

Spre Sadoveanu esențial

Nicolae CREȚU*

Key-words: *Sadoveanu, suggested psychology, crucial human values*

Ansamblul unei opere de amploarea celei sadoveniene impune demersului critic, analitico-interpretativ și evaluativ, o adevărată, nuanțată, nu numai la acele calități de ordinul artei care disting un titlu față de atâtea altele, dar și la situația receptării „ramurilor” unei creații prolifică. Romanele istorice, nuvelele și povestirile autorului s-au bucurat de o multă mai largă recunoaștere decât romanele propriu-zise. Abordarea acestora din urmă într-un spirit care să le definească o identitate estetică inconfundabilă, de poetică sadoveniană a *romanului*, e una dintre condițiile decisive ale apropierii de ceea ce îl singularizează profund pe Sadoveanu, cel *esențial*.

Scriind în marea sa *Istorie... despre Baltagul*, G. Călinescu, deși îi recunoaște valoarea excepțională, calitățile de atmosferă create de ritmurile cosmice ale „vieții primitive” și „stilul magistral”, nu crede de fapt în substanțialitatea epicului („Intriga romanului e antropologică”), nici într-o identitate individualizată a eroilor (Vitoria ar fi „un exponent al speței”; și tot despre ea: „prea multă îndârjire din partea unei femei”) (Călinescu 1980: 559). În realitate, poetica sadoveniană din *Baltagul*, de stilizare a epicului pe „tipare” proprii, situate între „baladesc” și tragedie, și tonalitatea expresiei, concentrată și sugestivă, atenuantă, „litotică”, nu aveau cum să satisfacă, evident, „ideea” călinesciană de *roman*.

„Posibilitatea psihologică a eroilor” (Călinescu 1980: 559) este, totuși, în pofida acestei opinii, reală, nu inventată de critici, și personajele de prim-plan (protagonista, în special) „cresc” și capătă o anumită adâncime în derularea narațiunii din text. În pragul „expediției” ei justițiare, eroina era încă nesigură: „O ajungea mintea ce are de făcut, însă față de o lume necunoscută pășea cu oarecare sfială” (Sadoveanu 1983: 33). În scena din final, de expunere a ucigașilor lui Lipan, ea are o *fermitate* și o capacitate de a *stăpâni* situația, de a *domina*, care nu-i vin numai din adevărul și dreptatea rezolvării la care a ajuns, ci și din tot ce a trăit, a acumulat ca experiență și înțelegere, a „învățat” între timp: despre lumea, nouă pentru ea, către care „a ieșit”, despre atâtea fețe ale omenescului, câte i-a fost dat să întâlnească, să cunoască în drumurile ei și, nu în ultimul rând, chiar despre ea însăși, odată scoasă din tiparele repetitive, previzibile, ale vieții ei de toate zilele, de acasă, și pusă în situații noi, între alți oameni și în alte cadre de viață decât cele

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România.

binecunoscute ei. Însă impresia unui atare proces, real, de devenire – în timp, în durata experiențelor traversate – ne este dată, trebuie spus, nu prin „sublinieri” și reliefări spectaculoase, magnificate, ci, dimpotrivă, *voit estompat*, cu discreția unei poetici care preferă să sugereze, să lase „în schiță”.

„Tonul” acesteia fusese dat încă de la început: neliniștea femeii „torcând în lumina de toamnă”, singură pe prispa casei, cu ochii „duși departe”, încercând „să pătrundă până la el” (Sadoveanu 1983: 5), la bărbatul așteptat și care întârzie să revină, este dată mai mult *indirect* în text: în „recapitularea” mentală a vieții cu Nechifor al ei este și o presimțire, parcă, de apropiat hotar al Schimbării – nu una oarecare, ci ceea ce i se arată în vis: „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape” (Sadoveanu 1983: 9). În soare, brazii îi par „mai negri decât de obicei”, o „adiere rece, dinspre munte” vestește apropierea iernii, „cucușul” nu dă „semnul cel bun”: ațintirea atenției ei asupra a ceea ce *este* sau poate numai *pare a fi* „semn” este la rândul ei, ea însăși, *semn*: al acelei neliniști pe care femeia n-o mărturisește, ținând-o închisă în sufletul ei. Și mai este o pricină pentru care ține totul în ea, „semne” și temeri, pentru o vreme: *speranța* că poate, nerostindu-le, încă le-ar mai putea opri să devină realitate. E gândul de după dialogul cu prefectul, la Piatra:

