

PANAIT CERNA. SIMBOLICA RELEVANTĂ

DE

MAGDA URSACHE

După modul cum s-a produs armonizarea dintre intuiție și idee, în interiorul conștiinței artistice, pot fi distinse mai multe tipuri de poeme simbolizante, încadrate de autorul dizertației *Gedankenlyrik (Lirica de idei)* în : *simbolica relevantă, simbolica analogică, simbolica alegorizantă, etc.* Căci, spune Johannes Volkelt, maestrul întru teorie al lui Panait Cerna : „Der Phantasieleib ist die unmittelbare, wahrhafte Überführung des Gehaltes der Dichtung in Sinnlichkeit ; der Wortleib ist nur die zeichenhafte Oberfläche, mit welcher der in seinen Phantasieleib gehülte dichterische Gehalt sprachgemäß verknüpft ist. So ist eine jede Dichtung ein Phantasieästhetisches, das mit einem Ästhetischen der sinnlichen Wahrnehmung eine sprachgebrauchsmäßig Einheit bildet“¹.

Sub asemenea impulsuri ideatice, autorul român operează fără nici o îngrădire în planul imaginației și al fanteziei. Acestea au sarcini diferite în structurarea compoziției, în sensul că prima construiește tablouri mimetice, din mediul exterior, cealaltă își rezervă rolul mai dificil de a combina prin introspecție secvențe suprarcale, pentru a sublinia și uneori deforma aspectele de viață vizate cu intenție. Nu imaginația, cum credea Baudelaire, ci fantezia ar fi „regina tuturor însușirilor“. Ea se conduce după „legile ei proprii care îi fac posibil să rezume, într-un singur individ, într-o acțiune sau într-o descriere, o sumă de trăsături disparate“². Jocul fanteziei are un caracter creator mai subliniat decât imaginația, aceasta limitându-se la rememorări de date concrete, la „amintiri afective“. Cum supremul și unicul țel al *liricii de idei* este simbolizarea în diverse registre semantice, discipolul lui Volkelt ne îndeamnă să acceptăm că fantezia și simbolul constituie elementele distinctive ale poeziei : „adevăratul poet gîndește direct în imagini“³ semnificante, și nu prin idee nudă.

Simbolica relevantă este ilustrată în *Lirica de idei* cu *Cîntecul nocturn al unui păstor din Asia* de Leopardi. Cerna selectează o anumită secvență a *canticei*, pe care o comentează : „Chiar din imagine vedem, fără mijlocirea

¹ Johannes Volkelt, *System der Aesthetik*, München, Erster Band, 1905, p. 86.

² Panait Cerna, *Lirica de idei*. Traducere și cuvînt înainte de Marin Găiseanu, București „Univers“, 1974, p. 147.

³ Panait Cerna, *op. cit.*, p. 111.

poetului, că afară de sarcina sa, bătrînul poartă sarcina tuturor, că rănile sale sînt rănile neamului omenesc" ⁴. Autorul nu ne mai comunică dacă fragmentul respectiv, și nu altul, i s-a relevat prima dată lui Leopardi, potrivit „principiului poetic” invocat cu alte prilejuri în *Lirica de idei*, în acord cu Poe și cu Maiorescu. Nici nu putea s-o facă, pentru că poetul italian nu a adus lămuriri speciale privind „filozofia compoziției”, asemenea scriitorului american. În schimb, autorul român își explică prin deducție preexistența secvenței în „intuiția fundamentală”, ca idee poetică difuză. Aceasta se plasticizează prin act în imaginea convențională și simbolică a unui bătrîn împovărat de griji și supus unui destin implacabil. Prin transfer intropatic (de la scriitor la cititor) se deșteaptă în conștiința lectorului „întreg tragicul existenței umane, așa cum îi apare marelui pesimist”. Ni s-a destăinuit poezia, nu poetul; imaginea, nu ideea formulată în chip explicit.

