

THE ART OF GRADATION OF ANGUISH IN THE POEM *THE CONSCIENCE OF VICTOR HUGO*

L'ART DE LA GRADATION DE L'ANGOISSE DANS LE POÈME *LA CONSCIENCE DE VICTOR HUGO*

ARTA GRADAȚIEI ANGOASEI ÎN POEZIA *CONȘTIINȚA DE VICTOR HUGO*

Prof. drd. Mariana LAZĂR DVORZSIK

Universitatea din Oradea

E-mail: dvorzsik_mariana@yahoo.com

Abstract

*This essay focuses on the art of anguish progression in the poem *The Conscience of Victor Hugo*, a poem that has Cain at its center, surprised after the fratricide was committed. The remorse by which the character is invaded are more and more intense, he trying to flee or hide from the repressive and penetrating eye of the divinity (reflex of his guilty conscience) in various locations or constructions, but without success.*

Résumé

*Cet essai se focalise sur l'art de la progression de l'angoisse dans le poème *La Conscience de Victor Hugo*, un poème qui a Caïn en son centre, surpris après que le fratricide ait été commis. Les remords dont le personnage est envahi sont de plus en plus intenses, il essaye de fuir ou de se cacher de l'œil répressif et pénétrant de la divinité (réflexe de sa conscience coupable) dans divers endroits ou constructions, mais sans succès.*

Rezumat

*Acest eseu urmărește arta progresiei angoasei în poezia *Conștiința* a lui Victor Hugo, poezie ce îl are în centrul ei pe Cain, surprins după comiterea fratricidului. Remușcărilor de care este cuprins personajul sunt tot mai intense, acesta încercând să fugă ori să se ascundă de ochiul muștrător și penetrant al divinității (reflex al conștiinței sale vinovate) în diverse locații sau construcții, dar fără succes.*

Keywords: *Cain, divine eye, run away, restlessness, fear, anguish, terror, agony.*

Mots-clés: *Caïn, l'œil divin, fuir, inquiétude, peur, angoisse, terreur, agonie.*

Cuvinte-cheie: *Cain, ochiul divin, fugă, neliniște, frică, angoasă, teroare, agonie.*

Poezia *Conștiința* de Victor Hugo face parte din volumul de versuri *Legenda secolelor – Versuri alese*, antologie, traducere și note de Ionel Marinescu, prefața fiind semnată de Ion Bălu și purtând titlul sugestiv *Un mare poet romantic*. Volumul, apărut în 1969 la Editura pentru Literatură din București, conține următoarele poeme: *Încununarea femeii, Conștiința, Somnul lui Booz, Paricidul, Satirul, Cimitirul din Eylau, Broasca râioasă, Trâmbița judecății*. Un alt volum cu același titlu a apărut la Editura Albatros, în 1981, tot în traducerea lui Ionel Marinescu, în colecția Lyceum. Este o antologie însoțită de prefață, tabel cronologic și comentarii de Dan Ion Nasta, care

cuprinde și multiple note de subsol deosebit de valoroase ce vin să întregască aparatul critic atât de elaborat al ediției, astfel că studierea operei lui Hugo este mult înlesnită pentru cititorul mai mult sau mai puțin familiarizat cu universul liric al acestui poet. Pe lângă poemele amintite anterior, volumul acesta mai conține și poeziile *Eviradnus*, *Sărmanii* și *În largul cerului*.

Se știe că *Legenda secolelor* a apărut în trei serii, prima a conținut 15 cicluri și a fost editată în 1859, a doua a apărut în două volume¹ în februarie 1877, iar seria a treia a fost editată în iunie 1883. Această serie era practic un volum complementar. Ediția definitivă va fi publicată în același an, 1883, în luna septembrie, și va reuni toate cele trei serii. Procesul de elaborare a epopeii fiind atât de întins, acest fapt a avut repercusiuni în structurarea materiei lirice. Astfel, „reunirea celor trei serii în ediția definitivă a alterat iremediabil planul inițial în favoarea unei arhitecturi baroce ce mizează pe alternanța constatării istorice și a reflecției filozofice”² – afirmă în Prefață Dan Ion Nasta. Tot el adaugă că: „Masivele epice sunt separate de văi meditative sau de popasuri lirice: alternanța poemelor lungi cu cele scurte, a subiectelor istorice cu cele atemporale, a atitudinii epice cu confesiunea lirică sau virulența sarcastică deranjează continuitatea istorică a *Legendei*, dar îi conferă în schimb o varietate stilistică reconfortată.”³

Interesul poetului nu cade pe evocarea momentelor mai importante din istoria omenirii, deși există acest principiu la baza structurării epopeii, ci el transformă „istoria din scop în sine în mijloc de investigație”⁴, intenționând să găsească „omul etern” sub aparența, sub învelișul „omului momentan”⁵. Două poeme vizionare de largă respirație epico-lirică flanchează întreaga epopee sau, mai bine zis, o deschid și apoi o închid. Este vorba despre poemele *Dumnezeu* și *Sfârșitul Satanei*, ceea ce dovedește o dată în plus atât viziunea grandioasă a poetului, cât și sursa sa de inspirație care este, evident, de sorginte biblică.