Iată, dintre oameni, slujbașul regelui a fulgerat un cuvânt, care-i adevărul. Acest cuvânt stătea și-ntr-însa, numai nu îndrăzne să-l scurme. Pe Nechifor l-au răpus răii (Sadoveanu 1983: 35).

Iar din clipa în care ea a luat hotărârea cea mare, absorbirea în câte are de făcut, de gândit și de „rânduit”, mai întâi acasă, în propria-i gospodărie, apoi pe drum și printre oameni străini, schimbând acum locurile și „iscodind” mereu, ba pe unul, ba pe altul, și făcându-și astfel cale spre ceea ce ea *caută*, iarăși, par să rămână și mai puține răgazuri prielnice deschiderii sufletului ei către alții, ori de nu, „dialogului” cu sine însăși. Până acolo încât a putut face impresia că nota ei adevărată este cea de energie pragmatică, angajată aproape exclusiv în concretul și materialitatea imediată, terestră, a lumii. Dar, deși imaginea ei, de-a lungul periplului – „anchetă”, așa apare, într-adevăr, totuși nu este oare acesta chiar felul său de a-și trăi *altcum* durerea și o iubire („dorinți și doruri”) *peste moartea* celuilalt, „ascunzându-le” astfel în ceea ce ar risca, eventual, să pară – și uneori *pare* – doar revărsare de vitalitate și energie, ale unei femei întrepide?

Eroina sadoveniană e, cum se spune, o femeie cu picioarele pe pământ. Sub lovitura soartei nu-și pierde capul, nu se lasă doborâtă. Își știe „datoria”, dublă: față de cel mort, ucis și tâlhărit, departe de ai săi, dar și față de cei vii (copiii lor, ieșiți „din dragostea noastră de tinereță, pe care i-am păstrat-o ca pe un ban bun”, cum zice personajul). Și așa cum iubirea ei *de peste moarte*, în loc să tânjească și să lăcrimeze, este „acum” trăită ca făptuire a *căutării* și a dreptății (nu „răzbunării”) datorate celui căzut, ucis de „prietini” vicleni, tot așa absorbirea în grijile gospodăriei și ale avutului familiei, deloc semn de patimă achizitivă, înseamnă – deopotrivă – realism pragmatic, e drept, cerut de viața care merge mai departe, dar și, totodată, *o formă de iubire* (părintească, pentru urmași) care „vorbește” *prin fapte* și prin rolul lor. Fire energică și neplângăreață, protagonistă *Baltagului* are o demnitate neostentativă, dar fermă, a cărei afirmare – *implicită*, discretă – se

„citește”, așa zicând, „în filigran”, în tot ce ea făptuiește, săvârșește, înfăptuiește. E modul ei de a rezista „soartei” (nezgomotos și tenace), de a replica și a se împotrivi morții, răului și nedreptății, minciunii și ticăloșiei.

