae Iorga va respinge tot ce (inclusiv Ion al lui Rebreanu) încearcă să arate satul într-o lumină mai crudă. Principiul lui Iorga nu e realismul, ci un idealism nostalgic, un paseism, căci e mai ușor-să descoperi modele de viață morală în trecut decât în prezent. Iar presupusa armonie socială de odinioară permite lui Iorga să coloreze național sumara lui ideologie literară. Boierii vechi (de neam) devin o clasă pozitivă si* nu este prozator sau poet sămănătorist care să nu se emoționeze de

ruinarea acestei clase. „Literatura regretelor boierești”, cum a fost numită, e nelipsită de la E. Gârleanu, Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, St. O. Iosif și ceilalți. Patriarha-lismul și idilismul rural sunt consecințele imediate: satul, păstrător al rânduielilor fericite de altădată, e superior orașului care exprimă civilizația banului, întreg sămănătorismul decurge logic, deci, din idtea literaturii „sănătoase”. Nicolae Iorga nu inventa, el, totul; dar exprima cu mare vehemență și făcea foarte eficientă o atitudine ce scufia în aer de mai bine de un deceniu și care, în ultimă instanță, reflecta realitatea problemei țărănești. Ca și Al. Vlahuță, la Vieața, N. Iorga pro-y pune o soluție culturală în locul uncia social-politice, ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curând e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efef-tul culturii, în condițiile unui public care nu era dec/ît indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată și care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecințe, în 'schimb, pentru cultura însăși, cum vom vedea. Ea apare și în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism., în 1886, Tolstoi pune să fie citită Puterea întunericului mujicilor, deoarece fiind o dramă țărănească, el aștepta aprecierea lor. Mujicii nu înțeleg aproape nimic. Singurul care izbutește, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al școlii de la lasnaia Poliana, înființată chiar de stăpânul moșiei: „Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-și aranjeze treburile... Dar apoi a ajuns rău.”. Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, și nu numai pentru Tolstoi care s-a gândit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înșiși scriitorii noștri de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, care, ca urmare a democratizării vieții politice și a școlii, pe dL o parte, a tulburărilor țărănești, pe de alta, sunt obligați să ia act de existența unui public mult mai larg decât acela al literaturii anterioare. Și care nici nu mai este atât de omogen și de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen și, adesea, foarte înapoiat.' E probabil un șoc foarte puternic pe care îl resimt și Vlahuță, și Coșbuc și sămănătoriștii, proveniți ei înșiși din alte medii sociale decât scriitorii pașoptiști sau decât junimiștii. Originea lor preponderent țărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o „promoție a ruralilor”. Datoria față de popor a intelectualului este o noțiune pusă în circulație de popo-raniști: dar sentimentul acestei datorii îl au toți scriitorii vremii. Și el se află la originea unei profunde schimbări care merită să fie analizată mai îndeaproape.

Pentru prima oară problema publicului literaturii se pune^ cred, la noi, după 1830, în condițiile dezvoltării burgheziei. Paul Cornea se referă, într-un articol din Oamenii începutului de drum, la un conflict incipient între cerere și ofertă, în această epocă, între intențiile „îndrumătorilor” culturii și lip'sa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra așa-numitelor cabinete de lectură,

existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată câteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de împrumut, pe lângă librării și tipografii, și presupuneau un public relativ înstărit care putea plăti taxa de abonament. Abonații nu erau, sigur, boieri, aceștia comandându-și în străinătate cărțile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitorului Mihail Sturdza, a căror corespondență din anii de studii abundă în cereri de bani pentru cărți. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcționarii și meseriașii orașelor. Cataloagele păstrate fac mențiune de un număr covârșitor de cărți franțuzești. Așadar, mica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franțuzești. Snobismul acesta, de altfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacția celor mai instruiți dintre oamenii de cultură ai epocii și în special ai fiilor de boieri și boiernași moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică în-tâiul nostru curent național și critic. Argumentele lui G. Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească nu sunt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernașii aceștia luminați își dau repede seama că „traducțiile nu fac o literatură”, cum va scrie M. Kogălniceanu în *Daci* literară în 1840, și, deși ei înșiși învățaseră, în pensioane franceze sau în școli grecești (ca V. Cârlova), vor lupta pentru impunerea limbii române și, prin ea, a unei culturi naționale.

Aici se produce o primă și semnificativă împărțire a publicului la noi, care se află la originea a două literaturi deosebite. Pe de o parte, există un public, relativ numeros, recrutat din profesiunile burgheze, care citește romane erotice și senzaționale, istorice, melodramatice, de aventuri – aproape toate franțuzești – și din al cărui gust înfloresc și o literatură românească aserjănitoare. Romanele de mistere, pseudo-sociale și sentiinen-tale ce se publică mai ales între 1860-1870 rămân de altfel fără influență notabilă, ca un fel de modă trecătoare, născută direct din snobismul cititorului burghez al cabinetelor de lectură. Marea linie a literaturii noastre în acest secol XIX este cealaltă: și ea se poate urmări pornind de la boierii și boiernașii care, introdu-când ideile Occidentului, promovează o cultură națională. Ei încep prin a se autoeduca din patriotism: în-vățând românește, după ce învățaseră franceza ori greaca; scriind în românește, după ce debutaseră, de obicei, într-o limbă străină; descoperind folclorul și istoria țării, după ce deprinseseră cultura clasică. Ei creează, de fapt, în câțiva ani, aproape toate genurile literaturii noastre moderne (poezia, drama, nuvela, jurnalul intim sau de voiaj etc.). Autoeducarea este lucrul esențial și o observăm la toți: la V. Alecsandri care începe cu *Buchetiera* din Florența, plină de clișeele romantice ale nuvelei occidentale și trece abia apoi la strălucita lui proză; la C. Negruzzi, la Alecu Russo, la M. Kogălniceanu. Totodată, acești scriitori, așa de energici, de entuziaști, de

patrioți, sunt. Obligați să-și formeze un public: folosind expresia lui Sartre, publicul lor va fi unul virtual. Desigur, el se compune din vârfurile micii burghezii, capabilă a depăși nivelul cabinetelor de lectură și a înțelege noul spirit. Mai numeros în Muntenia, acest public se completează, mai ales în Moldova, prin reprezentanții acelorași clase și grupări din care proveneau scriitorii înșiși. Prin autoeducare, pașoptiștii se formează pe ei înșiși nu numai ca scriitori, dar și ca publiț. Scriu, pînă la un punct, pentru ei înșiși: Ghica scrie scrisori către V. Alecsandri și V. Alecsandri scrisori către Ion Ghica, C. Negruzzi face din Negru pe alb „scrisori la un prieten”. Așadar, în măsura în care nu sunt numai scriitori ce-și aleg publicul, ci și un public ce-și alege scriitorii, putem vorbi în cazul pașoptiștilor de un public virtual și totodată de unul real. Publicul Cabinetelor de lectură fiind, el, exclusiv unul real (căci își alege „cărțile”), aceasta coincidență duce la apariția a ceea ce aș numi un public ideal, unitar ca scopuri, dotat cu spirit, critic. Negustorii și meseriașii abonați la 'cabinetele lui Frederik Walbaum din București sau Adolf Hening din Iași tocmai spirit critic nu aveau: nici Eminescu, nici Odobescu, nici Caragiale nu s-ar fi putut naște din lipsa lor de discernământ. Marii clasici sunt produsul necesar al unei tradiții critice pe care a impus-o un public ideal, chiar dacă incipient și oscilant. Și ca să inaugureze, la rândul lor, alta, clasicii aveau nevoie să perpetueze și să dezvolte acest public, fiindcă nivelul cultural general continua să fie scăzut. „Junimea”, va fi acest nou public ideal, rezultat tot din coincidența publicului virtual cu acela real. Ceea ce la pașoptiști reprezenta doar un început; la junimiști este o trebuință vitală și dă tuturor membrilor grupului sentimentul solidarității. Tudor Vianu a spus despre „Junimea”, că „n-a fost atât o societate, cât o comunitate”, legată prin „afinitatea viu resimțită dintre personalitățile întemeietorilor...”. E interesant și că progra. Mul lor de însănătoșire a vieții publice, pedagogia adică, nu exclude o literatură foarte evoluată, așa cum, la 1848, aceiași oameni făceau o revoluție, în care erau antrenate masele destul de largi, și o literatură, pe care n-o înțelegeau decât mult mai puțini. Este o caracteristică a secolului XIX această contradicție între un mare spirit de revoltă populară și o artă ce depășește frecvent epoca, gustul ei (uneori ca formă de protest). Cultura se propaga oarecum independent de nivelul de instruire general prin capacitatea scriitorilor de a fi înnoitori, de a se afla cu un pas înainte. Reformele politice, economice și sociale (preconizate ori îndeplinite) nu împiedicau asupra exigențelor critice; școala și cultura de masă, acțiunile practice mergeau paralel cu o mare literatură. Este evident că majoritatea scriitorilor de seamă ai epocii simțeau nevoia acestui public ideal pe care îl reprezenta „Junimea”. Eminescu nu amesteca rapoartele lui de revizor cu poeziile, nici Ion Creangă, manualele cu Amintiri din copilărie. Ei trăiau, în fond, în două lumi diferite, a căror comunicare nu era încă posibilă:

prietenii lui Creangă din mahalaua Țicăului nu aveau nici un contact cu junimiștii. La „Junimea”, nu mergea diaconul Creangă, ci prozatorul Creangă. V. Alecsandri frecventează cu plăcere cenaclul nu doar fiindcă orgoliul bătrânului poet este flătat de admirația tinerilor auditori: dar și fiindcă, independent de „antipasop-tismul”, lui T. Maiorescu, poetul Pastelurilor înțelegea că T. Maiorescu și junimiștii reprezintă, pentru literatura lui, publicul potrivit. Acest lucru îl simțea și adversarii ai grupării ca Macedonski ori Hașdeu, care citeau la „Junimea”, iar când se despart de junimiști, încearcă să-și formeze un public propriu asemănător, înconjurându-se de oameni instruiți, conducând, fiecare, cenacluri și reviste (Literatorul, Revista nouă etc.) Fără acest public ideal marea literatură dintre 1870 și 1890 nu ar fi fost cu puțință: ea depinde într-o măsură hotărâtoare de el. Cine s-ar îndoi astăzi că I. Slavici sau Ion Creangă au fost condiționați de mediul în care și-au citit operele? G. Călinescu afirmă că scriitorii ca Ion Creangă „nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân și echivoc”, exponent fiind al unui umanism țărănesc ce a rodit prematur, în realitate, condensând

O experiență tipic țărănească, Ion Creangă e un artist și junimiștii l-au înțeles destul de bine. Chiar fără să-și dea seama de geniul lui (de care el își dădea seama într-o măsură încă și mai mică), îi gustau „țărăniile” tocmai pentru rafinamentul lor, storceau din amintirile, anecdotele și poveștile lui seva: arta expresiei. O generație mai târziu, G. Ibrăileanu și contemporanii lui au văzut o alegorie socială în Capra cu trei iezi, dovedind o prietenie încontestabil mai puțin adâncă a spiritului lui

Ion Creangă, în Detractorii lui Caragiale, Șerban Cioculescu semnaleză cât de tenace a fost, în epocă și mai târziu, rezistența publicului mic burghez la piesele și la momentele scriitorului. La „Junimea” însă, Caragiale nu risca să fie fluierat, în sfârșit, câți dintre contemporanii au priceput geniul lui Eminescu? Respins aproape unanim (și chiar de către oameni cultivați cum erau colaboratorii Revistei contemporane, Hașdeu, Macedonski și alții?), el a găsit la „Junimea” publicul capabil să-l aprecieze „un public cu spirit critic și totodată dezinteresat, apt adică pentru o mare literatură, atent la valoarea ei intrinsecă, la libertatea imaginației și a formei sale. Un public nu e totuși cu o estetică: relativ îngustă estetică maioresciană a permis existența unui public ideal fără de care Eminescu nu ar fi putut deveni Eminescu.

Cu puțin înainte de sfârșitul secolului, datorită rapidității unor procese sociale, încetează brusc coincidența ce dura de două decenii dintre publicul virtual și acela real. Sub coincidența celor două publicuri se ascundea în orice caz o reducere înconștientă a publicului real

În același timp, în practică vom asista la regresul gus tului general, la scăderea nivelului culturii; scriitorii de după 1890 cred că a venit timpul să se

adreseze des chis untii public mai larg, „poporului”; ei nu mai sunt, mandarini intelectuali, ci proletari intelectuali,, după expresia lui G. Ibrăileanu; și vor o literatură angajată. Paradoxal, deși transformarea mentalității scriitorului era consecința evidenței marilor inegalități ce sfâșiau societatea, în fapt, tocmai realitatea acestei inegalități va fi ignorată. Căci nu era vorba doar de o inegalitate de avere și de drepturi politice, ci și de una de cultură: lahuță și apoi sămănătoriștii le vedeau destul de bine pe amândouă, dar se înșelau socotind că remediul poate începe de la cea din urmă. Însă ce putea fi, o cultură a tuturor de sus până jos”, cum pretinde „N. Iorga, decât o naivă utopic, în condițiile distanței de la analfabetismul majorității la rafinamentul intelectual al câtorva? La Vatra, articolul-program comandă/o literatură, pe gustul poporului”, capabilă să oglindească „felul lui de a vedea și de a simți”. Țărănimea este deci publicul virtual, pe care scriitorii de la 1900 și-l aleg și în folosul căruia își angajează literatura, însă țărănimea fiind, într-o proporție foarte mare, neștiutoare de carte, acești scriitori trebuie să recurgă la un intermediar care e intelectualitatea satelor, în special învățătorii. Cum e și firesc, acest intermediar se dovedește curând a nu fi o simplă curea de transmisie, ci un public ce-și impune propriile exigențe: care influențează, și modifică ratura; care începe să pretindă o anumită literatură. Naivitatea lui Al. „Vlahuță și a sămănătoriștilor aceasta a fost: de a-și alege un public, țărănimea, incapabil să-i citească și de a fi aleși, fără să-și dea seama, de un alt public, intelectualitatea rurală. Publicul lor real devine aceasta din urmă. În locul coincidenței de public de până atunci, apare o contradicție flagrantă și plină de urmări.

Căci pretențiile acestui public real decurg, pe de o parte, din însăși formația și structura lui intelectuală. Ca orice public, și acesta constituie un mediu dens, refractar, contradictoriu; un mediu opac, nu transparent, prin care, trecând, literatura se schimba fundamental.

Acest public cu o instrucție mijlocie și fără un gust educat determină de fapt nivelul unei mari părți din literatura noastră de la 1900. Pe de altă parte, este un public interesat, pentru care literatura reprezintă un instrument. Broșurile de popularizare, programele de la șezători, întreaga acțiune a lui Spiru Haret, ca și propaganda lui N. Iorga sau C. Stere urmăresc înzestrarea învățătorilor rurali cu o materie și cu o termică de educație culturală, înainte de aceștia, figura proeminentă a epocii fusese modestul scriitor Al. Vlahuță, a cărui proză anticipează multe din conflictele și tipurile sadoveniene și al cărui program conține în germene sămănătorismul și poporanismul. Nu mai e nevoie să spun că bunele intenții ale apostolului de la Vieața și de la Gazeta săteanului reluate apoi, cu energia-i cunoscută, de N. Iorga, n-au putut

contribui din păcate la rezolvarea problemei țărănești: deși au atras cu drept cuvânt atenția asupra ei, determinând un puternic curent de simpatie cu victimele răscoalei din 1907. Dacă nu poate naște o mare literatură, publicistica lor constituie totuși un moment semnificativ în trezirea conștiinței sociale a scriitorilor în împrejurări istorice atât de grave.

E important să semnalăm și atitudinea scriitorilor din generațiile vârstnice față de schimbarea la față a literaturii. Dintre ei câțiva anticipaseră noul spirit și participă nemijlocit la aplicarea Ivii. Unul e chiar I. Slavici, a cărui mare operă realistă urmează întâlnirii cu Eminescu și care, probabil și prin firea lui puritană și moralistă, nu întâmpină nici o rezistență interioară în a se adapta. Caragiale se exilează la Berlin, scârbit de politicianism, dar, desigur, și de o literatură pe care n-avea cum s-o înțeleagă. Influența lui (sesizabilă la Sadoveanu tânăr) e, în epocă, accidentală. Alții, ca Eminesci și Creangă, care nu mai trăiau, sunt redescoperiți într-o lumină tendențioasă. Creangă începe să fie citit ca un prozator poporan, ceea ce amână cu două-trei decenii interpretarea critică propriu-zisă a operei. Macedonski, întâmpinat cu ostilitate, răspunde cu extravagante, ce fac din el (păstrând proporțiile) un Salvador Dali al momentului, o figură bizară, șocantă și un ferment literar ce se va dovedi util mult mai târziu. Simboliștii, noua școală poetică, publică în reviste efemere sau cu o circulație restrânsă, ecoul lor fiind deocamdată neînsemnat: el nu putea concura pe acela al iorghismului. Foarte semnificativă este supraviețuirea junimismului și apropierea lui Maiorescu însuși de noile orientări. Spiritul „poporan” și etic, gustul limitat ce refuza înnoirea, conservatorismul lui Maiorescu la bătrânețe se străvăd în cele două rapoarte academice în care „descoperă” pe M. Sadoveanu și pe O. Goga. În fond, Maiorescu însuși a visat, toată viața, la un program de însănătoșire prin întoarcerea la o cultură elementară. Alexandru George a observat într-un articol câteva similitudini izbitoare între moduri de a gândi al lui Maiorescu și acela al lui Al. Vlahuță sau Iorga. E chiar curios cum, susținând o mare literatură, Maiorescu nu pare convins că ea este, prin ea însăși, cel mai bun mijloc de a educa poporul. Planurile de însănătoșire a societății sunt, la Maiorescu, naive, neistorice. Alexandru George citează o replică a lui V. A. Urechia (din Noua direcțiune din Iași) care e foarte spirituală: „Dacă erau pe la 1820 bărbați ca d. T. Maiorescu, eram amenințați să fim aduși a ne lăuda cu mii de școli de paracliseri și fără nici o umbră din acea cultură care singură e mai bună școală pentru popor decât pa, vo, ga, di, vu.” Cred însă, spre deosebire de Alexandru George, că discrepanța dintre teoriile junimiștilor și literatura pe care cenaclul lor a promovat-o are o explicație; că recunoașterea marii literaturi a epocii nu e doar efectul unei generoase inteligențe. Explicația constă în conștiința pe care Maiorescu a avut-o că, în condițiile de la noi de după 1860, „paralelismul”

dintre literatură și activitatea culturală și politică e inevitabil. „Junimea” era un mediu propice înnoirii, capabil a stimula o mare literatură, câtă vreme se comporta ca un public ideal pentru literatură; era un partid politic, în clipa în care se punea problema reformelor. Sunt în realitate două lucruri destul de diferite. Conservatorismul, antiliberalismul junimist n-au decât o legătură exterioară cu poezia lui Eminescu, cu basmele lui Creangă, cu piesele lui Caragiale. E de notat că în genere ideologia politică junimistă e una și ideologia estetică, alta. Prima e mai rigidă, a doua mai elastică. Transformarea școlii și celelalte presupuneau, în capul lui Maiorescu, menținerea unei mari literaturi. Autorul Criticelor nu și-a închipuit că se poate scrie pentru țărănime înainte de a fi alfabetizată. Discrepanța ce s-a remarcat e în fond un raport în excludere. Deosebirea de Vlahuță și Iorga se constată în două puncte foarte importante. Maiorescu nu a crezut niciodată că o reformă culturală ar fi suficientă sau că s-ar putea începe cu ea. Programul lui era mai complet și mai nuanțat, nu numai sub „raport cultural, dar economic și politic, în al doilea rând, culturalizarea masei nu trebuie făcută prin sacrificiul (fie și temporar) al literaturii majore. Continuând, unele privințe, pedagogia culturală a lui Maiorescu, Sămănătoriștii vin cu iluzia – ce răspundea unei epoci și – că barierele culturale pot fi șterse deodată și că poate scrie literatură pentru toți. Care să fie deosebită eficientă și valoroasă. Convingându-se însă ei își dau toarte repede că visul lor e iluzoriu, vor renunța la două pretenții: se vor mulțumi cu eficiența. Dar aceasta este o înșelăciune încă și mai copilărească: niciodată literatura nu este eficientă dacă nu este literatură.

A analiza, steaua, toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de primul război este fără folos. Nu numai pentru că arta lui Sadoveanu se nutrește din repetiție și nu din noutatea invenției (tipurile, peisajele, situațiile fiind mereu aceleași), dar și pentru că volumele sunt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. Comoara Dorobanțului a și fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul; Povestiri din război sunt povestiri despre războiul de independență, potrivite cu manualele pentru clasele mici; La noi în Viișoara exaltă relațiile idilice ale satului, conținând unele note autobiografice; în sfârșit, l'ii instigator cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sunt culese de pe la/. Cercuri culturale, rurale. Și Povestirile din 1904, și Mormântul unui copil și Bordeenii (cu excepția piesei titulare) relatează aceleași mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toți contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cât de puține dintre ele se petrec la țară sau au ca personaje țărani. Mediul cel mai frecvent e târgul, lumea micilor funcționari și a nevestelor lor bovarice. Cel puțin în volumul de debut, pe lângă tema decăderii clasei boierești, apare și aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice și convenționale cum ar fi

Răzbunarea lui Nour, Cântecul de dragoste sau Cozma Răcoare. Cea mai slabă dintre aceste culegeri este Dureri înăbușite, așa de zolistă în materie, cum au observat și H. Sanielevici și G. Călinescu. Un mic roman al satului, superior ca pregnanță artistică, este Crâșma lui moș Precu. În schimb, Amintirile căprarului Gheor-ghiță, „cronică a vieții de cazarmă”, cum spune G. Călinescu, e naiv și de un haz silit. Eroii sunt, în mai toate, târgoveți, boiernași, arendași, dascăli, meseriași, mahalagii, țărani etc. Neajunsul Ipr nu e atât tematica, limitată, cât tonul general ce constă într-o permanentă înduioșare (mila zoliștilor era o formă de cruzime), în loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sunt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia îi aparține, e, la Sadoveanu, un ins cam pasiv, resemnat, care-și înăbușă durerea sau care trăiește o viață întreagă cu o taină în suflet. Reducția sufletească e evidentă, ca și expresia ei plastică. Toate personajele sunt triste, încruntate, cu figuri pe care se citește insatisfacția. Ele ies rareori din tăcere, făcând câte un gest brusc și violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neașteptate. Observăm aici o elementaritate încă prea puțin poetică. Doar Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de ființe. La Sadoveanu ele sunt numai nefericite, trăind într-o continuă amorțeală a simțurilor și a intelectului. Dacă n-ar fi scris decât aceste povestiri, Sadoveanu ar fi rămas unul din mulții prozatori sentimentali din jurul lui 1900.

Câteva volume sunt totuși relevabile (Vremuri de beO istorie de demult, Cântecul amintirii, Cocostârcul albastru) și în ele se găsesc majoritatea povestirilor ce merită o analiză mai amănunțită. După război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar Ochi de urs, 24 iunie și Roxelana, risipite în volume târzii, sunt niște capodopere. Locul lor este și nu este în acest capitol, consacrat povestirilor de tinerețe ale scriitorului; le vom lua totuși în considerare acum.

Cea mai cunoscută narațiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu. Este Haia Sanis apărută în 1908. Ea ține, sub unele aspecte, de prima perioadă a literaturii scriitorului. Nuvela debutează cu un mic tablou al mahalalei evreiești, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrângerea treptată a unghiului de vedere (ca în Pere Goriot). Întreg întâiul capitol poate fi socotit o pictură sociologică, desfășurându-se de la târg spre ulițele mărginașe, și de aici spre locuințele sordide, cu tavan jos și ferestre ce, ^abia se ridică deasupra noroiului din drum”, în care trăiesc de-a valma mai multe familii.

După mediu, obiceiurile, în sfârșit, ochiul se oprește asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia: „în îngrămădirea aceasta și în sărăcia aceasta a neamului său a crescut Haia, fata lui Leiba Sanis. Fină la șapte ani n-a cunoscut altă lume. Mahalalele românești erau tot așa de departe ca și America”. Viața Haiei decurge până la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiția ei. Dar eroina lui

Sadoveanu e o fire ieșită din comun și are, precoce, un puternic instinct erotic. Se inițiază ascultând povești de dragoste sau privind „tablourile” cu Othello, Desdemona, Romeo și Julieta, din casa prietenei ei Tudorița. Soarta veri-șoarei Beți și soarta Tudoriței înseși sunt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întâmpla Haiei, care, cunoscând pe grefierul Ștefan Bucșan, face pentru el o pasiune fulgerătoare și oarbă. O ascunde deocamdată de toți, plănuiind în secret să-l răpească pe frumosul tânăr Tudoriței, care-l iubea de asemenea. Tudorița simte pericolul, într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă și fustă roșie. Scena rivalității dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observației psihologice pe care ulterior nu-l va mai cultiva: „Tudorița cosea la o bluză; cu luarc-aminte, și își ridică domol ochii spre prietena ei.

De ce te-ai gătit așa? Zise ea încet.

Așa, ca să fiu frumoasă... zise tare, râzând, Haia.

Și se așeză pe pat, alături.

Hm. Ți-i drag poate cineva...

Fata lui Sanis simți două priviri, care dintr-o dată aveau o lucire aprigă și se înroși. Nu răspunse.

Tudorița se sculă încet. Apoi se așeză într-un colț, pe un scaun, cu un geamăt ușor. Era galbenă ca ceara și-i ardeau ochii. *

— Ce este? Ce ai? Întrebă Haia, ținând-o. I

— Nu am nimic, dragă, mi-i rău. Mi-a venit așa

| o amețală...

Fata lui Sanis tăcu iar și rămase privind cu luare aminte, cu curiozitate, la obrazul bolnavei, pătat ușor.

Cete uiți așa la mine? Zise deodată Tudorița, ridicându-se în picioare, în glas i se deșteptase un fior de mânie.

Poate te superi? Întreabă Haia arătându-și dinții.

Haie! Strigă deodată Tudorița privind-o ținută. Tu nu-mi mai ești prietenă. Vii să mă spionezi. Pe urmă umbli cu poșta prin toată mahalaua...”

Lucrul e adevărat. Haia știe că Tudorița e însărcinată și-i scoate vorbe. Competiția pentru bărbatul iubit e neînchipuit de crudă, Haia fiind cu desăvârșire amorală. Ea e toată instinct, ca un animal inocent și rău. Scena se continuă așa:

— Și ce vrei de la mine? Strigă ea deodată. Tudorița | iămasse încremenită.

— Cum ce vreau? Să te duci. Vreau, să nu te mai văd!

| Crezi că eu nu știu de toate ale tale? Crezi că nu știu

Că ții calea lui Ștefan? De asta te gătești, ca să-i ieși „nainte!”

Simți o amețeală și o sfârșire. Fata lui Sanis se ridicase cu ochii plini de mânie; voia să spuie ceva și-i tremuiau buzele. Apoi izbucni, șuicrându-și cuvintele:

— Crezi că-are să te ierte! Ai să rămâi cu copilul tău în sărăcie. Da! Poate mi-i drag mie.

— Ce nevoie ai? Îi ies înainte în toată sară, ce nevoie ai?”

Nu-i, desigur o amenințare în vânt. Haia aține în idevăr calea lui Bucșan. Patima ei se dezlănțuie cu purie și fata „nu voia să știe nimic în lume decât de dragostea ei”. Repetă aidoma greșeala Tudoriței, fără să-și ia seama că se expune la fel. Devine egoistă, sălbatică; Iacă e contrazisă, se izbește cu capul de pereți, dacă e ținută cu sila în casă, turbează. Când Bucșan o părăsește, Haia înnebunește de-a binelea: „Deodată Haia se zmuci, își vâră capul între umeri și începu să tremure, își zmulse șalul cu care-și înfășu-rase capul și strigă cu disperare:

— Mă-năduș! Mă-năduș! Unde s-a dus? De ce s-a dus? Lasă-mă, dă-mi pace! Ce ai cu mine? Dă drumul!

Zvârli în maică-sa și deodată prinse a-și întinde hainele de pe dânsa. Năvăli în casă cu capu-nainte, izbindu-sc cu fruntea de ușă, își scoase gemând răgușit o grimca albă, curată, o udă cu apă, trânti pe fundul de lemn cana de aramă și-și înfășură fruntea și tâmplile cu pânza umedă.

— Nu mai pot! Nu mai pot! Și năvăli afară la aer curat. Prin ziua mohorâtă, prin vântul rece al toamnei, plângerile ei deodată începură să tremure, umplând mahalaua. Răcnea cu mâinile în creștet, cumpănindu-se la dreapta și la stânga, răcnea cu jale umblând dintr-un capăt la altul al cerdacului dărăpănat.”