Tudor Vianu afirma în studiul său *Imanență și transcendență la Victor Hugo* că „punerea în legătură a *Legendei secolelor* cu *Sfârșitul Satanei* este indispensabilă pentru cunoașterea caracterului mesianic și profetic al sociogoniei lui Hugo”.⁶

Fratricidul – prima cristalizare a răului în lume

Încrezător în progresul umanității, crezând în acest mers ascendent al omenirii spre lumină grație științei și iubirii, asemeni tuturor romanticilor, Hugo se străduie să dovedească în această amplă epopee în versuri care este *Legenda secolelor* că acesta (progresul) are valoare de lege inexorabilă. Deși coboară până la originile speței umane pe firul narativ al Bibliei, poetul francez se oprește asupra violenței fratricide ca primă manifestare a răului în lume. Păcatul lui Adam și al Evei apare aureolat, chiar scuzabil în bună măsură, întrucât ar avea drept corolar apariția conștiinței de sine⁷, care este un factor al progresului în ultimă instanță.

Dar să nu uităm că în acest păcat primordial rezidă *in nuce* sămânța tuturor celor viitoare, întrucât, în gestul celor doi, motivația este total greșită, ea având următoarele *fațete*: sfidarea poruncii divine, dorința de a fi egalii lui Dumnezeu în cunoaștere, implicit neîncrederea în Dumnezeu și punerea sub semnul îndoielii a Cuvântului Său.

Așadar, Victor Hugo nu se oprește asupra greșelii adamice, ci socotește *fratricidul prima manifestare clară, voită a răului pur în lume*, un rău ce nu poate fi ocolit sau sublimat în altceva. În *Paradisul pierdut* al lui Milton, crima lui Cain este legată de proliferarea răului, căci este urmată de

¹ Conține 28 de cicluri.

² Victor Hugo, *Legenda secolelor*, Editura Albatros, București, 1981, antologie, prefață, tabel cronologic și comentarii de Dan Ion Nasta, p. XXXII

³ *Idem, ibidem*, p. XXXII

⁴ *Idem, ibidem*, p. XXXIV

⁵ „pentru a relua formula hugoliană din *Prefața* romanului *Anul 93*.” *Idem, ibidem*

⁶ Victor Hugo, *Legenda secolelor*, Editura Albatros, București, 1981, antologie, prefață, tabel cronologic și comentarii de Dan Ion Nasta, p. XXXVI

⁷ „Conștiința de sine, astfel câștigată, este un resort esențial al libertății purtătoare de progres” – citim în prima notă de subsol de la p. 24 din ediția citată.

înșirarea relelor ce se abat asupra umanității. Așadar fratricidul este un fel de factor declanșator, un fitil ce va aprinde întreaga planetă, dând curs răului lăuntric care, nestopat, merge mereu crescând până la un apogeu fatidic.⁸

Conștiința – plasarea poeziei în cadrul epopeii

Poemele din prima secțiune a acestei epopei cosmice care este *Legenda secolelor* numită *De la Eva la Isus* sunt inspirate îndeosebi din Biblie. Astfel, în *Le Sacre de la Femme (Încununarea femeii)* este evocată liric nașterea rasei umane. Imediat după aceea, este plasat poemul *Conștiința* ce conține practic istoria lui Cain după ce a făcut fratricidul, poem ce simbolizează trezirea sentimentului moral⁹, al conștiinței vinovate în urma faptei reprobabile comise.

Poezia începe *ex abrupto*, personajul biblic (Cain) fiind surprins în fuga sa dementă departe de fața lui Dumnezeu, fugă în care îi antrenează și pe ai săi, un clan destul de numeros, întrucât Hugo recurge la o licență poetică, astfel că, alături de Cain, apar descendenții săi până la a cincea și a șasea generație, ca de exemplu Tsilla, Iubal, Iabal și Tubalcain. Acest fapt conferă un spor de dramatism poeziei și corespunde adevărului că păcatele părinților îi afectează și pe copii, respectiv urmași, până în cea de-a treia sau chiar a patra generație (ori chiar mai mult, dacă la păcatele părinților se adaugă cele ale copiilor lor) așa cum se stipulează în Decalog.¹⁰ De asemenea, numărul mare al membrilor familiei va avea un rol esențial în secvențele următoare ale poeziei.

Prima secvență lirică – motivul ochiului divin

În prima secvență lirică (versurile 1-12), Cain apare ca fiind epuizat, stors de vlagă, căci a înfruntat furtuna, intemperiiile cele mai ostile, doar pentru a se distanța cât mai mult de Iehova, dorind să scape din vizorul acestuia. Părul *vâlvoi* și fața *palidă* – cele două epitete calificative sunt menite a reliefa epuizarea personajului în urma fugii fără odihnă departe de Dumnezeu, o fugă ce nu i-a dat niciun răgaz motivată de frica tot mai accentuată a acestuia, căci în versul următor citim că el este „însăpământat”. În original, în loc de *palid* apare adjectivul *livide*, ceea ce subliniază mai acut extenuarea și panica lui Cain și, în același timp, are și o funcție premonitoare anticipând subtil finalul personajului.

Cain și ai lui ajung într-o câmpie largă, vastă, situată la baza unui munte, unde soția și copiii lui, storși de ultima picătură de vlagă, îi cer să se oprească pentru a se putea odihni. Cain, obosit și el, acceptă, dar, în noaptea întunecoasă, el nu poate adormi frământat de gânduri negre în urma fratricidului comis. Poate meditează la crima făcută ale cărei secvențe îi sunt atât de clare, de vii în minte ori la pedeapsa pe care Domnul i-o stabilise: aceea de a fi fugar pe pământ; ori, poate, la siguranța locului în care s-au oprit pentru el și ai lui sau la viitorul său și al familiei sale. Oricum, indiferent la ce se gândea, Cain ridică ochii spre bolta cerului și vede strălucind în bezna nopții ochiul divin larg deschis și ținându-l necruțător, sfredelitor.