Pe Sadoveanu îl va fi pasionat șansa estetică, rarisimă, a unui asemenea caracter, de o frumusețe și o lumină interioară fără nimic artificial sau tezig, întemeiate pe măsură, echilibru lăuntric și un „instinct” moral de firescul bunului-simț: un personaj ale cărui noblețe și simplitate sunt de nedespărțit, una de cealaltă. „Rezolvarea zbuciumului în rit”? (Călinescu 1980: 559) Nici ceea ce precede „rezolvarea zbuciumului”, nici „ritul” nu intră într-o mecanică impersonală, de comportament comunitar formal, fără adâncime. Pentru Vitoria Lipan, „datoria” morală și creștinească față de mort, întemeiată pe iubire, nu rămâne doar un concept uscat sau o „formulă”, asociată unor inerțiale, „osificate” scenarii de rit: invers, hieratismul și solemnitatea ritualică sunt revigorate, „umanizate” prin iubire. „Datoria” de a-l priveghea pe mort, acolo, în râpă, și de a veghea „să nu se stingă lumina” la căpătâiul lui nu este de aceea, pentru ea, o simplă „conformare” la datini și ritual, funerare, dar implicarea sufletească și unda emoției ni se comunică, nouă, cititorilor, nediluate verbal, concentrat și sugestiv.

Narația omniscientă (nu însă una *ostentativ* omniscientă), notațiile de mișcare și gest nu se desfășoară fără o acumulare progresivă de încărcătură emoțională, în secvența rugii eroinei, la Mănăstirea Bistrița, către Sfânta Ana, de aici înainte protectoarea protagonistei în „lumea de devale” – spațiu al „anchetei” sale. „Făcându-și cruci repetate, își murmură gândul care o ardea”: nu se rămâne la doar gestică ritualică:

Cu năframa aceea bătută în fluturi de aur trecu la icoana cea mai mare și mai de căpetenie a mănăstirii, cătră care avea a-și spune ea năcazul îndeosebi (Sadoveanu 1983: 31).

Evitându-se orice subliniere inutilă a acestui tip de efect stilistic, momentul apare ca fiind al unei legături *directe* între protagonistă și, de cealaltă parte, sfânta Ana, „coborâtă” din icoană, în realul acelei tensiuni intense din sufletul eroinei (percepția transfiguratoare aici e *a ei*):

Sfânta Ana o privi dintr-odată prin fum de lumânări și munteanca îngenunche și-i sărută mâna. Stând umilită și cu fruntea plecată, îi dăruie năframa, c-un ban de argint legat într-un colț, și-i spuse în șoaptă taina ei (Sadoveanu 1983: 31)

Totul ca într-o comunicare *în același plan*, fără semne de ierarhizare, dar și fără a se sugera nici familiaritate, nici cine știe ce formă de respect înghețat:

Îi spuse și visul; și ceru răspuns. I se dădu sfintei cu toată ființa, ca o jertfă rănită, și lăsă să cadă pe năframă lacrimi. După aceea se ridică fără să vadă pe nimeni și trecu în ușa din stânga a altarului (Sadoveanu 1983: 31).

„Fără să vadă pe nimeni”: aceasta e marca emoției de vârf, o marcă, iată, discret pusă, cu mult firesc, fără urmă de afectare retorică.

Notațiile, ca din afară, urma gândului și a stărilor lăuntrice, capătă în tonalitatea stilistică a personajului (și montată în tipare de stil indirect liber), crescendo-ul emoției sugerate, toate acestea spun nu „analizei psihologice”, și procedeelor predilecte subordonate ei: recursul la ele le-ar falsifica „lumii” și eroinei

din *Baltagul* mentalitatea, imaginea, tonalitatea, cărora astfel de procedee nu li s-ar potrivi, resimțite ca străine lor, de către cititor. Intuiția și inteligența artistică i-au „dictat” lui Sadoveanu, artei sale, o altă abordare a necesarei dimensiuni *interioare* – a prezenței personajelor în structura epicului din *Baltagul*.