Deci fragmentul ar susține, după Cerna, sarcina semantică în totalitate. Deși nu este strîns corelat cu celelalte, el poate să predicteze destinul secvențelor învecinate: ordine, accent, semnificație, chiar dimensiunea poemului în totalitate, potrivit convingerii eseistului român că „poezia este un organism în care întregul precede părților” ⁵, dar și că partea poate determina întregul, în baza principiului compoziției. Înainte de elaborarea *canțicei*, Leopardi a fost cuprins de o stare dispozițională negativă cauzată de spectacolul etern al suferinței omenesti. Termenii *bătrîn*, *păstor* accentuează latura concretă a imaginii, dominantă rămînînd experiența intuitivă în dauna ideii poetice, celălalt element care intră în constituția poeziei de idei de natură intropatică. De aceea, crede Cerna, poetul italian a adăugat unele elemente noi, tot de natură imaginativă, pentru rotunjire simbolică. Să ne amintim că și Poe era preocupat de selectarea secvențelor și de plasarea formelor în întregul compoziției. Scriitorul român punea în mod teoretic operația de selectare pe seama fanteziei. Cum aceasta era intenționată, fapt ce se poate constata și în propria creație, înseamnă că el limita funcția spontană a fanteziei. De aceea i s-a și reproșat adesea ariditatea compozițiilor, imaginile căutate, simbolurile forțate.

Poezia, după Cerna, se naște din conexiune de secvențe și nu prin riguroasă gradare maioresciană. În compoziție, fantezia intervine ca scenograf și nu ca arhitect. În acest sens poate fi citat din nou *Cîntecul nocturn*. Cerna a eliminat din discuție secvența inițială, o amplă invocație adresată lunii, pentru că a dorit să dea o interpretare personală poemului leopardian. Luna ar fi deci un corelat al imaginii păstorului, repetînd prin asemănare același destin, iar repetiția în lirica de idei deschide calea spre generalizare. Că autorul *canțicei* a început cu înfățișarea (Cerna folosește și hegelianul „întropare”) imaginii lunii este o chestiune de strategie a creației; că secvența inițială abundă în retorisme este pentru că Leopardi a dorit să transfere încă de la început asupra lectorului o stare dispozițională similară cu a sa proprie. Dar frazele retorice sînt de fapt întrebări vizînd teme filozofice. Ele nu dau soluții, susține autorul dezertației *Lirica de idei*, însă prin caracterul tensionat, acut, profund uman al sensurilor implicate devin idei poetice cu drept de existență în compoziție, subliniînd totodată funcția simbolică a imaginii regente, indiferent care din ele (în raport cu „strategia” invenției ori a lecturii): *pribeagul, luna, poetul*.

⁴ Panait Cerna, *op. cit.*, p. 146.

⁵ Panait Cerna, *op. cit.*, p. 81—82 (v. notele de la subsol).

Căci, trebuie s-o spunem, decriptarea propusă de Cerna nu ni se pare suficient de convingătoare. Cel mult apar în evidență unele carențe ale metodei intropatetice: Cerna a decupat secvența despre nefericitul păstor și pelerin și a absolutizat-o, pentru că aceasta corespundea mai bine stării lui sufletești și convingerilor lui umanitariste, nu lipsite de oarecare coloratură socio-politică. Bătrînul este o victimă a existenței omenesti, comparabil cu orice dezmoștenit al soartei despre care se vorbea atît de des în literatura română de la 1900. Evocări de acest fel apar și în creația poetului român, multe dintre ele pretexte pentru formulări filozofice. Nu se poate spune că Leopardi era insensibil la situațiile destinate să provoace sentimente generoase, însă Cerna își făcuse un principiu din a introduce soluții fortifiante în poeziile sale, pe cînd autorul *Cîntecului nocturn* a tratat fără abatere temele mari ale umanității din perspectivă profund pesimistă. În această direcție evoluează și *Cîntecul nocturn*, însă în acele secvențe pe care Panait Cerna nu le-a mai luat în discuție.

Este de presupus că pentru Leopardi centrul de greutate al *canticei* îl constituie tocmai seria de secvențe finale. Din perspectiva acestora, textul se prezintă ca o poveste tristă, și nu a oricăruia dintre muritori, ci a artistului de geniu. *Luna, păstorul și poetul* sînt concepte corelate, dar sarcina semantică, transferîndu-se de la un termen la altul, se fixează pe ultimul. Însuși Cerna ar fi ajuns la constatări asemănătoare dacă ar fi continuat examinarea textului. Ar fi observat că autorul italian nu se oprește la prima corelație de forme sensibile: imaginea lunii peregrine în spațiul cosmic, dublată romantic de cea a păstorului rătăcitor pe întinderile aride și neprietenoase ale pămîntului. Este o corelație „externă” căreia i se alătură alta „internă”, căci în ultimele secvențe ale *canticei* discursul poetic se desfășoară cînd în numele păstorului, cînd în cel al autorului. Este evident transferul de sarcină semantică asupra ultimului. Simbolica se extinde de la sfera individualului (— biografia convențională a păstorului) — la cea a generalului (umanitatea nedefinită), vizînd o realitate mai înaltă, metafizică (destinul omului de geniu), și tocmai de aceea eternă.