Acesta' e un curat ritual al disperării. Haia va muri din dragoste înșelată, însă există în criza fetei un anume element de predestinare, ea aruncându-se spre catastrofa finală în ciuda avertismentelor. Nu învață nimic din nefericirea Tudoriței, comportându-se ca și cum i-ar lipsi spiritul' de conservare, închide ochii la tot ce-i tulbură sentimentul. Nimeni n-o poate întoarce din drumul ei. Prin simplitatea și adâncimea pasiunii care o mistuie, Haia este un personaj de tragedie. Sadoveanu a descris în Haia Sanis psihologia neîndoielnic cea mai patetică din toată opera lui.

Din același aluat sufletesc este și Anița din nuvela O istorie de demult, apărută odată cu Haia, Sanis, mai concentrată și mai încheată epic, cu o structură oarecum mai apropiată de aceea tipică la Sadoveanu, fiind o povestire. Obiectivitatea tonului a dispărut, povestiorul punând o mare tristețe în relatare. Însă caracterul eprezentabil, teatral, a rămas. Anița este o TeSs d'Uberirille, în felul în care o înțelege pe eroina lui Hardy Virginia Woolf într-un celebru eseu. Și-a omorât bărbatul, fiindcă îi era, urât”. Momentul judecății

constă într-un dialog, de o matură expresivitate, însă Anița nu-și dezvăluie cu adevărat firea teribilă decât în scena spânzurării, foarte puternică, cu notarea unor detalii de iecor și cu o cunoaștere a psihologiei, uimitoare, în arimul Sadoveanu se ascundea un observator capabil de analiză, înclinat spre subiecte și spre firi dramatice.

Statura eroinei din O istorie de demult e de personaj ornelian: „A venit popa și-a binccuvântat-o acolo, nu știu ce l-a făcut – și iaca și-acuma parc-o vad pe Anița; cu cațaveica ei cafenie, cu fusta roșie, cu barizul verde și pu ciuboțelele de cordovan cu potcoave de alamă; s-a itors dreaptă spre mulțime și a ridicat mâinile. A zis aa: '.

— Oameni buni, iertați-mă!

Au răspuns toți: Dumnezeu să te ierte! Iar bătrânii au început a plânge!

— Anița, Anița, ce-ai făcut! Cum de ne-ai rușinat pe lumea asta!

Atuncea s-a întors ea și-a băgat de seamă că și bătrânii ei sunt acolo. A început a tremura, pe când călăul îi pregătea juvățul, și-a răcnit cu ură, spre dânsii, i-a Blestemat:

— Să deie Dumnezeu să nu mai muriți! Că m-ați dat în lume drept pedeapsă!

Și deodată s-a făcut o tăcere adâncă. Și ea a strigat cu glas amar:

— Ah! Dra! ” mi-a fost să trăiesc și eu pe lumea asta își n-am avut parte!

Și și-a dus amândouă rhâinile la ochi”.

Sadoveanu mai încearcă subiectul de câteva ori: de exemplu în Cântecul amintirii și în Ochii ei arzători de-mult s-au stins. Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă O istorie de demult atrăgea atenția prin dramatism și prin stilul teatral din momentele cheie, deși întâmplările erau relatate de un martor ocular (un, al treilea,,) care și le reamintea văzând, după ani, crucea Aniței, iar finalul era blând-măhnit sadovenian (, Peste singurătatea și peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite”). „Povestirea” era așadar un ingredient, în Ochii ei arzători. Devine procedeul esențial și factura narațiunii se schimbă. Povestește o „babă cu ciont și cu ochii verzi și vicleni”. Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparație cu Anița, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu și aceeași tragică măreție. Și biografia ei e alta. Fată de pitar sărac, se mărită de bună. Voie cu vătaful Alexa, fiind deci o mică parvenită căreia îi place luxul de la curtea boierească. E rea, bârfitoare, cu o viclenie instinctivă care o face temută de celelalte femei. Are temperament de curtezană. Eroina și curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului din Roxelana. În mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Anița, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucnește brusc ca o flacără intensă. Prima întâlnire

cu Costandin e un amestec de seducție foarte directă (adesea la Sadoveanu femeia seduce în acest chip pe bărbat) și de prefăcătorie. Anița și chiar Haia nu știau să se prefacă. „Arta” aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriță. Pune ceva în băutura de seară a bărbatului ei, ca să-l facă să doarmă greu, și-și petrece nopțile cu Costandin, pădurarul mtr J L

Relațiile nu mai suit cele din O „ ^^ najele au învățat să trăiască unt sau ^ omoară eroina altei povestiri din Cocostrecul alb ^ f {g w.

Bărbatul cu sânge rece, c*î' (tm) ik calcul. La doasă, fiindcă patima a fost înlocuită de feminină originea unor astfel de mîmpăn și * b QAi răzbunătoare stă firește la masa lui Cg ia de ei arzători... tragicul se estompează jj ^ u_ provocare și de joc. Ileana mea proced*” rece țate, ca și Anița, chiar dacă mai odios lț ' | cu

Haia e o victimă. Cristma însă ^ „ întș de adevărat Costandin și în tot ce urmează un curat F c ^^ tură, o gratuitate a plăcerii și sfidare a L ionii alte personaje. Când vătăful afla (mfoj^.

— V ^ femeie, ești care dădeau târcoale de cîij „*:? ^ boiul” contra vătășii. Deci într-un joi P ndin, atmosfera levantină și vrea să P (tm)* P. f scăpat femeia, mai rapidă, îl împunge cu fur c^ ^^ pe flăcău. Are loc o judecată, mai și nu gu_

O istorie de demult, pentru că vicleana tnsv ^ . ^ _ portă, ca Anița, înfruntările directe. JJ vrea de

&ca, nici superbă. Specialitatea* # (tm) L^ în culise, ademenirea cu vorbe dulci am & ^ ajunul execuției, deși închisă sub ^; ^ . Gîndinlocul să îmbrobodească pe străjer și țl °tră: er du-se așa, își șterse lacrimile și „mbi c „ sij începu a-l întreba și a-i spune multe cu de toare și blajină, până ce oșteanul se *Wg neștiute, ș-o învoi să iasă în lumina lumii. Ue-a -r t'ocmai femeia a dus pe povârșul ușor catff ^ v ^vâcnă când el se aștepta la o mîngiere din pije -^ Q rup.

Și-l arse peste ochi c-o vînguța de sin, „^v &voiului de șese în trecere,. Și se mistui m tute poetică, aproape.” Moartea Cristmei e mai u B r. _ moarte de salbăciune vmata cu pușca. „.

— c. 441 jerul) se năpusti la vale, ieși în marginea zăvoii și ' de-acolo trase asupra fugarei un foc de pușcă. Ea. Nici nu întoarse capul. Oșteanul, gheboșându-se asupra „a-rtiei lui încarcă cu grabă și trase iar. Apoi iar încarcă; și pe când ochea a treia oară, printr-o lumină ca ziua, vedea lămurit cum scade un^a și femeia iese – de cea parte, pe prund, între sfori scânteietoare de apă. Trase, și când se risipi fumul, o văzu căzută și zvârcolindu-se; apoi rămase neclintită, întinsă pe țarm, sub sălcii argintii”.

Un joc, la o scară mult mai mare, este viața eroinei din Roxclana, pe un sltbiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parțial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfășurării acțiunii. Experiența Crengii de aur și a Divanului persian apare cu evidență, în latură artistică, în Rdxdana, istorisire despre o venețiană frumoasă și intrigantă care pune, cu diplomație subțire, stăpânire pe inima sultanului, între Ileana, Haia, Anița și Roxelana nu-i o linie dreaptă. Venețiană descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană și inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuși la eroina din Ochii ei arzători. decât iubirea, în vreme ce aici e stăpânirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei și se izbește de rivalități p'uternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ei, alta decât a tuturor personajelor feminine, anterioare, e dublă: dragoste maternă și sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reușește un timp să-l folosească. Miza jocului fiind enor/nă, subtilitățile lui trebuie să fie extrem de rafinate.

— Potrivite dealtfel cu decorul și cu limbajul, în lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze înghețate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăț de mătase. Teroarea e uneori numai chestiurie de psihologie.

Liazid, feciorul bănuț de. Uneltire, primește poruncă să înfățișeze sultanului: S-a înfățișat cu ochii de spaimă, a intrat șovăind n chioșcul unde l-au călăuzit curtenii. Privirile lui au; ă7. Ut furiș pe muți cu juvăturile lor. Dar muții nu se redeau. Nu-i nimic, împărații au și alte mijloace, tot așa de sigure, ca să te scufunde dintr-o dată în umbra nqrții.

Împăratul și doamna Roxelana se aflau singuri, oamna Roxelana tăcea, palidă ca niciodată. Stăpânul pel mare l-a privit sever.

A intrat un icioglan cu cupe de băutură dulce pc-o Ifcablă de aur.

— Ia și bea, l-a îndemnat bătrânul c-o voce care n-a-vea în ea nici dragoste, nici ură.

Baiazid s-a cutremurat. A întins mâna, a luat o cupă, băut o înghițitură și a închis ochii așteptând moartea.

3ând, după o clipă, a ridicat pleoapele, a văzut pe pă- „„intele său bând domol ce mai rămăsese din lichidul

|înteput. Împăratul a depus cupa și i-a zâmbit întâi lui, apoi 'doamnei Roxclana.

Obrazul mamei s-a luminat ușor.

— Părintele tău și stăpânul nostru, a zis ca, socotește l că nu e destul de înțelept să te ținem departe de noi.

L Deci îți. Poruncește să te întorci un timp în serai, la l dascălii tăi elini”.

; i

Să reluăm pe scurt cele patru narațiuni pe care le-am analizat. Haia Sanis este cea mai obiectivă, în sensul nuvelei naturaliste; și totodată cea mai dramatică. E de notat că și în înțelesul propriu Haia Sanis e o dramă: relatarea face doar oficiul dV'. A lega episoadele, în O istorie de demult, relatare și reprezentare se disting cu ochiul liber, căci povestitorul are limbajul lui, iar eroii pe al lor. În Haia Sanis exista un singur limbaj: al personajelor. Povestitorul era o voce neutră, fără identitate, privind de sus totul, dintr-un unghi exterior și absolut, în O istorie de demult, scena se găsește înălțată față de sala în care povestitorul e, pe toată durata spectacolului, spectator. E, un avocat bătrân, care a apucat multe în viața lui. Rostul lui constă, în a ne introduce și în a ne scoate din acțiune: ridică și coboară cortina, în Ochii ei arzători... distincția între relatare și reprezentare se șterge din nou: dar, spre deosebire de Haia Sanis, relatarea este aceea care conține reprezentarea și nu invers. De aceea se și produce o de-dra-matizare semnificativă: teatrul se topește în discurs. Discursul fiind limbaj și ceremonie, el îndepărtează și asurzește conflictul. Discursul poate fi asemănat cu procedarea teatrului antic care nu ne arată decât urmările acțiunilor sângeroase: culisele sunt adevăratul loc de desfășurare a tragediei, însă ele ne rămân inaccesibile. Naratorul e liber să tacă asupra lor, nimeni nu-l va da de gol, căci personajele sunt deposedate de vorbire proprie: ele sunt vorbite. Deposdate totodată de realitate psihologică, între Anița și Haia, pe de o parte, și Cristina și Koxelana, pe de alta, e distanța de la realism la convenție și simbol lingvistic. Tensiunea psihologică e foarte înaltă în scena judecății din O istorie de demult, ori în aceea a rivalității dintre Haia și Tudorița. În Ochii ei arzători. Și în Roxelana tensiunea se mută din „fabulă,” în „discurs,.” Naratorul nu se mai dă la o parte spre a lăsa personajele să se confrunte în dialog nud; dimpotrivă, el li se substituie și suspensul rezultă din felul în care. Discursul ne indică sau ne ascunde raporturile. Psihologia nu mai e arătată dincolo de relatare, în raporturile dintre personajele ce acționează; ea este întreținută în relatarea însăși; și nu mai e dezvăluită, ci învăluită. Nimic misterios în Haia Sanis, afară de secretul însuși al comportamentului uman. În Roxelana, cutele discursului conțin nenumărate surprize, povestirea însăși e misterioasă. Proza sadoveniană se convenționalizează deci pe măsura ce realismul (acțiune, psihologie) face locul unui cod al povestirii (limbaj, ceremonie). Iar povestirea devine cu timpul un act magic și un exorcism. Se de-clansează relativ complicat (, Și-ndată ce baba Irina, cu vorbe întortocheate, suspinuri și subînțelesuri, își statornici pretențiile” și înțelese că a căzut în loc îmbiel-șugat.'/'): ca o tranzacție, ca un contract. Și are puterea de a transfigura, de a îmblânzi cea mai crudă realitate: „. Auzii și întâmplarea femeii celei de demult din neamul Varvarei: baba Irina o spunea dulce și cu mare plăcere, în blândul soare de primăvară, și gazda mea o

asculta cu deosebită bucurie, deși era o întunecata dramă de dragoste, din nopțile trecutului”. Contractul acesta și este: prefacerea tragediei în poezie, spre a deveni suportabilă și plăcută; este vorba de un catharsis acceptat ca o premisă. Naratorul, la rândul său, nu comunică direct istorisirea babei: o transcrie în limbaj propriu: „înțelesei din cL spunea baba cea cu ciont și cu ochii verzi și vicleni că demult tare.” Povestire după povestire: repetare ce seamănă cu o trecere a întunecatei drame printr-o nouă apă din care iese limpezită, în Roxelana, cele două coduri narrative – al realismului dramatic dezvăluitor și al povestirii blând-poetice, exorcizatoare.

— Sunt opuse deliberat de către povestitor, ca două modalități distincte: cea din-tâi occidentală, europeană și critică; cea de a doua, orientală, bizantină și artistică. Literatura orientală nu e deloc realistă: nu „reflectă” viața, ci un model al vieții; este un ceremonial al supunerii, un stil al gesturilor, înainte de a fi o dramă; se construiește ca o retorică, nu ca o realitate; se așază finalmente între coperte proprii separându-se de viață. Altfel zis, povestirea realistă din Haia Sanis devine în Roxelana un text: în loc să se raporteze la o realitate, se constituie ca l

Personajelof. Povestitorul era o voce neutră, fără identitate, privind de sus totul, dintr-un unghi exterior și absolut, în O istorie de demult, scena se găsește înălțată față de sala în care povestitorul e, pe toată durata spectacolului, spectator. E, un avocat bătrân, care a apucat multe în viața lui. Rostul lui constă, în a ne introduce și în a ne scoate din acțiune: ridică și coboară cortina, în Ochii ei arzători... distincția între relatare și reprezentare se șterge din nou: dar, spre deosebire de Haia S ani s, relatarea este aceea care conține reprezentarea și nu invers. De aceea se și produce o de-dra-matizare semnificativă: teatrul se topește în discurs. Discursul fiind limbaj și ceremonie, el îndepărtează și asurzește conflictul. Discursul poate fi asemănat cu procedarea teatrului antic care nu ne arată decât urmările acțiunilor sângeroase: culisele sunt adevăratul loc de desfășurare a tragediei, însă ele ne rămân inaccesibile. Naratorul e liber să tacă asupra lor, nimeni nu-l va da de gol, căci personajele sunt depozitate de vorbire proprie: ele sunt vorbite. Depozitate totodată de realitate psihologică, între Anița și Haia, pe de o parte, și Cristina și Koxelana, pe de alta, e distanța de la realism la convenție și simbol lingvistic. Tensiunea psihologică e foarte înaltă în scena judecății din O istorie dedemult, ori în aceea a rivalității dintre Haia și Tudorița. În Ochii ei arzători. și în Roxelana tensiunea se mută din „fabulă,” în „discurs,.. Naratorul nu se mai dă la o parte spre a lăsa personajele să se confrunte în dialog nud; dimpotrivă, el li se substituie și suspensul rezultă din felul în care. Discursul ne indică sau ne ascunde raporturile. Psihologia nu mai e arătată dincolo de relatare, în raporturile dintre personajele ce acționează; ea este întreținută în

relatarea însăși; și nu mai e dezvăluită, ci învăluită. Nimic misterios în Haia Sanis, afară de secretul însuși al comportamentului uman. În Roxelana, cutele discursului conțin nenumărate surprize, povestirea însăși e misterioasă. Proza sadoveniană se convenționalizează deci pe măsură ce realismul (acțiune, psihologie) face locul unui cod al povestirii (limbaj, ceremonie). Iar povestirea devine cu timpul un act magic și un exorcism. Se declanșează relativ complicat („Și-ndată ce baba Irina, cu vorbe întortocheate, suspinuri și subînțelesuri, își statornici pretențiile* și înțelese că a căzut în loc îmbiel-șugat..”): ca o tranzacție, ca un contract. Și are puterea de a transfigura, de a îmblânzi cea mai crudă realitate: auzii și întâmplarea femeii celei de demult din neamul Varvarei: baba Irina o spunea dulce și cu mare plăcere, în blândul soare de primăvară, și gazda mea o asculta cu deosebită bucurie, deși era o întunecată dramă de dragoste, din nopțile trecutului”. Contractul acesta și este: prefacerea tragediei în poezie, spre a deveni suportabilă și plăcută; este vorba de un catharsis acceptat ca o premisă. Naratorul, la rândul său, nu comunică direct istorisirea babei: o transcrie în limbaj propriu: „înțelesei din ce spunea baba cea cu ciont și cu ochii verzi și vicleni că demult tare.” Povestire după povestire: repetare ce seamănă cu o trecere a întunecatei drame printr-o nouă apă din care iese limpezită, în Roxelana, cele două coduri narrative – al realismului dramatic dezvăluitor și al povestirii blând-poetice, exorcizatoare.

— Sunt opuse deliberat de către povestitor, ca două modalități distincte: cea dinții occidentală, europeană și critică; cea de a doua, orientală, bizantină și artistică. Literatura orientală nu e deloc realistă: nu „reflectă” viața, ci un model al vieții; este un ceremonial al supunerii, un stil al gesturilor, înainte de a fi o dramă; se construiește ca o retorică, nu ca o realitate; se așază finalmente între coperte proprii, separându-se de viață. Altfel zis, povestirea realistă din Haia Sanis devine în Roxelana un text: în loc să se raporteze la o realitate, se constituie ca jerul) se năpusti la vale, ieși în marginea zăvoiului și de-acolo trase asupra fugarei un foc de-puşcă. Ea-nici nu întoarse capul.

— Oșteanul, glieboșindu-se asupra,, a-rrnei lui încarcă cu grabă și trase iar. Apoi iar încarcă; și pe când ochea a treia oară, printr-o lumină ca ziua, vedea lămurit cum scade un^a și femeia iese – de cea parte, pe prund, între sfori scântcietoare de apă. Trasar, și când se'risipi fumul, o văzu căzută și zvârcolindu-sr; apoi rămase neclintită, întinsă pe țarm, sub sălciile argintii”.

Un joc, la o scară mult mai mare, este viața eroinei din Roxelana, pe un subiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parțial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfășurării acțiunii. Experiența Crengii de aur și a Divanului persian apare c. u evidență, în latură artistică, în Ro'xclana, istorisire despre o venețiană frumoasă și intrigantă care pune, cu diplomație subțire, stăpânire pe inima sultanului, între Ileana, Haia, Anița și

Roxelana nu-i o linie dreaptă. Venețiană descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană și inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuși la eroina din Ochii ei arzători... decât iubirea, în vreme ce aici e stăpânirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei și se izbește de rivalități p'uternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ei, alta decât a tuturor personajelor feminine, anterioare, e dublă: dragoste maternă și sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reușește un timp să-l folosească. Miza jocului fiind enormă, subtilitățile lui trebuie să fie extrem de rafinate, potrivite dealtfel cu decorul și cii limbajul, în lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze înghețate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăț de: mătase. Teroarea e uneori numai chestiune de psihologie.

'Baiazid, feciorul bănuț de, uneltire, primește poruncă să se înfățișeze sultanului: S-a înfățișat cu ochii de spaimă, a intrat șovăind în chioșcul unde l-au călăuzit curtenii. Privirile lui au căzut furiș pe muți cu juvăturile lor. Dar muții nu se vedeau. Nu-i nimic, împărații au și alte mijloace, tot așa de sigure, ca să te scufunde dintr-o dată în urribra împăratul și doamna Roxelana se aflau singuri. Doamna Roxelana tăcea, palidă ca niciodată. Stăpânul cel mare l-a privit sever.

A intrat un icioglan cu cupe de băutură dulce pe-o tablă de aur.

— Ia și bea, l-a îndemnat bătrânul c-o voce care n-a-vea în ea nici dragoste, nici ură.

Baiazid s-a cutremurat. A întins mina, a luat o cupă, a băut o înghițitură și a închis ochii așteptând moartea. Când, după o clipă, a ridicat pleoapele, a văzut pe părintele său bând domol ce mai rămăsese din lichidul înteput. Împăratul a depus cupa și i-a zâmbit întâi lui, apoi doamnei Roxelana.

Obrazul mamei s-a luminat ușor.

— Părintele tău și stăpânul nostru, a zis ea, socotește că nu e destul de înțelept să te ținem departe de noi. Deci îți. Poruncește să te întorci un timp în serai, la dascălii tăi elini”.

I

Să reluăm pe scurt cele patru narațiuni pe care Ic-am analizat. Haia Sanis este cea mai obiectivă, în sensul nuvelei naturaliste; și totodată cea mai dramatică. E de notat că și în înțelesul propriu Haia Sanis e o dramă: relatarea face doar oficiul de. A lega episoadele, în O istorie de demiilt relatare și reprezentare se disting cu ochiul liber, căci povestitorul are limbajul lui, iar eroii pe al lor. În H ai a Sanis exista un singur limbaj: al

Și și-a dus amândouă rhâinile la ochi”.

Sadoveanu mai încearcă subiectul de câteva ori: de exemplu în Cântecul amintirii și în Ochii ei arzători demult s-au stins. Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă. O istorie de demult atrăgea atenția prin dramatism și prin stilul teatral din. Momentele cheie, deși întâmplările erau relatate de un martor ocular (un, al treilea,) care și le reamintea văzând, după ani, crucea Aniței, iar finalul era blând-măhnit sadovenian („Peste singurătatea și peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite”). „Povestirea” era așadar un ingredient, în Ochii ei arzători. Devine procedeul esențial și factura narațiunii se schimbă. Povestește o „babă cu ciont și cu ochii verzi și vicleni”. Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparație cu Anița, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu și aceeași tragică măreție. Și biografia ei e alta. Fată de pitar sărac, se mărită de bună. Voie cu vătaful Alexa, fiind deci o mică parvenită căreia îi place luxul de la curtea boierească. E rea, bârfitoare, cu o viclenie instinctivă care o face temută de celelalte femei. Are temperament de curtezană. Eroina și curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului din Roxelana. În mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Anița, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucnește brusc ca o flacără intensă. Prima întâlnire cu Costandin e un amestec de seducție foarte directă (adesea la Sadoveanu femeia seduce în acest chip pe bărbat) și de prefăcătorie. Anița și chiar Haia nu știau să se prefacă. „Arta” aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriță. Pune ceva în băutura de seară a bărbatului ei, ca să-l facă să doarmă greu, și-și petrece nopțile cu Costandin, pădurarul, într-un pod de fân. Relațiile nu mai sunt cele din O istorie de demult, personajele au învățat să trăiască urât sau echivoc. Ileana, eroina altei povestiri din Cocostârcul albastru, își omoară bărbatul cu sânge rece, ca și „Anița, dar crima ei e hidoasă, fiindcă patima a fost înlocuită de calcul. La originea unor astfel de întâmplări și de 'firi feminine răzbunătoare stă firește Năpasta lui Caragiale. În Ochii ei arzători. Tragicul se estompează prin impresia de provocare și de joc. Ileana încă procedează cu brutalitate, ca și Anița, chiar dacă mai odios prin sângele rece. Haia e o victimă. Cristina însă pune în legătura cu Costandin și în tot ce urmează un curat spirit de aventură, o gratuitate a plăcerii și sfidării, ce lipsesc celorlalte personaje. Când vătaful află (informat. De „spionii femeiești care dădeau târcoale de când începuse războiul, contra vătăjiței, deci într-un mod potrivit cu atmosfera levantină) și vrea să prindă pe Costandin, femeia, mai rapidă, îl împunge cu furca și face scăpat pe flăcău. Are loc o judecată, mai sumară decât în O istorie de demult, pentru „că vicleana Cristina nu suportă, ca Anița; înfruntările directe. Ea nu e nici tragică, nici superbă. Specialitatea ei este manevra de culise, ademenirea

cu vorbe dulci, ambiguitatea, în ajunul execuției, deși închisă sub strajă, găsește mijlocul să îmbrobodească pe străjer și să fugă: „Gândin-du-se așa, își șterse lacrimile și zâmbi către străjer. Apoi începu a-l întreba și a-i spune multe cu o voce învăluitoare și blajină, până ce oșteanul se milostivi de dânsa și-o învoi să iasă în lumina lunii. De-acolo, pe neștiute, femeia îl duse pe povârnișul ușor, către râu. Și tocmai când el se aștepta la o mângâiere din partea ei, ea zvâcni și-l arse peste ochi c-o vârguță de sânger pe care o rupsesse în trecere, și se mistui în tufele zăvoiiului de aproape...” Moartea Cristinei e mai degrabă poetică, moarte de săloaticiu vânată cu pușca: „Atunci (stră-

— c. 441 ținută cu sila în casă, turbează. Când Bucșan o părăsește, Haia înnebunește de-a binclă: „Deodată Haia se zmuci, își vâră capul între umeri și începu să tremure, își zmulse șalul cu carc-și înfășu-rase capul și strigă cu disperare:

— Mă-năduș! Mă-năduș! Unde s-a dus? De ce s-a dus? Lasă-mă, dă-mi pace! Ce ai cu mine? Dă drumul!

Zvârli în maică-sa și deodată prinse a-și întinde hainele de pe dânsa. Năvăli în casă cu capu-nainte, izbindu-se cu fruntea de ușă, își scoase gemând răgușit o grimea albă, curată, o udă cu apă, trânti pe fundul de lemn cana de aramă și-și înfășură fruntea și tâmplele cu pânza umedă.

— Nu mai pot! Nu mai pot! Și năvăli afară la aer curat. Prin ziua mohorâtă, prin vântul rece al toamnei, plângerile ei deodată începură să tremure, umplând mahalaua. Răcnea cu mâinile în creștet, cumpănindu-se la dreapta și la stînga, răcnea cu jale umblând dintr-un capăt la altul al cerdacului dărăpănat.”

Acesta e un curat ritual al disperării. Haia va muri din dragoste înșelată, însă există în criza fetei un anume element de predestinare, ea aruncându-se spre catastrofa finală în ciuda avertismentelor. Nu învață nimic din nefericirea Tudoritei, comportându-se ca și cum i-ar lipsi spiritul de conservare, închide ochii la tot ce-i tulbură sentimentul. Nimeni n-o poate întoarce din drumul ei. Prin simplitatea și adâncimea pasiunii care o mistuie, Haia este un personaj de tragedie. Sadoveanu a descris în Haia S timiș psihologia neîndoiește cea mai patetică din toată opera lui.

Din același aluat sufletesc este și Anița din nuvela O istorie de demult, apărută odată cu Haia Sanis, mai concentrată și mai încheată epic, cu o structură oarecum mai apropiată de aceea tipică la Sadoveanu, fiind o povestire. Obiectivitatea tonului a dispărut, povestitorul punând o mare tristețe în relatare. Însă caracterul reprezentabil, teatral, a rămas. Anița este o TeSs d'Uber-ville, în felul în care o înțelege pe eroina lui Hardy Virginia Woolf într-un celebru eseu. Și-aomorât bărbatul, fiindcă îi era, urât”. Momentul judecății constă într-un dialog, de o matură expresivitate, însă Anița nu-și dezvăluie cu

adevărat firea teribilă decât în scena spân-zurării, foarte puternică, cu notarea unor detalii de decor și cu o cunoaștere a psihologiei, uimitoare, în primul Sadoveanu se ascundea un observator capabil și de analiză, înclinat spre subiecte și spre firi dramatice. Statura eroinei din O istorie de demult e de personaj cornelian: , A venit popa ș-a bincucuvântat-o acolo, nu știu ce i-a făcut – și iaca ș-acuma parc-o vad pe Anița; cu cațaveica ei cafenie, cu fusta roșie, cu barizul verde și cu ciuboșelele de cordovan cu potcoave de alamă; s-a întors dreaptă spre mulțime și a ridicat mâinile. A zis așa: ' -

— Oameni buni, iertați-mă!

Au răspuns toți: Dumnezeu să te ierte! Iar bătrânii au început a plânge!

— Anița, Anița, ce-ai făcut! Cum de ne-ai rușinat tu pe lumea asta!

Atuncea s-a întors ea ș-a băgat de seamă că și bătrânii ei sunt acolo. A început a tremura, pe când călăul îi pregătea juvățul, ș-a răcnit cu ură, spre dâșii, i-a blestemat:

— Să deie Dumnezeu să nu mai muriți! Că m-ați dat în lume drept pedeapsă!