Lui G. Călinescu, Vitoria Lipan i se părea la fel de amenințată ca și Anca, din *Năpasta* lui Caragiale, de o excesivă încărcare a *imaginii feminității* (ficționalizată de cei doi autori) sub raportul unei prea încrâncenate voințe, în ambele cazuri, de a-i pedepsi pe ucigași. În principiu, însă, de ce o astfel de angajare consecvent (și în crescendo) vindicativă ar trebui să rămână rezervată doar bărbatului și să apară ca de neconceput în cazul unei femei? Nu cumva artificialitatea Ancăi ține de o vindictă împinsă până la măsura hiperbolică (într-adevăr, forțată) a unei conviețuiri (maritale), de ani și ani, cu ucigașul, pe tiparul unui plan al răzbunării, și el prea „inginereste” – dramaturgic calculat? Vitoria are o altă „formulă” caracterologică, „hotărârea” ei nu naște un plan răzbunător, ci urcă trepte succesive, dinspre *datoria* îngropării creștinești a mortului iubit, către un nivel ultim, suprem, al refacerii unei ordini morale, știrbită grav de omorul plănuț de lacomii făptași ai acestuia: cărora ea, femeia celui ucis *trebuie* să le arate vinovăția, făcând astfel ca *adevărul* să se dezvăluie și „lumea” să-și redobândească *rânduiala* (adânc tulburată), să-și recâștige necesarul echilibrului.

În fond, neîncrederea călinesciană în firescul și „credibilitatea” Vitoriei Lipan venea dintr-o impresie de „prea multă îndârjire din partea unei femei”: și aceasta, la rândul-i, tocmai din acel prag de trecere (riscat, excesiv, credea criticul) *dinspre* căutările, pe urmele lui Nechifor, pentru a-i găsi trupul și a i-l îngropa creștinește, încă mai departe, *către* „ancheta” polițistă culminând cu „reprezentăția” finală, capcană psihologică montată de „un Hamlet feminin”. Lucrurile apar însă într-o cu totul altă lumină dacă nu ignorăm, nici nu minimalizăm, rolul aparte al aceluși „gând” care o susține launtric pe femeia celui ucis: pentru că, dintr-o astfel de perspectivă – și nu e nici o îndoială că Sadoveanu tocmai pe ea a mizat – nevasta bărbatului mort întrevede și în drumul deschis propriei sale „anchete” aceeași făgăduință de îndrumare cerească și noi „semne”, care-i cer acum să pășească dincolo de „rezolvarea zbuciumului în rit” (găsirea cadavrului și îngroparea rămășițelor pământești), către o treaptă supremă și ultimă, cea a dezvăluirii ucigașilor și a faptei lor. Dar, sigur, nimic nu se *explicitază* (în acest plan, al modului sadovenian de a fundamenta „mișcarea narativă”) în linii clare și apăsată și nici, iarăși, *analiză* psihologică nu se face: totuși, *sugestia* unui astfel de „circuit” subtil al motivației eroinei nu e mai puțin perceptibilă de către cititor și capabilă totodată s-o ferească pe Vitoria Lipan de aerul excesiv pătimaș, „îndârjit”, imputat de Călinescu. Dimpotrivă, întreaga ei „prezență” în textul romanului, până la sfârșit, rămâne perfect credibilă, cu tot cu accentul de apogeu dramatic și acel climat special, de superioară „teatralitate”, care marchează distinct finalul: distinct, dar pe temelii consolidate progresiv în articularea epică a textului, care conferă forță sfârșitului și o credibilitate substanțială.

Soluția sadoveniană a ieșit, indubitabil, din înfruntarea unor riscuri estetice de felul celor discutate: însă a făcut-o cu o subtilitate viguroasă, nu evitând ciocnirea de asemenea îndoieli și mefiențe, ci primind „provocarea”, „pariul” etc. și câștigând. Caragiale, în *Năpasta*, a forțat; Sadoveanu, în *Baltagul*, nu. Drumul Ancăi duce de la

confirmarea bănuielilor ei vechi la o prea sofisticată pedepsire-răzbunare, al Vitoriei Lipan – părănd să se adâncească în mundan („ancheta” ei, paralelă cu cea condusă de Balmez, „reprezentăția”-capcană și chiar „judecata”, una în plan moral și simbolic mai curând, al cărei „verdict”, în același plan, nu ajunge să fie pus în executare decât ca urmare a furiei oarbe a ucigașului însuși, adus cu dibăcie, de către „anchetatoare”, să se trădeze singur), în fapt își înalță rostul. Spiritul „judecății” ei nu e acela al „legii Talionului”, ca în *Năpasta*, ci, dincolo de superficiale și înșelătoare aparențe, unul de o *radical altă calitate*, care răspunde unei întregi deveniri, discretă, totuși certă, și acumulării de nuanțe, produsă în succesiunea de „momente” și „trepte” ce dau, la un loc, un „contur” și un *sens* experienței ei, *narratum* al *Baltagului*.