Iată de ce intropatia de tip Cerna trebuie invocată cu prudență în ceea ce privește *cantica* citată din Leopardi. Și Volkelt este de părere că intropatia (*Einfühlung*) este condiționată de *ordine*⁶. Aceasta trebuie acceptată atît pe linia succesiunii secvențelor care permit transferul sentimental, cît și ca proiecție de la subiect la obiect, în cea mai bună tradiție neohegeliană. Comențînd secvența individualizată a păstorului, P. Cerna are impresia că se conturează o imagine simbolică (și interpretarea poate fi susținută pînă la un punct), al cărei sens se răsfîrînge asupra întregului poem: „Explicația trebuie căutată în specificul fanteziei poetice, în deosebirea ei relativă de percepere sensibilă nu numai în ce privește claritatea, tăria și individualizarea imaginilor, ci și în alte privințe care în parte provin din aceste deosebiri, în parte din altele” p. 146—147).

Frazele pot fi acceptate în generalitatea lor. Dar ce spune însuși Leopardi în legătură cu rolul fanteziei în poezie? Într-una din însemnările sale despre artă și literatură citim: „... cu nu am devenit sentimental decît atunci cînd, pierzîndu-mi fantezia, am ajuns, datorită rațiunii și adevărului, insensibil

⁶ Johannes Volkelt, *op. cit.*, p. 152.

dinaintea naturii și prin urmare filozof⁷. Nu mai este nevoie de comentarii. Însemnarea datează din 1—5 iulie 1820 și este total tributară studiului lui Schiller, *Poezia naivă și sentimentală*, apărut cu două decenii în urmă și bucurându-se de mare prefaire în Italia.

Nu trebuie neglijat nici alt aspect. Leopardi era nedrept cu sine însuși când își interzicea accesul la fantezie: poezia sa nu este lipsită de această calitate. Alegorizările din *Cantice*, spre exemplu, o dovedesc pe deplin. Cît privește supraestimarea sentimentalității, ca stare melancolică și depresivă, aceasta putea să-i convină teoretic, atît lui, cît și contemporanilor săi care încercau, după model german, să se definească prin concepte, și, deocamdată cu umilință, să se distanțeze de antici. Faptul avea să trezească nedumerire mai tîrziu. Pentru Croce sentimentalitatea constituie doar o premiză, nu substanță poetică. De aceea înclinăm să credem că, în privința semnificației și funcționalității conceptelor estetice, Panait Cerna se afla mai aproape, în teorie și chiar în invenție poetică, de simțirea modernă, față de Leopardi sau Alfred de Vigny.

Poate însuși Volkelt a sesizat unele inadvertențe în aplicațiile lui Cerna. Profesorul din Leipzig nu și-a permis însă să limiteze clanul tînarului său discipol, mai ales că intropatia nu se bucura de aderență în lumea mediteraneană; de aceea Cerna putea fi ocrotit ca mesager de bun augur. Firește, ca neohegelian, Volkelt ar fi preferat să se pună accent pe cota cea mai înaltă a abstractizării, adică pe ultima secvență din *Cîntecul nocturn*. În limbaj intropatic s-ar fi arătat că *Einfühlung*-ul este un proces de însușire și de transfer de emoție estetică, pretextul constituindu-l deopotrivă lumea obiectivă ca și cea subiectivă. Impresia selenară provocată de prima secvență, avînd ca regent luna, constituie o sursă externă. Transferată asupra imaginii păstorului, regentul secvenței a doua, (operație ce ține de domeniul fanteziei, cum bine observă și P. Cerna), se produce un fenomen de interiorizare, astfel că ambele surse de impulsuri se regăsesc în același plan de sensibilitate. În raport cu scriitorul, păstorul devine sursă externă și urmează să se repete intruziunea al cărei ciclu se încheie odată cu implicarea cititorului prin lectură. Astfel intropatia reprezintă un caz special de receptare, mai mult ipotetic, în care se află circuitul informației emoționale și în care obiectul devine subiect, și invers, după schema: *lună — păstor — scriitor* / / *carte — cititor*.