Și deodată s-a făcut o tăcere adâncă. Și ea a strigat iar cu glas amar:

— Ah! Drag%ni-a fost să trăiesc și eu pe lumea asta

Și n-am avut parte!

După mediu, obiceiurile, în sfârșit, ochiul se oprește asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia: în îngrămădirea aceasta și în sărăcia aceasta a neamului său a crescut Haia, fata lui Leiba Sanis. Până la șapte ani n-a cunoscut altă lume. Mahalalele românești erau tot așa de departe ca și America,. Viața Haiei decurge până la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiția ei. Dar eroina lui Sadoveanu e o fire ieșită din comun și are, precoce, un puternic instinct erotic. Se inițiază ascultând povești de dragoste sau privind „tablourile,, cu Othello, Desdemona, Romeo și Julieta, din casa prietenei ei Tudorița. Soarta veri-șoarei Beți și soarta Tudoriței înseși sunt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întâmpla Haiei, care, cunoscând pe grefierul Ștefan Bucșan, face pentru el o pasiune fulgerătoare și oarbă. O ascunde deocamdată de toți, plănuiind în secret să-l răpească pe frumosul tânăr Tudoriței, care-l iubea de asemenea. Tudorița simte pericolul, într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă și fustă roșie. Scena rivalității dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observației psihologice pe care ulterior nu-l va mai cultiva: „Tudorița cosea la o bluză; cu luare-aminte, și își ridică domol ochii spre prietena ei.

De ce te-ai gătit așa? Zise ea încet.

Așa, ca să fiu frumoasă... zise tare, râzând, Haia.

Și se așeză pe pat, alături.

Hm. Ți-i drag poate cineva...

Fata lui Sanis simți două priviri, care dintr-o dată aveau o lucire aprigă și se înroși. Nu răspunse.

Tudorița se sculă încet. Apoi se așează într-un colț, pe un scaun, cu un geamăt ușor. Era galbenă ca ceara și-i ardeau ochii. *

— Ce este? Ce ai? Întrebă Haia, ținând-o. <

— Nu am nimic, dragă, mi-i rău... Mi-a venit așa o amețeală.

Fata lui Sanis tăcu iar și rămase privind cu luare aminte, cu curiozitate, la obrazul bolnavei, pătat ușor.

Ce te uiți așa la mine? Zise deodată Tudorița, riclicându-se în picioare, în glas i se deștept ase un fior de mânie.

Poate te superi? Întreabă Haia arătându-și dinții.

Haie! Strigă deodată Tudorița privind-o ținută. Tu nu-mi mai ești prietenă... Vii să mă spionezi. Pe urmă umbli cu poșta prin toată mahalaua."

Lucrul e adevărat. Haia știe că Tudorița e însărcinată și-i scoate vorbe. Competiția pentru bărbatul iubit e neînchipuit de crudă, Haia fiind cu desăvârșire amorală. Ea e toată instinct, ca un animal inocent și rău. Scena se continuă așa:

— Și ce vrei de la mine? Strigă ea deodată. Tudorița rămase încremenită.

— Cum ce vreau? Să te duci vreau, să nu te mai văd!

ICrczi că eu nu știu de toate ale tale? Crezi că nu știu că ții calea lui Ștefan? De asta te gătești, ca să-i ieși lainte!

Simți o amețeală și o sfârșire. Fata lui Sanis se ridicase cu ochii plini de mânie; voia să spuie ceva și-i tremurau buzele. Apoi izbucni, șuierându-și cuvintele:

— Crezi că-are să te ierte! Ai să rămâi cu copilul tău sărăcie. Da! Poate mi-i drag mie.

— Ce nevoie ai?

Îi ies înainte în toată sară, ce nevoie ai?"

Nu-i, desigur o amenințare în vânt. Haia aține în idevăr calea lui Bucșan. Patima ei se dezlănțuie cu Ifurie și fata „nu voia să știe nimic în lume decât de dragostea ei”. Repetă aidoma greșeala Tudoriței, fără să-și iea seamă că se expune la fel. Devine egoistă, sălbatică; iacă e contrazisă, se izbește cu capul de pereți, dacă e război este fără folos. Nu numai pentru că arta lui Sadoveanu se nutrește din repetiție și nu din noutatea invenției (tipurile, peisajele, situațiile fiind mereu aceleași), dar și pentru că. Volumele sunt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. Comoara Dorobanțului a. și fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul; Povestiri din război sunt povestiri despre războiul de independență, potrivite cu manualele pentru clasele mici; La noi în Viișoara exaltă relațiile idilice ale satului, conținând unele note autobiografice; în sfârșit,

Un instigator cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sunt culese de pe la/. Cercuri culturale,, rurale. Și Povestirile din 1904, și Mormântul unui copil și Bordeenii (cu excepția piesei titulare) relatează aceleași mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toți contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cât de puține dintre ele se petrec la țară sau au ca personaje țărani. Mediul cel mai frecvent e târgul, lumea micilor funcționari și a nevestelor lor bovarice. Cel puțin în volumul de debut, pe lângă tema decăderii clasei boierești, apare și aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice și convenționale cum ar fi Răzbunarea lui Nour, Cântecul de dragoste sau Cozma Răcoare. Cea mai slabă dintre aceste culegeri este Dureri înăbușite, așa de zolistă în materie, cum au observat și H. Sanielevici și G. Călinescu. Un mic roman al satului, superior ca pregnanță artistică, este Crășma lui moș Precu. În schimb, Amintirile căprandui Gneorghiță, „cronică a vieții de cazarmă”, cum spune G. Călinescu, e naiv și de un haz silit. Eroii sunt, în mai toate, târgoveți, boiernași, arendași, dascăli, meseriași, mahalagii, țărani etc. Neajunsul Ipr nu e atât tematica, limitată, cât tonul general ce constă într-o permanență înduioșare (mila zoliștilor era o formă de cruzime), în loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sunt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia îi aparține, e, la Sadoveanu, un ins cam pasiv, resemnat, care-și înăbușă durerea sau care trăiește o viață întreagă cu o taină în suflet. Reducția sufletească e evidentă, ca și expresia ei plastică. Toate personajele sunt triste, încruntate, cu figuri pe care se citește insatisfacția. Ele ies rareori din tăcere, făcând câte un gest brusc și violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neașteptate. Observăm aici o elementaritate încă prea puțin poetică. Doar Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de ființe. La Sadoveanu ele sunt numai nefericite, trăind într-o continuă amorțeală a simțurilor și a intelectului. Dacă n-ar fi scris decât aceste povestiri, Sadoveanu ar fi rămas unul din mulții prozatori sentimentali din jurul lui 1900.

Câteva volume sunt totuși relevabile (Vremuri de bejenie, O istorie de demult, Cântecul amintirii, Cocostârcul albastru) și în ele se găsesc majoritatea povestirilor ce merită o analiză mai amănunțită. După război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar Ochi de urs, 24 iunie și Roxelana, risipite în volume târzii, sunt niște capodopere. Locul lor este și nu este în acest capitol, consacrat povestirilor de tinerețe ale scriitorului; le vom lua totuși în considerare acum.

Cea mai cunoscută narațiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu, este Haia Sanis apărută în 1908. Ea ține, sub unele aspecte, de prima perioadă a literaturii scriitorului. Nuvela debutează cu un mic tablou al mahalalei evreiești, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrângerea treptată a unghiului de vedere (ca în Pere Goriot). Întreg întâiul capitol poate fi socotit o

pictură sociologică, desfășurându-se de la târg spre ulițele mărginașe, și de aici spre locuințele sordide, cu tavan jos și ferestre ce „abia se ridică deasupra noroiului din drum”, în care trăiesc de-a valma mai multe familii.

Citit ca un prozator poporan, ceea ce amână cu două-trei decenii interpretarea critică propriu-zisă a operei. Maccdonski, întâmpinat cu ostilitate, răspunde cu extravagante, ce fac din el (păstrând proporțiile) un Salvador Dali al momentului, o figură bizară, șocantă și un ferment literar ce se va dovedi util mult mai târziu. Simboliștii, noua școală poetică, publică în reviste efemere sau cu o circulație restrânsă, ecoul lor fiind deocamdată neînsemnat: el nu putea concura pe acela al iorghismului. Foarte semnificativă este supraviețuirea junimismului și apropierea lui Maiorescu însuși de noile orientări. Spiritul „poporan” și etic, gustul limitat ce refuza înnoirea, conservatorismul lui Maiorescu la bătrânețe se străvăd în cele două rapoarte academice în care „descoperă” pe M. Sadoveanu și pe O. Goga. În fond, Maiorescu însuși a visat, toată viața, la un program de însănătoșire prin întoarcerea la o cultură elementară. Alexandru George a observat într-un articol câteva similitudini izbitoare între modul de a gândi al lui Maiorescu și acela al lui Al. Vlahuță sau Iorga. E chiar curios cum, susținând o mare literatură, Maiorescu nu pare convins că ea este, prin ea însăși, cel mai bun mijloc de a educa poporul. Planurile de însănătoșire a societății sunt, la Maiorescu, naive, neistorice. Alexandru George citează o replică a lui V. A. Urechia (din Noua direcțiune din Iași) care e foarte spirituală: „Dacă erau pe la 1820 bărbați ca d. T. Maiorescu, eram amenințați să fim aduși a ne lăuda cu mii de școli de paracliseri și fără nici o umbră din acea cultură care singură e mai bună școală pentru popor decât pa, vo, ga, di, vu.” Cred însă, spre deosebire de Alexandru George, că discrepanța dintre teoriile junimiștilor și literatura pe care cenaclul lor a promovat-o are o explicație; că recunoașterea marii literaturi a epocii nu e doar efectul unei generoase inteligențe. Explicația constă în conștiința pe care Maiorescu a avut-o că, în condițiile de la noi de după 1860, „paralelismul” dintre literatură și activitatea culturală și politică e inevitabil. „Junimea” era un mediu propice înnoirii, capabil a stimula o mare literatură, eată vreme se comporta ca un public ideal pentru literatură; era un partid politic, în clipa în care se puneau problema reformelor. Sunt în realitate două lucruri destul de diferite. Conservatorismul, antiliberalismul junimist n-au decât o legătură exterioară cu poezia lui Eminescu, cu basmele lui Creangă, cu piesele lui Caragiale. E de notat că în genere ideologia politică junimistă e una și ideologia estetică, alta. Prima e mai rigidă, a doua mai elastică. Transformarea școlii și celelalte presupuneau, în capul lui Maiorescu, menținerea unei mari literaturi. Autorul Criticelor nu și-a închipuit că se poate scrie pentru țărănime înainte de a fi alfabetizată. Discrepanța ce s-a remarcat e în fond un raport în excludere.

Deosebirea de Vlahuță și Iorga se constată în două puncte foarte importante. Maiorescu nu a crezut niciodată că o reformă culturală ar fi suficientă sau că s-ar putea începe cu ea. Programul lui era mai complet și mai nuanțat, nu numai sub raport cultural, dar economic și politic, în al doilea rând, culturalizarea masei nu trebuie făcută prin sacrificiul (fie și temporar) al literaturii majore. Continuând, în unele privințe, pedagogia culturală a lui Maiorescu, sămănătoriștii vin cu iluzia – ce răspundea unei epoci noi – că barierele culturale pot fi șterse deodată și că se poate scrie literatură pentru toți. Care să fie deopotrivă eficientă și valoroasă. Convingându-se însă ei înșiși foarte repede că visul lor e iluzoriu, vor renunța la a doua pretenție: se vor mulțumi cu eficiența. Dar aceasta este o iluzie încă și mai copilărească: niciodată literatura nu este eficientă dacă nu este literatură.

Arializa, acum, toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de primul expresia lui G. Ibrăileanu; și vor o literatură angajată. Paradoxal, deși transformarea mentalității scriitorului era consecința evidenței marilor inegalități ce sfâșiau societatea, în fapt, tocmai realitatea acestei inegalități va fi ignorată. Căci nu era vorba doar de o inegalitate de avere și de drepturi politice, ci și de una de cultură: Vlahuță și apoi sămănătoriștii le vedeau destul de bine pe amândouă, dar se înșelau socotind că remediul poate începe de la cea din urmă. Însă ce putea fi, o cultură a tuturor de sus până jos,, cum pretinde”N. Iorga, decât o naivă utopie, în condițiile distanței de la analfabetismul majorității la rafinamentul intelectual’ al câtorva? La Vatra, articolul-program comandă o literatură „pe gustul poporului”, capabilă să oglindească, felul lui de a vedea și de a simți”. Țărănimea este deci publicul virtual, pe care scriitorii de la 1900 și-l aleg și în folosul căruia își angajează literatura, însă țărănimea fiind, într-o proporție foarte mare, neștiutoare de carte, acești scriitori trebuie să recurgă la un intermediar care e intelectualitatea satelor, în special învățătorii. Cum e și firesc, acest intermediar se dovedește curând a nu fi o simplă cureauă de transmisie, ci un public ce-și impune propriile exigențe: care influențează, și modifică literatura; care începe să pretindă o anumită literatură. Naivitatea lui Al. Vlahuță și a sămănătoriștilor aceasta a fost: de a-și alege un public, țărănimea, incapabil să-i citească și de a fi aleși, fără să-și dea seama, de un alt public, intelectualitatea rurală. Publicul lor real devine aceasta din urmă. În locul coincidenței de public de până atunci, apare o contradicție flagrantă și plină de urmări.

Căci pretențiile acestui public real decurg, pe de o parte, din înseși formația și structura lui intelectuală. Ca orice public, și acesta constituie un mediu dens, refractar, contradictoriu; un mediu opac, nu transparent, prin care, trecând, literatura se schimba fundamental.

Acest public cu o instrucție mijlocie și fără un gust educat determină de fapt nivelul unei mari părți din literatura noastră de la 1900. Pe de altă parte, este un public interesat, pentru care literatura reprezintă un instrument. Broșurile de popularizare, programele de la șezători, întreaga acțiune a lui Spiru Haret, ca și propaganda lui N. Iorga sau C. Stere urmăresc înzestrarea învățătorilor rurali cu o materie și cu o tehnică de educație culturală, înainte de aceștia, figura proeminentă a epocii fusese modestul scriitor Al. Vlahuță, a cărui proză anticipează multe din conflictele și tipurile sadoveniene și al cărui program conține în germene sămănătorismul și poporanismul. Nu mai e nevoie să spun că bunele intenții ale apostolului de la Vieața și de la Gazeta săteanului reluate apoi, cu energia-i cunoscută, de N. Iorga, n-au putut contribui din păcate la rezolvarea problemei țărănești: deși au atras cu drept cuvânt atenția asupra ei, determinând un puternic curent de simpatie cu victimele lăskoalei din 1907. Dacă nu poate naște o nouă literatură, publicistica lor constituie totuși un moment semnificativ în trezirea conștiinței sociale a scriitorilor în împrejurări istorice atât de grave.

E important să semnalăm și atitudinea scriitorilor din generațiile vârstnice față de schimbarea la față a literaturii. Dintre ei câțiva anticipaseră noul spirit și participă nemijlocit la aplicarea lui. Unul e chiar I. Slavici, a cărui mare operă realistă urmează întâlnirii cu Eminescu și care, probabil și prin firea lui puritană și moralistă, nu întâmpină nici o rezistență interioară în a se adapta. Caragiale se exilează la Berlin, scârbit de politicianism, dar, desigur, și de o literatură pe care n-avea cum s-o înțeleagă. Influența lui (sesizabilă la Sadoveanu tânăr) e, în epocă, accidentală. Alții, ca Eminescu și Creangă, care nu mai trăiau, sunt redescoperiți într-o lumină tendențioasă. Creangă începe să fie lului XIX această contradicție între un mare spirit de revoltă populară și o artă ce depășește frecvent epoca, gustul ei (uneori ca formă de „protest”). Cultura se propaga oarecum independent de nivelul de instruire general prin capacitatea scriitorilor de a fi înnoitori, de a se afla cu un pas înainte. Reformele politice, economice și sociale (preconizate ori înfăptuite) nu impietau asupra exigențelor critice; școala și cultura de masă, acțiunile practice mergeau paralel cu o mare literatură. Este evident că majoritatea scriitorilor de seamă ai epocii simțeau nevoia acestui public ideal pe care îl reprezenta „Junimea”. Eminescu nu amesteca rapoartele lui de revizor cu poeziile, nici Ion Creangă, manualele cu Amintiri din copilărie. Ei trăiau, în fond, în două lumi diferite, a căror comunicare nu era încă posibilă: prietenii lui Creangă din mahalaua Țicăului nu aveau nici un contact cu junimiștii. La „Junimea”, nu mergea diaconul Creangă, ci prozatorul Creangă. V. Alecsandri frecventează cu plăcere cenacul nu doar fiindcă orgoliul bătrânului poet este flutat de admirația tinerilor auditori: dar și fiindcă, independent de „antipașop-tismul”, lui T.

Maioreescu, poetul Pastelurilor înțelegea că T. Maioreescu și junimiștii reprezintă, pentru literatura lui, publicul potrivit. Acest lucru îl simt și adversarii ai grupării ca Macedonski ori Hașdeu, care citesc la „Junimea”, iar când se despart de junimiști, încearcă să-și formeze un public propriu asemănător, înconjurându-se de oameni instruiți, conducând, fiecare, cenacluri și reviste (Literatorul, Revista nouă etc.) Fără acest public ideal marea literatură dintre 1870 și 1890 ri-ar fi fost cu puțință: ea depinde într-o măsură hotărâtoare de el. Cine s-ar îndoi astăzi că I. Slavici sau Ion Creangă au fost condiționați de mediul în care și-au citit operele? G. Călinescu afirmă că scriitorii ca Ion Creangă „nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân și echivoc”, exponent fiind al unui umanism țărănesc ce a rodit prematur, în realitate, condensând o experiență tipic țărănească, Ion Creangă e un artist și junimiștii l-au înțeles destul de bine. Chiar fără să-și dea seama de geniul lui (de care el își dădea seama într-o măsură încă și mai mică), îi gustau „țărăniile”, tocmai pentru rafinamentul lor, storceau din amintirile, anecdotele și poveștile lui seva: arta expresiei. O generație mai târziu, G. Ibrăileanu și contemporanii lui au văzut o alegorie socială în Capra cu trei iezi, dovedind o pricepere incontestabil mai puțin adâncă a spiritului lui Ion Creangă, în Detractorii lui Caragiale, Șerban Cioculescu semnalează cât de tenace a fost, în epocă și mai târziu, rezistența publicului mic burghez la piesele și la momentele scriitorului. La „Junimea”, însă, Caragiale nu risca să fie fluierat, în sfârșit, câți dintre contemporani au priceput geniul lui Eminescu? Respins aproape unanim (și chiar de către oameni cultivați cum erau colaboratorii Revistei contemporane, Hașdeu, Macedonski și atâția alții?), el a găsit la „Junimea” publicul capabil să-l aprecieze*, un public cu spirit critic și totodată dezinteresat, apt adică pentru o mare literatură, atent la valoarea ei intrinsecă, la libertatea imaginației și a formei sale. Un public nu e totuna cu o estetică: relativ îngustă estetică maiorcsciană. A permis existența unui public ideal fără de care Eminescu n-ar fi putut deveni Eminescu.

Cu puțin înainte de sfârșitul secolului, datorită rapidității unor procese sociale, încetează brusc coincidența ce dura de două decenii dintre publicul virtual și acela real. Sub coincidența celor două publicuri se ascundea în orice caz o reducere înconștientă a publicului real la acela virtual, în practică vom asista la regresul gustului general, la scăderea nivelului culturii; scriitorii de după 1890 cred că a venit timpul să se adreseze deschis unui public mai larg, „poporului”; ei nu mai sunt, mandarina intelectuală, ci proletari intelectuali”, după grecești (ca V. Cârlova), vor lupta pentru impunerea limbii române și, prin ea, a unei culturi naționale.

Aici se produce o primă și semnificativă împărțire a publicului la noi, care se află la originea a două literaturi deosebite. Pe de o parte, există un

public relativ numeros, recrutat din profesiunile burgheze, care citește romane erotice și senzaționale, istorice, melodramatice, de aventuri – aproape toate franțuzești – și/din al cărui gust înfloresc și o literatură românească asemănătoare. Romanele de mistere, pseudo-sociale și sentimentale ce se publică mai ales între 1860-1870 rămân de altfel fără influență notabilă, ca un fel de modă trecătoare, născută direct din snobismul cititorului burghez al cabinetelor de lectură. Marea linie a literaturii noastre în acest secol XIX este cealaltă: și ea se poate urmări pornind de la boierii și boiernașii care, introducând ideile Occidentului, promovează o cultură națională. Ei încep prin a se autoeduca din patriotism: învățând românește, după ce învățaseră franceza ori greaca; scriind în românește, după ce debutaseră, de obicei, într-o limbă străină; descoperind folclorul și istoria țării, după ce deprinseseră cultura clasică. Ei creează, de fapt, în câțiva ani, aproape toate genurile literaturii noastre moderne (poezia, drama, nuvela, jurnalul intim sau de viață etc.). Autoeducarea este lucrul esențial și o observăm la toți: la V. Alecsandri care începe cu Budistiera din Florența, plină de clișeele romantice ale nuvelei occidentale și trece abia apoi la strălucita lui proză; la C. Negruzzi, la Alecu Russo, la M. Kogălniceanu. Totodată, acești scriitori, așa de energici, de entuziaști, de patrioți, sunt. Obligați să-și formeze un public: folosind expresia lui Sartre, publicul lor va fi unul virtual. Desigur, el se compune din vârfurile micii burghezii, capabilă a depăși nivelul cabinetelor de lectură și a înțelege noul spirit. Mai numeros în Muntenia, acest public se completează, mai ales în Moldova, prin reprezentanții aceluiași clase și grupări din care proveneau scriitorii înșiși. Prin autoeducare, pașoptiștii se formează pe ei înșiși nu numai ca scriitori, dar și ca public. Scriu, până la un punct, pentru ei înșiși: Ghica scrie scrisori către V. Alecsandri și V. Alecsandri scrie scrisori către Ion Ghica, C. Negruzzi face din Negru pe alb „scrisori la un prieten”. Așadar, în măsura în care nu sunt numai scriitori ce-și aleg publicul, ci și un public ce-și alege scriitorii, putem vorbi în cazul pașoptiștilor de un public virtual și totodată de unul real. Publicul cabinetelor de lectură fiind, el, exclusiv unul real (căci își alege cărțile), această coincidență duce la apariția a ceea ce aș numi un public ideal, unitar ca scopuri, dotat cu spirit critic. Negustorii și meseriașii abonați la cabinetele lui Frederik Walbaum din București sau Adolf Hening din Iași tocmai spirit critic nu aveau: nici Eminescu, nici Odobescu, nici Caragiale nu s-ar fi putut naște din lipsa lor de discernământ. Marii clasici sunt produsul necesar al unei tradiții critice pe care a impus-o un public ideal, chiar dacă incipient și oscilant. Și ca să inaugureze, la rândul lor, alta, clasicii aveau nevoie să perpetueze și să dezvolte acest public, fiindcă nivelul cultural general continua să fie scăzut. „Juni-^ mea” va fi acest nou public ideal, rezultat tot din coincidența publicului virtual cu acela real. Ceea ce la pașoptiști reprezenta doar

un început, la junimiști este o trebuință vitală și dă tuturor membrilor grupului sentimentul solidarității. Tudor Vianu a spus despre „Junimea” că, n-a fost atât o societate, cât o comunitate, legată prin „afinitatea viu resimțită dintre personalitățile întemeietorilor”. E interesant și că programul lor de însănătoșire a vieții publice, pedagogia adică, nu exclude o literatură foarte evoluată, așa cum, la 1848, aceiași oameni făceau o revoluție, în care erau antrenate mase destul de largi, și o literatură, pe care n-o înțelegeau decât mult mai puțini. Este o caracteristică a secoțărănești. Ca și Al. Vlahuță, la Vieafa, N. Iorga pro-/punea o soluție culturală în locul uneia social-politice[^], ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curând e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efortul culturii, în condițiile unui public care nu era decât indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată și care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecințe, în 'schimb, pentru cultura însăși, cum v[^]m vedea. Ea apare și în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism. V. în 1886, Tolstoi pune să fie citită Puterea întunericului mușicilor, deoarece fiind o dramă țărănească, el aștepta aprecierea lor. Mușicii nu înțeleg aproape nimic. Singurul care izbutește, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al școlii de la lasnaia Poliana, înființată chiar de stăpânul moșiei: Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-și aranjeze treburile. Dar apoi a ajuns rău.”. Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, și nu numai pentru Tolstoi care s-a gândit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mușicilor săi, dar pentru înșiși scriitorii noștri de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, care, ca urmare a democratizării vieții politice și a școlii, pe dL o parte, a tulburărilor țărănești, pe de alta, sunt obligați să ia act de existența unui public mult mai larg decât acela al literaturii anterioare. Și care nici nu mai este atât de omogen și de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen și, adesea, foarte înapoiat.' E probabil un soc foarte puternic pe care îl resimt și Vlahuță, și Coșbuc și sămănătoriștii, proveniți ei înșiși din alte medii sociale decât scriitorii pașoptiști sau decât junimiștii. Originea lor preponderent țărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o, promoție a ruralilor”. Datoria față de popor a intelectualului este o noțiune pusă în circulație de popo-raniști: dar sentimentul acestei datorii îl au toți scrii-

[^] vremii. Și el se afla la originea unei profunde schimbări care merită să fie analizată mai îndeaproape.

Pentru prima oară problema publicului literaturii se pune cred, la noi, după 1830, în condițiile dezvoltării burgheziei. Paul Corne a se referă, într-un articol din Oamenii începutului de drum, la un conflict incipient între cerere și ofertă, în această epocă, între intențiile „îndrumătorilor” culturii și lipsa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra așa-numitelor cabinete de lectură,

existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată câteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de împrumut, pe lângă librării și tipografii, și presupuneau un public relativ înstărit care putea plăti taxa de abonament. Abonații nu erau, sigur, boieri, aceștia comandându-și în străinătate cărțile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitorului Mihail Sturdza, a căror corespondență din anii de studii abundă în cereri de bani pentru cărți. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcționarii și meseriașii orașelor. Cataloagele păstrate fac mențiune de un număr covârșitor de cărți franțuzești. Așadar, mica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franțuzești. Snobismul acesta, de altfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacția celor mai instruiți dintre oamenii de cultură ai epocii și în special ai fiilor de boieri și boiernași moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică în-tâiul nostru curent național și critic. Argumentele lui G. Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească nu sunt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernașii aceștia luminați își dau repede seama că, traducțiile nu fac o literatură,, cum va scrie M. Kogălniceanu în Dacia literară în 1840, și, deși ei înșiși învățaseră în pensioane franceze sau în școli țărănești. Ca și Al. Vlahuță, la Vieața, N. Iorga pro-/punea o soluție culturală în locul uneia social-politice^ ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curând e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efectul culturii, în condițiile unui public care nu era decât indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată și care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecințe, în schimb, pentru cultura însăși, cum vom vedea. Ea apare și în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism., în 1886, Tolstoi pune să fie citită Puterea întunericului mujicilor, deoarece fiind o dramă țărănească, el aștepta aprecierea lor. Mujicii nu înțeleg aproape nimic. Singurul care izbutește, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al școlii de la Iasnaia Poliana, înființată chiar de stăpânul moșiei: „Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-și aranjeze treburile. Dar apoi a ajuns rău. „. Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, și nu numai pentru Tolstoi care s-a gândit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înșiși scriitorii noștri de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, care, ca urmare a democratizării vieții politice și a școlii, pe de o parte, a tulburărilor țărănești, pe de altă, sunt obligați să ia act de existența unui public mult mai larg decât acela al literaturii anterioare. Și care nici nu mai este atât de omogen și de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen și, adesea, foarte înapoiat.' E probabil un șoc foarte puternic pe care îl resimt și Vlahuță, și Coșbuc și sămănătoriștii, proveniți ei înșiși din alte medii sociale decât scriitorii pașoptiști sau decât junimiștii. Originea lor preponderent

țăărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o „promoție a ruralilor”. Datoria față de popor a intelectualului este o noțiune pusă în circulație de popo-raniști: dar sentimentul acestei datorii îl au toți scriitorii vremii. Și el se află la originea unei profunde schimbări care merită să fie analizată mai îndeaproape.