Întregul poem e construit pe motivul literar (devenit laitmotiv obsedant) al ochiului divin muștrător ce răzbate adânc în conștiința vinovată a lui Cain, astfel că acesta nu își poate afla odihna nicăieri. Acestui ochi îi corespunde, în plan uman, conștiința încărcată, „sufletul-fântână”, a omului cum numea atât de plastic cugetul uman Ion Barbu în *Riga Crypto și Iapona Enigel*, întrucât ochiului divin nu-i scapă nimic din ceea ce se întâmplă în lăuntrul ființei umane, el răzbătând în cele mai mici pliuri ale ființei lui Cain și îngrozindu-l pe acesta.

⁸ „Reținând din litania relelor doar ideea fertilității malefice, Hugo a introdus-o într-un scenariu original în care măsura răului este dată de anvergura resentimentului.”, *op. cit.*, p. 25

⁹ P. G. Castex, P. Surer și G. Becker, *Histoire de la littérature française*, Editura Hachette, Paris, 1988, p. 584. Menționăm că paginile de la 569 la 596 sunt dedicate în exclusivitate operei lui Victor Hugo.

¹⁰ Vezi Exod 20: 4-5, Deuteronom 5:8-9

Motivul ochiului¹¹ este relativ frecvent la Victor Hugo, care îl utilizează în cele mai variate contexte, în tandem uneori cu cel „*al orbitei goale din fundul cerului*”, după cum opinează Albert Béguin în amplul său studiu dedicat romantismului¹², motiv preluat de poetul francez din lirica lui Jean Paul. Motivul, apărând recurent, devine o fantasmă a eului liric care îi bântuie inconștientul sau „*străfundurile lui subterane*” după cum se exprimă A. Béguin.¹³ Orbita goală se opune „imaginii clasice a ochiului lui Dumnezeu deschis în spațiu”¹⁴. Dar acest simbol, în variatele lui forme, apare încă din lirica de început a lui Hugo, mai precis încă din *Les Chants du crépuscule* din 1834. Faptul că reînvie într-un mod atât de acut, de virulent într-un poem precum cel din *Legenda secolelor* nu este lipsit de importanță, întrucât întregul text se structurează în jurul acestei imagini obsedante, semnificând atât ochiul vigilent al Domnului, dar și lucrarea interioară a conștiinței (a supraeului) care-l macină pe Cain. Vocea conștiinței poate fi (uneori) înăbușită, dar ochiul divin ce nu doarme niciodată, este de neeludat, el apărând pretutindeni și mereu treaz, mereu veghetor, caracterizat de o fixitate înspăimântătoare. Corespondentul terestru al ochiului divin este acel „ochi al inimii” despre care autorii *Dicționarului de simboluri* afirmă că: „Ochiul inimii este omul care îl vede pe Dumnezeu, dar și Dumnezeu care îl vede pe om.”¹⁵

Simbolistica ochiului e deosebit de pregnantă, de bine conturată, și o regăsim la toate popoarele, deoarece el este organul simțului vederii și deci, grație lui, percepem universul, fiind deci legat de simțul cel mai rațional al omului, și anume vederea. Ideea că ochii sunt oglinda sufletului reprezintă un truism des vehiculat. În creștinism, sintagma *ochiul lui Dumnezeu* este folosită în paralel cu ochii Lui, ambele indicând spre puterea Sa de a fi omniprezent, omniscient și omnipotent, veghind asupra creației Sale fără încetare. Astfel, în *Proverbe 15:3* se afirmă apodictic că: „Ochii Domnului sunt în orice loc, ei văd pe cei răi și pe cei buni.” Iar contextul ne dă de înțeles că El e gata să răsplătească pe unii, să-i îndrepte cu dragoste pe ceilalți ori, în cazul în care aceștia persistă cu încăpățănare în starea lor, să-i disciplineze în vederea recuperării.

Grafic, ochiul divin este redat ca fiind încadrat într-un triunghi, simbol la rândul său al Sfintei Treimi, reprezentând sintetic omniprezența lui Dumnezeu, care pătrunde până în rărunchii oamenilor veghind asupra fiecărei persoane. Dar corespondentul ochiului divin este conștiința umană, întrucât, aici, în lăuntrul fiecărui ins, Dumnezeu Și-a instalat ambasada Lui cerească, adevăr recunoscut de către David care scria în celebrii săi psalmi de căință: „Zi și noapte mâna Ta apăsa asupra mea.” (Psalmul 32:4); „Căci îmi cunosc bine fărădelegile și păcatul meu stă necurmat înaintea mea.” (Psalmul 51: 3) Psalmistul dă glas durerii sufletești inimaginabile de care este cuprins în urma fărădelegilor sale, durere ce-l stoarce de orice vlagă aducându-l până lângă porțile morții ori anticamera morții. De aceea, conștient că Dumnezeu știe absolut totul, că nu-l poate ascunde nimic din cele făptuite, psalmistul, la capătul puterilor, decide să nu mai fugă, să nu se mai eschiveze înaintea lui Dumnezeu, să nu mai amâne asumarea vinovăției și mărturisirea păcatului, pentru că Cel care veghează asupra sufletelor omenești este în același timp și plin de milă și de îndurare, gata să ierte și să restaureze relația dintre El și om („Întoarce-Ți privirea de la păcatele mele, șterge toate nelegiuirile mele.” Psalmul 51:9).