Tot pentru simbolica relevantă (Cerna spune „reprezentativă“) este citat și poemul *Moise* de Alfred de Vigny. După Cerna, eroul biblic reprezintă „ imaginea vieții oricărui conducător de popor, oricărui spirit extraordinar“ (p. 147). A doua parte a propoziției fiind prea convențională, n-o mai luăm în discuție. În schimb, ne exprimăm unele rezerve în legătură cu prima, pe linia aceluiași *Einfühlung*. Iată fragmentul final al cuvîntării lui Moise către Dumnezeu: „Cînd fu cuprins păstorul (Moise n.n.) de duhul tău divin, / Și-a spus mulțimea-n șoaptă: „El nouă ni-i străin“; / La ochii mei de flăcări toți ochii se plecară, / Mai mult decît un suflet vedeau în sfînta pară. / Văzui iubirea stînsă, prietenii deșarte, / Fecioarele sub văluri se-nfricoșau de moarte, / Înfașurat atuncea în neagra ta coloană, / Am mers atuncea singur, în gloria mea vană / Și inimii șoptit-am: „Azi, oare, ce-ai mai vrea?“ / Să doarmă pe-un sin moale îmi este fruntea grea, / Și mîna ce m-atinge cu mîna spaimă

⁷ G. Leopardi *Scrisori, Însemnări. Cugetări*. Antologie, traducere, note și prefață de Smaranda Bratu Stati, București, „Univers“, 1978, p. 113.

las ;/ Pe gură am un fulger, furtună am în glas ; / În loc să mă iubească ei tremură de frică, / Când le deschid largi brațe toți în genunchi îmi pică“⁸.

Categoric, acesta nu este „regele regilor“ din *Biblie*, cel care a scos poporul evreu din captivitate și a urcat apoi cu fața străluminată de har divin pe Sinai. El se află în conflict și cu Dumnezeu creștinilor și cu poporul lui Israel, așa că în altă parte trebuie să-i identificăm chipul. Și dacă nu-l găsim nici la John Milton, nici la marii cărturari ai bisericii franceze, la Bossuet sau Malhèrbe nu ne rămâne decât să ne adresăm sursei celei mai autorizate și mai credibile, adică lui Alfred de Vigny. Poetul francez și-a permis să se abată de la modelele sacre îndătinat prin *Biblie*, ori alte cărți de cult bisericesc. Schimbarea de perspectivă a fost determinată de evenimente tipic franceze de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Franța adăugase cu mândrie la zestrea spirituală a umanității o Biblie nouă, cea a revoluției, și cum raporturile cu biserica și cu trecutul istoric trebuiau regândite, și mitul creștin solicita mutații corespunzătoare. Și apoi ne aflăm în plin romantism, iar Alfred de Vigny este primul din generație, mult înaintea lui Victor Hugo, care a modernizat marile mituri biblice, redactînd ciclul nu prea îrtins, *Cartea mistică*, în care se află inclus și poemul *Moise*. Într-o însemnare din *Journal d'un poète*, purtînd titlul *Elevation*, poetul francez⁹ își imaginează un dialog direct și foarte dur cu divinitatea, dovadă că mitul biblic și în general starea adamică l-au preocupat insistent. Aici se află și primele impulsuri, în maniera „principiului compoziției“, din care s-a iscat poemul *Moise*. Expresii ca „mal de l'âme“, „pêché“, „souffrance“, „douleurs“ transpar în cuvîntarea fără speranță a eroului de pe muntele Horeb.

Nu este vorba deci de un conducător „reprezentativ“, cum credea Panait Cerna, ci de o criză de conștiință pe care prima generație romantică o resimțea sub forma unor modificări de raporturi între om și divinitate, reeditîndu-se „cazul“ Milton. Însă poetul român vrea să credem că secvența în discuție ar fi generalizantă și simbolică pentru orice model de suveran lumînat. Dar cine și-l poate imagina pe Moise în dialog cu divinitatea, fără a fi auzit de aceasta? Retorismele sale colorate în diferite tonuri ale persuasiunii fac să se simtă mai curînd oboseala (deci o stare negativă, de neînțeles pentru un ales al Domnului), nemulțumirea și poate chiar revolta. Byron sau Eminescu, care nu acceptă situații intermediare, l-ar fi asociat pe Moise direct lui Satan.