„Cheia” a tot ce este esențial în capodopera apărută în 1930 rămâne legată de spiritul unei poetici „litotice” prin excelență, de echilibru aparte între *sugestia* psihologicului, pe de o parte, și progresia *dramatică* a „anchetei” cu aparențe polițiste (*doar aparențe*, pentru că miza ultimă e undeva mult mai sus). Cea mai bună dovadă: eroina însăși nu vede nimic excepțional în ceea ce întreprinde și realizează, nu are nicidecum vreun orgoliu al faptelor ei. Este ceea ce conferă un aer atât de firesc „prezenței” sale în text și lanțului de trepte narrative urmate în creșterea și înălțarea sensului în *Baltagul*: acela al angajării nepatetice, dar adânci, în refacerea *ordinii* lumii.

Creanga de aur rămâne „povestea” unor „ispitiri” și înțelegeri, a unor decantări de supreme valori sufletești în spațiul de încercări – de punere la încercare – al lumii, cu binele și răul din ea, cu luminile și umbrele ei. Dinspre rădăcinile „egipteanului” din Carpați urcă sevele unei iubiri care este deschidere (lucidă, matură) spre viață și oameni, spre frumusețea și adevărul a ceea ce i se arată, i se dezvăluie lui Kesarion Breb în ritmurile „firii” și în spectacolul lumii. De „dincolo”, dinspre Egiptul formării lui secrete, în spiritul unor adevăruri eterne și al unor înalte virtuți și puteri magice, răzbat doar – rareori, și abia sugerat – discrete ecouri ori semne. Între ceea ce e (*originar*, înnăscut) solar în ființa viitorului Decheneu și ceea ce este în ea (*dobândit*, prin inițiere, asceză, meditație și studiu, acolo, pe pământul templelor și al piramidelor) versantul celălalt, umbratic, de reculegere și renunțare, așadar solicitând, pe căi diferite, amândouă aceste dimensiuni („versanții” ființei lui Breb) – „Bizanțul”: *loc* și *timp* al unei experiențe decisive, contradictorii, în cele din urmă îmbogățitoare. *Creanga de aur* este povestea acestui *interval*, cu tot ce înseamnă el, în „drumul” protagonistului, nu numai spre ai săi și spre „acasă”, ci și spre o luminare deplină a figurii *destinului* (său) *interior*.

Acolo, în „furnicarul cetății”, ca și în fața strălucirii ei imperiale („scaunul împăraților lumii”), el e „străinul” care vede și înțelege. Are o gravitate a „gândului fără hodină” care i-a săpat cutele adânci de pe frunte, cerșetorii, generos, dar discret („oarecum pe furiș”) miluiți, „nu găseau blândeță și prietenie în privirea omului” acestuia, care nu face semnul crucii, femeile, căutându-i zâmbetul, „înghețau sub lovitura grea a ochiului lui verde, care trecea numai asupra lor fără a le descoperi”. Sunt în el o liniște și o seninătate de adevărat înțelept, „bărbat puternic” deprins să „citească” ceea ce este mai adânc în oameni, oricare le-ar fi rangul, puterea lumească, să pătrundă în ceea ce se ascunde dincolo de aparențe: împărătesei Irina, văduva Copronimului iconoclast, îi citește „semnul” lupoaicei, de „patimă vie a