Dar această decizie înțeleaptă este departe de Cain care a ales fuga, eludarea și neasumarea păcatului comis, astfel că Dumnezeu l-a blestemat să fie fugar și hoinar pe pământ stabilindu-i și un semn grație căruia nimeni să nu-l omoare. În caz contrar, Cain urma să fie răzbunat de șapte ori. În urma blestemului rostit contra lui, destinul lui Cain continuă în limitele acestei paradigme

¹¹ „Imaginea ochiului atotvăzător apare frecvent în poeziile și desenele lui Victor Hugo” afirmă Angela Ion, „căci înzestrat cu o prodigioasă facultate de a privi spectacolul variat al lumii înconjurătoare, formele și culorile, Hugo are ochii larg deschiși asupra universului.” (Ion, Angela, *Dicționar de scriitori francezi*, Polirom, Iași, 2012, p. 761)

¹² Béguin, Albert, *Sufletul Sufletul romantic și visul, Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Editura Univers, București, 1970; traducere și prefață de D. Țepeneag; p. 247, 481-482

¹³ *Idem, ibidem*, p. 482

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 482

¹⁵ Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri - Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2, E – O, Editura Artemis, București, s.a., p. 363

descendente, el ajungând să fugă tot mai departe de fața divină, cu nădejdea că va scăpa de chinul sau tortura remușcării. Căci el este cel care a descoperit pe pământ fața morții, adică el l-a hărăzit pe Abel morții, astfel că locuitorii de atunci ai pământului au putut contempla, îngroziți, primul cadavru al primului om mort de pe fața terrei.

Pentru a scăpa de acest ochi atotvăzător, ce îl scrutează atent atât în stare de veghe, cât și în stare de somn¹⁶, Cain alege fuga, ieșirea dinaintea Domnului, cum spune atât de plastic, de grăitor Biblia, astfel că al doilea laitmotiv al poemului este cel al fugii necurmăte, al călătoriei terestre continue, cu scurte popasuri doar, a personajului. Fuga, întreruptă de scurte perioade de răgaz, este motivată și de nădejdea alinării acestui glas lăuntric ce strigă parcă mereu: „Ești vinovat! Ți-ai ucis fratele!”

Ajuns, așadar, la primul popas, după o fugă înspăimântată tot mai departe de fața Domnului, Cain nu poate dormi, în pofida oboselii, ci stă treaz în bezna nopții, meditănd tulburat la cele întâmplăte. Personajul își înalță privirea spre bolta cerului unde vede strălucind ochiul divin larg deschis și țintuindu-l necruțător, sfredelitor. Strălucirea aceluși ochi care îl țintuiește zi și noapte, stând larg deschis pe cerul întunecat și privindu-l țintă, fără a-i da niciun răgaz, îl umple de mânie și spaimă pe Cain. Tresărind puternic, își trezește din somn soția și copiii oboșiți pentru a o lua din nou la fugă tot mai departe „în spațiul deschis sinistru-n față.”¹⁷ Din nou epitetul metaforic *sinistru* are valențe multiple, cumulând atât funcția premonitoare cu referință la destinul personajului, cât și pe aceea de *a colora* subiectiv cadrul puternic amprentat de trăirile negative ale personajului.

A doua secvență lirică

A doua secvență lirică (versurile 13-24) conține fuga continuă a personajului alături de ai săi timp de o lună de zile, mai precis treizeci de zile și nopți, în nădejdea de a ajunge cât mai departe cu putință de fața lui Dumnezeu și, astfel, a-și domoli vocea conștiinței. La capătul acestui marș agonizant fără răgaz, fără odihnă, fără somn, popasul se oferă de la sine, căci ajung la o graniță naturală, adică „la un hotar/ Al țării ce desparte Asiria de mare.”¹⁸ Cain însuși își oprește însoțitorii (soție, copii, nepoți etc.) socotind că, ajunși atât de departe,¹⁹ a scăpat de arsura ochiului divin ce-l țintuiește necruțător de pe cer, dar și din sine. El socotește că a ajuns la capătul lumii (cunoscute), căci dincolo de acesta se întinde marea, deci nu mai are unde fugi. Dar scena anterioară se repetă aidoma; de abia se opresc din marșul lor, că personajul e nevoit să constate cu aceeași tresărire lăuntrică dureroasă că ochiul divin - la fel de strălucitor, de viu și pătrunzător - îl privește necruțător din fundul zării. Progresiei în geografie și în stările de spirit ale lui Cain îi corespunde gradația sau progresia în ceea ce privește atributele ochiului divin; dacă în secvența I acesta avea o „strălucire vie”, în cea de a doua secvență, ochiul este „aprins”, pentru a marca arsura conștiinței care nu poate fi ostoită prin fuga de răspundere, ci numai prin demersul contrar, adică prin asumarea vinovăției și mărturisirea culpei.

În mod similar, și trăirile sau sentimentele ce-l străbat pe Cain sunt în progresie clară; dacă în secvența I, la vederea ochiului imens, ce-l fixa cu o privire muștrătoare din bezna nopții, el tresare cuprins brusc de mânie, în cea de a doua secvență, el tresare cuprins de data aceasta de *fiori reci*. Trăirile sale tot mai intense în registru negativ au un rol premonitoriu, având conotații thanatice evidente.