Sintem în măsură să întreprindem o lectură mai adecvată a lui *Moise*, comparîndu-l cu un poem de aceeași factură aparținînd lui Panait Cerna și anume *Plînsul lui Adam*. Comparația ni se pare utilă și pentru că, apelînd la volumul *Lirica de idei*, avem șansa de a ne apropia dintr-o perspectivă inedită de creația poetului român. Acest lucru a fost sesizat și de unul dintre primii recenzanți ai dizertației *Gedankenlyrik (Lirica de idei)*, cunoscutul istoric cernăuțean A. Ieșan¹⁰. Acesta scria cu ani în urmă: „Cerna își ilustrează concepția sa estetică cu exemple din literatura mondială. Cetitorul o va găsi verificată și în opera lui poetică ; îndeosebi o serie de poezii de conținut filosofic

⁸ Alfred de Vigny, *Versuri alese*. Traducere, note și îngrijire de ediție de Ionel Marinescu, prefață de Ovidiu Drimba, București, Editura Tineretului, 1968, p. 31.

⁹ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, Paris, Hachette, (ș.a.) p. 287.

¹⁰ A. Ieșan, P. Cerna, *Die Gedankenlyrik (recenzie)*, în „Junimea literară“, XIII, 1924, nr. 3-4, p. 181.

pun în plină lumină deosebirea între înfățișarea poetică a unei idei și dezvoltarea ei discursivă. *Plînsul lui Adam* este o poezie interpretabilă din perspectiva *liricii de idei* și, implicit, a intropatiei. Ea poetizează una din „temele mari” ale omenirii izvorită din miturile biblice, ceea ce o apropie de *Moise*. Totodată, Cerna, foarte bun cunoscător al capodoperelor literare mondiale, și-a permis să adapteze tema adamică a omului la condițiile realităților românești de la 1900, fapt reținut cu mare satisfacție de critica vremii.

Pentru că ne aflăm în cazul unei teme de largă circulație, ni se pare firesc să extindem sfera de referință pînă la Milton. Povestea miltoniană a căderii omului în păcat nu l-a atras însă pe poetul român pentru că este axată pe fala dumnezeirii și pe intrigile adversarului vizînd opera de creație. În schimb l-a interesat destinul lui Adam, după săvîrșirea păcatului primordial. Izgonit de Arhanghel, își pierde nemurirea, dar devine creator de umanitate. O pagină din *Paradisul pierdut* trebuie să-l fi impresionat profund pe Panait Cerna, provocîndu-i, cum ar spune el, starea dispozițională care a condiționat elaborarea poemului. Înainte de îndeplinirea poruncii divine, Arhanghelul îi arată lui Adam consecințele încălcării interdicției. El vede ca pe un ecran caleidoscopic cum păcatul original declanșează în lume o infinitate de fapte monstruoase. Acestea ar reprezenta, în chip alegoric și moralizator, fața celuilalt, a intrigantului ispititor al Evei. I se înfățișează și omorul primordial, Adam privindu-și acumă fiii încă nenăscuți. Rolurile sînt peste puterea de înțelegere a protagoniștilor, căci răul se naște din senin chiar și în varianta puritanizată a lui J. Milton. De aceea Arhanghelul trebuie să explice într-o manieră destul de criptică și pe spezele aceleiași culpe dintîi: „— O, chipul Domnului s-a tras din om — / Răspunse Mihail — cînd Omul însuși / S-a mîrșăvit, îngăduind s-ajungă / Al unei nenfrîinate poftă rob : / Și-atunci luat-a chipul celui care / Era slujit de el- un chip hidos, / Al viciului, care o făcu / Pe Eva-ntii să cadă în păcat”¹¹.