În perioada primă oară problema publicului literaturii se pune, cred, la noi, după 1830, în condițiile dezvoltării

burgheziei. Paul Cornea se refera, într-un articol din Oamenii începutului de drum, la un conflict incipient între cerere și oferta, în această epocă, între intențiile „îndrumătorilor” culturii și lipsa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra așa-numitelor cabinete de lectură, existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată câteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de împrumut, pe lângă librării și tipografii, și presupuneau un public relativ istărit care putea plăti taxa de abonament. Abonații erau, sigur, boieri, aceștia comandându-și în strălătate cărțile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitoilor Mihail Sturdza, a căror corespondență din anii de studii abundă în cereri de bani pentru cărți. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcționarii și meseriașii orașelor. Cataloagele păstrate fac mențiune la un număr covârșitor de cărți franțuzești. Așadar, nica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franțuzești. Snobismul acesta, de altfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacția celor mai instruiți dintre oamenii de atunci ai epocii și în special ai fiilor de boieri și boier-lași moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică întâiul nostru curent național și critic. Argumentele lui Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească sunt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernașii aceștia luminați își dau repede la cămașă, traducțiile nu fac o literatură”, cum va

scrie M. Kogălniceanu în Dacia literară în 1840, și, deși îi înșeși învățasera în pensioane franceze sau în școli

Cazarma, Cărciuma, Banul, Jocul cu nucile. Indiferent de rațiunea acestei atitudini, ca și de faptul că Sado-vanu o datorează atmosferei sămănătoriste ori, din contra, sămănătoristii au învățat-o de la el, ea funcționează ca un partis-pris ideologic: destinul lui Petrea, /al lui Ion Ursu, al altora, ilustrează această atitudine. De aici provine tezismul. Oamenii, evenimente, deșt/ine sunt deformate de voința scriitorului, în scopul de a ilustra o idee preconcepută. S-a insistat mai mult pe erorile ideologice decât pe ale literaturii sămănătoriste; naivitatea artistică a Comorii Dorobanțului provine, desigur, și din viziunea socială naivă: dar mai ales din inconsistentul unor personaje ce se comportă ca niște mecanisme docile, în mina unui scriitor

mai autoritar decât însăși divinitatea care nu pretinde ființelor create de ea decât să-și respecte logica interioară. Fără vreo logică interioară, personajele celor mai slabe narațiuni sadovenice (Comoara, Petrea, Ion Ufsu se numără printre ele) nu pot avea viață proprie; ele se shinibă fără motiv, trăiesc „și mor fără motiv. Așadar, nu explicarea circumstanțelor distruge artisticește astfel de narațiuni, ci tocmai lipsa de normală explicație a destinului personajelor. Și Ion Ursu, și Petrea se prăbușesc în clipa în care ies din sat: ce forță nemaipomenită modifică deodată firea și existența acestor țărani tineri, sănătoși și vitali? Această forță e mitul orașului capitalist: Sodorna.

Să recapitulăm: în jurul lui 1900, mai exact de prin 1890 și până spre ajunul războiului mondial, se scrie la noi o literatură, pentru popor' (prin popor înțelegându-se țărănimea) care, în numele realismului, es (e sentimentală, moralizatoare și tezigă; pretinzând că oglindește viața satului, pune în circulație o mitologie ce a culminat în sămănătorism. Primele volume ale lui Sadoveanu (acelea dintre 1904 și 1912) nu numai că nu sunt străine de sămănătorism, dar contribuie, prin

^prestigiul scriitorului, la prestigiul curentului. Cel mai bine rezumă atitudinea doctrina lui Nicolae Iorga. El crede ca societatea se poate schimba pe cale morală și anume prin cultură. Nu încape îndoială că Iorga era lane intenționat și că pornea de la un mare interes pentru problemele țărănimii, pe care o socotea clasa fundamentală. Dar convingerea lui că îmbunătățirea situației acestei clase se poate realiza prin cultură stă la lbaza unei estetici înguste și greșite. El cere opere, sănătoase,, educative. Cheamă pe scriitori să instruiască poporul, dezvăluindu-i măreția trecutului național și stimulându-i simțul moral. Foarte bine, dar pe ce cale? Prin opere în stare să îndrepte răul, să ofere exemple. Mai mult: tot ee contrazice acest program de igienă morală e combătut. Nici vorbă nu poate fi, în aceste condiții, de o literatură realistă și Nicolae Iorga va respinge tot ce (inclusiv Ion al lui Rebreanu) încearcă să arate satul într-o lumină mai crudă. Principiul lui Iorga nu e realismul, ci un idealism nostalgic, un paseism, căci e mai ușor sa descoperi modele de viață morala în trecut decât în prezent. Iar presupusa armonie socială de odinioară permite lui Iorga să coloreze național sumara lui ideologie literară. Boierii vechi (de neam) devin o clasă pozitivă și* nu este prozator sau poet sămănătorist care să nu se emoționeze de ruinarea acestei clase. „Literatura regretelor boierești,, cum a fost numită, e nelipsită de la E. Gârleanu, Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, St. O. Iosif și ceilalți. Patriarha-lismul și idilismul rural. Sunt consecințele imediate: satul, păstrător al rânduicilor fericite de altădată, e superior orașului care exprimă civilizația banului, întreg sămănătorismul decurge logic, deci, din idtea literaturii „sănătoase”. Nicolae Iorga nu inventa, el, totul; dar exprima cu mare vehemență și făcea foarte eficientă o atitudine c% se

afla în aer de mai bine de un deceniu și care, în ultimă instanță, reflecta realitatea problemei

Primăvară, la un spectacol de teatru: tabloul este aici ceea ce este dincolo scena. Izolare, decupaj, care nu numai separă în spațiul real un model artistic, dar care oferă spațiului real un model artistic. Viața imita scena teatrului, peisajul natural imită pictura. Ne dăm seama mai bine acum în ce consta iluzia acestui realism epi-gonic: el nu relevă cu adevărat o, priză” la real, un acces la concretul existenței. Este victima unei mistificări: realul îi e dat în tablou, în scena de teatru; nu-l poate atinge decât prin intermediul lor. Rama, decupajul sunt mijloace de a masca absența contactului nemijlocit cu obiectele, fragilitatea prizei.

Cel mai misterios lucru este că estetica acestui pretins realism a încercat să evite cu orice preț parti-pris-ul artistic (din dorința de obiectivitate și de adevăr) spre a cădea involuntar într-un parti-pris ideologic; a refuzat să fie tendențios, reușind foarte bine în schimb să. Devină tezist, în acest punct se întâlnesc două orientări aparent divergente care se remarcă în proza noastră dintre 1890 și 1910: pretenția de realism și tezismul, zugrăvirea adevărului vieții și moralizarea, interesul. Pentru realitatea de toate zilele a claselor de jos, în ceea ce are mai autentic, și înduioșarea sentimentală.

Tezismul e, l'ără îndoială, produsul unei false, angajări, sociale, al unei pscucl-ideologii; și produce, la rândul lui, o mitologie, adică un ansamblu de false explicații sociale. Să comparăm alte două nuvele sado-veniene aparținând aceleiași perioade și anume hitr-im sat odată și Petrea Streinul. În cea dinții, subiectul e următorul: un călăreț necunoscut poposește la un han, în margine de sat, și moare înainte de a apuca măcar să-și rostească numele. Cu banii de pe cal, mortului i se fac cele de cuviință și e îngropat în cimitirul satului sub o cruce anonimă. Cine este? De unde vine? Încotro merge? Scriitorul nu ne spune. Omul pare a avea o taină ce rămâne nedivulgată, în Petrea Streinul, ni se oferă varianta completă a peripețiilor unui astfel de străin fără căpătâi care, ca și mortul necunoscut, obseda pe Sadoveanu în primele sale timpuri. (Dovada încă patru sau cinci narațiuni asemănătoare ca subiect). Petrea Streinul s-a stricat la oaste și la oraș, ca și personajul din Ion Ursu, căzând pradă băuturii și desfrâului și ajungând în cele din urmă la ocnă pentru crimă. Um-plându-se astfel golurile din Într-un sat odată, e totuși limpede că Petrea Streinul nu câștigă în semnificație ceea ce pierde în mister. Prima idee ce ne vine este tocmai aceea că, explicând, se risipește atmosfera de taină; mai sumara, prima narațiune pare mai profundă, însă explicarea, arătarea împrejurărilor obiective, nu pot fi de vina în principiu într-o proză realistă, în care analiza mecanismului social joacă un rol important. Dar este vorba cu adevărat de o explicare? Mai întâi, 'ea rămâne extrem de vagă, evazivă: Apoi deodată s-a văzut Petrea

Vornicului luat la oaste. Nu-și mai aduce aminte de vremurile acelea; asupra lor plutește o păclă greoaie de toamnă*”. Scufundarea în mocirla viciului ne apare tot așa de fără rațiune clara ca o boală al cărei microb nu s-a descoperit. Părând că explică, scriitorul introduce de fapt în discuție două noțiuni. Orașul și Armata, ce acționează asupra țăranului (Ion Ursu, Petrea) ca niște locuri de pierzanie. Simplul contact al țăranului cu o astfel de viață îl pervertește. Explicația ține deci de o mistică a relațiilor sociale. Lumea veche, țărănească, e sănătoasă, în vreme ce aceea nouă e coruptă. Recunoaștem aici o idee pe care literatura din „jurul lui 1900 a exploatat-o din plin. Orașul simbolizează societatea nouă, capitalistă. Satul, în pericol să-și piardă structurile patriarhale (pe care în mare măsură și le pierduse de mult), i se opune, ca expresie a unui puternic fond conservativ. Nocivitatea orașului rezultă așadar dintr-un transfer de tip simbolic, iar de aici înainte tot ce se raportează la el devine automat nociv: răa, casierul îl trimite în ocol să-și ia calul sechestrat: Fără să răspundă, românul se întoarce, mă privi o clipă cu ochii lui întunecoși, după aceea ieși...” Ultima privire și de fapt singura privire reală, eroul o adresează / . A povestitorului: este privirea de reproș pe care viața o adresează totdeauna artei care se abține să intervină, care stă în expectativă, care nu ia atitudine. Una din cele mai celebre narațiuni de tinerețe ale lui Sadoveanu, în pădurea Petrișorului, e o suită de imagini de natura, uncie foarte frumoase, prea cunoscute spre a le retipări aici. Ea se deschide cu un peisaj de o sălbatecă maiestate (, Era pe la sfârșitul lui August și pădurea Petrișorului.

— Bătrână și nestricată de mână de om, își desfășura tăcută bolțile de frunzișuri...) zugrăvit minuțios, în toate detaliile, plin de viața tainică și fremătătoare a pădurii, ca o „istorie naturală” spusă de un naturalist, și se încheie cu moartea căprioarei rănite („Așa sta singură și murea sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe”). Această nuvelă suav descriptivă pare pictată, mai ales în detaliile vânătorii, cu o exactitate răbdătoare de tablou flamand: totul, până în cele mai mici amănunte, este văzut. Mai mult: Sadoveanu parcă avea realmente în fața ochilor un tablou: nu se ^slujește de mijloacele picturii spre a descrie natura, descrie o natură pictată. Să recitim un scurt pasaj: O clipa se opri treimrând, ca și cum ar fi fost înaintea unei prăpăstii. Apoi, încetinindu-și fuga, își făcu loc printre frunzișuri în albia apei. Cu cele două picioare de dinainte în unde, cu celelalte în iarba malului, stătu pe loc. Blănita cenușie îi luci lin în umbră; numai capul fin, cu urechile înălțate, cu ochii mari, sta într-un sul de raze. Ascultă puțin. Apoi își pleca botul și atinse de două ori apa de lângă picioarele subțiri, își lădica iar ochii, în undele limpezi, apoi, deodată căzu picătura de sânge”.

Se observă lesne convenția picturală: animalul stând picioarele dinainte în apă, oglindit în ea, cu ochii înxioși, înfășurat într-un sul luminos de raze ce

vin de ndev'a de sus. Scriitorul vede natura prin intermediul ibloului: aplică peisajului refel simetria pânzei pictate. Iu descrie ceea ce vede, vede ceea ce descrie. Splendida lescierc, literar vorbind, demodată ca tabloul unui leisagist din prima jumătate a secolului trecut. Este, [ici'vorbă, o extraordinară finețe stilistică, în toată [ucata, o melancolică solemnitate și o vibrație de mister lucrurile cele mai precise, dar maniera însăși s-a ivechit și nu ne putem stăpâni o decepție asemănătoare „u aceea pe care ne-ar provoca-o o reproducere târzie aflată în locul originalului. Fără îndoială că Sadoveanu e mai bogat în nuanțe decât oricare dintre prozatorii „epocii, dar „realismul” primelor lui scrieri nu trece de ^lccla al contemporanilor.' E documentar și descriptiv, |u profund.

Paradoxul consta în aceea ca, debutând sub semnul Ipropicrii de viață, această literatură a renunțat foarte; pede tocmai la a lua realul ca model pentru artă. Fub convenția obiectivității- {personaj, acțiune, mediu, >cictatc), simțim că artistul coboară la acel „artiza-lat” al descrierii, la acea virtuozitate pe care un critic ironizează astfel la urmașii imediați ai lui Fâaubert: „Dar ce bucurie de artist de școală primară.” Impresia de artificialitate într-un stil prin denumire al naturaleții reale se Explică desigur, și ea are. Rădăcini ce urcă până la primii realiști. Nu e greu de remarcat că, în în pădurea Petrișoruhii (spre a rămâne la exemplele noa&re), descrierea tinde să se reducă la peisaj, așa cum observația socială se reducea, în tntr-o zi de al micii burghezii de proveniență rurala. Sadoveanu și toți ceilalți făceau, fără să fie conștienți neapărat de aceasta, un mare pas înapoi față de literatura lui Negruzzi, Odobescu, Slavici sau Creanga. Expresie a unei ideologii sentimentale, proza lor era impregnată, pe de altă parte, de nostalgia unui trecet^t istoric inexistent, ceea ce explică ridicarea la rangul unei figuri de legendă a barbarului haiduc Cazma Răcoare. Această literatură renunța la multe 'din cuceririle celei imediat anterioare, coborând nivelul aitistic general. Afectarea naratorului pe care am surprins-o în Cazma Răcoare conține în genere toată artificialitatea prozei iremediabil minore a sămănătoriștilor.

Ea nu este doar pseudo-populara, dar și pseudo-rea-lista. Criticii au nnmit-o romantică, din cauza idealizării. Analizând-o mai îndeaproape vom constata ca ea ține de structura unui mic realism descriptiv și sentimental (Tudor Vianu îl numea realism popular), în care a degenerat (spre 1900) o buna parte din proza secolului și a cărei pretinsă obiectivitate este în fond rezultatul unei foarte convenționale viziuni asupra realității. Caracterul realist este deci la sămănătoriști contrafăcut, ca și acela poporan.

Naratorul din într-o zi de primăvara e un tânăr oră-șean care merge la vânătoare și e silit de ploaie să se refugieze) „ntr-o moară, unde asistă la disputa dintre doi țărani și autorități pentru o chestiune de impozite. Scena e privită, observată, nu povestită. Moara e un teatru: întâmplarea în sine, un

spectacol. După lăsarea cortinei, spectatorul (naratorul) își ia pușca și pleacă din nou să vâneze. Autorul procedează la o încadrare, la un decupaj în real; evenimentele epice se află prinse în ramă. Vânătoarea, ploaia, refugiul la moară alcătuiesc rama iar conflictul dintre țărani și autorități, spectacolul. Kama izolează tabloul; mai mult: îl constituie. Noi știm, când citim, că asistăm la un spectacol; ne identificăm cu naratorul care joacă rolul de spectator. Ca și în

Cozma Răcoare, se marchează o anumită atitudine față de real: acolo, realului i se atribuia o valoare istorică, adică petrecută, realizată; aici el urmează abia a se realiza, sub ochii noștri, ca un spectacol de teatru. Nu putem interveni, cum nici povestitorul din Cozma Răcoare nu putea, cită vreme istoria este crezută adevărată. Tudor Vianu contestă aderarea lui Sadoveanu la estetica realismului, sub cuvânt că el nu se orientează după principiul „adevărului”, proclamat înainte de sfârșitul secolului de Duiliu Zamfirescu ai Vlahuță, și încă în vigoare la unii sămănătoriști. Lucrul se cade rediscutat. Așa-zisul realism al'epocii (acela burghez, al lui Duiliu Zamirescu sau acela țărănesc al lui Ion Adam) se bazează pe o iluzie comună: că zugrăvește un real real, obiectiv și exterior; că are acces la un spectacol, la un tablou, ce se desfășoară sub ochii noștri, dar în afara lor; că, deci, lumea însăși e o scenă de teatru sau lin tablou pe care le putem contempla fără să le putem schimba. Obiectivitatea însemna simularea acestui raport de extra-teritorialitate: scriitorul, ca și Dumnezeu, este transcendent. El nu produce realul, nici nu-l transformă: îi rămâne doar să-l descopere. I se oferă ca un spectacol, ca un tablou: îi rămâne să-l copieze cu fidelitate. Obiectivitatea aceasta duce la o pastişă sui-generis, căci scriitorul are față de real atitudinea pastişeurului față de opera pe care o copiază. Întreprinde o translație, un decalc, însă realul se lasă vreodată calchiat? Să ne întoarcem la povestirea lui Sadoveanu. În tot timpul discuției din moară, ochii țăranului fixează un punct nevăzut, trecând peste cei de față, spre umbra din fundul morii,. El seamănă cu un actor care, de pe scenă, nu privește niciodată publicul, deși se uită spre sală: privirea lui trece peste capetele spectatorilor. La sfârșit, după ce țăranul își achită datopările lui Sadoveanu, conștient de atmosfera de cultură superioară a lașului vremii („Eram în Iași ai lui Kogălniceanu, ai lui Costache Negruzzi, Alecsandri, Eminescu și Creangă. Buna tradiție artistică era în aer.”), dar și de tăcerea acestora, apoi a lui Caragiale, în care începe să se audă vocea altei generații, mai întâi a lui Al. Vlahuță și Delavrancea („Îmi plăcea Vlahuță din Clike de liniște..., îmi plăcea Delavrancea mai ales în volumașul între vis și viață...”) și în curând a unora și mai tineri. Aș fi dorit o înnoire a acestor autori favoriți ai mei, notează Sadoveanu. Publicațiile contemporane nu-mi mai dădeau nimic, iar tinerii scriitori de proză stăruiau în puțin și în meschin, unii în convențional ușor, alții în subiecte străine. Aceștia din urmă sunt

colaboratorii revistelor macedonskiene, chiar și poeții cărora, precum, lui Ștefan Petică sau Iuliu Cezar Săvescu, li se năzăreau ceruri străine și viziuni din cărți cetite”. Acuzația de înstrăinare e transparentă iar judecata asupra Literatorului, nedreaptă: încercarea Lifariionului s-a uscat în nepăsarea obștească.. Mulți credeau așa și noile orientări simboliste se vor limita la cercuri restrânse, majoritatea prozatorilor din jurul lui 1900 ascultând de recomandarea lui Al., Vla-huță și G. Coșbuc de a scrie cuminte, moral și eficient pentru popor. Sadoveanu însuși pune gustul lui pentru astfel de producții pe seama unei împrejurări familiale.. Până la vârsta de tranziție – scrie el în același loc – fusesem al tatălui meu. În chip firesc și logic, dânsul pusese în mine tot ce avea el orășenesc. Tatăl meu era un boiernaș voltairian și sceptic... Pentru țărănime avea respingere... Nu-i plăcea nici înfățișarea, nici forma de vorbire a țaranului... Dar după moartea mamei, sporul meu de cunoștința și de reflecție m-a dus dincolo de zona primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidoctii păturii noastre suprapuse... Tatăl meu s-a uitat într-o bună zi la mine cu uimire. Opuneam scepticismului sau realitățile sufletești ale unui neam străvechi, închis cu severitate în disciplina datoriei lui”. Inițierea se face prin buncii dinspre mamă de la Verseni și întoarce pe scriitor, după propria mărturisire, din drumul greșit al literaturii pentru cei puțini și necunoscători de tradiții, pentru superficialitatea celor ce trăiesc în prezent, spre, o altă înțelegere... care m-a îndemnat și mai mult să justific și să argumentez* neîncetat pe eroul meu de predilecție, țaranul român., însă, nu era la mijloc doar o modificare a gustului personal: întreaga epocă se orienta în această direcție, publicul se schimbă, odată cu temele, eroii și limbajul literaturii. Kiev eminent, cu o cunoaștere destul de bună a limbilor vechi și moderne, cititor al marii literaturi a secolului încheiat, Sadoveanu face, la debutul său, impresia unui povestitor înzestrat și personal, însă cam necultivat. Titu Maiorescu îi recomandă „lecturi sistematice”, în raportul academic din 1905, iar N. Iorga ' (o știm tot din Anii de ucenicie) îl consideră multă vreme un scriitor rudimentar, în fond, autorul Povestirilor din 1904 adoptă, împreună cu majoritatea prozatorilor vremii,

O formulă literară: renunță deliberat la o literatură ce

l se părea expresia snobismului și a înstrăinării, pentru una în care realitățile țărănești de la noi își găseau un mare loc. Explicația întregului fenomen e complexă și o voi da mai departe. Deocamdată, să vedem în ce constă această literatură. Ea regăsește procedeele epicii populare, oralitatea, simplitatea, naivitatea, redese coperă farmecul legendelor, baladelor, descântecele și ale limbii țărănești. Nu e vorba măcar de realismul țără-

: nesc al lui Slavici sau al Năpastei, nici de arta lui I. Creangă. Fiindcă scriitorii epocii nu se mărginesc să scrie despre țărani, ei vor o literatură

„țărănească” în spiritul ei. Rezultatul este. O contrafacere a literaturii autentice populare, a folclorului, din unghiul strâmt

Probotei, cu volintirii înlăuntru și cu turcii pe dinafară,,); pe de alta, el își manifestă zgomotos admirația pentru caracatură și iapetele persanajului („... multe firi și mulți oameni am întâlnit, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut”), a cărui statură crește nemăsurat în povestire și, odată cu ea, cresc și celelalte personaje, epoca însăși se colorează eroic. Să notăm o primă abatere semnificativă: pornind de la dorința de a fi credibilă real (veridică), povestirea devine de fapt credibilă literară (legendară, hiperbolică, simbolică). Fidelității promise i se substituie exagerarea: memoriei spontane, un cod nemărturisit al ficțiunii. Povestitorul nu e totuși capabil de invenție, în ciuda trucajului evocator. El în fond transmite: aventurile haiducului sunt demult intrate în folclor și naratorul nu face decât să și le atribuie, repetându-le. E un simplu mesager: căci odată cu conținutul moștenit al povestirii despre Cozma Răcoare, el e obligat să repete structura însăși a legendei, care e fixă. Iată o altă abatere caracteristică. Povestitorul nu numai că recurge la un alt cod decât acela pe care-l anunță, dar recurge la unul care a mai fost. Întrebuințat, înșiruindu-și-l cu naivitate., Autenticitate., involuntar trădată: istorisirea lui se construiește” în funcție de un tipar dat, nu e spontană, „ c r „convențională.

Naivitatea desuetă~arpoestirii analizate (și, desigur, a altora asemănătoare) provine înainte de orice din naivitatea convenției. Aici sunt de făcut o precizare teoretică și una istorică. Autenticitatea în literatură e totdeauna trădătoare, „în. Sensul că „artă „nu copiază realitatea. Evocarea, amintirea, povestirea autobiografică sunt moduri ale, ficțiunii ca și basmul, alegoria sau romanul, însuși naratorul naiv din Cozma Răcoare ne arată (fără să vrea) cum sinceritatea se transformă în imaginație: ajunge simplul contact cu faptele ce urmează să fie povestite. A povesti, ca act liminar, elementar, înseamnă deja a imagina, prin introducerea unui sens care nu se găsește în faptele de povestit. Noi nu inventăm niciodată nimic înainte de a ne inventa pe noi înșine ca subiect al invenției; înainte de a-și inventa eroii, orice povestitor se pune pe sine în situația de povestitor. Prima „abatere,, pe care am constatat-o la naratorul din Cozma Răcoare este deci obligatorie pentru orice narator: căci în orice narațiune creditul real implică pe acela literar, trece neapărat prin el. Dar spre deosebire de naratorul naiv din povestirile tânărului Sadoveanu, naratorul experimentat se bazează pe o invenție deplin acceptată. Fugind de literatură ca (naturală) invenție, naratorul din Cozma Răcoare cade în literatură ca (nenaturală) convenție. Iar convenția este în cazul lui aceea a literaturii de la ' 1900: pe care G. Coșbuc și Al. Vlăduț o anticipaseră ' _ ca o literatură, pentru popor” iar sămănătoriștii o „ vor numi realism țărănesc, inspirat din, dramele din lumea de jos”, adică a țăranilor, după expresia lui, Ion Adam.

I Acest caracter poporan se configurează în epoca „de tranziție” (cel puțin așa o simte Sadoveanu, odată cu parte din contemporanii lui) dintre încetarea aceleia ik „Junimii”, a lui Eminescu și Creangă, și afirmarea alteia, noi, ce va ocupa primele decenii ale secolului XX. În Anii de ucenicie, relatându-și formarea culturală, Sadoveanu insistă pe continuitatea de spirit și pe schimbările ce se produc spre 1900: „Eram plin de „Junimea”, de Alccsandri, de Alecu Russo, de Creangă; eram prigonitor până la exces al neologismelor și găseam în literatura populară și în popor o perspectiva de noutate la care se adăuga dragostea mea adâncă pentru umiliți, ofensați și nedreptățiți”, scrie el. Aici sunt rădăcinile: spiritul culturii moldovenești clasice și noul spirit social care -jrienta pe scriitorii sfârșitului de veac spre țărănime. Cel dinții continuă să fie viu în precuturii, nu ale oralității; artificiu, nu spontaneitate; joc, nu invenție; manieră, nu poezie. Așadar, o artă a expresiei, înflorită și prețioasă, uniformă și decorativă; cântătoare, cadențată ca în versetele biblice. O limbă ce aparține autorului și personajelor deopotrivă, originală în ciuda sursei livrești, despre care G. Călinescu spune foarte bine: E o limbă reala cum se cuvine unei lumi ieșite din ev, o adevărată creație, amestec original de Niculce, grai țărănesc, ardelenesc și chiar muntenesc, limbă cultă și limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parțiale”.

POVESTIRILE

„strașnic om, Cozma Răcoare! „ (Cozma Răcoare). Vorbește așa doar cineva care l-a. Cunoscut în realitate pe vestitul haiduc sau care urmărește sa lase această impresie: ap, eUnd_la memorie, nu la invenție; reproducând aidoma ce s-a petrecut odinioară, înviin-du-l pe Cozma însuși, în carne și oase, sub ochii noștri: Când zic: Cozma, parcă văd, iată parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg., Efort de autenticitate,. S-ar” zice nu_. De. Imaginație^și care fat'e obligatorie recomandarea povestitorului, produ-cerea dovezilor necesare pentru adevărul celor povestite: Strașnic român! Căâare, cu flinta la spate și cu un cuțit de un cot, ici la chimir, la stingă: așa l-am văzut totdeauna. Iată eu îs bătrân, împlinesc suta, am umblat mult prin lume...., Naratorul nu fabulează, își amintește; sau cel puțin aceasta e atitudinea subînțeleasă. Dacă examinăm însă cu atenție expresivitatea de tip oral (însoțind cuvintele de gesturi: ici la chimir, la „ stingă,) a narațiunii sadoveniene de început^ observăm că ea constă de fapt într-o dublă afectare”^ povesti-torul, un bătrân care a cunoscut multe, își exnT5aTpe de 15^afteT^^itaTe^^e~c~onCenâp6fan cu~eTouTrcTe „martor, c |g-participant tT^într^urTnhd -”sT eu „efam~volin-tir pe vremea aceea”- Cozma s-a trezit între zidurile povestea lui Aladin, îl ia ca model. Viața lui Ferid din Divanul persian, pretinde autorul în epilog, a fost citită -în veacurile ce au urmat în mai multe feluri. Realitatea în toate aceste exemple, se comportarea un text supus lecturii.

Și, mergând cu analogia mai departe, în loc să-și dăzvăluie un semnificant ultim, unic, se dilată în improbabilul unor semnificanți infiniți- „Sfârșitul acestei istorisiri ar părea cu totul nelămurit – citim din nou în Divanul – din pricina învățaților persieni care s-au străduit să amestece așa fel adevărul cu presupusurile, încât au împruținat viața și au umflat fabula”. Orice lectură umflă povestea, este o trecere a textului de la singular la plural, de la finitul unei soluții la infinitul unei interogații. Ca și viața, textul e infinit: a citi e totuna cu a întreba această infinitate fără însă a aștepta răspuns. Sadoveanu știe acest lucru și-l exprimă în felul lui în epilogul Divanului: S-a sculat în vremurile mai dincoace un învățat mai iscusit decât toți: toată lumea știe că e vorba de Musa-ben-Omer Cârnel. În fiecare adevăr, zice el, se află o poveste; și în fiecare poveste, un adevăr. Se poate pune teniei pe ce s-a scris: dar se poate pune temei și pe ce nu s-a scris. Despre tot neamul meu care se trage din mișeii persieni nu s-a scris niciodată nimic, și cu toate acestea strămoșii mei au fost, deoarece sunt eu. Adevărate sânt-stihurile sus pomenite, de vreme ce se află scrise. Adevărat este că Ferid nu se află scris în șiragul împăraților Persiei; dar nu se poate dovedi că Ferid n-ar fi fost”. Ceea ce înseamnă ca nu există de fapt nici o încheiere adevărată a poveștii: în punctul ei de sosire se găsește un alt text, simetric față de cel inițial, prin care sensurile ei trec mai departe, ca într-o ștafetă de cuvinte, înaintea oricărei cărți se află o carte: la sfârșitul oricărei cărți, tot o carte. Un text izvorăște din altul și produce altul. Imaginația ultimului Sadoveanu e livrescă fiindcă e o imaginație a cărții, nu a realului, a textului, nu a vieții; fiindcă interpretează viața ca pe un text nesfârșit.