¹⁶ „Doamne, Tu mă cercetezi de aproape și mă cunoști, știi când stau jos și când mă scol și de departe îmi pătrunzi gândul. Știi când umblu și când mă culc, și cunoști toate căile mele... Unde mă voi duce departe de Duhul Tău și unde voi fugi departe de Fața Ta?” (Psalmul 139: 1-3,7)

¹⁷ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 25

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 26

¹⁹ „Să ne oprim, le spuse, bun adăpost îmi pare. / Să stăm. Hotarul lumii noi l-am atins de-acu!”, *idem, ibidem*, p. 26

A treia secvență lirică

A treia secvență lirică (versurile 25-60) este cea mai întinsă și marchează de data aceasta eforturile membrilor familiei sale de a-l ascunde cumva de privirea tot mai obsedantă, mai tiranică a ochiului divin care nu-i lasă nicio clipă de răgaz. Prezența continuă în orice loc a acestuia își are pandantul în conștiința tot mai tulburată, mai înspăimântată a personajului, care, pornind din această clipă, pare a acționa fără nicio logică, doar sub impulsul momentului. Cu alte cuvinte, dacă până aici, în secvențele anterioare, Cain pare a-și fi făurit un plan de evadare din raza acțiunii divine, căutând, prin fugă și marș continuu, să iasă de sub incidența acesteia, de acum înainte dorința sa de a scăpa din vizorul ochiului divin se concretizează în diverse „adăposturi” materiale mai mult sau mai puțin efemere, cu excepția ultimului loc de refugiu.

Această secvență conține la rândul ei trei subsecvențe lirice de care ne vom ocupa în paginile următoare. În *prima subsecvență lirică* (versurile 25-34), nemaiavând unde fugi, Cain cere să-i fie făcut un covor din piei și țintuit în cuie de plumb în spatele căruia să se ascundă pentru a fi la adăpost. Iabel²⁰, unul dintre urmașii lui îndepărtați (vezi licența poetică amintită mai sus) pomeniți și în Biblie în cartea *Genesa*, capitolul patru, versetul 20, îi întinde, la cererea lui, un „*larg perete mișcător*” fixat în cuie de plumb, iar Tsilla, o altă descendentă a sa, îl întreabă ce vede, în nădejdea că tortura lui Cain - și al lor implicit - va lua sfârșit. Dar răspunsul acestuia este invariabil, el continuând să vadă ochiul sfredelitor, deschis, muștrător. Deși în această subsecvență nu apare niciun epitet metaforic alături de ochiul divin atoatevăzător, faptul de a specifica că este mereu deschis e suficient pentru a sublinia sentimentele de frică, de panică chiar ale personajului, căci din acest punct conștiința lui pare a colapsa. Înțelegând, în sfârșit, că resursele îi sunt limitate, Cain se lasă ajutat de ceilalți din familia-i numeroasă, care, rând pe rând, iau inițiativa de a-i construi un adăpost tot mai puternic pentru a-și ascunde tatăl, respectiv bunicul sau străbunicul.

În plus, în această subsecvență, Cain apare brusc îmbătrânit, căci primește apelativul „moșu”, iar suferința lui morală le apare alor săi ca fiind „sălbatica tortură”, în fața căreia ei nu pot face nimic altceva decât să tacă și să se îndemne la tăcere unii pe alții, în nădejdea de a-i mai domoli suferința tot mai atroce provocată de remușcările rămase tot vii în urma crimei comise. Căci, trebuie amintit, orice păcat îl ofensează în primul rând pe Dumnezeu, pe Cel Sfânt care a plantat în lăuntru nostru al fiecăruia legea sa morală indestructibilă²¹, iar cel care alege să-L desfidă pe Dumnezeu, transgresând Legea sa cu bună-știință (deci în mod premeditat) își face singur sieși rău. Așadar, păcatul este nu numai ofensă la adresa Divinității, ci și atentat la propria liniște, la propria conștiință care e barometrul divin plantat în adâncul inimii omenești. Mai mult, termenul *păcat* în limba greacă este redat prin cuvântul *hamartia* care, literal, înseamnă „ratarea țintei”, deci viața celui datat păcatului, neînduplecat, nedoritor să se căiască, ajunge asemeni unei săgeți ce și-a pierdut ținta sau care nu mai ajunge la ținta pentru care a fost creat, respectiv creată. Acesta s-a rătăcit, s-a abătut din calea cea dreaptă, asemuindu-se cu un hoinar fără nicio țintă, unul ce-și risipește viața și potențialul cu care a fost investit.

În *cea de a doua subsecvență lirică* (versurile 35-39), Iubal – descendent al lui Cain, strămoșul celor ce cântă din „liră și din caval”²² – este cel care ia inițiativa și construiește un zid de aramă, pe care-l califică „zăgaz de nepătruns”, dincolo de care îl ascund pe Cain. Deși în *Genesa* se specifică că cel care construiește cetatea este Cain însuși, nu unul dintre urmașii lui, în poezie licența poetică are rolul de a sublinia o dată în plus agonia personajului, agonie la care nici cei din jur nu rămân indiferenți, ci încearcă și ei din rășputeri să-i aducă alinare. Deși este secțiunea cea mai scurtă dintre toate, tocmai acest lucru vine să accentueze dramatismul poeziei, grație și dialogului dintre Cain și ai săi (respectiv Iubal), precum și graba, precipitarea cu care ai lui se apucă să

²⁰ „părinte peste cei / Ce bat mereu deșertul sub corturi mari de piei” reprezintă faza nomadă a umanității primitive” (nota 4), *Idem, ibidem*, p. 26

²¹ „Suflarea omului este o lumină a Domnului, care pătrunde până în fundul măruntaielor.” (Proverbe, 20:27)

²² Din traducerea românească a Bibliei, aflăm mai precis că Iubal „a fost tatăl tuturor celor ce cântă cu alăuta și cavatul.” (Genesa 4:21)

construiesc zidul. Această grabă traduce ceva din exasperarea ce i-a cuprins și pe ei la vederea înaintașului lor care nu-și mai află liniștea nicăieri. Dar, în pofida tuturor eforturilor, răspunsul lui Cain este invariabil: „Văd încă a ochiului privire!”²³ În acest caz, nici nu mai este nevoie de vreun adjectiv metaforic, căci, în sine, propoziția aceasta scurtă prin care personajul recunoaște că ochiul divin îl fixează necruțător și dincolo de acest adăpost, preia încărcătura afectivă negativă din toate secvențele anterioare și, prin recurență, o amplifică.