Lectura viitorului prin oglindă a fost folosită în manieră miltoniană de un alt geniu englez, și anume de Byron. În marele poem dramatic, *Cain*, starea adamică sub forma impulsului predestinat al cunoașterii este transferată asupra primului născut, ceea ce simbolizează eternizarea căderii în păcat, temă preluată și de Victor Hugo în *Legenda secolelor*. Sensibilitatea romantică a tîns la recuperarea lui Lucifer și a lui Cain pe plan moral și estetic. Dacă la Milton Lucifer respectă tradiția biblică, deși se distinge ca personaj literar printr-o strălucire narativă unică în *Paradisul pierdut*, la Byron divinitatea supremă nici măcar nu mai apare în conflictualitatea dramatică. Ea este doar pomenită, în schimb, Lucifer și Cain devin eroi de anvergură. Din personaje odioase, cei doi își modifică statutul moral datorită destinului tragic, în special în ceea ce îl privește pe ultimul. Acesta se zbate pe de o parte între starea adamică a cunoașterii și a căderii :

„Lucifer : Îți blestemi tatăl ?

Cain : Nu m-a blestemat / Și el suflîndu-mi viață ? Și înainte, / Cînd a cules opritul fruct ?

Lucifer : E drept / Blestemul e-ntre voi. Dar cum rămîne / Cu fratele, cu fiii tăi ?

¹¹ John Milton, *Paradisul pierdut*. În românește de Aurel Covaci, prefață și tabel cronologic de Petre Solomon, București, „Minerva”, 1972, p. 407.

Cain : Și ei / L-or împărți cu mine, tatăl lor / Și frate. Asta-i moștenirea mea. / Le-o las întregă¹², pe de altă parte, îl ispitește starea luciferică a răzvrătirii. Ambele coordonate morale fac din personajul lui Byron un erou complex, uman și modern. Fimește, ideea dezvoltării pasajelor clasice din *Biblie*, organizate în formă epopeică, aparține marelui înaintaș englez, dar Cain la care ne referim este pur și simplu o invenție în raport cu *Cartea cârților*. Căci povestea primului născut nu ne este înfățișată decât sub forma succintă a fratricidului, atât în *Vechiul Testament* cât și în *Paradisul pierdut*. Byron imaginează o amplă biografie spirituală în care se înfruntă principiile fundamentale ale existenței. Între oameni, Cain este primul disident, într-o manieră cu totul diferită de cea a lui Lucifer, asumându-și cu toată conștiința greaua povară a păcatului, o alegorie a eternei cunoașteri adamice. Astfel, prin funcția sa semantică, eroul lui Byron poate fi raportat la simbolica relevantă despre care vorbește Panait Cerna.

Tot o invenție este și *Conștiința* lui Victor Hugo din *Legenda secolelor*. Poetul francez plasează existența literară a lui Cain al său după săvârșirea omorului. V. Hugo îl concepe pe Cain ca pe un factor de conștiință. Legenda spune că s-a inspirat dintr-o reprezentare plastică a ochiului lui Dumnezeu (o gravură a lui Gueudeville), existind de obicei și pe peretele apusean al bisericilor creștine. Să reținem înrudirea semantică : moartea soarelui la religiile de mare tradiție (de pildă asiatică), ochiul apotropaic la creștini (ca o garanție a ascendenței regimului diurn asupra celui nocturn), ochiul punitiv în varianta lui Victor Hugo. Pe acest solfegiu de idei poetul francez și-a construit teza centrală a cărții și anume consecințele miltoniene ale căderii în păcat, de la primul actor care a fost Adam la varianta lui contemporaneizată ce poartă ca protagonist numele lui Napoleon al III-lea. De aici povestea biblică a lui Adam trece în seria de teme consacrate filosofiei istoriei.

Fără a da neapărat sens valorizator comparației, nici *Plînsul lui Adam* nu este lipsit de interes pe linia „invenției” poematice. Lectorului contemporan nu-i spune mai nimic acest lucru. El este obișnuit să identifice originalitatea poetică în limbaj, și nu greșește, adică în translarea formelor lexicale cu scopul construirii unui orizont imagistic. Fabulația contează mai puțin. Dar dacă astăzi contează înainte de toate aventura cuvîntului, fie și ca logos demiurgic, fiindu-și sieși suficient, glosatorilor *Bibliei* și ai *Paradisului pierdut* le era suficientă povestea. Ea îndeplinea funcția poetică de „limbaj” construit neapărat din secvențe inedite, comunicînd în forme imaginate stări atitudinale dintre cele mai tensionate. Este starea adamică a omului care i-a cuprins ori recuprins pe marii romantici aflați în seisme istorice bine cunoscute, ceea ce i-a obligat să remodeleze nu temele banale, ci miturile fundamentale.