măririi”, la „sfetnicul ei cel dintâi”, Stavrikie hadâmbul, deslușește „în înfățișarea-i uscată și spână” viclenia, „semnul vulpii” (Sadoveanu 1961: 25). Fastul alaiurilor împărătești și laudele mulțimii care li se închină „în pulbere” nu-l pot înșela, el știe cât de trecătoare și schimbătoare sunt astfel de măririi în ierarhia lumii și recunoașterea publică dată lor. „Privea fără să zâmbească, de sus”: această atitudine ar putea să pară – și unora așa le pare – semn de trufie. Și nu e, de fapt, decât unul al înțelegerii lucide, care, ea, distanțează, apără de iluzii, vanități, înșelăciune. Forța lui interioară vine și din această „privire ascuțită, tare și statornică”, o privire căreia nu i se poate ascunde nimic, ea „pătrunzând dincolo de fața lucrurilor”. El însuși se judecă aspru pentru „obiceiul” său de a „străpunge” mereu „învelișul lucrurilor”, în căutarea adevărului lor ascuns: „nu-l socotea bun – acest obicei, pe care Kesarion și-l cunoaște –, căci era un fel de răs tăcut și lăuntric al său” (Sadoveanu 1961: 25). Este el oare un mizantrop, răsul lui tăcut și lăuntric este unul al disprețului față de oameni? Nu, „egipteanul” are, în această privire tare a sa, pe care o aplică lumii, o „armă” de apărare, necesară, fără ea n-ar mai fi înțeleptul care este, nu i s-ar mai potrivi rolul ce-l așteaptă la capătul periplului său inițiativ: de înalt sacerdot al unei credințe, cea veche, pe cale de a se stinge.

„Străinul” devine acolo *martorul*, inteligent și integru, căruia nu-i scapă nimic din complicațiile unui „joc” cu multe ascunzișuri și capcane: un martor care e, în același timp, *în* lumea care produce toate aceste „scenarii” în bătălia pentru putere, dar și *în afara* mentalității ei, de care este și rămâne „străin”. La moartea Isauriteanului care îi fusese soț, vasilisa Irina „înlăturase pe fiu de la lucrarea împărăției, luase ea singură în mână frâul și săvârșise fapta cea mare și mult lăudată” a întoarcerii oficiale, de sus, la ortodoxie, după rătăcirea iconoclastă. Nu degeaba îi apare ea ochiului treaz al lui Kesarion sub semnul „lupoalicei”, în strânsă însoțire cu Stavrikie hadâmbul, sfetnicul-„vulpe”. În cetate mișună oamenii care sunt ochii și urechile marelui Papias,

iscoadele care nu se văd, și cerșetorii orbi care au ochi, și surzii care aud, și muierile care se află pretutindeni unde sunt adunări de oameni beți, și călugării care umblă neconținut în preajma hipodromului și în bazaruri (Sadoveanu 1961: 105).

Și ei, ca și aceia, dintre „străjile Palatului Sfânt”, puși să spioneze, „au ceasul lor când își leapădă știrile”. Peste tot „păreții au urechi și ochi”. E atmosfera suspiciunii generalizate, de sus și până jos: semn al unei puteri nesigure și în fond vulnerabile, dependentă, ea însăși, de întreg acest labirint al bănuielilor și minciunii, în care se poate trezi, oricând, nu apărată, ci prinsă, trădată, captivă. Un detaliu atrage atenția prin frecvența sa și exploatarea unui subtil efect de echivoc, pe care aceeași imagine, în revenirea ei, îl generalizează, îl întreține: brațele servilor, ale străjilor sau ale „lictorilor” îi pot purta pe stăpâni și pe cei apropiați lor, ca, de pildă, pe tânărul Isauritean, Constantin, cel sortit tronului de preaputernic vasilevs, la fel de bine spre onorurile convenite rangului lor, ca și, însă, spre vergile găzilor sau alte încă și mai aspre pedepse și forme ale căderii puternicului de până mai ieri în dizgrația de „astăzi”. E ca și cum toți, deopotrivă, fie că dețin puterea reală, care îi face să decidă asupra altora până la a le lua chiar viața, fie că, invers, situați foarte aproape de vârf, sunt cei dintâi spre care se îndreaptă temerile și suspiciunile deținătorilor puterii, nici unii, nici ceilalți nu apar în cele din urmă decât ca