Ifovestirji î' iâ Wn'] rpp^'T1^ (tm)1. Povestim o întâm-plare; repovestim o poveste. Povestirea stă. Față m^ față cu existența, cu realul; când existența devine text iar realul, carte, apare repovestirea, și ea stă totdeauna față-n față cu o alta povestire. Opera lui Sadoveanu urmează, inconștient, adesea insesizabil, ocolind, revenind, acest drum triumfător al livrescului. Aproape de fiecare data când a reluat o temă, prozatorul a accentuat convenția în detrimentul firescului, limbajul în detrimentul observației, maniera în detrimentul autenticității. Nicoară Potcoava e o scriere mai livrescă decât Șoimii: un basm ce poate fi citit ca o povestire filosofică, în locul unei nuvele romantice de aventuri (Al. Dumas autohtonizat prin N. D. Popescu). Se schimbă și personajul principal: aventurierul, săvârșind o, vendetta”, din Șoimii, devine înțeleptul amar, cărturarul sceptic și fatalist din Nicoară Potcoavă. Meh-met Caimacam e un Zadig mai melancolic și mai senzual. De la traducerea Esopiei la Creanga de aur, de la Esop la Kesarion Breb, același drum. Locul unde nu s-a întâmplat nimic e o Apă a morților ce descopere în Lai Cantacuzin un alter-ego al autorului; romanul eroinei provinciale, al unei Emma Bovary

moldovence, se preface în romanul acestui erou care, neputincios să-și trăiască viața, ar voi s-o scrie. Crâșma lui -moș Precu e o reuniune de țărani, târgoveți, notabilități, un roman al satului de la 1900; Hanii Ancuței e o reuniune de povestitori, al căror contract e imaginația, în schimbul băuturii, mâncării, mărgelilor și celorlalte se oferă povești: adevărat etalon, moneda absolută, în aceste condiții, stilul ultimului Sadoveanu nu poate fi decât rafinat-livresc*nndepărtându-se de vorbire și apropiindu-se de scriere. Aceasta mai înseamnă: forme ale scrii-

— c. 441 vechile cărți ale tradiției populare și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește – pare-mi-se -cel dinții exemplu al literaturii noastre,) și, cu argumente contrare, Vladimir Streinu („Dacă ar fi vorba de vreo derivație cărturărească, ea ar sta mai degrabă în legătură cu înțelepciunea poveștilor orientale, care, circulând la noi din vechime, în chip de „ romane poposane >, au reînflorit suprem în Divanul persian”). Totuși nu s-a acordat decât în treacăt atenție unei predilecții foarte timpurii a lui Sadoveanu și anume aceleia pentru adaptarea unor scrieri străine, încă de prin 1908- 1909, el traduce pentru o colecție de popularizare trei, romane” medievale: Alexandria, Esopia și Gencveva de Brabant. Din ultimul, va rezulta peste douăzeci de ani o carte mai pronunțat sadoveniană, intitulată Măria Sa puiul pădurii. În 1926, prelucrează Varlaam și loasaf iar în, 1930 cât-eva povestiri din Halima. Aventurile șahului din 1933 nu este nici ea în esență altceva decât repovestirea unor legende arabe, persane sau occidentale. Divanul persian reia direct Sindipa, iar Ostrovul lupilor abundă în pilde ale lui Nastratin Hogeia. Chiar în Poveștile de la Bmdu Strinib și în Fantazii răsăritene se simt împrumuturile.

Acestea sunt modele: căci-proza din ultimn ppoca q, jni SaHnvparpi. Ra și aceea a un Caragiale ~ (Abu Hasan.

— Că, r^ile_sejQa sc_din_alt e, _ _ i-lf modificându-le, într-un joc savant de transcrieri care sunt mai mult decât o simplă adap-tare și mai puțin decât o invenție. Sau, mai exact, sânt' o invenție de un anume fel, căci povestirea și repovestirea nu coincid niciodată, cum nu coincide imaginea vieții cu viața. Borges relatează într-o nuvelă celebră cazul lui Pierre Menard care a rescris Don Quijote: și; deși nu s-a abătut cu o literă de la textul lui Cervantes, a scris o carte cu totul nouă. Ca și eroul lui Borges, G2

Sadoveanu sfârșește prin a reinventa în cărțile lui cărți care existau mai dinainte, fără ca modelul și copia să. Fie identice vreodată. Arta însăși a lui Sadovaanu devine livresca: pentru că nu niaî este doar o experiență a imaginației, ci și una a scrisului, adică, în fond, a literaturii.

În punctul de pornire este deci o alta carte, un alt text, o altă scriere, o altă literă; prima aventură pe care Sadoveanu o istorisește acum este chiar

aventura acestui text original; în locul călătoriei, vânătorii sau pescuitului, al vieții, cartea însăși devine agentul fanteziei. „Iată însă ca datorită unor foi de învălit marfa ale neguțătorului meu de cafea Hogeia Becâr – citim în Divanul persian ~ și unui prieten pripășit de mult în Moldova, de neamul sau din Persia, am descoperit versiunea cea buna a acestei povestiri”. Sursa Divanului s-ar afla în manuscrisul în care Hogeia Becâr își învelea, fără să știe, marfa, și în peripețiile circulației lui (Cervantes, care își pune personajele din partea a doua a romanului său să ia act de partea întâi ce se publicase între timp, cunoștea procedeul; sursa primelor opt capitole din Don Quijote, zice el, ar fi manuscrisul unui autor neștiut, iar al celor ce urmează, manuscrisul maurului Cide Hamete Benengeli, cumpărat din întâmplare de la un băiat). La originea Crengii de aur e manuscrisul încălțat al profesorului Stamatin. Fie că e vorba de un text real, fie de unul închipuit, Sadoveanu începe prin a relata întâmplările acestui text.

Dar încă: Aventurile șahului sunt aventurile jocului cu acest nume ce rezumă istoria și deopotrivă legendele cărora l-a dat naștere, realitatea și imaginația. Jocul de șah e ca o carte în care eroul, Cantaraga, citește sensul lumii: dar dacă lumea se cuprinde într-o carte înseamnă ca este ea irăsăsi un text ce se poate descifra. Mehmet Caimacam (Ostrovul lupilor) citește viața lui Nastratin în pilotele lui, și p imită, după curn Aii, citind impresionantă și suflete de copii; cele mai grozave fapte se săvârșesc cu cugetul senin, căci abisurile ființei morale rămân necunoscute acestor Oameni care simt în tăria brațului ori în aceea a minții un suflu dumnezeiesc; eroismul lor e o încuviințare împăcată, nu un dramatism, împărțită în cânturi cu o amplă cadență muzicală. ^epopeea sadoveniană e o _Iurne_de_groi^uria5i și exemplari.

Structura fabulos-alegorică din Nicoară Potcoavă e întrucâtva deosebită. Elemente de basm popular există și în Frații Jderi mai ales în primele două volume: calul fermecat al lui Ștefan cel Mare, vânătoarea bourului alb sau chiar aventurile de Făt-frumos ale lui Ionuț plecat în căutarea Nastei-Cosânzeana. Sunt chiar și res-scrieri ale unor balade vitejești, amestecate în țesătura narațiunii. Dar toate sunt subordonate eposului. În vreme ce în Nicoară Potcoavă epica e subordonată basmului iar alegoria e scoasă în prim plan. Pătrundem în, roman,, ca într-o poveste. Prologul și epilogul Șoimilor rezumau istoria în chip direct: prologul și epilogul au, aici, un loc comun de desfășurare, hanul lui Gorașcu Haramin. Este un han simbolic, ca și al An-cuței, unde drumeții ce se nimeresc împreună spun povești. Nerăbdarea tuturor de a spune și auzi povești este neînchipuită: tăcerea pare o pedeapsă. „Prietine drumeț (exclamă hangiul), dacă știi, nu ne pedepsi, spune ca să ne izbăvești de neștiința,.. Istoria ia de la început chipul poveștii. Eroul, Nicoară, este un Harap

Alb care-și duce la împlinire însărcinarea ajutat fiind de toate făpturile. Presvitera Olimbiada seamănă cu Sfânta Vineri ori cu Sfânta Duminică. Ograda ei e plină de jigăanii, între care cățelușa cu dinți de oțel. Ea vindecă bolile prin descântece în versuri și leacuri miraculoase. E o Sfânta Vineri cultivată care a citit Teaghene și Haricleea. Carte în carte, așadar: basmul se pătrunde și el de livresc. Casa lui Dăvideanu e misterioasă ca un palat din Halima cu uși ce se deschid pe neașteptate lângă tâmpla străinilor, cu facile ținute de mâini nevăzute. Vorbirea autorului și a personajelor e ceremonios-aforistică, formele de adresare nefiind pur și simplu expresia acelei politeți înăscute, așa de obișnuite la Sadoveanu, ci și a structurii feerice și livrești. Șoimii era încă un, roman poporan”: Nicoară Potcoavă c un. Basm.

Și în Aventurile șahului, și în Ostrovul lupilor se spun povești: se vorbește, însă, pe această treaptă a imaginarului sadovenian, elocuția – atât de spontană aparent, de liberă, de abundent populară, în lumea țără-’ nească sau a oamenilor ce trăiesc simplu în mijlocul naturii – e subminată de scriere; imaginația, de carte. Lucrul l-au observat, într-o formă oarecum generală. Perpessicius și Tudor Vianu (, Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului^—remarcă. T. Vianu în Aria. Prozatorilor. Totuși... ceea ce îl preocupă în epoca lui nouă din punct de vedere lingvistic, nu mai este redarea realistă a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din Hanu Ancuței în-’ țelege numaadeacă ca vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor sunt atât de dezvoltate, încât, îm-’ prumutându-le oamenilor săi, scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanismul occidental și păgân al lui Anatole France, format în școala poetilor clasici și a filosofilor epicurieni și stoici, i se alătură aici un umanism oriental și bizantin extras și purificat din o face un personaj anonim, din masa războinicilor lui Ștefan: „credem noi, vasluienii.” Cine noi? Poate fi vorba de moș Irimie, morarul de la apa Bârladului sau de altul ca el. Tot la persoana întâi ne sunt arătate amintirile din copilărie ale lui Ionuț. În sfârșit, conversația dintre Nechifor și Nicodim, din același volum, începe cu vorbele celui dintâi și abia după un timp descoperim cine povestește și unde. Aceasta, amânare,, a dezvoltării povestitorului p mai întâlnim^i rezultatul e o interferență de voci. ca într-o simfonie. Dar pers-esențială rămâne aceea „ă-ă autorului Ta cărui voce arrimvâțat acum s-o Tecuhoăștem și care e la originea atât a ritmului lent, cât și a atmosferei din aceste cărți: ea nu ne mai conduce direct la epica relativ săracă, ci formează un strat opac. Structura

epopeică sau fabuloasă se constituie pornind de la acest debit verbal uriaș prin care prozatorul își ia în stăpânire universul și eroii, înălțându-i pe un soclu, distanțându-i de, realitate”, așezându-i în lumina legendei. Șoimii era un roman de imaginație, în sensul dat cuvântului în secolul trecut, când i se opunea observația realistă. Nicoară Potcoavă e un basm curat, unde evenimentul contează mai puțin decât atmosfera aproape feerică și unde limba autorului și limba personajelor au căpătat o mare densitate. Să analizăm pe scurt, din unghiul artei, Frații Jderi și Nicoară Potcoavă.

Strnr. Jiura epopeică, în Frații _ Jderi înseamnă mai multe lucruri, întâi, ^^a^sc^ta^jndiyidu^u personajele

^^ sunt tipice, evenimentele^ generaleTTn reștilor psihologia era suinară7~aici ea este lichidată.

P condus de legea speciei, nu de impulsuri personale. Verifică o condiție, nu prezintă interes de sine stătător; înainte de a fi el însuși, aparține unei comunități; și, în loc să se izoleze, se atașează tot mai puternic de ea.

J.ojiuț_5i_Siniiori^ la vârste diferite, străbat același drum, de isl răscoala iu-venila Contra J.egilor tribului la asimilarea deplină^ de~căTre trib.

Nicipersonajele feminine nu sunt indivi-Tmalități: {ața nubila, ca Nasta ori femeia măritată ca Ilisafte sunt tipice până la pierderea oricărui contur.

Noțiunea însăși de eroism trebuie înțeleasă ca o intensificare a unor însușiri pe care le posedă toți: _ejLu^jiu jșjBingular și deosebit_dc ceilalți, cLiorma cea mai de s^^~^^s^ujjjLoEclmfeSe-&i a supunerirTăTordinei ei s„tfaveche. JSxistența ^ritualizată. Si_previzibilă. Căci e predestinată. Lonuț care fuge~după Nasta la

turci nu poate deveni altceva decât viitorul oștean viteaz al lui Ștefan. Soarta fiecăruia e scrisă în stele și poate fi citită acolo, înțelepții ca Amfilohie Șendrea n-au nici o greutate în a o cunoaște și stăpâni., E motivul pentru care – notează

Lukacs în Teoria romanului – timpurile fericite nu au filosofic sau ceea ce e același lucru, toți oamenii sunt în acele timpuri filosofi, deținători ai scopului utopic al oricărei filosofii. Căci care este sarcina adevăratei filosofii dacă nu

aceea de a întocmi aceasta hartă artificială?” Toți joacă roluri fixe: stă-pânitfirii noroadelor și noroadele. Pacea și războiul sunt dinainte stabilite ca și dragostea și moartea fiecărui personaj. Manole Comisul o învață pe Ilisafte ca voința

domnitorului e, pentru supuși, sfânta; mintea netrebnică a unei femei nu o poate pricepe. Mintea fiecăruia e netrebnică, fiindcă unul gândește pentru toți. Hotă-rârile se ascultă., Nu se discută. Deliberarea morală e absentă din

problemele statului, după cum *fusesse din. Acelea ale familiei sau ale insului.

Obediența e necondiționată. Fără conflict moral, epopeea sadoveriiana are

întinderea măreață a unui ocean și calmul lui – căci-furtunile nu-1 pot scoate din țărături – fiind totodată lipsită de adâncime. Unica unitate de măsură

pentru artj|. Epopeii este aceea de extensiune iar criteriul ră-mâne puterea de

exemplaritate; personajele au statură povestit: călătoria, vânătoarea, pescuitul. Din ingredient ce dă farmec existenței singuratice sau expediției colective, petrecerii vesele la han, popasului, povestitul se preface într-o plăcere gratuită a spiritului: călători, vânători și pescari simt cu toții nevoia să-și dezlege limba, îndeletnicirile lor îi despart uneori, povestitul îi apropie totdeauna. Și nu povestesc doar ce li s-a întâmplat în călătorie, la vânătoare sau la pescuit; povestesc de asemenea ce li s-ar fi putut întâmpla. La început povestesc ca sa treacă timpul; apoi își trec timpul ca să povestească. Scopul lor necunoscut, dar imperios, este imaginația sau, altfel spus, vorbirea. („Nenumărații povestitori din cărțile lui Sadoveanu repetă înlăuntrul ficțiunii destinul scriitorului însuși care transformă tot ce trăiește în fapt de imaginație. Vânează, călătoresc, pescuiesc, în vederea poveștii; orice le iese în cale poate constitui un prilej; iar când acesta lipsește, îl inventează, căci povestea este buretele care absoarbe totul. Sadoveanu înseamnă o capacitate de a vorbi inegalabilă, un debit verbal enorm. Subiectul vorbirii – în Țara de dincolo de negură în Istorisiri de vânătoare – este numai superficial vânătoarea, pescuitul, călă- ' torja: în realitate; cum s-a remarcat, este vorbirea însăși. Odată dezlegată, limba se exercită la nesfârșit. Oamenii vorbesc: și nu numai deocâmp pentru a spune ceva. Taina lor nu e ceva ce se ascunde; încercând s-o aflăm, sânteni decepționați: mereu aceeași dragoste înșelată, aceeași suferință, aceeași vină, aceeași moarte; taina lor adevărată este, paradoxal, nu ceea ce se revelă în vorbire, ci vorbirea însăși. Toată enigma „personajelor lui Sadoveanu constă în uriașa lor limbuție: de a trăi în cuvinte, de a se inventa în cuvinte, de a pune între ele și restul lumii cuvintele. Până și muțenia e vorbire: nimeni nu tace cu adevărat vreodată în proza lui Sadoveanu. Tăcerea nu e la el inversul vorbirii, ci inversul existenței: a tăcea echivalează cu a muri, încetarea vorbirii fiind încetarea vieții. Sadoveanu, omul, a putut părea un taciturn; ca o compensație, opera lui e o vorbire continuă. Personajele înseși par firi închise, reticente și tăcute; în realitate, în povestirile lui Sadoveanu toată lumea vorbește.

O prefacere a artei putem observa și în romanele. Țg-JborjLL. În toată rigoarea, numai jirimlg 'apărute (Șoimii, Neamul. Șoimăreștilor) sunt romane propriu-zise; cărțile maturității (Zodia Cancerului, Nunta Domniței Ruxanda) fac trecerea spre structura” epopeică din Frații Jderi sau spre aceea de basm din Nicoară Potcoavă. Romanele din tinerețe a-m caracterul narațiunile* romantice do aventuri și sunt influențate Hesmerâae asemănătoare ale lui Walter Scott. Victor Hugo și Al. Dujnaai Accentul cădere acțiune, pe elementul de surpriză și de suspense, pe coincidențe. Recuzita genului e aproape toată aici: răpr^Tngl^^trejvite^. Iirrn ărir i, trădări,. Iubiri. Nefericite! Erotica e romanțioasă – iar r^Thnlogj? R.oiwpTiți'nriaj^ oarecum ca m ciciul lui Sienkiewicz, de la care provin și câteva teme. Absența densității stilistice traduce, pe

de altă parte, absența autorului ca narator: romanele sunt modice și schematice, fără atmosferă, într-un ritm ce ține exclusiv de subiect. Întâiul lucru care ne izbește în cările d

^ război. Tocmai încetinirea acestui ritm. Dintr-un ritm aTevenimentelor, el devine ujourL^lpm: e5tMu,. Cu alte cuvinte de protocol. Tzbândind atmosfera mitică, se pune în acest fel de acord formula narativă cu conținutul. Și Zodia Cancerului și celelalte sunt substanțiale tocmai stilistic: oamenii vorbesc mai cu plăcere decât acționează, amjn|Tiapta prin” istorisiri. Modurile poveș-frrT'smT destul de variate de exemplu, în Frații Jderi: pe Irngă aceea a autorului, auzim vocea diferitelor personaje. Uneori, chiar, persoana întâi ne induce în eroare. Descrierea taberei de la Vaslui, în volumul al treilea, timpul pe autor spre acele admirabile cărți de după 1928, care, de la împărăția apelor și Țara de dincolo denegură la Poveștile de la Bradu Strâmb, denota o schimbare de structură și de perspectivă esențiale. Până în 1928, cele mai multe volume publicate sunt culegeri, în care fiecare bucată are autonomia ei. Doar două din cărțile importante de după 1928 mai păstrează acest caracter (Ochi de urs și Fantazii răsăritene), restul având o structură ciclică, în care narațiunile se leagă, se continuă, atât prin cadru și temă, cit prin revenirea unor motive semnificative. Nu fiecare narațiune în parte prezintă interes, ci ansamblul; și, de altfel, e și greu de făcut delimitări înăuntrul ciclurilor, compuse muzical, cu o tehnică imperceptibilă, dar riguroasă, a repetării, alternării și leit-motivelor. Varietatea se produce într-o unitate ce nu e doar efectul compoziției, ci și al perspectivei. (>ea ce, la prima vedere, putem lua. Drept personaje, nenumărate personaje – vânători, călători, pescari – sunt de fapt prototipuri oarecum stabile, pe care le putem numi Călătorul, Pescarul, Vânătorul, multiplicat la infinit, însă esențial aceleași. Rotirea lor sugerează consistența spațiului literar al acestor cicluri, ca rotirea unor teme, în jurul prototipului principal care este de fapt Povestitorul, Invenția însăși reapare odată cu el: căci, prin el, prin forța lui de a înviri mașinăria atât de lipsită de epică, atât de substanțial poetică, a ciclurilor, se realizează în monotonia aparentă halucinantă a lor diversitate.

Să procedăm la descompunerea și la recompunerea sistemului, spre a învedera mecanismul imaginației. Priveliștile dobrogene se deschid cu elogiul călătoriei; Istorisirile de vânătoare, cu acela al vânătorii; la începutul împărăției apelor, ascultăm lauda pescuitului; în, înainte cuvântarea, la Divanul persian, pe a povestitorului. Iată, deci, chiar cele patru teme fundamentale: călătoria, vânătoarea, pescuitul și povestirea. Tpt patru vor fi și personajele simbolice: călătorul, vânătorul, pescarul și povestitorul. Relația lor e semnificativă. Călătorii, nenumărați, de la rătăcitorii singuratici la negustorii de tot felul, nu apar numai în jurnalele de călătorie propriu-zise (Oameni și locuri etc.): cum-

călătoria impregnează întreaga operă, puține personaje sunt străine de această nevinovată și folositoare manie. Cu piciorul, călare, în căruță, cu pluta ori vaporul, cu trenul și automobilul, toată lumea sadoveniană călătorește. Căruțașii, vizitii, călăuzele alcătuiesc o breaslă bogată, pe măsura necesităților. O tema derivată este rătăcirea: ieșirea adică din spațiul cunoscut, surpriza peisajelor insolite, capcana. După cum, un personaj derivat este rătăcitul: intrusul, străinul fără nume, martorul accidental. Vânătoarea și pescuitul sunt, pe de o parte, legate de călătorie, căci presupun explorarea de locuri diferite sau îndepărtate. Expediția cinegetică și pes-”carească e uneori rațiunea călătoriei; alteori, pretextul ei. Dar pândă vânătorului ori vegherea pescarului asupra nadei azvârlite în apă fac din vânătoare și pescuit îndeletniciri deopotrivă staționare; pe lângă mijloacele deplasării, ele le implică pe acelea ale statului pe loc: ascunzătoarea, refugiul, coliba, hanul. Statul pe loc favorizează imaginația („Mi-am pregătit trei undiți și le-am desfășurat în apă, la fund, cu plumbi. M-am chincit pe malul umed. În acea clipă am auzit în marginea luncii și cântecul din ajun al rudăresei. Numai un moment am fost atent într-acolo și crapul era cât pe ce să câștige lupta.”); de aceea, vânătoarea și pescuitul sunt, pe de altă parte, legate de povestit. Povestitorii la Sadoveanu se recrutează adesea dintre vânători și pescari, așa cum vânătorii și pescarii se recrutează de obicei, dintre călători. Dar spre deosebire și de călătorie, și de vânătoare și de pescuit, povestitul conține, pe lângă expresia unei explorări a lumii, și pe aceea a transformării ei. Și, de la un timp, totul devine bun de

— Am semnalat la toate nivelurile: viziune, univers, modalitate.

Sățietatea stilistica („stilul înflorit” al naratorului din Roxelană) e indiciul unei arte prin excelență poetice, de magie verbală, de elocuție pură, în care conținutul e perceptibil direct în formă, vorbire sau scriitură, în care, ideea, se, senzualizează”. Efect, desigur, al descoperirii artei orientale, dar nu numai atât: căci îl simțim mai înainte, ceea ce înseamnă că e o trăsătură de caracter a întregii literaturi sadoveniene.

S-a observat uneori că, în împărăția^ apelor și în alte cărți de acest gen, conținutul nu este propriu-zis epic, ci poetic și contemplativ. Cu alte cuvinte, dacă, în narațiunile de vânătoare și pescuit de până la o anumită dată, vânătoarea și pescuitul ofereau cadrul sau pretextul pentru o întâmplare oarecare, pentru analiză psihologică (un tânăr se duce la vânătoare de rațe și e vrăjit de ochii rinei fete de morar; un boier își împușcă, la o vânătoare, soția necredincioasă etc.), ulterior, „subiectul devine cu desăvârșire indiferent și însuși cadrul se animă. „Acum un an, după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte.”: altădată, o asemenea frază ar fi fost rama tabloului; acum ea constituie însuși tabloul, căci nu mai funcționează ca element de introducere, ci ca materie. Același lucru se întâmplă

în Hanu Ancuței unde, spre -deosebire de Crășma lui moș Precț și chiar de Cocosârcul albastru, hanul, întâlnirea oamenilor, nu mai sunt doar decorul exterior, ci spațiul interior al epicii. G. Călinescu a zugrăvit foarte frumos acest proces, această senzualitate flamandă a prozei sadoveniene: „La crășmă nu mai merg oamenii spre a-și dezvălui tainele, acolo vine autorul cu proiecțiile sale să se veselească de mirosul și gălgâirea vinului. În toate volumele lui Sadovranu vom găsi momentul împărtășirii cu hrană, în ultimele volume, însă, golirea ulcei cu vin și ruperea fripturii în țiglă au aspectul simbolic al unui imn adus uberiității solului. Oamenii plutesc într-o stare de fericire statornică, aduc laude roadelor pământului. Naivitatea schilleriană. Ia forme pantagruelice... Este evident că sistematizându-și propria inspirație, scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care și-a împropățat paleta, elirninând liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității. S-ar putea chiar afirma că Sadoveanu reface în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum cât-eva secole, cu oameni în zdrențe umplându-se de vin și contemplând cu ochi lacomi mari bunăți de cărnuri fripte. Olanda urcioarelor de vin și a meselor de bucătărie pline cu vânat și pești... Centrul de greutate al bucăților îl formează expunerea băuturilor și alimentelor, făcută cu infinită savoare verbală, cu ceremonii delicate, într-un limbaj de un artificiu grațios”.

Substratul unei mari părți -din literatura lui Sadoveanu fiind acesta, se înțelege ca cei care au interpretat, de exemplu, istorisirile de vânătoare, pescuit sau chiar acelea de călătorie ale scriitorului ca pe niște reportaje superioare, fără invenție artistică, s-au înșelat, neluând în seamă tocmai latura artistică atât de izbitoare. Invenția însăși are aici un sens special, căci constă, înainte de orice, chiar în abundența plină de savoare a detaliului, în concretul unei proze a cărei originalitate tine[^]prca puțin de fabulă, de anecdota epică, și cu mult mai mult de modul expunerii. Sadoveanu e capabil să dea impresia că povestirea e mereu aceeași, dnd, în fond, ea e de fiecare dată alta. Pe sute de pagini se repetă aceleași scene, aceiași croi, aceleași peisaje: fiind neconținut altele, noi, proaspete. Geniul lui Sadoveanu este, s-a spus, al variațiunii pe-temă.

— Invenția nu e în subiect ci în protocolul istorisirii. E o altă consecință a disolu-ției realismului epic și psihologic care îl împinge cu un călăreț cobora în trap liniștit spre sat, prin mân-găicrile vântului înserării, în liniștea coastei, potcoavele calului sunau rar și dulce pe șosea: tac-tac, tac-tac... Contează mai puțin absența povestitorului ca persoană identificabilă (narațiunea aparține primului tip): el e sugerat în această voce. Ce-i drept, vocea e deocamdată intermitentă. Răsună la început și la sfârșit: un mic pasaj de nuvelă realistă, reprezentabilă, formează miezul scrierii. Sau, iată O istorie de demult din al treilea tip narativ: și aici auzim vocea, de asemenea intermitentă, clară abia

către final, când, peste vechea scenă de teatru a tragediei, unde a crescut iarbă deasă, vântul poartă, împreună cu frunzele veștede, sunetul ei unic: „Ne întoarserăm în loc, pe perinile trăsurii, în urmă, tăpșanul singuratic, între muncele, se deslușea cu tufișurile, cu arborii lui pitici și răsuciți, deasupra mormintelor pierdute și uitate. Peste singurătatea și peste melancolia aceea de început de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite”. Vocea încheie aici o istorisire pe care a provocat-o: ea s-a rătăcit, un timp, a asurzit, ca și în povestirea anterioară, îngăduindu-ne să vedem prin transparența cuvintelor teribila scenă a spânzuirii unei femei; apoi s-a regăsit, închizându-se brusc asupra viziunii, și-a reluat opacitatea, vibrația stinsă, în majoritatea povestirilor maturității, această voce placid-amară, pătrunsă de o muzicală sentimentalitate, e substanța din care se modelează totul: evenimente, peisaje, oameni, mișcările și vocile lor. E o lavă, cândva fierbinte, care acum s-a răcit și ne permite să-i citim în accidentele suprafeței o întreagă viață. Nu se rmai mărginește să ne introducă în subiect, să încadreze întâmplările, să le premeargă și să le suc-ceadă, ci le conține efectiv și organic. Este însăși materia din care se alcătuiesc, bunăoară, în 24 iunie, peisajele acvatice, barcagiul, rudarii, Raruca, pescarul și povestirile lor. Niciodată n-a fost mai evident că substanța povestirii este însăși spunerea ei: conținutul, un limbaj. Până și vorbirea eroilor, se detașează doar pe fondul, acestui limbaj comun. Limba colorată, vie, a rudarilor crește pe limba naratorului ca mușchiul pe scoarța copacilor, c o combinație de cuvinte ce înfloresc pe alte cuvinte. Totul consumă înlăuntrul unei singure voci, se raportează la ea, își menține savoarea și prospețimea prin ea. Și această voce e însăși narațiunea, rămânând în urechea noastră tot timpul, ca o masă omogenă de sunete, ca o materie.