Să-l plasăm dar pe Cerna în vecinătatea marilor săi înaintași în ceea ce privește modelarea (Milton), sau inventarea (Byron, Victor Hugo) unor scene mitice. Ca și în cazul autorilor citați, Cerna nu se afirmă cu originalitate absolută, datorită preexistenței modelelor pe care le dezvoltă și le stilizează dintr-o perspectivă proprie și nu prea, cea a simbolicii relevante, reușind să se salveze de simpla imitație și de epigonism. Spre exemplu, Cerna își pune eroul în si-

¹² George Gordon Byron, *Cain*, în vol. *Opere alese*, în românește de Virgil Teodorescu, cu o prefață de Dan Grigorescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 406.

tuafie de revoltat. La Milton, Adam adresează întrebări pentru a fi povăluit, de aceea și Mihail, inspirat de suveranul ceresc, încă grijuliu cu soarta protopărinților, îl sfătuieste cu blândețe cum să-și cîrmuiască familia și gospodăria în așa fel încît să devină model pentru întreg neamul omenesc. La Byron, primul părinte se arată foarte drastic cu Cain, neținînd seama că fratricidul intra tot în contul socotelilor sale cu divinitatea. Dialogul dintre Adam și Cain de la sfîrșitul poemului lui Byron poate fi luat ca a doua izgonire, de data aceasta din preajma protopărinților, și în termeni mult mai aspri decît cea executată de Mihail. În acest moment, al celui de a doua izgoniri, a plasat Victor Hugo secvența citată din *Legenda secolelor*. În *Conștiința* este înfățișată lungă și chinuitoarea prigoană a lui Cain, urmărit prin pustiurile îndepărtate ale Orientului de ochiul răzbunător al lui Dumnezeu, destinul primului născut devenind incomparabil mai dramatic decît al tatălui care a trăit în pace pînă la adînci bătrîneți, îngrijindu-și turma de oi și arîndu-și cîmpia lîngă poarta raiului.

Tot în momentul căderii lui Cain își imaginează și Panait Cerna *Plînsul lui Adam*. Dar raporturile dintre cei doi protagoniști sînt cu totul diferite față de poetizările anterioare, nu ca între suveran și supus, ci ca între tată și fiu. Încă de la apariția volumului de *Poezii* (1910) al lui P. Cerna s-a observat această modificare de perspectivă. Nicolae Iorga scria, recenzînd volumul: „Cain nu e Cain din *Biblie*, Cain care a ucis, Cain care poartă pe frunte stigmatul osîndeii și în suflet gîndul care mușcă, făcînd să se verse necontentit sîngele negru al nelegiuirii, nu e fiul lui Adam, fiul cel dintii și mai iubit în leagăn, e o jertfă, jertfa miniei unui Cer care ar fi putut să ierte și a cărui menire nu era să semene dihonie între cei de același sînge”¹².

Căderea, dintr-o dramă religioasă (*Biblie*), umanistă (Milton) revoluționară (Byron), filosofică (V. Hugo), devine la poetul român o mișcătoare poveste de familie, fără a-i anula unele dintre semnificațiile stabilite de marii săi înaintași. *Plînsul lui Adam* este și al lui Cain, dar înainte de toate este al oricărui părinte care-și găsește fiul în nenorocire, temă general umană. De aici și reabilitarea filosofică a poemului lui Panait Cerna pe linia simbolicii relevante și deci în manieră personală. Structura lui psihică generoasă a fost mai sensibilă pentru cel aflat în năpastă, urmărit de o soartă nedreaptă. Accentul pus pe Adam explică de ce Panait Cerna a preferat din *Cîntecul nocturn*, ca exemplificare a simbolicii relevante din *Lirica de idei*, imaginea bătrînelului cu alegorica legăturică de vreascuri purtată în spate și mergînd fără țintă.