În *cea de a treia subsecvență lirică* (versurile 40-60), Enoch, fiul lui Cain, este cel care ia de data aceasta inițiativa și alături de ceilalți din familie, îndeosebi de Tubalcain, supranumit „părinte de fierari”, se decid cu toții să construiască nu doar un zid din piei sau din aramă, ci o „cetate-enormă și suprapământeană”²⁴ cu ziduri înalte din granit și turnuri înalte și puternice.²⁵ Zis și făcut. Cu toții se pun pe treabă și construiesc, în frunte cu Tubalcain, o cetate din granit și piatră care constituie prima construcție din istoria omenirii de acest fel și care, prin dimensiunile ei, pare a fi invincibilă. Într-unul dintre turnurile-i puternice, l-au așezat pe Cain. Descrierea zidirii cetății cuprinde cele mai multe versuri care surprind atât munca trudnică a lui Tubalcain în special, dar, se subînțelege, a întregii familii, cât și materialele folosite (granit, piatră), precum și aspectul ei impunător, pentru a sublinia faptul că această cetate este impenetrabilă, că în niciuna din odăile sau turnurile ei nu mai poate pătrunde ceva sau cineva străin. Graba cu care au lucrat ziditorii are ca pendant grandoarea aspectului ei redată prin hiperbole copleșitoare: „Părea *cetatea morții* din iad zvârlită-n cer, / Iar umbra-aceilor turnuri întuneca olatul; / Era *un munte* zidul de-a lungul și de-a latul.”²⁶

Mândria celor care reușesc să înalțe cetatea este atât de hipertrofiată, încât și-au permis să-L sfideze în față chiar și pe Dumnezeu scriind, arogant, pe porțile ei: „Intrarea lui Dumnezeu oprită!”²⁷, încercând, poate, prin acest înscris să-l ajute pe cel tot mai chinuit de coșmarul imaginii ochiului divin. În paralel cu zidirea cetății, frații, respectiv rudele constructorilor, se îndeletniceau cu apărarea cetății punând pe fugă pe rudele lor vitrege, adică urmașii lui Enos și Set, cel care l-a înlocuit pe Abel.²⁸ Crima lui Cain zămislește, generând în inimile alor lui aversiune față de ceilalți socotiți străini, astfel că ajung chiar să scoată ochii altora (din ură față de ochiul mereu vigilent al divinului, poate), iar noaptea aruncau în stele cu săgeți! Aceste *fapte ale întunericului* (cum le califică Biblia) par a fi gratuite, îndeosebi ultima (deși prin ea este subliniată starea tot mai accentuată de răzvrătire față de divinitate a omenirii), dar ele sunt consecința directă a primei crime ce s-a săvârșit pe pământ, crimă al cărei autor ei se străduiesc din răzputeri să-l scape de mânia divină, precum și de remușcarea lăuntrică. Așadar, în câteva versuri deosebit de sintetice, autorul reușește să ofere tabloul proliferării păcatului pe pământ, căci dacă străbunul lor a ucis un om, pe fratele lui, acum sunt declanșate adevărate războaie fratricide, astfel sângele continuă să înroșască pământul strigând înspre cer la Dumnezeu după răzbunare.

Punctul culminant al acțiunii lor nu o constituie eliminarea rivalilor de pe scena terestră, ci plasarea lui Cain în „turnul de piatră ferecată”²⁹, acesta fiind numit acum „străbunul”, apelativ ce indică vârsta sa tot mai înaintată, precum și starea sa de neputință tot mai accentuată, întrucât are nevoie de ajutorul alor săi la fiecare pas. Dar, uimirea este acum generală și ea este vecină cu groaza care îi afectează și pe ceilalți, întrucât Cain rămâne tot „lugubru și-nspăimântat.”³⁰ La întrebarea frumoasei Tsilla: „-Vezi ochiul, nu s-a dus?”³¹, înspăimântată doar la vederea tot mai jalnică a

²³ *Idem, ibidem*, p. 27

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 27

²⁵ „Enoch strigă: „Să facem din turnuri îngrădire / Cumplită, peste care nimic nu va răzbate. / Vom ridica în juru-ți o falnică cetate. / O vom dura și-nchide cu-nalte ziduri tari!”, *op. cit.*, p. 27

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 28

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 28

²⁸ *Genesa* 4:25-26

²⁹ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 28

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 28

³¹ *Idem, ibidem*, p. 28

chipului lui Cain, el răspunde (a câta oară?) aproape monosilabic și gemând îndurerat: „Nu, încă e sus!”³² Economia de mijloace stilistice este în raport invers proporțional cu efectul artistic, căci presiunea psihologică este atât de mare, de uriașă, încât până și lectorul pare a se îngrozi de pedeapsa lui Cain și ar fi gata (cât pe ce) să-i acorde clemența sa personajului biblic atât de crud urmărit de ochiul divin... Doar că imaginea aceasta este, practic, simbolul percutant al propriei sale conștiinței neadormite, de care nu are unde fugi, nici unde se ascunde, cu excepția, poate, a morții.