Din aceste exemple rezultă destul de clar cât tendința principală a artei sadoveniene este aceea spre o indiferențiere. Ce s-ar putea compara cu nonfigurativul din pictură. Limbajul nu mai. Figurează lumea, ci o constituie, nu mai este un vehicul, ci o materie, așa cum linia și culoarea încetează, în pictură, să mai reflecte forme ale lucrurilor reale, devenind ele înseși o formă. Trei din cele patru tipuri narative nu mai apar decât accidental în povestirile de după 1928, unde relieful, impresia de spațiu real sml înlocuite de un stil, de o „retorică, de o vorbire. Prin, vocea” pe care am încercat s-o pun în evidență, înțeleg tocmai această vorbire substanțială din' care ia naștere, ca dintr-b emisie de unde, viața operei. Nu încapă nici o îndoială, pentru cine îi citește cărțile în ordinea apariției, că Sadoveanu a tins de la început către acest stil: din ce în ce mai dens, mai material, mai senzual. „Senzualitatea” e un aspect important, dovadă tocmai a materializării conținutului, a unei expresivități imanente în plasticitatea ei extraordinară., Poezia noastră îndulcește întrucâtva realismul domniei voastre,, remarcă naratorul din Roxelana, când opune stilul

oriental celui european. Evoluția de la narațiunea reprezentată, în relief, la aceea bazată pe o ceremonie a cu vântului reflecta, la* Sadoveanu, un proces de poetizare a prozei, paralel cu acela de omogenizare pe care și romanul tradițional ne-o dau adesea astăzi. Față de povestirea întâmplărilor de către eroul însuși al întâmplărilor (tipul al doilea), care era prea patetică, crește impresia de firesc. Martorul, străinul, sunt povestitori mai credibili decât participantul: fiindcă ei sunt în același timp, înăuntru și în afară, implicați și neimplicați. „Literatura„ se găsește totdeauna pe această linie despărțitoare: nu e nici viață trăită, nici minciună pură. Cel mai aproape de privilegiul de a vedea deodată în ambele părți – spre realul existenței și spre libertatea invenției – nu e nici naratorul impersonal, neutru (a cărui libertate e în principiu absolută, fiindcă trece înainte și după spațiul concret al narațiunii) nici eroul (copleșit de conținutul experienței sale, prizonierul unei emoții, pe care tinde să-o falsifice din solidaritate cu sine), ci martorul, al treilea”, al cărui angajament e totdeauna dublu. Ochiul din narațiunea obiectivă vede prea mult, adică totul; misterul se spulberă prin schemă prestabilită, ordine, simetrie; eroul din povestirea trăită vede, la rândul lui, prea puțin, el e orbit de ceea ce relatează, punând persuasiune, sentiment, și spulberând misterul prin abundență în detalii, prin dezordine trădătoare. Prin dublul său angajament, martorul e ferit de ambele exagerări, ochi mut, voce oarbă: el e un ochi căruia i s-a redat vorbirea, o voce căreia i s-a redat vederea, în sfârșit, al patrulea tip de narațiune, la Sadoveanu, este acela în care martorul nu mai este un simplu personaj secundar, ci însuși autorul: narațiunile maturității sadoveniene intră, aproape fără excepție, în această categorie. Dacă în tipul imediat anterior, autorul se confunda cu unul din personaje, se cobora la nivelul lui, se lăsa redus, însușit, de data aceasta el se menține într-o perspectivă detașată și ironică, accen-tuând tocmai ceea ce încerca mai înainte să evite: convenția istorisirii. Cel ce povestește este din nou, ca în primul tip, un suprapersonaj. Deosebiri sunt însă esențiale: în locul unui ochi neutru care privește, o voce anumită care vorbește; în locul unei absențe obiective, o prezență ironică; în locul reprezentării (scenă, eroi, conflict), un limbaj.

Efectele schimbării se constată lesne. Narațiunea se de-dramatizează, la propriu ca și la figurat: la propriu, fiindcă, dispărând reprezentarea, dispar teatrul, scena, la figurat, fiindcă însuși conflictul se atenuează.

Erou: odată cu încetarea diferențelor de nivel psihologic. Personajele își pierd limba proprie: altcineva vorbește în locul lor, un suprapersonaj care e însuși autorul. Odată cu limba, își pierd și psihologia, în loc să vorbească, sunt vorbite: și nu numai vorbirea lor e vorbită, dar și gesturile, fința lor întreagă. De-dramatizată, narațiunea rămâne fără relieful ei, realist”, pe care-l dădea senzația de mișcare a personajelor într-un spațiu cu mai multe dimensiuni, cu

înălțime și adâncirne. Din basorelief, povestirea devine plană. Personajele: figuri într-un discurs, ca și momentele acțiunii: imagini plate pe o suprafață plată, iluzii ale* unei vorbiri. Povestirea curge ca o apă și ceea ce duce cu sine sunt aparențe de

— Bușteni, liane, frunze; nimic altceva decât reflexe ale valurilor și' ale luminii, într-o oglindă. Din limbaj funcțional, limbajul povestirii sadoveniene devine limbaj esențial, din mesager pentru obiecte de dincolo de el, substanță în sine.

Aceste patru tipuri nu sunt simultane: e vorba mai curând de o evoluție către cel din urmă examinat, care e al rmai tuturor operelor târzii. În definitiv, ceea-ce percepem în Țara de dincolo de 'negură, în 24 iunie și în altele e o voce: profundă., monotonă, cu un timbru ușor de recunoscut. Recitind primele narațiuni ale prozatorului, constatăm cu surprindere că vocea era deja în ele; aproape insesizabilă atunci, în, de exemplu, tnt-r-un sat odată: în amurgul unui început de toamnă.

— c. 441

ARTA

Sadoveanu însuși și-a intitulat volumul de debut:

Povestirii și puțini dintre contemporani l-au considerat altfel decât un povestitor prin excelență. Totuși, dintre întâiele scrieri, H aia Sanis, în pădurea Perișorului, Faceri de bineBordeenii, Fântâna Hazului și atâtca altele sunt mai degrabă nuvele: obiective, descriptive, minuțios realiste. Nuvela fiind jorma impersonală _ a povestirii^ ea_se iroMe le ronianu^rcasic, ~prinbExistă o limba a fiecărui personaj (duplT recunoaște) și ea nu se însumează de obicei în limba autorului (naratorului). Momentele lui Caragiale sau amplele nuvele ale lui Slavici au, de aceea, caracter aproape teatral: personajele trăiesc în propriul limbaj, ies în el ca pe o scenă. Mișcarea epică ascultă de cea mai strictă compoziție: introducere, intrigă, punct culminant și deznodământ – etape ale unei construcții și totodată ale unui conflict, manifestând prezența fizică a narațiunii și totodată conținutul ei psihologic, în Domnul Goe, în Moara cu noroc, nu se povestește nimic: totul se reprezintă. Nu există narator: exista un ochi care vede, organizează, urmărește, descompune în detalii și recompune ansamblul, în H aia Sanis, care c un roman concentrat, sau în Cinele, care e o schiță, ', nu intervine nici un povestitor, nici o voce care să nu aparțină unui personaj. Naratorul însuși e lipsit de voce, e mut. Vede, fără să vorbească. Mai exact spus: vocea lui e incoloră, fără personalitate, făcând oficiul convențional de a lega personajele, tablourile și acțiunea.

Acesta e și primul tip al narațiunii sadoveniene, foarte răspândit în volumele de început. Al doilea este al povestirii la persoana întâi în care povestitorul este și eroul întâmplării (însă deosebit de autor): Hanul Bo^d^^i,

Păcat boieresc, Ptuca de altădată, Cozma Răcoare. Diferența notabilă constă într-un transfer: ochiul neutru de dincolo devine o voce implicată; evenimentul văzut, evenimentul trăit; logica faptelor, o logică afectivă, în fond însă, structura adâncă se conservă, cu o notă mai pronunțat sentimentală. Un 'personaj relatează el însuși ce a trăit. Dacă comparăm acum Păcat boieresc cu Codrul (temă similară) descoperim un al treilea tip de narațiune, în care povestitorul (mereu deosebit de autor) e nurnai martor, nu și erou al întâmplării. Tot un personaj: dar cu rol secundar, accidental. O voce care se apropie din nou de impersonalitatea ochiului din primul tip; o structură narativă mai fină însă, ce le corectează pe celelalte două. Iată cum. Față de narațiunea clasic impersonală, aici centrul este mutat din exterior în interior, și din vidul unui povestitor neidentificabil ca persoană, abstract, în realitatea unui personaj; în primul tip, ochiul prindea în retina lui evenimentele, oamenii, locurile, atmosfera, încă înainte de a exista povestirea, și le urmărea și după încetarea ei; vocea din al treilea tip începe și se încheie în povestire, este contemporană cu ea. Scaie deci impresia de convenție pe care nuvela

Accentul cade exclusiv pe latura materială a existenței.

Ciclul arab lasă impresia ca fericirea atârână numai de bo găție. Găsind lampa fermecată, fiul croitorului devine bo gat și fericit. El mănâncă întâi pe săturate (dovadă că foametea era cronică), luând apoi desoție pe fiica sulta nului. O particularitate a acestor povești e tocmai relativa ușurința cu care se poate umple distanța din tre clase: deși această distanță e, în imperiul arab al secolelor IX-X, când iau-naștere poveștile, un ade vârat abis, mai mare decât în orice societate cunos cuta. Aladdin, ca sa devină dinflu al unui croitor sărac ginerele sultanului, n-are altceva de făcut decât să plătească zestrea cuvenita rangului social. E singura proba serioasă pentru solicitant: competiție de avere, nu de merite. Poveștile arate nu reflectă, desigur, o situație de fapt, ele întrețin o iluzie, fiind, în condițiile de inechitate socială în care trăiau deopotrivă ascul tători și povestitori, expresia unei uriașe nevoi de defulare colectivă. Când nici' o soluție practică nu poate ajuta pe sărac să-și schimbe lecu în societate, el recurge la imaginație. Iar în imaginație el înfrânge toate barierele. Nimeni nu l' se miră de averea subită a lui Aladdin. „Bogăția vine de la Allah”, spune sul tanul. Dovadă că originea averii era simțită ca vrăji torească. Ceea ce munca nu oferea, oferea norocul. De aceea criteriul este averea și nu meritul personal, în universul sadovenian această imensă bogăție nu e de închipuit. Societatea lui fiind omogenă, marile con traste lipsesc și scriitorul e liber să apese pe valorile spiritului, ipe înțelepciune, pe gustul vorbei de duh, mai mult decât pe acelea strict materiale. Nu doar că fericirea nu mai atârână de bogăție, dar nici bogăția nu mai e fabuloasă: scriitorul introduce o notă de cumpătare, de care se leagă morala însăși a lumii lui. Aladdin nu va fi pedepsit până la urmă pentru

norocul lui colosal și nemeritat: acest noroc îl sperie însă „Pe euro-”, i peanul Sadoveanu care a moștenit de la greci o măsură ujnă a lucrurilor și convingerea că Nemesis pedepsește totdeauna pe cei care, ca Polycrates, încearcă s-o întreacă prin înșelătorie. Averele, bunurile materiale, banii devin în aceste condiții simple -mijloace, niciodată scopuri în sine. Bogații lui Sadoveanu nu. Sunt neapărat fericiți; din contra, există la el o fericire în a trăi sumar și auster. Oamenii nu-și schimbă decât prin accident clasa. Socială și nu au în fond vreo bucurie în a și-o schimba. Toți își respectă rangul nașterii, promovarea fiind întemeiată pe iscusință., Viața plugarului și a păstorului. Statornic e mărginită – se explică autorul însuși în Viața lui Ștefan cel Mare. Mulțămirea lui materială e mediocră; de aceea își creează-bucurii sufletești. Religia și legenda, cântecul și tradiția sunt pentru el bunuri mai substanțiale decât aurul”. Mărginirea lumii lui Sadoveanu vine din mărginirea filosofiei lui. Acestea și sunt lucrurile importante din analogie: Sadoveanu raționalizează Orientul și -spiritul une, i Europe ce nu mai era ea însăși rațională. Scriitorul modern e de obicei un revoluționar, care -sacrifică Europa cărților pentru forme inedite de viață. Imaginația lui Sadoveanu ră-mâne, chiar și în cele mai protestatate din scrierile lui, una cărturărească. Așa cum filosof ia vieții la el sfârșește într-o utopie a -cărții, universul însuși al literaturii lui sfârșește în livrescul Divanului persian.

Căasic, prelungita într-o Europa care i devenit, în câțiva ani, cu totul inaptă și pentru armonic și pentru rațiune. Dacă luăm în considerare asiaticismul lui Sadoveanu, din cărțile lui târzii, putem observa că el însuși are despre lume o idee ce nu se mai reduce la vechiul spațiu greco-latin, la valorile civilizației mediteraniene. Încercarea lui de a lărgi acest spațiu sensibil reflectă neîndoiește o stare de criză. E drept, persanii, arabii sau indienii pătrunseseră în cultura Europei încă în secolul XVIII: dar Montesquieu și Voltaire îi folosiseră nu atât pentru a adăuga ceva continentului moral pe care trăiau, ci pentru a-l reflecta într-o oglindă. Mod de comparare și de relativizare: străinii lor nu aduc în occidentul european o altă lume, ci văd cu alți ochi același occident. Nu putem spune același lucru despre Divanul persian, despre Cuibul invaziilor, despre Creanga de aur. La Sadoveanu, mai întâi, din vizitat, europeanul devine vizitator: el este acum cel care călătorește ca să cunoască alte lumi; ceea ce nu se poate spune nici despre Zadig, nici despre Candide escapadele lor fiind fanteziste geografic, în al doilea rând, această. Ieșire în lume a europeanului echivalează cu o îmbogățire a Europei înseși. Contemplația de tip oriental, filosofia indiană, ceremonia japoneză sunt, la Sadoveanu, o substanță, nu doar elemente ale unui decor, și ele se adaugă raționalismului de tip occidental, incapabil să traverseze criza. Aici Sadoveanu c, probabil, mai aproape ca oricând de o soluție cu adevărat nouă la problemele unei Europe sfâșiate,

deșirate, care și-a părăsit zeii, idolii, valorile și arta. Ca și Malraux care descoperă China și Cambodgia, ca și, africanul” Camus, ca și Durrell, în Alexandria, sau Huxley în India, Sadoveanu părăsește o scenă prea strimțată pentru una mai cuprinzătoare, lărgeste spațiul spiritual, caută o ' rezolvare a crizei, nu în afara culturii lui, dar prin punerea ei în relație cu altele, prin integrare în alte culturi.

Până la un punct, experiența lui Kesarion Breb, trimis de preotul religiei vechi din Dacia să cunoască roadele creștinismului în Bizanț, este simbolul experienței scriitorului însuși, iar concluziile lui Kesarion Breb se în-tâlnesc cu ale lui Sadoveanu: eroul povestirii nu vede în Bizanț decât alte chipuri de a se juca aceeași piesă. Pe. Scena lumii, Sadoveanu redescoperă spectacolul pe care-l știa prea bine. Noțiunea însăși a Europei nu va fi de aceea radical modificată. Sadoveanu știe ca și Kesarion că „va fi cel din urmă slujitor” al vechilor rânduieli: nu-și depășește condiția, deși îi înțelege limitele. Se întoarce, privește îndărăt, renunță.' Este un sceptic iremediabil. Poate și pentru că (în sfârșit) experiența lui nu este (ca a lui Malraux sau Durrell) una de viață, ci una livrescă. Aici e diferența majoră. Pentru Breb, Bizanțul e o carte în care poate citi lucrurile: pentru Sadoveanu, Arabia înseamnă 1001 de nopți, India înseamnă Sindipa, Mongolia înseamnă Jurnalul soților Attkinson. Universul imaginar al filosofilor lui este scos pe de-a-ntregul din cărți. El nu se confruntă cu o lume nouă, ci cu niște cărți iechi, cu o experiență solidificată, cu o imagine aproape la fel de convențională, dacă nu și la fel de neverosimilă, a Orientului ca aceea adusă cu ei de primii orientali ce vin în Europa secolului XVIII, în ciuda deosebirilor, Sadoveanu e din această cauză mai aproape de Montesquieu decât de Malraux. Autorul Căii Regale e un aventurier și un neliniștit, un optimist și un activist, fugind dintr-o lume ce se năruie, încercând să așeze alți idoli în locul celor care au căzut de pe soclu. Sadoveanu e contemplatorul sceptic al ruinei, fatalist incurabil.

Să'comparăm o clipă spiritul din 1001 de nopți cu spiritul operei lui Sadoveanu, spre a vedea și în ce fel cărțile vechi ale Orientului îi hrănesc imaginația. Pentru arabii ce inventau poveștile Șahrazadei, valoarea supremă nu e munca-nu e nici la Sadoveanu-ci bogăția.

Intră, cum am remarcat deja, într-o fază abstractă și „filosofică”, societate de înțelepți care se guvernează cu ajutorul rațiunii. Sursa e desigur tot secolul XVIII: posibilitatea unei lumi raționale, bazată pe filosofie, cu suverani luminați care ascultă de sfetnicii lor, echili-brind. Neconținut balanța celor bune cu cele rele. Culoarea e orientală la Sadoveanu, fiindcă de acolo vin cărțile., O, filosoafe, împărățiile stau pe adevăr, nu pe minciună,, spune împăratul Kira din Divanul persian. Și filosoful răspunde: „Așa este, slăvite stăpâne, dar de unde am cunoaște noi adevărul de n-ar fi minciuna? Și cum ar putea fi dreptate fără

cele nedrepte? Dumnezeu a pus în cumpănă cele potrivnice ca să aibă bietul om cu ce să se joace și cu ce să biruiască zădărnicia vieții. De aceea, Doamne, temeliile împăraților sunt tocmai nedreptatea și neadevărul, ca să poată împărații să le bata și să le biruiască. Dacă n-ar fi nedreptate și neadevăr, n-ar mai fi nevoie de puterea împăratului”. Aerul asiatic, Arabia, 1001 de nopți, India, Persia oferă, cadrul, pentru aceasta ultimă utopie a lui Sadoveanu care, în anii fascismului și ai războiului, încerca să opună, nu fără măreață naivitate, demenței istoriei o istorie încă rațională.

Aici sunt două lucruri de precizat: mai întâi, raportul dintre această utopie, a unei societăți de filosofi, și utopia democrației țărănești; apoi, ce datorează cu adevărat Sadoveanu răsăritului, într-o concepție așa de occidentală în fond (dacă admitem că occidentul e în bună măsură produsul rațiunii și al secolului XVIII).

Oricât de deosebită ar fi lumea din Frații Jderi de aceea din Divamd persian, între ele sunt unele puncte comune, în imobilitatea lui, expresie a unui feudalism încremenit în faza de început, de obști libere, organizate conform tradiției, paradisul Moldovei lui Ștefan e – o societate aproape la fel de omogena. ca aceea din Utopia lui Morus. Lipsind ideea contractului țși deci a ipocriziei), implicată în gândireamai tuturor utopiștilor europeni, la Sadoveanu găsim, în schimb, ideea de „societate naturală”. Căci și societatea familial-obștească și aceea de filosofi sunt rezultatul unei fatalități pe care scriitorul n-o analizează: nicidecum al unei înțelegeri deliberate. Accentul cade pe tradiția infinită dinainte, nu pe momentul de constituire: ne-evoluând, această lume n-are nici sfârșit, nici început. Este în fond intemporală. Așa cum arabii din anul 1000 au văzut în epoca lui Harun al Rașid „vârsta de aur”, proiectând-o asupra întregii lor istorii, Sadoveanu face din epoca lui Ștefan un model și din legendara împărăție a lui Kira, altul. Ștefan este Harun al Rașid al lui Sadoveanu. Toată opera îl sugerează și scrierile succesive conțin imagini ale lui mereu mai desăvârșite. Societate țărănească sau societate de filosofi – deopotrivă de armonioase, 'expresie a unei lumi integre și a unui om moral. Sadoveanu este cronicarul melancolic al acestei societăți prudente, stabile, ceremonioase, din care răul și nedreptatea nu lipsesc, dar în care triumfă totdeauna până la urmă binele; contemplator cumpătat al slăbiciunii și al patimilor omenești, el tinde necon-benit spre apologia vârstei eroice, dar și înțelepte, a umanității, în care sabia și spiritul se cumpănesc reciproc, în care bărbăției, forței și brațului îi corespund inteligența, mintea și morala. Visul lui Sadoveanu este al unui om armonios într-o lume armonioasă.

În fond, din Renaștere încoace, utopiile au exprimat

I mereu convingerea oamenilor că pot conviețui rezonabil, că își pot supune destinul istoric. Enciclopediștii au imaginat o asemenea* societate

reglementata rațional chiar în pragul Revoluției franceze și toată Europa a continuat să creadă în ea până la primul război mondial. Utopia lui Sadoveanu e aceea a umanismului înd în păduri, tâlhării la drumul mare, o natură violentă și neprietenoasă. Unul din eroii cărții rezonază așa: Toate în Moldova, domnule de Marenne, sunt scurte, trecătoare și viforoase; și cele bune și cele rele. Acum doi ani, aceste locuri erau înflorite și populate. Acum nu mai sânt... Titlul însuși al primului mare roman istoric sadovenian ar putea sugera că istoria merge ca racul sau, mai bine, că ea recade periodic în barbarie, după ce a cunoscut perioade înfloritoare, în Nunta Domniței Ruxanda, unde epoca este mai veche cu un sfert de secol, avem parcă în fața ochilor o altă țară: „Ne întâlnim cu țărani-în cară cu boi ori călări. Erau veseli și bine hrăniți și se închinau către noi cu cușmele în mână... Unde au dispărut fugarii sălbaticiți și murdari, ca niște ființe animalice, din celălalt roman? Natura însăși pare a fi alta: „Nu ploua, nu băteau vânturi, nu ardea prea tare soarele. Fânașurile înfloreau pretutindeni; în dumbrăvi cânta cucul. Prin sate oamenii ne ieșeau înainte cu vin și cu pită, ispitindu-ne despre veștile din lumea asta și de pe tărâmul celălalt. - „, Curtea lui Vasile Lupu c un mic Bizanț. Bogăția palatului, a veșmintelor și a mâncărilor, echipajele, luxul și fastul uimesc pe străini. La masă, fiecare are locul lui în raport cu rangul. Divanul de judecată domnesc seamănă cu un spectacol de teatru: boierii stau în sala iar domnița Ruxanda ascultă judecățile într-o lojă secretă, prevăzută cu o perdea de mătase. Pe o scară mai mare decât în nuvele și decât în Hanu Ancu-tei, Sadoveanu pune în aplicare aici concepția sa uto-pică. În Frații Jderi, într-o epocă și mai veche, se vede dintr-o dată toată organizarea socială ce reprezenta pentru scriitor modelul, cu un suveran luminat și autoritar în vârful piramidei, înconjurat de boieri ascultători și bizuindu-se pe răzeșii liberi, cri o administrație perfectă și cu o armată aproape regulată. Ștefan cel Mare simbolizează pe domnitorul național. Ieșirile lui, vânătorile și mesele lui sunt de un maxim protocol. Dom-PuLjag. Arată _ LQLorului,”sau. ca un zeu, natura însăși fiind rodnică sHejriciță ca_. Mtr: uii_eden: ^,.... Sus stătea Vodă într-o toată mânia, împresurat de boieri; și spătarul îi ținea spada și buzduganul. Nimeni nu putea să înlăture dreptatea acelui braț. Ori boier, ori misei simțea acea apăsare ca sub o întocmire neclătită așezată de Dumnezeu. De când acea putere se așezase asupra Moldovei părea că s-au schimbat și stihiiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbiel-șugate. Lazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și pâraiele cântau în văi; prisăcile se înmulțeau în poienile pădurilor; drumurile erau pașnice”. Această lume din epoca lui Ștefan nu se deosebește decât prin proporții de aceea schițată în primele povestiri sau în Crâșma lui moș Precu. Căci este tot o societate țărănească, un fel de familie extinsă la întreaga țară. Domnitorul fiind capul marii familii, el dispune de soarta

supușilor ca un tată de a fiilor săi. Belațiile sunt patriarhale_șLLeji: ^ tilice. Familia Jderilor~hrfT decât tiparul în mic, nu-cleul^ întregii societăți. Se accentuează, desigur, față de variantele primare ale universului sadovenian, unele trăsături. Cele mai importante sunt _stabililâtea” (împinsă până la ritualizare și raport ceremonial) și Omoidilica, Ne aflăm de fapt pe o treapta '^ disiacă. Romanele J. Jstoric_e_ -_ pierdere' a acesteT_vâr^eIlericitef_pe care scriitorul o fixează în epoca lui Ștefan. Dezvoltând o idee a lui Cantemir din Descrierea Moldovei, Sadoveanu creează Ini fof p n cd MaTp _.

Cel din urmă model din care se constituie universul sadovenian este acelacarturăresc. În câteva cărți de la sfârșitul deccniulTârtrăl patruea (Divanul persian fiind cea mai importantă), societatea ideala sadoveniana

Al doilea model_ (teoretic, căci practic separația ră-niâne greu de făcut) este un ideal univers_jărăriesc. Există câteva elcm en te,, Comune int f c „ăcesTa,, și condiția omului natural. Căci societatea poate fi la rândul ei concepută ca naturală. Herdcr, dezvoltând pe Rousseau, a „folosit noțiunea de, popor natural”, în definitiv, reapare respingerea stării de fapt, a raporturilor capitaliste. _Or^unân4u^e_SQcii^^i^burgijce, Sadoveanu restaurează o societate care n^^e-xistaT niciodată „ca atare 7âuT”cTa^a~a: -riXT5tâfră,, avut, nici vorba, ' cu totul alte trăsături. Restaurația e imaginară. Societatea devăl-mașă, de răzăși liberi, ^ociețațe. A-fanulie^., pe care le găsim în nuvele sau în romanele istorice, ca expresie sadovcniană a, poporului natural”, jin de o viziune la fel de romantică asupra istorici ca și aceea lăercleri-ană, sunt, în definitiv, o utopic, figurarea unei lumi de-săvârșite, superbe în naivitatea ei.

Prima schițare a universului țărănesc ideal (și, implicit a, vârstei de aur,,) o descoperim în scrierile debutului, de exemplu în Crâșma lui moș Precu. Cum arata „satul,, sadovenian la acest nivel? Iată-l într-un amestec de realism descriptiv și declișeu sămănătorist: l) în fața. Crâșmci se întindeau până sus pe vârful dealului, ogoare și livezi: era un amestec de colori, de la pâniântul cafeniu la verdele închis al sălciilor, cu pilcuri roșii și galbene de flori, de ți se pierdeau ochii. Prin livezi pășteau vite albe și numai ici-colo sunau tălângi nevăzute. La spatele crâșmei, spre răsărit, iar livezi și crânguri, în care fluierau mierlele și se îngâneau greierii toată vara. Din arbori atârnavă mănunchiuri de fructe, mere rumene, pere verzi și prune albastrii. Și era o liniște și o mireasmă ca-n cuprinsurile nnei chinovii de călugări. Din livezi, privirea, coborând în vale, dădea peste pânza iazului Zadoinci, împresurat de papură și de stuh, în care foiau popoare de sălbăticiuni aripate. Dincolo de iezătura întărită cu sălcii se ridica moara neagră a Zadoinei. Se auzea în tăcerea zilei fâșăitul de mătasă al opustului. Peste iaz urca drept în sus dealul Halmului, pe care-și aveau fâne-țele oamenii din Broșteni. Spre toamnă, culmea se umplea de moșiroaâcle căpițelor de fân, iar cositorii, în. Întinderi, păreau niște stropitori de var”.