Dar mai este posibilă o interpretare a personajului Adam, în acord cu poemul *Moise* al lui Alfred de Vigny. Textul se prezintă ca un amplu monolog construit pe baza a 13/14 unități ritmice, pe care Adam îl rostește în prezența imaginară a lui Dumnezeu, asemenea lui Moise pe muntele Horeb. El evocă mai întîi tinerețea simplă și luminoasă a fiilor săi, creșuți în natura sălbatică, în deplină armonie și sub privirile pline de încîntare ale părinților. Pasajul a fost ales cu tact de Cerna pentru a se înțelege că minia divină se poate revărsa din senin asupra omului. Dintr-odată: „Un gînd veni de- aiurea- ucigătorul gînd / Și-n Cain, bunul Cain, pătrunse-ntunecat”. Tocmai amploarea discursivă

¹² Nicolae Iorga, *Poezii de P. Cerna*, în vol. *Studii literare*, I, București, Editura Tineretului, 1969, p. 266.

a atras aprecierile unui cercetător mai nou al poetului român : „Farmecul acestei poezii este mai mult în dramatismul monologic al lui Adam decît în puritatea și expresivitatea lui formală“. De aceea, lăsînd la o parte unele imagini nereușite, „totul se replăsmuiește și devine strălucitoare ardoarea nicicînd stinsă ce arde în pieptul lui Adam“.¹⁴ Imaginea fumului despărțitor între Dumnezeu și om, asociată cu roiul de gînduri, de asemenea refuzate, trebuie să-i fi plăcut lui Cerna, căci știm din *Lirica de idei* și din diverse însemnări ce mare preț punea pe efectele căutate în poezie, fie de natură imagistică, fie ideatică. Iată și un pasaj care dă impresia că este desprins din *Cîntecul nocturn* al lui Leopardi, secvența despre bătrînul păstor asiatic : „Nu-i moarte pentru Cain, nici alinare nu-i / Ce vrei să faci, Tu, Doamne, cu suferința lui ? / O, dacă spre urzirea unei cerești podoabe / Îți trebuie durerea făpturii tale slabe, / Ridică de pe viață-i povara, că-i a mea, / Și pune-mi-o pe umeri, de vrei, cu / mult mai grea / Mi-aș duce-o fără murmur, chiar de m-ar frînge-n cale, / Căci inima-mi cunoaște și darurile tale...“

Plînsul lui Adam este expresia unei revolte în genunchi. Dar eroul biblic pune întrebări și acest lucru este important din mai multe puncte de vedere. Unul este de natură poetică, altul, teologală. Ne interesează primul. *Lirica de idei*, arată Cerna, nu este destinată să dea răspuns unor probleme filosofice. Ea pune întrebarea ca teză, iar răspunsul poate fi doar intuit din caracterul tensionat al rostirii. Așa se și explică structura retorică a lui *Moise* și a *Plînsului lui Adam*, ambele constituite din multiple serii interogative. Pentru autorii respectivi, aceasta este și o tehnică adecvată în scopul realizării impresiei de deferență față de Zeu, care se poate transforma, după împrejurări, cînd într-o stare de comuniune, adică de refacere a „după chipului“, în termenii dogmaticii, cînd în alta de revoltă. După cum s-a văzut, Cerna le folosește pe amîndouă, urmarea fiind salvarea eroului din schematismul obișnuit în textele destinate cultului.

Fără a intra în conflict cu interesele eclesiei, Cerna, avînd în fața sa o strălucită tradiție de mari creatori vizionari, reușește să transforme temele și personajele biblice în simboluri general-umane. Dacă Adam din *Vechiul Testament* devine la el un simbol reprezentativ pentru orice părinte, integrabil ca exemplificare în *Lirica de idei*, Isus din *Noul Testament* devine simbolul generozității unui om ce se jertfește pentru semenii. Totul se petrece la modul cel mai profund omenesc, desacralizat în poezia lui Panaît Cerna.

PANAÏT CERNA : UNE SYMBOLIQUE RELEVANTE

RÉSUMÉ

Le travail considère que Panaît Cerna a inclus ses propres expériences artistiques en discutant les principes esthétiques de la poésie lyrique d'idées. Ainsi, si l'auteur illustre la „symbolique relevante“ par *Moïse* d'Alfred de Vigny et par *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* de G. Leopardi on peut démontrer avec des arguments similaires suggérés par l'*Einführung* de l'idée ou de l'intuition que *Plînsul lui Adam* (*La plainte d'Adam*) et *Isus* (*Jésus*) de Cerna s'intègrent à la même typologie symbolique. Le premier poème a eu comme modèle *Paradise Lost* de John

¹⁴ Marcello Camelucci, *La vita e l'opera di Panaît Cerna*, Roma, 1935, p. 78.

le premier mesure le modèle idéal et éternel de „pater familias”
ne qui se sacrifie par générosité.