Ideea din subsidiar este aceea că nu avem unde să ne ascundem de Creatorul nostru, al cărui ochi este permanent îndreptat asupra noastră, a creaturilor sale încă din faza conceperii, și al cărui corespondent terestru îl constituie conștiința noastră ce nu doarme nici ea, căci, după spusa lui David: „Când nu eram decât un plod fără chip, *ochii Tăi mă vedeau*; și în cartea Ta erau scrise toate zilele care-mi erau rânduite, mai înainte de a fi fost vreuna din ele.” (Psalmul 139:16)

Ultima secvență lirică

În ultima secvență lirică, cea de a patra (versurile 61-68), Cain ia din nou inițiativa și, obosit de toate eforturile făcute pentru a se ascunde, eforturi neîncununate de succes, le cere alor săi să-i sape o groapă, dorind a scăpa de privirea necruțătoare a lui Iehova în viscerele pământului, de data aceasta. Un alt motiv pentru care recurge la această cerere este, poate, dorința personajului de a-i cruța pe ai săi de priveliștea terorii de care este cuprins. Sau poate se gândește la faptul că, nemaivăzând pe nimeni în „bezna din mormânt”, nimeni nu-l va mai putea vedea, nici măcar Iehova. Graba cu care au fost construite zidul de aramă și apoi cetatea uriașă este acum și mai mare, iar versul ce rezumă aducerea la îndeplinire a dorinței lui se finalizează cu singurele cuvinte pozitive pe care Cain le proferă în toată poezia: „ – E bine!”³³ Dar, de îndată ce coboară în groapă, iar lespede este fixată deasupra ei, Cain trăiește ultima surpriză a vieții sale, întrucât constată că: „Era în groapă ochiul, privindu-l pe Cain.” Finalul cade implacabil ca o lespede grea peste o conștiință care nu mai are unde fugi, nici unde să se ascundă, căci faptele s-au derulat, nu a rămas decât remușcarea tot mai vie, mai acută a aceluia care nu se apleacă în rugă cerându-și iertare Creatorului, ci a ales să-L sfideze în față, cu cinism. Căci la întrebarea lui Dumnezeu: „Unde este fratele tău Abel?”, Cain a avut superbia de a-I răspunde cinic și fățarnic în același timp: „Nu știu. Sunt eu păzitorul fratelui meu?”³⁴ Atitudine uimitor de imprudentă, dacă iei în calcul adevărul infailibil că nu ai unde să fugi de Acela care cunoaște absolut totul, care ne știe tuttora până și numărul firelor de păr de pe cap.

Se cuvine a menționa arta gradației angoasei, a neliniștii tot mai mari a lui Cain, întrucât conștiința vinovată își pune amprenta asupra decorului care este creionat în registru funebru. Astfel atât în câmpie, deci într-o întindere plană nelimitată, cât și în orice spațiu închis locuibil sau nu³⁵, ochiul divin continuă să-l scruteze necruțător. Cu cât acesta se străduiește mai tare să se ascundă, să scape, cu atât realizează că eforturile lui sunt zadarnice, căci până și în spațiul limitat al gropii, ochiul divin continuă să-l privească neclintit. Dacă geografia pare a fi fost epuizată, căci au ajuns la capătul lumii, mai precis al țărmlui mării dincolo de care nu se mai vedea niciun țărml, niciun liman terestru, apoi au fost epuizate toate modalitățile de construcție: peretele din piele, zidul de aramă și cetatea puternică ca un munte de granit, la final nu mai rămâne decât spațiul subteran, astfel că personajul cere să i se sape o groapă. Cel căruia Dumnezeu i-a fixat un semn misterios grație căruia Cain să nu fie ucis de nimeni, ajunge – ironia sortii! – să-și dorească el însuși să se îngroape, deci își dorește moartea doar pentru a scăpa de chinul conștiinței care îi amintește propria vinovăția zi și noapte. Deci glasului sângelui lui Abel din pământ îi corespunde glasul conștiinței din lăuntru lui Cain, care nu are practic unde fugi (numai dacă ar putea ieși din sine însuși!), căci ochiul divin e doar un simbol al remușcării tot mai acute, mai vii și mai sfredelitoare care se ridică din lăuntru

³² *Idem, ibidem*, p. 28

³³ *Idem, ibidem*, p. 28

³⁴ *Genesa* 4: 9

³⁵ Adică fie acesta cort, cetate ori turn, respectiv spațiul limitat al gropii.

său. Privirea punitivă omniprezentă și imposibil de eludat accentuează atotputerea conștiinței, al cărei glas nu poate fi înfrânt, nici lichidat, decât prin mărturisirea păcatului și asumarea vinovăției.³⁶ De remarcat și apropierea gradată a ochiului divin de primul ucigaș. Dacă la început el se află sus pe bolta cerească, apoi în fundul zării, în etapele ulterioare marcate de eforturile umane de a-l ascunde pe Cain, ochiul divin pare a-l fixa cu tăișul ei din lăuntru acestor ziduri ori perete (fie el din piei ori din aramă), pentru ca, în final, acesta să coboare în criptă alături de Cain. Altfel spus, cu cât spațiul în care e plasat personajul este mai redus dimensional, cu atât puterea privirii divine este mai sfredelitoare, ochiul lui Dumnezeu fiind tot mai aproape, locuind practic în chiar conștiința vinovată a personajului.