Atmosferă de duminică: iubitor al otiumului mai degrabă decât al negotiumului, Sadoveanu zugrăvește rar scene de munca. Crășma e locul unde se colportează știrile din viața satului: dragostea dintre Zaharia și Anica, certurile dintre crâșmar și morar, sfatul notabilităților. Nu lipsesc claca, obiceiurile de sărbători și celelalte pentru ca tabloul să fie întreg. Crășma lui moș Precu e și întâiul roman țăranesc al lui Sadoveanu, naiv-etnografic și convențional, însă instructiv pentru viziunea socială a scriitorului. Satul astfel descris e satul liber, răzfi. Șesc, bazat pe o economie închisă și apărându-se de agresivitatea marii proprietăți feudale iar mai apoi de pătrunderea elementului capitalist. Idilismul provine din voioșia fundamentală a conviețuirii oamenilor -care, dincolo de suferințe și de drame (de obicei erotice), și-au păstrat capacitatea de a se bucura de natură și de roadele ei. De câte ori apare agentul noii civilizații (notarul, popa, negustorul), el este ridiculizat de scriitor care-l privește ca pe un stricător moral, ca pe un dușman al curăției sufletești. Imaginea democrației țărănești, existentă în -nuce în Crășma lui moș Precu, devine foarte evidentă în romanele istorice. Să le trecem în revistă spre a desprinde caracterele esențiale ale societății de țărani ce „constituie idealul lui Sadoveanu, în mișcarea de retragere a universului lui spre trecut, în Zodia Cancerului se zugrăvește un „paradis devastat,, din punctul de vedere al unui călător străin prin Moldova. Aici nu e vorba încă (decât sporadic) de elogiul element aritmic. Drumul străinului e presărat de dezastre: sate pustiite, oameni sălbăticiți de frica năvălitorilor succesivi, trădări. Mai norocos este Sadoveanu când opoziția aceasta nu transpare așa de clar și nu devine, ca în împărăția apelor, „tezism rousseauist,,', când, încetând să o opună-civilizației, prozatorul se scufundă în natură ca într-un tărâm secret și fermecător, avându-și ordinea proprie, mărșă și poezia. Natura este atunci viața însăși, în deplinătatea ei. Vânătorii, pescarii sau pădurarii lui alcătuiesc o lume desăvârșită. Desigur, e greu să ignorăm peste tot elogiul omului care se dispensează de societate și, implicit, teza ambiguă a scriitorului. Dar nu e mai puțin adevărat că existența omului natural are la Sadoveanu o infinită poezie și câteva din paginile cele mai bune ale literaturii lui se bazează pe ea. Omul natural trăiește la un loc cu fiarele, cu păsările, cu toate vietățile lumii, al căror limbaj îl înțelege; și-a pierdut în fond poziția umană privilegiată. Asistăm la o „descentrare” a omului* care nu _rmai e considerat model pentru restul ființelor. Micii scriitori realiști de după 1880 limitau totul la om și lumea naturală le apărea încărcată de psihologie, repetând la nivelul ei societatea. Istorisirile lor cu animale le reproduceau întocmai pe acelea cu oameni, refăceau un raport social sau psihologic^ erau în fond fabule sau alegorii sentimentale. Sadoveanu răstoarnă relația, în locul unui univers antropocentric, populat de animale morale, vom găsi la el un univers cosmocentric, populat de oameni ce. Nu s-au desfășurat de legătura cu

celelalte ființe; nu, realism,, ci, magie”. La Sadoveanu toate ființele sunt deopotrivă de enigmatice. Enigma lor stă în existența însăși: un dîne de vânătoare, un căprior, un mort anonim sau un pescar singuratic sunt misterioși fiindcă aparțin naturii în fenomenalitatea lor ireductibilă. Nu ascund o taină ce se poate dezvălui: sunt pur și simplu tainici prin ființa lor în care se oglindește spiritul cosmic. Aici trebuie căutată valoarea unor intuiții ale lui Sadoveanu care, despărțindu-l de viziunea sentimentală a precursorilor minori, îl apropie de aceea profundă și poetică a lui Tolstoi. Moartea lui moș Calistru pe Dekleu poate sta alături de Trei morți și ceea ce prozatorul rus spune, într-o scrisoare, despre extraordinara lui povestire, se aplică deopotrivă lui Sadoveanu: „Țăranul moare liniștit. Religia lui este natura împreună cu care a trăit. El a doborât arbori; a semănat secară și a cules-o; a ucis miei și a asistat la nașterea altor miei, a avut, copii, i-au murit bătrânii și el cunoaște exact această lege, de la care nu s-a abătut, ca și barima, dar pe care a considerat-o de o manieră directă și simplă... Arborele moare în pace, cu simplitate și frumusețe. Cu frumusețe pentru că nu trișează și nici nu face grimase, pentru că nu se teme și nu regretă nimic”, într-o parte a ei, proza lui Sadoveanu n-are alt conținut decât pe acesta universal și natural, fără psihologie, fără morală, fără eveniment-: desfășurare, doar, a marelui spectacol al lumii. Vladirnir Streinu scrie: „Sadoveanu e, în primul și în ultimul rînd, un vindecător al inimii omenеști de sentimentul efemerității lui. Eroii lui, cînd merg în codru și vînează.

— Nu vînează iepuri, mistreți, căprioare; vînează iepurele, mistrețul, căprioara, zimbrul; el merge la speța vînatului, nu la. Exemplar; merge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descrițiile de natură sunt descriții ale sălașului cosmic. Omul însuși cînd se. Adăpostește sau merge prin codru își caută rudenia cu cele neschimbătoare”. Naturalismul din primele nuvele sadovenienc încetează în clipa în care studiul social, moral, psihologic este înlocuit cu studiul unei lumi eterne și al îndeletnicirilor ei esențiale: ceea ce povestește acum Sadoveanu în nesfârșite variante, e revelația sufletului lui inocent în atingere cu o lume simplă și neschimbătoare, stadiul ireal, dar poetic, al existenței ființelor, paradis regăsit pe calea con-templației lirice.

Societate patriarhală, devălmașă. Această evadare a fost adesea înțeleasă simplist ca o regresie: putem preciza acum că Sadoveanu nu regresează la drept vorbind spre structuri (naturale, istorice) anterioare, ci i găsim gază structuri, care sînt un țel de. Mîrlă-le_fle existentă.' în această idealitate stă „utopismul” lui, ca^jormă a protestului, și el apare cluăVcTin primele narațiuni, m încercarea de a scoate pe om din relațiile sociale ale epocii contemporane, în trei feluri, cărora le corespund trei, modele,. De existența: fie privindu-l în starealuijig libert ațejiatURALă, la marginea societății 'propnu-zise,

unde se găsesc pădurarii, vânătorii, fugarii de tot felul; fie restituindu[^]l[^]jinei[^]societăți ce jreface un paj_adis_Lierclut; în sâârsit, această societate îmbracă, în operele târzii, și o. formă „livrescă/[^]

Cel mai sumar, dar și cel mai răspândit model al existenței sadoveniene este deci acela oferit de_jiatură: zuKrăA'ireaomujui. Ființa jirimară, în clementul lui cel mai vechi și maT~rtfesc7~In împărăția apelor, locuitorii de la Nada Florilor s-au refugiat pe un ostrov, unde nu pătrunsese încă râia socială,,; trăiesc din pescuit; au instrumente primitive, disprețuindu-le pe acelea moderne: refac existența de la zero, reinventând mijloacele materiale înseși. Mai pe șleau spus, sunt niște înapoiați. Moș Hau se minunează de ceasul copilului, ca un sălbatic de măgelele de sticlă, și4 fură, dar e obligat să-l restituie fiindcă nu știe să-l facă să meargă. Atitudinea lui Sadoveanu e contradictorie. Kl explică astfel gestul batonului; în complicata-i inteligență primitivă, moș Hau desigur n-avusese decât o marc curiozitate și mai ales dorința să cumpănească în palma lui, grav'si sigur, acea minune a unor veacuri cu mult mai târzii decât el". Ar fi deci la mijloc o inocență curioasă, noțiunea însăși de hoție neexistând, cită vreme, la insularii lui Sadoveanu, nu există nici aceea de proprietate privată, însă, ca să trăiască în anotimpul,, rece sau ca să completeze săracele lor mijloace de subzistență, moș Hau și ceilalți lucrează în oraș o parte din timp sau șterpelesc de pe câmp știuleți de porumb. Ei nu sunt în fond liberi de societate'si scriitorul însuși ezită în definirea raporturilor: pe de o parte, elogiază existența liberă de la Nada Florilor, întoarcerea în natura; pe de altă parte, nu se poate da în lături să observe limitele acestui mod de viață. M. Ralea, examinând conceptul de natură (în Explicarea omului), nota două accepții principale: natura ca stadiu de civilizație depășit și natura ca spontaneitate, tn primul caz, aplicabil secolelor obosite de rafinare culturală, e vorba de o proiecție spre trecut, când, de exemplu, copilul sau sălbaticul ne-apar mai naturali fiindcă sunt mai aproape de sursa, în al doilea, natura se opune societății ca libertatea constrângerii., La baza ideii de natură stă un element de insurecțiune, rebelă la orice fel de domesticire". Cele doua accepții -le întâlnim deopotrivă la americanul H. P. Thoreau și la Rousseau. În fond, ele se ating în mai multe punc*te, fiindcă, bunăoară, refuzul vieții moderne, ca alienare a omului prin dezadec-vare de mediul lui firesc, pe care o prec^că Thoreau, conduce în ultimă instanță la descoperirea libertății rousscauisie. Aici este și echivocul oricărei teze de acest fel și în care Sadoveanu însuși cade: confuzia dintre natural și primitiv. Lauda naturalului se transformă în lauda primitivității, câtă vreme natura însăși nu ne poate apărea decât ca uri stadiu de civilizație întrecut, cita vreme nu există, cum se exprima M. Ralca, o stare complet naturală". Omul natural și presocial al lui Sadoveanu este expresia aceleiași'convingeri utopice pe care au susținut~o aproape toți gânditorii

secolului XVIII, când așezau pe omul singur, natural, la începutul aiilor și a toate, în realitate, nu exista om singur și natural. Natura omului este socială.

— c. 441 țâme de bordeie. Unele erau clădite ca bordeiele obișnuite, în doua ape, acoperite cu pământ; altele erau scurmate în mal și astupate în partea săpăturii cu scânduri ori gard de nuiele, peste care era întinsă o lipitură subțire și coșcovă de lut. Fumuri ieșeau din toate cotloanele acestea săpate în pământ. Geamuri mici cât pumnul luceau pe alocuri în bătaia piezișă a soarelui. Nicăieri nu era o împrejmuire. Vitele și porcii rătăceau de-a valma, pe dinaintea ușilor. Găinile scurtau în gunoaiele grămadite pe bordeie ca niște cușme murdare și jerpelite,, însă prozatorul nu stăruie pe înapoierea „bordeenălor,, nici pe exploatarea muncii lor. Relațiile cu boierul și cu vechilul sunt în general fără. Asprime. Conflictele se aplanează repede. După împăcarea cu Niță, vechilul dă de băut tuturor și moș Gheorghe Barbă cânta din fluier cântece de o mare tristețe. Aici izbucnește deodată la suprafață acea lumea duios-nostalgică pe care o vom regăsi în toate scrierile lui Sadoveanu. Oamenii sunt buni la suflet, pașnici și cumsecade, iar amestecătura de porturi și obraje, aproape pitorească: „Muncitorii așteptau cina. Erau oameni de toate felurile, felurit îmbrăcați. Erau figuri blânde, bălane; erau obrazuri întunecoase cu ochi scăpărători. Erau straie albe, ca pe malul Moldovei, erau straie mohorate ca ale locuitorilor câmpiei. Pălării largi de păslă, clopote de paie împletite, cusute cu ață roșie, căciuli roase de vechime, de ploi îndelungate și de soare fierbinte. „ Faliboga, vechilul, e un fost haiduc, iubitor de femei, de băutură și de libertate, întreține pe moșie o ordine desăvârșită, însă fără metode brutale. Are, în fond, o fire primară, stân-jenită de civilizație și de traiul în comun („Măi Niță, măi prietine! Vezi tu pe muiera asta? Eu cu dânsa am hoțit, măi! Câte ape am coborât, câți codri am străbătut și prin câte locuri pustii am rătăcit., nici nu mai țin minte.,) Niță Lepădatu, argatul, ajunge în final răzas liber, când pe moșia vândută de boier se înfiripă satul sadovenian adevărat, acela zugrăvit bunăoară în Crâșma lui Moș pyecu. Blajin e și boierul cel mare, cuconu Jorj Avrămeanu, care vorbește cu bunăvoință noului angajat și-i dă un ban alb, urându-i: Poartă-te bine și sa fie într-un ceas bun...” Opoziția dintre boieri și bordeieni e evidentă, dar este mai mult decât una între două clase: este opoziția dintre două lumi. Iată o scenă: „Când ieșiră boierii din casă, bordeienii se așezară pe două rânduri, privindu-i cu luare aminte. Erau rumeni la fața și veseli. Cuconu Jorj se îndreptă spre supușii lui și zise zâmbind:

Iaca stăpâna voastră, măi oameni buni., și pri vea și el ca pe ceva scump ochisorii ce scliffeau neîntrerupt în puful blănițelor.

Dumnezeu să-i deie sănătate. răspunseră câteva glasuri.

Boierul cel bătrân fuma dintr-o țigaretă de chihlimbar. Privea spre oameni, parcă se gândea la altceva. Zise cu-un zâmbet de milă spre domnița cea bălaie: „Oh! Ils sont bien sales, les pauvres g'ens!”

— Ce zice? Ce-a spus? Șopteau oamenii întorcând nasurile unul spre altul.

Strângându-se în blănurile lucitoare, boierii trecură mai departe. Se opriră și priviră spre bordeie. Zâna cea bălaie începu a râde: „Tiens! Qu'est ce que c'est que ca? D șopti ea cu glas dulce. Și privind cu ochii frumoși spre Avrămeanu, urmă tot în franțuzește:

A! Sunt locuinți! Cât sunt de ciudate!

În adevăr, aici srntem departe de civilizație! Zise și cuconu lonașcu, învăluindu-și fața în fum albăstrui de tutun”.

Vom observa mai departe că prozatorul are tendința de a evada din lumea în formare, mizeră și sălbatică, a bordeenilor, către: organizări sociale mai stabile, în care, deveniți răzeși liberi, foștii bordeeni alcătuiesc o universul

_ H. Saniclevici a condamnat naturalismul din narațiunile tânărului Sadoveanu, alcătuind un celebru tablou: „Din acest tablou – constată el – se vede că patru sunt elementele cu care d-l Sadoveanu. Caută să ne intereseze, temele pe care le repetă iarăși și iarăși în lucrările d-sale: beția, adulterul și violența p'ână la'criminalitate”. Argument pueril, desigur, căci aceleași teme se găsesc nu numai la naturalistul Zola, dar și la Sha-kespeare. Contează atitudinea care, la primul Sadoveanu, e în adevăr zolistă. G. Călinescu a recunoscut-o la rândul său: Volumul următor stabilește prin chiar titlu latența patimilor: Dureri, înăbușite! Fie prin înrî-urirea directă a lui Zola, fie prin mijlocirea lui Vlahuță, se observă aici o intenție (cu efecte păgubitoare) de studiu... Ion Ursu e un mic Assomoir... Volumul în totalitatea lui e sumbru, cu oameni îndobitociți de suferință și băutură, deși cu un substrat de umanitate.; Simplitatea ia forma abrutizării și constatarea ru-dimentarității, a milei pentru umiliți. Petrecerea cu băuturi_ apare ca alcoolizare”. Iată'chiar clementele naturalismului: psihologia morbidă, instinctualitatea turbure, compasiunea, în fine, studiul de moravuri și teza. Lipsește doar măreția tragică. Zola, dar mai ales Maupassant și Daudet pot fi recunoscuți aici. Lui G.

Călinescu i se pare că naturalismul e percale să fie deja abandonat în Crășma lui Moș Prccu: „însă numaidecât scriitorul renunță la orice naturalism și începe să înfățișeze viața elementară ca tm scop în sine și din ce în 'ce mai idilic”. Chiar dacă prefacerea nu e afia de timpurie, idilicul, ce intră de la început în substanța prozei sadovenienc, c o notă fundamentală.! Naturalismul lui social sau realismul popular sunt în fond idilice: dar nu pur și simplu fiindcă teza scriitorului constă în revenirea la o lume veche și curată; este deopotrivă aici lin mod de a privi de sus suferințele indivizilor, cu îngăduință

pentru nimicnicia lor la scara universului: viermuiala oamenilor și surparea instituțiilor istorice intră în cadența eternă a naturii înseși j, împăcarea,, de care am vorbit nu-i altceva. Decât această filosofie sccp-tic-fatalistă. Nimic din tragismul biblic al lui Faulkner. Cu atât mai puțin va fi Sadoveanu atras de „substructura umanității,, cum zice T. Vianu despre naturalist! Preferind „apoteza ei”, adică omul eroic-elementar. Naturalismul primelor sale narațiuni seamănă adesea cu o haină de împrumut. O va dezbrăca destul de repede, dând curs liber adevăratei sale înclinații care e mai puțin zăgăzirea condiției de oprimare a omului. Social decât afirmarea drepturilor omului natural. Societatea e un mijloc, de stricare a omului și numai în afara ei eroii sadovenieni se simt în elementul lor.' Coexistența este posibilă doar pe treapta patriarhalității idilice.

Să examinăm sumar, din acest unghi, nuvela Borde-enii, una din cele mai sumbre ca viziune socială, după părerea majorității comentatorilor. Muncitori cu brațele, veniți de pretutindeni, desțelenesc pământuri și pun bazele unor viitoare așezări rurale. Acești coloniști, cum au fost botezați, trudesco din greu, locuind în bordeie mizerabile. Imaginea „bordeielor a fost adeseori citată ca exemplu de realism crud: Pe o coastă mai pră-vălatică, în apropierea curții, stăteau înșiruite o mulțime sadoveniene („El nu inventează tema cu fiecare piesă – spune de exemplu G. Călinescu. Subiectul este definit după îndelungi șlefuiuri și eliminări. Creatorul, ușurat de grija întregului, își pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanței de culoare și sunet. Arta bizantină. Scoate efecte de policromie și de compoziție murală din repetarea la infinit a acelorași teme.,,). „Bizantinismul,, face să pară amănunțite monotonia acestei opere atât de masive, de greu accesibile, ca muntele ascuns al lui Decheneu din Creanga de aur. Ea se apără deopotrivă printr-un stil, prin vraja malefică a limbii de care critica se contaminează, ajungând uneori a vorbi, în locul limbii proprii, limba însăși a operei. Spre a scăpa atracției nu trebuie totuși. Să ne înfundăm urechile cu ceară ca marinarii trecând prin mitologica strâmtoare, ci să ne legăm de catarg ca Ulysse: să-i ascultăm chemarea și să-i rezistăm. Trebuie, ieșind din stadiul liric al admirației pure, să învățăm a căuta resorturile care provoacă iluzia, tehnica adesea invizibilă care întreține arta; să încercăm a vedea pe artizan, acolo unde ne orbește forța de creație a demiurgului; să semnalăm artificul, acolo unde totul apare ca o curată natură. Subjugați de spectacol, să aprindem luminile „și să ne urcăm pe scenă. Să lăsăm decorurile să se schimbe sub ochii noștri. Să recunoaștem trucurile. Să deosebim visul de realitate. Să ne ferim a păți ca acel negustor din Halima pe care Harun al Kasid l-a transportat adormit în palatul lui, pentru o noapte și o zi, și care n-a mai știut apoi dacă este negustor sau calif, când e treaz și când visează.

Dificultatea, în ce mă privește, a fost de a descoperi un unghi de vedere, de a verifica aptitudinea critică prin supunere la obiect. E poate locul a defini însăși noțiunea de ipoteză în critică. Ea e un unghi, nu o temă; și care nu e dat, ci trebuie găsit; o cale de acces, nu o cmnificație. M-am referit la o posibilitate {plurală, deschisă, discutabila) a textului, nu la o realitate (sin -gulară, închisă, definitivă) a lui. Nici n-am fost obsedat de o metodă anume, îngăduindu-mi atâta sistem cât încape într-un eseu: metoda de lectură nu exista înaintea lecturii, nu vine din afară (din tradiție sau din prejudecată), ci se înfiripă și se consolidează în același timp cu lectura; căci orice lectură este un demers concret și până la un punct imprevizibil, ce se revelă sieși în contact cu o operă și pe măsură ce revelă opera. Visez o carte de critică în care constituirea textului critic să fie simultană cu reconstituirea textului literar, nașterea unuia cu renașterea celuilalt, sinteza cu analiza, teoria cititului cu o practică anume a scrisului; o carte care să fie totodată un studiu și o antologie, familiarizând pe cititori cu o operă și cu explicarea ei; selecție spre a învedera ansamblul și idee de ansamblu spre a motiva selecția; citire și citare. Căci, în sfârșit, unghi de vedere, ipoteză, renunțare etc. Nu sunt totuna cu ignorare și, ca să aleg, am citit și recitit opera lui Sadoveanu, de-a lun'gul a câțiva ani, uitând-o și regăsind-o de câteva ori. Chiar dacă nu vorbesc de o carte, ea a fost explorată și grăuntele de minereu aurifer, trecut prin toate sitele; chiar dacă o demonstrație pare a se baza pe un singur text (pe care l-am crezut potrivit), ea s-a încărcat în prealabil de semnificațiile tuturor. Un eseu critic este ca un arbore care, pentru a se hrăni, își înfige în pământ rădăcinile puternice; dincolo de care însă există rețeaua invizibilă și delicată, împânzind mii de kilometri pătrați, a unor nervuri incomparabil mai subțiri decât firul de par și a căror activitate tainică și laborioasă umple de strălucire floarea și da bogăție coroanei.

Utopia cărții, este o utopie devenită conștientă de ea însăși. Sa notăm și alte trăsături. Societatea de filosofi nu mai este una primitivă, ci una-evoluată. Ion Jder era încă un tânăr barbar. Fcrid este un filosof. Vârsta de aur, apoi, nu durează. Romanele istorice povestesc tocmai devastarea acestui paradis inițial, însă societatea din Divanul este eternă, fiindcă presupune un principiu livresc. Ideea de educație o întărim și în primul volum al Fraților Jderi, ca o verificare, acolo, și ca o consolidare a aptitudinii lor prin experiență. Ion se instruiește trăind, în Divanul, educația a devenit lucrul esențial. Față de pedagogia sămănătoristă, pe care Sadoveanu a împărtășit-o la început, este de asemenea o diferență: scriitorul nu mai are pretenția de a educa nemijlocit, el se mărginește să-și ofere un model de educație. Moralismul devine în felul acesta o filosofie: ultimele opere conțin, pe lângă imaginea vieții, paradigma ei. Utopia cărții nu înseamnă în definitiv și această viziune superior educativă a literaturii? Principiul de educație ce stă în centrul Ostrovuhii hipilor presupune

o lume frumoasă, care își asumă conștient răspunderile și, într-un fel, se autoreglează. Cartea constituind acest ultim refugiu și cea mai nobilă expresia a libertății noastre, utopie a cărții înseamnă credința ca arta conservă dincolo de eșecul vieții valorile supreme ale ființei umane, ca ea nu moare odată cu civilizațiile succesive și nici la fel cu ele, bucurându-se de șansa unei intemporalități pururi senine. Conținând o experiență în sine nealterabilă, cartea sadovcniană pare a coborî periodic din cerul ei imaginar ca să dea vieții o lecție. Raportându-se la viață, ca o superioară tablă a legilor – ca o morala, ca o filosofie și ca un cod al frumuseții – cartea nu cunoaște schimbare; a fost gândită și scrisă o dată pentru totdeauna. Poate fi imitată, nu poate fi creată din nou. Conține un adevăr etern. Scriitorul însuși este în accepția ultimului Sadoveanu un copist de adevăruri eterne. Dar luând cartea ca model, iluminismul sado-venian nutrit de Montesquieu și Voltaire, de Scrisorile persane și de Zadig, trecute prin filtrul lui Anatole France, pe care, ca și Ibrăileanu, Sadoveanu îl admira, e mai bogat și mai modern, căci nu exclude contemplația de sorginte răsăriteană. Occident alismul lui e dublat de bizantinism. Să remarcăm cum, din nou, marele prozator tinde să-și nege determinările: raționalismul prin senzualitate și conceptul prin cuvânt. Filosoful este și un poet. Alegoria abstractă se umple de concret. Meditația devine realista. ^Evoluția lui Sadoveanu implică astfel de contraziceri continue, care-i l'ormeaza autenticitatea și unicitatea: un~scriitor'care redescoperă polemic, în plin secol XX, raționalismul moral al iluminiștilor; un occidental care are ceva din beția Asiei; un oriental care are simțul măsurii. Iluminismul lui nu e lipsit, deci, de senzualitate iar visarea, contemplativitatea orientală presupun o voință de a se instrui prin carte specific europeană. Observatorul meticolos al naturii se abstrage în carte precum Kesarion Breb în peștera sacră. Cântărețul lui Cosma Răcoare, iubitorul vieții simple și primitive, devine în ultimele cărți filosoful posesor al unui model abstract și general _ al lumii și, totodată, poetul capabil să umple acest model de carnea fremătătoare a cuvântului.

S

Orice sinteză conține riscul simplificării. Cu atât mai mult când e vorba de Sadoveanu. A-l înțelege înseamnă a putea să-l citești fără să te pierzi într-o grădină ca a lui Borges în care potecile se bifurcă la infinit, în care fiecare peisaj seamănă cu două picături de apă cu celelalte, deși este mereu altul, în care oamenii par a avea mereu aceleași chipuri, deși sunt neconținut alții; înseamnă, cu alte cuvinte, a rezista la mirajul unei multiplicități. & Ibrăileanu, Tudor Vianu și G. Călinescu au vorbit, chiar, de reluarea în variantă a motivelor arhală trece în faza de stat,. Toate locurile comune ale acestei sensibilități în criză se găsesc la el: viziunea idilic-romantică și paseistă, retrogradă”,

anticapitalismului, încântarea de tot ce e natural ori chiar sălbatic și celelalte. Ca reacție, această literatură stă pe o bază mai mult sentimentală (de unde idealismul ei moral). Însă, ca orice mare creator, Sadoveanu înobilează tot ce atinge. Ceea ce la sămănătoriști rămâne, de exemplu, înduioșare superficială de soarta țaranului, devine la Sadoveanu acea adâncă și gravă simpatie cu victimele societății, nelipsită nici din opera maturității și atât de caracteristică; în locul umanitarismului lor minor-nostalgic, o solidaritate tăcută și izvorâtă din înțelegerea suferințelor seculare, un curent puternic de stimă și o dragoste nemărginită, asemănătoare cu a lui Tolstoi; îylldcul idealizării facile, decorative, a trecutului na-țiojiall_JriLeicarga_- de a-l privi global, ca pe -Q

— – oa, ca organica, ascultând de iegi pjojpii, în care dmenHmHJl, omului obișnuit capătă proporții mitice-șL eroice. Pe de alta parte, tinărul jadovearmeste: un atent observator al. Fondului. ir „*l'n^T (tm) Fâl omului și _ăl tendJBt^Sri Lc a, se ^e volta | (| coptra cnnvpptiiW Pf^tTpg^V'7-ninpa. ^nnjj j”nnaai? Îaț^'erQic&. Și ftân atnase^. T ț ă i n H_ cam*mtar J apar^e^^e^nmjbel înșii singurațici, _alungați de socie-tateori pur șFsiirâplu mcapâBilT a~trăi în ea. Idealul sămănătorist e, astfel, contrazis a doua oară: nu numai prin forța care transformă natura și istoria din simple clișee ale evocării sentimentale în mituri naționale; deopotrivă prin negarea idilismului de către o realitate sumbră, plină de conflicte sociale și morale, a înduioșării de către cruzime și violență. Sadoveanu e un scriitor complet, de la început; înainte de a-și descoperi adevărata originalitate, universul lui cuprinde la un loc seninătatea și drama, mila și nepăsarea. Individualismul, apoi, contrazice idealul existenței obștești. Și ce se alege de intenția moralizatoare când, în ciuda rezolvării sentimentale a unor conflicte (defectul epocii, defectul tânărului Sadoveanu), blândețea prozatorului ne lasă să simțim adesea o indiferență comparabilă doar cu aceea a naturii înseși, o neîndurare atroce? Sadpveanu_este în primele opere un scrjitor^contradict JonuTâur Tos „sTârfâpac: af, ~ arclenT^i'Ti'epasător, idealist și j sceptic. Un realist cu viziune romanticăjsijTn^rornjâjit^ la fel de”pienb, îți detalii că un T realist, un contemplativ pasionat sTun~mâlos iară 'mila.'

Opera lui de maturitate, rezultată din aceste contra-dicții, la capătul elaborării unei filosofii și a unui stil propriu, nu va fi nici ea ușor de judecat cu măsurile comune ale epocii. Originalitatea scriitorului e desăvârșită, sub raportul evoluției ideilor și a artei, în vreme ce atitudinea ostilă față de lumea contemporană a sămănătoriștilor și poporaniștilor, reacționarismul lor, ia, după primul război, înfățișarea ortodoxismului gândi-rist, care e un iraționalism, Sadoveanu devit^ un îli^-minișt. În spiritul veacului al XVIII-lea. Un rațioi) aristir 'e fjpăriariucrurij. Qr și repri-măinstinctele prin gândire: si. Mai ales, nu critica, ci se abstrage în contemplație, nu dezvăluie contradicțiile, ci le împacă.