mișcându-se, la fel de supuși în fond, în logica unui „mecanism” care îi stăpânește, el, pe toți, fără deosebire. „Rolurile” pe care le joacă în această mare scenă care este istoria li se pot răsturna, simetric, în timp, dar configurația raporturilor esențiale rămâne aceeași, în ciuda rocadei „actorilor”. Constantin, pedepsitul de altădată, pentru complot, smulgându-i mamei sale, împărătesei Irina, tronul, va pedepsi la rândul-i, își va potoli setea de răzbunare, însă sugestia permanentă e de paradoxală naștere a fricii din „putere”. Ochiul „străinului” care cunoaște și judecă patima puterii vede, cu acuitate, și șubrezenia „aparaturii” pe care se sprijină iluzia omnipotenței imperiale.

Dar ceea ce se întâmplă între mai marii lumii, acolo, la curtea imperială, unde puterea se ia sau se pierde prin spectaculoase lovituri de teatru politic, nu e decât vârful, treapta cea mai înaltă, ultimă, până la care urcă un întreg eșafodaj al ipocriziei și minciunii, cultivate pe o scară largă, de la bază și până la intrigile și comploturile care se țes în jurul tronului. Fastul, ceremonialurile, histrionismul „diplomatic” al celor care intră, cu o răceală aulică sau cu obișnuința unor reflexe consolidate în timp, în „rolurile” ce le-au fost date în scenariile menite să învăluie adevărul au undeva, la temelie, coruperea cvasigenerală, intrarea „în joc” a mulțimilor înseși: anonimii și „calicii” care aclamă spectacolul puterii (alaiurile, hipodromul, nunta imperială, înălțările și căderile succesive, simetrice, în lupta pentru tron) pot schimba, de la o zi la alta, lauda în hulă, „mărirea” care le ia ochii o clipă nu stinge în ei „pânda” lacomă cu care așteaptă căderea puternicilor lumii, de la înălțimea ameitoare a rangurilor lor atât de invidiate, în dizgrație și moarte. Cei care înalță slavă și se bat pentru „bănuții de argint” aruncați în pulberea călcată de împărătescul alai sunt oricând gata, chiar nerăbdători, să asiste la o redistribuire a „rolurilor” – cu cât mai neașteptată și mai uimitoare ca răsturnare de situații, cu atât mai aplaudată! – în marele teatru politic, căci ei sunt *publicul*: avid de astfel de întorsături și schimbări, pentru că tocmai ele îi stimulează și îi întrețin gustul plebeian al *spectacolului*.

Lui, acestui mare „public”, care nu rămâne fidel decât propriei sale plăceri de „spectator” – și ea cere surpriza, schimbarea, loviturile „de teatru”, nu-i pasă de identitatea „actorilor” care cad sau urcă în ranguri, aproape că nici nu-i vede atât *pe ei*, oricât de departe i-ar privi, cât fastul, strălucirea „rolului” ce le e dat, orbit și sedus, cum este, de ele. La rândul-le, cei care „joacă” în spectacolul orbitor, însă calp, al „puterii” lumești își fac iluzia că toată această uriașă punere în scenă le-ar putea conferi până la urmă o autentică *putere*, capacitatea, visată, de a stăpâni, de a dirija o mașinărie în care ei înșiși sunt doar roțițele ultime, cele mai puțin mici: totuși roțițe, nu altceva. Așadar, un întreg circuit al mistificării și automistificării, implicat adânc în ceea ce îi face esențialmente vulnerabili pe toți, de sus până jos, în măsura în care participă la un astfel de „teatru” al vanităților și iluziilor de tot felul, al măștilor repede schimbătoare și al caruselului măsluirilor, în continuă, neobosită învârtire.