Concluzii

Spre deosebire de Byron care, în poemul său dramatic³⁷, insistă pe procesul de transformare lăuntrică a lui Cain potrivit cu chipul lui Lucifer, V. Hugo se oprește asupra consecințelor pe termen lung pe care le are asupra personajului biblic propria sa faptă abominabilă, faptă atât de binecunoscută încât nici măcar nu o mai amintește. Într-un fel, cele două texte literare se completează, căci scriitorul englez se axează pe primele 16 versete din capitolul patru al cărții *Genesa*, pe când în poezia lui Hugo apar referințe clare și din celelalte versete, respectiv 17-26. Dar versetele fundamentale din care s-a născut întregul poem hugolian sunt cele centrale ale capitolului 4, și anume versetele 13 și 14: „Cain a zis Domnului: „Pedeapsa mea e prea mare ca s-o pot suferi. Iată că Tu mă izgonești azi de pe fața pământului; *eu voi trebui să mă ascund de Fața Ta și să fiu pribeag și fugăr pe pământ*; și oricine mă va găsi, mă va omori”. Fuga lui Cain departe de Fața Domnului, izgonirea acestuia din locul unde s-a dedat crimei neascultând de avertizările pe care Domnul Însuși i le-a dat, constituie baza biblică a poeziei hugoliene, bază ușor recognoscibilă pentru cei familiarizați cu textul din Sfânta Scriptură. Cu toate acestea, geniul hugolian dă dovadă de o cunoaștere atât de temeinică a Bibliei, precum și a timpurilor imemoriabile ale începuturilor umanității încât ceea ce întreprinde el, adică o dilatare uriașă a fugii lui Cain de Dumnezeu, dobândește un veritabil caracter dramatic, nelipsind nici fiorul tragic, insolitând astfel textul binecunoscut. Ideea hugoliană de a plasa în centrul poemului său, alături de fuga tot mai bezmetică a personajului biblic prin geografie, fixitatea înspăimântătoare a ochiului divin imposibil de eludat, precum și eforturile tot mai disperate ale lui Cain de a scăpa din vizorul acestuia, constituie o inovație *sui-generis* și, în același timp, una care e perfect ancorată atât în litera, cât mai ales în spiritul Scripturii. Astfel în nenumărate pasaje omnisciența și omniprezența divine apar exprimate prin recursul la elemente antropomorfe, dintre toate acestea Fața lui Dumnezeu, privirea și ochii, respectiv ochiul Lui, detașându-se net atât prin frecvență, cât, mai ales, prin puterea lor de impact. Asocierea acestui element penetrant (ochiul divin) cu fuga disperată din calea lui, fugă menită din start eșecului, constituie o idee de mare forță lirică care rămâne pe retina memoriei adânc gravată mult timp după lecturarea poeziei. Imaginea din final este dublu percutantă prin faptul că, neputând scăpa din calea privirii divine muștrătoare nicăieri pe fața pământului, personajul se decide să se refugieze în spațiul subteran, întrucât a epuizat toate refugiile posibile. Dar tocmai când, în sfârșit, se consideră la adăpost de privirea punitivă, întrucât a renunțat la tot pentru aceasta, inclusiv (se subînțelege) la viața terestră, constată cu oroare că s-a amăgit singur, căci așa cum nimeni nu poate scăpa de sine însuși (cu excepția morții), la fel nimeni nu poate fugi departe de Fața, respectiv de ochii lui Dumnezeu. Faptul că Hugo alege singularul în locul formei de plural, adică ochiul lui Dumnezeu, în loc de ochii Lui, dovedește intuiție poetică sigură, căci singularitatea ochiului îl face tot mai înfricoșător într-o progresie invers proporțională cu puterile lui Cain de a-l eluda prin fugă

³⁶ Vezi în acest sens *Psalmii* davidici 32 și 51, adevărate strigăte ale conștiinței vinovate după iertarea lui Dumnezeu. Stările de spirit negative prin care trece psalmistul sunt atât de dureroase încât îl istovesc atât psihic, cât și fizic, astfel că, ajuns la liziera morții, autorul decide să-și mărturisească păcatul, știind că Dumnezeu este milostiv și îndurător, gata întotdeauna să ierte pe cel ce se căiește în mod sincer.

³⁷ Poemul se intitulează *Cain*.

sau ascundere, precum și cu capacitatea acestuia de a rezista remușcărilor tot mai acute ce-i macină conștiința șubrezeită.

BIBLIOGRAFIE

- Balotă, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- Barborică, Corneliu, *Studii de literatură comparată*, Editura Univers, București, 1987
- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul, Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Editura Univers, București, 1970; traducere și prefață de D. Țepeneag
- Belnki, M. S., *Despre mitologia și filozofia Bibliei*, Editura Politică, București, 1982
- Bercescu, Sorina, *Istoria literaturii franceze*, Editura Științifică, București, 1970
- Bocian, Martin, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Editura Enciclopedică, București, 1996
- Castex, P. G., P. Surer, G. Becker, *Histoire de la littérature française*, Editura Hachette, 1988
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2 (E–O), Editura Artemis, București, s.a.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol 3 (P–Z), Editura Artemis, București, s.a.
- Gordon D. Fee, Douglas Stuart, *Biblia ca literatură – principii hermeneutice*, Editura Logos, Cluj, 1995
- Hugo, Victor, *Legenda secolelor*, Editura Albatros, București, 1981, antologie, prefață, tabel cronologic și comentarii de Dan Ion Nasta
- Hugo, Victor, *La fin de Satan (Sfârșitul lui Satan)*, Paris, Delmas Editions, 1951
- Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Editions Baudelaire, Paris, 1966
- Hugo, Victor, *Legenda secolelor – Versuri alese*, antologie, traducere și note de Ionel Marinescu, prefața de Ion Bălu, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Hugo, Victor, *Legenda secolelor*, Editura Albatros, București, 1981, traducerea de Ionel Marinescu, colecția Lyceum. Antologie însoțită de prefață, tabel cronologic și comentarii de Dan Ion Nasta