Dar raționalismul și antifascismul nu sunt filo-burgheze și liberale ca ale lui Lovinescu sau Ralea. Ceea ce Blaga numea „revolta fondului nostru nelatin” poate fi, de asemenea, descoperit la Sadoveanu, dovadă că el ocupă o poziție singulară în privința atitudinii. Respingând idealul burghez, el își proiectează idealul „național-utopic”, cineva vorbind pe bună dreptate de „utopie democratică” țărănească, și de una dată după cum ne reamintim. La „Frații Jderi” sau la Creanța (Legea nr. Aici, mai puțin ortodoxismul, legătura cu noul tradiționalism se vede încă. În același timp însă, apare în Divanul persian și idealul statului rațional, de filosofi guvernând cum au visat iluminiștii: și el conduce la Utopia Cărții. Spre deosebire de utopia țărănească.

În sensul creării unei formule potrivite substanței mitice. Și, totodată, a unui stil. Sesizabil din primele opere, stilul lui Sadoveanu își atinge capacitatea maximă abia în ultimele. Faptul trebuie legat de modificarea conținutului și a tonului: stilul devine el însuși mijlocul de a învălui și de a înălța o materie prețioasă din care se fabrică imaginile realului și care trece asupra acestor imagini o parte din proprietățile proprii. „Limba e în parte aici chiar conținutul operei...”, afirmă G. Călinescu.

Rezumând, voi spune că, la tendința esențială a operei lui Sadoveanu, fiind la toate nivelurile – viziune, univers, formulă și limbă – aceea către omogenizare, ea produce în timp o schimbare a structurilor expresive ale operei, înainte de a se studia să semnalăm un alt aspect foarte important, și anume: Aceste structuri nu sunt noi: povestirea, poemul epic, epopeea, alegoria, balada sau basmul (care fuzionează la Sadoveanu) au fost doar abandonate în secolul XIX, când o lume prozaică și practică începea să se folosească mai bine de roman și de dramă. Răsturnându-le din arsenalul scriitorilor de odinioară și adaptându-le nevoilor lui, Sadoveanu se deosebește de majoritatea contemporanilor. Originalitatea constă în sinteza acestor mijloace într-o proză care sfidează speciile moderne curente și, în definitiv, și pe cele vechi, care nu e nici romanică, în accepția de azi, nici epopeică, în accepția clasică. Putem repeta cu privire la epopeea sadoveniană ceea ce s-a afirmat odată despre Tolstoi: Lumea organică a vechii epopei era totuși o formă de cultură, a cărei calitate specifică era chiar organicitatea, în vreme ce natura pe care Tolstoi o propune ca ideal și o trăiește ca existență este sesizată ca o formă de natură și, în acest sens, opusă culturii”, însă aici, în contradicție dintre idealul de artă și semnificațiile sociale și morale ale lumii în care scriitorul trăiește și scrie, între o viziune comunitară și o societate diferențiată, este rădăcina unei utopii a literaturii. Sau mai exact: utopia filosofică și socială a lui Sadoveanu se realizează abia prin intermediul unei utopii a literaturii, când idealului unei lumi omogene îi corespunde idealul unei arte omogene. Aceasta din urmă nu se

rezumă la refuzul romanescului, înlocuit cu povestirea sau epopeea, cu basmul sau legenda: expresia ei cea mai clară o vom întâlni în livrescul substanțial din câteva cărți ale deceniului al patrulea care conțin pe lângă imaginea unei vieți încă bazată pe alianța dintre om și cosmos, motivul chiar al unei literaturi morale și frumoase, moștenire a umanismului greco-roman și a pretențiilor lui pedagogice, care nu numai că relevă o lume. Egală și rațională, dar urmărește totodată să-o educe, să înălțăm filozofia specială și utopia a literaturii, pe scurt, utopia a culturii. Artistic însă, se creează un simbol. „

Putem relua acum întreaga discuție din unghiul evoluției lui Sadoveanu spre a vedea cum, expresie a unei puternice necesități interioare, ca se deosebește de a majorității contemporanilor, situându-l pe marele prozator pe o poziție unică în literatura română și, nu mai puțin, în aceea europeană, începând să scrie în primii ani ai secolului, Sadoveanu e condiționat, firește, atât de mediul în care se formează (înfrățit cu umor în Anii de ucenicie), cât și de nivelul general al literaturii noastre la 1900; însă el se comportă față de aceste condiționări într-un chip aparent paradoxal: asumându-le spre a le nega. Este un scriitor tipic și totodată unul excepțional pentru epoca respectivă. Conformismul și, „lămuriri „-r (tm)- ' -s-Vreolta determina dubla lătură aoperei de tinerețe. Nu există o parte, un scriitor care să îi exprimat mai bine decât Sadoveanu aprehensiunea unei părți a intelectualității noastre la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui de al XX-lea, într-un moment în care. După cuvântul lui Tudor Vianu, „o societate patriarhală și căderea ca într-o lecție de morală. La Sadoveanu și Rebreanu justiția se face mai trainică și răspunde în altă parte. Nimeni n-a ajuns însă la destrămarea criteriilor ca Regele Lear, n-a strigat ca Ivan Karamazov ca el nu iartă cruzimea nici chiar când e lăudată în corul de îngeri. Neîmpăcatul se împacă puțin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cad înainte de a atinge nivelul singularității de destin a speciei noastre. „Infernul moral faulknerian e reversul paradisului natural sadovenian, pe care-l găsim de exemplu în Frații Jderi sub înfrățirea „vârstei de aur, a umanității, unde lumea seamănă cu o uriașă familie. Locul rezistenței la criză, care este la Th. Mann burgul, este la Sadoveanu această lume-familie, solidară și durabilă; Dar aceasta e, după expresia lui Georg Lukács din Teoria romanului, chiar vârsta epopeii: „în acest caz, pasiunea este calea predestinată rațional spre o perfectă adecvare de sine însăși. Nu există nici o interioritate, căci nu există încă exterioritate, nici o alteritate pentru suflet, în timp ce sufletul pornește în căutare de aventuri și le trăiește, el ignoră momentul efectiv al căutării și pericolul real al descoperirii; nu se pune niciodată în joc, căci nu știe deocamdată că se poate pierde și nu visează măcar că s-ar putea căuta”. Și încă: Această lume e omogenă și nici separația dintre om și lume, nici opoziția dintre Eu și Tu nu sunt capabile să distrugă omogenitatea. Sufletul se situează

în lume ca orice alt element al acestei armonii; frontiera pe care i-o dau contururile sale nu se distinge esențial de conturul însuși al lucrurilor... Omul nu se înfățișează ca un ins solitar, purtător al substanțialității, în sânul unor entități reflexive. Relațiile lui cu ceilalți ca și structurile cărora le dau naștere sunt, ca și el, pline de substanță, pentru că sunt universale, mai filosofice și mai apropiate de patria arhetipică: dragoste, familie, cetate. Pentru el, obligația morală este o pură chestiune pedagogică. În astfel de limite, lumea nu poate fi decât închisă și perfectă. Nu există totalitate posibilă a ființei decât acolo unde totul este omogen încă înainte de a îmbrăca o formă; acolo unde formele nu sunt con-strângeri, ci simplă luare de cunoștință, iluminare a tot ce, înlăuntrul a ceea ce urmează să capete formă, doarme ca o obscură aspirație; acolo unde cunoașterea înseamnă virtute și virtutea fericire, iar fericirea e aceea care manifestă sensul lumii,.. Epopeea se opune, în studiul lui Lukács, romanului, ca o vârstă tânără. Uneia mature și reflexive. Opera lui Sadoveanu aparține în întregul ei acestei vârste unitare și organice a epopeii. S-a și afirmat de atâtea ori: Sadoveanu e înainte de orice povestitor. Dar povestirea este specia prin exce-' lenta a unei societăți omogene în sensul de la Lukács. Cum și Faulkner are mentalitatea unui povestitor, putem menționa aici o observație care s-a făcut în legătura cu romanul american: romanul clasic realist a prins, mai târziu în America, țară fără societate", atâta timp cit a existat mirajul acelui frontier unde oricine putea găsi câțiva acri de pământ pe care sa se așeze. Sadoveanu scrie (reluând o distincție a lui Feni-more Cooper) un soi de române lirică și sentimentală, corespunzând povestirii europene. Povestitorul premerge romancierului întrucât exprimă spiritualitatea unei lumi stabile și ritualizate. PjauLGeorgescu notează: „Sadoveanu este expresia structurii mentale a obștilor țărănești aproape comunitare, lucrând în devălmășie, și a oierilor liberi trăind în comunități închise, într-o economie aproape de troc". Romanul fiind la origine o specie recentă, burgheză, el corespunde unei, lumi a prozei,, cum spune Hegel. Lumea povestirii este esențial poetică. E interesant de constatat că, ținând spre edificarea unei lumi omogene, Sadoveanu trebuia să se slujească în chip necesar de povestire și de epopee, împăcarea lumii lui determină împăcarea artei lui. Evoluția merge bări greu de prevăzut. Thomas Mann a zăgrăvit criza în Aluntete vrăjit iar Dostoievski a presimțit-o, cu aproape cincizeci de ani mai devreme, în Frații Karamazov și în Demonii. Ca și Malraux sau Camus, mai târziu, ei sunt scriitorii crizei, ai asumării riscurilor unei civilizații declinante, epuizate, sau chiar ai revoluției inevitabile. Nu fără nostalgie, uneori, după acel spirit renascentist, care a domnit trei secole în Europa burgheză: această nostalgie o simțim de exemplu în figura lui Settembrini din Muntele vrăjit, și poate mai clar, în câteva articole și conferințe ale lui Thomas Mann, între care aceea rostită la Liibeck, orașul său natal, în

1926, și încheiată astfel: O umanitate burgheză care se afirmă ironic, pe planul artei, mai presus de clase, este incapabilă să se opună vieții în continuă înnoire, încă și mai puțin e capabilă să-și renege rădăcinile, originile, tradiția milenară, patria ei burgheză, din dorința lașă ori din slăbiciunea de a participa la noul spirit. Pieias gnivissi-mum et sanctissimtm nomen. Celebrăm o sărbătoare a pământului, a amintirii urbanității burgheze. Artiștii rătăcitori departe sunt și ei la postul lor. Când discordia domnește în lume, ei se adăpostesc în spatele zidurilor cetății ancestrale cu șapte turnuri, pentru a se simți în siguranță printre concetățenii lor”. Ultimele cuvinte sunt inspirate de un poem al lui Goethe. Sadoveanu, având și el sentimentul crizei, al sfâșierii vine cu o, soluție,, diferită, corespunzătoare desigur temperamentului și culturii sale diferite. El opune unei lumi în degringoladă un alt adăpost decât cetatea, orașul burghez, cu turnurile lui de apărare contra invaziilor. Gândind ca Anaximandru că, lucrurile au a-și da socoteală unele altora pentru nedreptate, potrivit cu morala timpului”, el se refugiază în imaginea stabilă a unei lumi ceremonioase și morale. Continuă a crede în umanismul clasic, în acea Rațiune Universală în care a crezut Europa secolului XVIII. Și, în orice caz, divorțul dintre individ și societate, care apare inevitabil și la el, este treptat contracarat de utopia unei umanități redevenită omogenă, pe care moralistul Sadoveanu o zugrăvește ca fiind condusă de o altă Dike. Rămâne până la un punct un Settembrini, în ciuda avertismentelor lui Naphta; mai mult decât atât: e vorba în opera Ini de încercarea de „a sugera o stabilitate, acolo unde totul se transformă, o unitate, acolo -unde nu e decât ruptură*, o evoluție în afară de timp, acolo unde timpul revoluționează în fiecare clipă mediul fizic, societatea, gândirea, imaginația și arta. Pune în locul unei lumi schimbătoare, haotice și dezintegrate, o lume ritualizată, neclintită în tipare de existență străvechi, călăuzită de stele ca de un destin imanent; și în locul unui om bântuit de neliniște, perpetuu revoltat, un om simplu, supus legilor tribului și împăcat cu sine. Demonici moderne și sen-” țimentului tragic al vieții îi preferă paradisul natural al unui om reconciliat cu universul. Acest paradis e cetatea cu șapte turnuri a lui Sadoveanu. Aici întrevădem principala deosebire de Thomas Mann. Dar și de Faulkner, în opera căruia, de asemenea, se înfruntă ființe primare, instinctuale, ce par scoase din circuitul civilizației, deși o refac neconținut de la zero. La Faulkner, criteriul esențial este unul moral: între bine și rău, personajele romancierului american se zbat ca sub puterea unui biblic blestem. Klc și sunt de obicei vinovate: unele față de altele și toate față de lume. Lupta, violenta apar și la Sadoveanu, dar nu și vinovăția; e vorba apoi 'de o; instinctualitate ce acordă pe om cu lumea, manifestarea unei solidarități ancestrale, din care tragicul propriu-zis e absent. Alexandru Ivasiuc generalizează aceste observații în'felul următor: Lumea nu e niciodată scoasă

din țâțâni, o economie cosmică prezidează facerile și desfacerile... „ N. Filimon, important ca întemeietor aducea direct dreptatea și reglementarea relațiilor dintre oameni și Dinu Păturică își avea mă-

— C. 44J întâlnit pana satirica a lui Gogol din Suflete moarte și nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni., Observațiile lui E. Lovinescu au putut lăsa impresia greșită ca se tăgăduiește literatura sadoveniene intelectualitatea și, în câteva rânduri, criticii au încercat să definească tipul ei specific de intelectualitate care, în chip evident, nu e acela al lui Gogol sau Dostoievski. E. Lovinescu nici nu avea cum să se refere la acea dată la operele de maturitate ale prozatorului, așa încât filosofia – morală, socială și artistică – a lui Sadoveanu intră în atenția comentatorilor mai târziu., Există în opera lui Sadoveanu – remarcă Al. Paleologu, condensând în câteva fraze miezul discuției – personaje de mare intelectualitate: Kesarion Breb, Platon din Sak-koudion. Ștefan cel Mare, Amfilohie Șendrea,. Dacă nu întâlnim la Sadoveanu drame ale conștiinței morale și ale inteligenței, nici etosul revoltei și al idealurilor, nu e din cauză că ar fi o operă lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel al lui Sadoveanu nu există idealuri, ci nostalgii. Idealurile și dramele conștiinței sunt fenomene ale negației; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmației sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui și care-i definește mai exact nuanța) a încuviințării. Există două atitudini, două mari familii de spirite: a celor care aprobă cosmosul și a celor care îl refuză. Aceștia din urmă sunt eroii conștiinței individuale, marii idealisti, nihilisti, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepție monistă, totală și rotundă, o viziune armonioasă și sferică, în care totul își are rațiunea și locul,” Firește, Sadoveanu face parte dintre cei care aprobă cosmosul, ceea ce nu înseamnă că seninătatea fundamentală a prozei lui exclude suferința, violența și crima. Dar, încheie Al. Paleologu, „toate dramele și catastrofele individuale sunt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierde ca propriile noastre drame și destine în ordinea infinită a universului”. Recunoaștem lesne, cuprinsa în aceste rânduri, acea. Filosofie a lui Sadoveanu ce constă în de supunerea. _j_ fațaKfățeT melancolică, în tendința spre împăcare și ridicarea jmpojriya^zbucium^uisocietațn moTerne! _a unei ordini <5Sențial se^irȘ~^sT~idiice, G. Călinescu ~a găsit că tocmai această filosofie face din Sadoveanu un scriitor specific, proza lui atingând, ca și poezia lui Eminescu, fondul cel mai adânc al rasei: prin arhăitate și regresivitate, contemplativitate de tip asiatic, jale nedeslușită de popor străvechi (observabilă și la Goga), lipsă de spirit critic exagerat, adică o seriozitate funciară, un umor înțelept. Teza e desigur, prin generalizare, discutabilă și în fond nu e deloc normal să încercăm a defini specificul prin excludere: specificul românesc trebuie considerat ca un

complex de factori, în care stau alături de această atitudine, și altele, cum ar fi spiritul progresiv. ^idealist și pozitiv ce se oteservă la Heliade, Hașdeu sau Kogălniceanu, sau acela ironic și critic al lui Caragiale. În tot cazul, înțelepciunea calmă, împăcată, potrivindu-se foarte bine lui Sadoveanu, e momentul să vedem în ce constă în fond esența viziunii lui asupra omului și a istoriei, ce raport întreține, din acest punct de vedere literatura marelui prozator cu aceea a contemporanilor lui.

În genere, așa cum am sugerat deja, Sadoveanu scrie într-o epocă sfâșiată: nu numai la noi, unde relațiile capitaliste le sfărâmau treptat pe acelea feudale, dar în întreaga Europă, care cunoaște după primul război mondial cea mai profundă prefacere a valorilor de la Renaștere încoace. Sfâșiați între contrarii sunt aproape toți scriitorii secolului XX, apăsați de un puternic sentiment al tragicului istoric – două războaie fără precedent, fascismul, comunismul – conștienți de insuficiența umanismului burghez și de pericolele unor schimde civilizație înainte de a o cunoaște, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naivă cum este și elogiul „satului cutumiar. Unele romane (Paștett'Blajinilor sau Nopti de Sânzicne) pot fi considerate, la o privire superficială, un fel de romane ale Restaurației: speriat de corupția, brutalitatea și amoralitatea burghezului, prozatorul reinstaurează o stare de lucruri anterioară. Pădurea Borzei, amenințată de spiritul practic al inginerului Bernard, rezistă, solidarizând în rezistența ei simbolică pe toți apărătorii arhaicelor structuri. Și f, finalmente, inginerul se da bătut. Boierul din Pastele Blajinilor fiind idealizat iar arendașul, caricaturizat, conflictul nu rămâne totuși în această etapă sentimentală: scriitorul glorifică triumful celui dinții asupra celui din urmă. Zguduit de transformarea prea rapidă a lumii, scriitorul o refuză aproape instinctiv.

În aceste condiții, apropierea lui Sadoveanu de sămănătoriști și de poporanist: e explicabilă pentru întâile lui cărți, împreună cu ei, marele prozator opunea civilizației moderne trecutul. Tot ce putem afirma deocamdată este că această rezistență, explicabilă istoricește și socialmente, e naivă cită vreme pericolul însuși al alienării capitaliste e mai puțin grav, la 1900, decât rămânerea în urmă a țării prin conservarea multor relații de tip feudal, prin lipsa de eficiența economică, prin incapacitatea instituțiilor politice de a rezolva situația țărănimii. Ne miram de evaziunea sămănătoristă, de refugiul din fața unor înnoiri necesare. România se găsea abia în perioada adaptării glorioase la oraș, mașina, industrie., Natura” nici nu fusese bine părăsită și redevenea un paradis pierdut: acest rousscauism era un semnal de alarmă prematur, fiindcă tânăra burghezie românească era ahtiată după roadele industriei moderne, bucuroasă a sacrifica natura, a polua apele, a urca muntele cu automobilul. Ecologia ingenuă a lui Sadoveanu venea prea repede. Orașele de la 1900 erau

încă niște sate mari, noroioase și necanalizate. Sute de kilometri de câmpie, de pădure și de apă le despărțeau, transportul era precar, așa încât problema cea mai acută era mai curând aceea de a introduce confortul decât de a-l bles- * tema. Sadoveanu este un Thoreau al nostru, dar care, ca și scriitorul american, va trebui să aștepte câteva decenii pentru ca profețiile să-i fie ascultate. Căci este uimitor să-i vezi personajele evadând din târguri mizere într-o insulă încă și mai mizeră; că în loc să caute a se civiliza, caută a se sălbătici. Frumusețea peisajului nu constituie un argument: numai omul cultivat și orașcanul au, în acest sens, simțul naturii. Moș Hau sau baba Ileana din împărăția apelor sunt, ei, insensibili la natură, vădind doar o inadaptare la orașul modern. În același fel se pune și problema idealizării trecutului pre-burghez: nu exista nici un motiv ca relațiile feudale și un fanariotism ce mai părea de dată recentă să treacă drept preferabile relațiilor noi. Sau, dacă era unul, el avea un pur caracter sentimental, reprezenta o formă de ostilitate instinctivă.

Paseismul și idilismul întjilor povestiri sadoveniene au” fost criticate și dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu are meritul de a fi pus punctul pe i într-un pasaj din Istoria civilizației: Și Rusia s-a deșteptat tir-ziu la civilizație – scrie autorul – păstrându-și ca și noi vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale. Prin Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol și alții, se cuprinde totuși întregul popor rus și e esențial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frammtat de probleme sociale, un agitator revoluționar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvânt un orn cu o bogată viața sufletească. El nu e cuconul Gheorghieș, nici cuconul Andrieș; când totuși au apărut și acești boiernași cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi ale ftuei epoci în proces de dizolvare, ei au unul din marii lui prozatori. Originalitatea fiind un raport, n-o vom putea niciodată dovedi pe a lui Sadoveanu dacă ignorăm astfel de raporturi. Și tocmai aceste raporturi mă preocupă aici: mai exact, de a vedea cum participă Sadoveanu la literatura contemporană, prin ce se aseamănă și prin ce se deosebește; iar în cazul lui deosebirea luând adesea înfățișarea unei nepăsări față de multe din inovațiile prozei moderne, de a vedea ce le opune, care este deci concepția lui artistică. Mai mult decât atât: de a deduce filosofia scriitorului, viziunea lui asupra omului și a societății, pe care se clădesc o idee de artă și în cele din urmă un stil.

Tematic, o parte din opera lui Sadoveanu se inspiră din viața modernă. Mai ales romanele propriu-zise (care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte, cum spunem astăzi, de actualitate, întâiul lucru ce se observa este neaderența sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism și la masinism. O anumită tendință de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puțin la începuturile

activității lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 și chiar. Mai târziu, când industrializarea pune în pericol structuri sociale și morale străvechi, prin proletarizarea unor întinse pături de țărani, stârnind nu numai opoziția unor scriitori, dar și pe aceea a sociologilor, care se disputau asupra căilor de modernizare a României. Evoluția socială ce se declanșează pe la jumătatea secolului trecut și se prelungește câteva decenii după 1900 ridică tuturor problema conservării acelor tradiții de viață pe care rapidele. Prefaceri economice le periclita; și, deopotrivă, problema acceptării necesității istorice. (Sadoveanu însuși ne apare sfâșiat între paseism, expresie a inaderenței, și sentimentul progresului inevitabil.

În publicistica lui se remarcă adesea un bun simț politic, o încercare de a înțelege și explica. Multe din articole reprezintă rezonabile luări de atitudine ale unui spirit liberal și democrat, care își acceptă timpul,. Deși îl critică, și pare convins că ceasornicul istoriei nu poate fi dat înapoi. Ca atâția dintre contemporanii săi, Sadoveanu a simțit natura civilizației moderne și, de exemplu într-un articol din 1930, a exprimat-o cu claritate: În supremația lui (de astăzi), omul stă singur *și neliniștit. Inteligența lui a scornit lucruri interesante și va mai scorni. Trenul, vaporul și automobilul; telegrafia și telefonul; cinematograful, radiofonul și aeroplanul sunt cuceriri care-i justifică mândria. A clădit orașe gigantice; e adevărat, știe și mijlocul să le dărâme,. Prin schia și foc, c-o uimitoare ușurință. A deschis puternici ochi asupra microcosmosului. Pentru toate își poate adresa legitimă laudă. Pe lângă acestea, aurul, podoabele și satisfacțiile plăcerilor par a-l rânâna și mai aprig într-un salt de cucerire a vieții materiale: acesta e comandamentul general al lumii europene și americane de azi. De la începutul veacului, Mephisto sta iarăși lângă Faust...” Aceste idei revin și în cărți, în Olanda bunăoară. Iar patru decenii după povestirea Ion Urs-u, Sadoveanu s-a dezis de viziunea de acolo, care este și a altor scrieri din tinerețe.

Însă, alteori, lucrurile sunt privite de scriitor dintr-o perspectivă opusă, accentele cazând pe teama de distrugerea vechilor valori, de degradarea morală și de excesele noii ordini capitaliste, în împărăția apelor, faptul semnificativ este că fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre țărani și târgoveți; viața în aglomerările urbane le produce greață, deși aceste aglomerări nu sunt decât târgurile meschine de la sfârșitul secolului XIX. Înainte ca orașul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma și Gomora epocii moderne, își alege eroii dintr-o lume care se apără o geografie națională, ea nu participă la niciuna din tendințele înnoitoare ale prozei moderne, părând a se abstrage, ca spirit și ca formula, într-o unicitate măreață. Lucrurile se cuvin privite mai îndeaproape.

Debutând în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima. Perioadă a literaturii sale, cum e și firesc, sub înrâurirea prozei secolului XIX. O parte din surse le-a indicat el însuși, altele sunt și ele vizibile cu ochiul liber. Autorul Povestirilor și al Șoimilor a fost marcat profund de Daudet, Maupassant și Zola, superficial de Flaubert și Babac, și aproape deloc de Stendhal; are afinități cu Dickens, mai puțin cu Thomas Hardy, deși îl citea și îl iubea; cu Turgheniev și Sienkiewicz, nu și cu Dostoievski sau Gogol, iar dacă e interesat de cel din urina, e ca autor al lui Taras Bulbă și nu al Sufletelor moarte. Continuă deci linia realismului sentimental și a naturalismului descriptiv. Din literatura română, după Creangă, cei doi scriitori care au influențat vădit pe tânărul Sadoveanu sunt Vlahuță și Caragiale. Dar și G. Sion, N. Gane, Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. În 1928, cu Hanu Ancuței, începe epoca maturității artistice a scriitorului; nu puțin au susținut chiar că el debutează acum a doua oară. În ce moment însă al literaturii europene și românești? A-l situa e necesar, fiindcă în deceniile care despart debutul lui din 1904 de acela din 1928 această literatură se schimbase ea însăși foarte mult și operele maturității sadoveniene sunt contemporane cu acelea ale unor autori ca și necunoscuți înainte de război mondial. Deși continuau a se scrie romane în maniera secolului XIX, apăruseră mulți dintre romancierii secolului XX, Unii dintre ei – D. H. Lawrence, Kafka, Proust, Rebreanu, Camil Petrescu, Joyce – își publicaseră o parte din operele principale. Mușii obținuse un mare succes cu Rătăcirile elevului Torless iar Italo Svevo niciunul cu Conștiința lui Zeno. Thomas Mann nu publicase doar Casa Buddenbrook, dar și

Muntele vrăjit. Importanța acestora se va vedea mai bine ulterior, în fond, prin majoritatea 5pcrei lui, Sadoveanu aparține primei jumătăți a secolului. Baltagul apare în același an cu Calea Regală a lui Malraux iar

Creanga de aur în același an cu Condiția umană, între ele, F. Celine tipărește Călătoria la capătul nopții iar Virginia, Valurile.: Povestirea Ochi de iirs e contemporana cu Greața lui Sartre, Divanul persian, cu Deșertul tătarilor al lui Buzzati iar trilogia PVfl/n Jderi începe să apară odată cu Omul fără însușiri al lui Mușii și se încheie în anul Mitului lui Sisif și al Ciumei lui Camus. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generații succesive: a lui Brătescu-Yoincști, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu și a lui Holban. Așadar, cu ultimii supraviețuitori ai secolului XIX și cu toți reformatorii prozei noastre din secolul XX. Ce concluzie putem trage din această prea lungă înșiruire de mimași titluri? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înțelege ce desparte Zodia Cancerului de Patul lui Pro-cust ori Planu A nouței de Muntele vrăjit: prin formulă, dar și prin conștiință literaturii, care revelă la Sadoveanu o viziune romantică a lumii, scrie Paul Georgescu -e un pcic, mitic și tragic”.. ETriu e vechi, adaugă criticul.

— L — - ' ' ^ - - iXi- - „ „'. *** ' fiinocaTătłmarmoderrii se învechesc. Nue un simplu paradox. Sadoveanu nu aparține acelei modernități pe care am sugerat-o prin titlurile de mai sus și care reprezintă o avangardă a romanului, în acești termeni, comparația poate părea (și este) excesivă. Dar ea trebuia schițată pentru că locul, în istoria literaturii, al lui Sadoveanu este alături de toți acești romancieri: îl citim împreună cu ei; îl înțelegem prin ei, după cum îi înțelegem prin el. Modernitatea unui scriitor nu e o vorbă goală. A-l plimba pe Sadoveanu prin literatura europeană a secolului este un procedeu firesc, atâta vreme cât el trăiește și scrie în acest secol, contând ca

FILOSOFIA

, Poate că și subiectul nostru, adică toate cărțile pe care le-am citit, s-a îndepărtat de noi în timp ce teoretizăm, ca umbra de o pasăre ce se înalță. Iată, umbra a rămas neschimbată, tremură acum peste drumuri și grădini. Dar seamănă cu pasărea tot mai puțin; modelul și copia du se mai ating ca atunci când pasărea își înfigea ghearele în țarină. Critica induce astfel, în eroare.”

E. M. FORSTER

SFÂRȘIT