Înțelegerea *pe deplin* a unei inimaginabil de perfide logici a luptei politice e ceea ce vine târziu, prea târziu, în experiența pe care o traversează Kesarion acolo, la Bizanț, tras fără de voie în vâlmășagul de pofte, viclenii, capcane și răfuiești de la curtea împărătească. I-o spune deschis și limpede episcopului Platon:

A căzut Alexie, au fost loviți kezarii, e strivită împărătița Maria, se vor zvârcoli în sângele lor trupele armeniace care se scoală pentru Moseles; vor veni sfinții episcopi și vor fi păliți peste gură; toate se vor face, ca să se bucure noroadele când îi va fi sosit pieirea. Toate acestea le face lupoaica (Sadoveanu 1961: 142).

O astfel de înlănțuire, ireversibilă, a treptelor – pe care coborându-le tot mai vertiginos odată lăsat în voia firii sale excesive și sângeroase, Constantin le urmează, împingându-se pe sine însuși, fără nici o abatere, spre propria-i cădere și pieire – nu putea fi gândită decât de o minte diabolică în imaginarea de scenarii politice tipic bizantine. Tot „rafinamentul” putred al imperiului bolnav adânc și fără speranță e în acest gen de eșafodaje întortocheate, plănuite cu o subtilitate a producerii răului cu atât mai perversă, cu cât cea de la care pornesc toate firele urzelii – vasilisa – afișează fără încetare masca virtuților creștine: evlavie, milă, măsură, smerenie, renunțare la vanități lumești etc. Pe tabla de șah pe care se joacă, cu viclenii și anticipări uimitoare, o partidă necruțătoare, cu miză politică imensă, cei doi prieteni – Platon și Kesarion – descoperă a fi jucat ei înșiși „roluri” de ale căror consecințe și implicații fuseseră departe de a fi conștienți. „Foamea în veci neistovită”, cea de strălucirea coroanei imperiale, i-o văzuse de la început „lupoaicei”, ceea ce însă „egipteanul” nu bănuise măcar, multă vreme, era păienjenişul de legături nevăzute gândit de o inteligență politică malefică, iscusită în întinderea capcanelor:

Ca să se îndestuleze de zădărnicia mării, doamna Irina împinge lângă abis pe fiul ei. Acum vei înțelege de ce i s-a pus alături o soție aleasă de puterile divine. Ca nelegiuirea lui de astăzi să se arate mai înfricoșată (Sadoveanu 1961: 142–143).

Arta sadoveniană a romanului excelează în ordinea psihologicului sugerat, a implicării unui nivel mai înalt, al valorilor cruciale ale omului, ca și în crearea unei atmosfere proprii experiențelor-sinteză de tensiuni ale lumii ficționale, echilibru de pasiuni și înțelepciune, susținut de principii morale și religioase adânc asumate. A înțelege mai bine corespondențele dintre structură și sens în opera majoră a romancierului e una dintre căile spre Sadoveanu esențial.

Bibliografie

- Călinescu 1980: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Milano, Editura Nagard.
 Sadoveanu 1961: Mihail Sadoveanu, *Romane și povestiri istorice*, București, Editura pentru Literatură.
 Sadoveanu 1983: Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, București, Editura Albatros.

Toward Essential Sadoveanu

Sadoveanu's art of the novel requires a special critical approach (analysis, interpretation, evaluation), adapted to its concentration and refined, discrete architecture of nuances. *Baltagul* (The Hatchet) and *Creanga de aur* (The Golden Bough), two masterpieces, excel in *suggested* psychology of the main characters, story and plot shaped in a subtle manner, able to imply a higher level of the *crucial human values* as well in creating an atmosphere of experiences nourished by fictional worlds tensions, passions balanced by wisdom and deeply assumed moral and religious principles. Understanding better relationships between meaning and structure in such major works of the novelist is a way *toward essential Sadoveanu*.