

BIBLIOTECA ȘCOLARULUI



Eugen
SIMION

Scriitori
români
de azi

DAVID • LITERA

III

biblioteca  școlarului

Eugen
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI
vol. 3



INTERNĂȚIONAL
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

CUPRINS

A.E. BACONSKY. Un estetic al melancoliei	3
LEONID DIMOV. Onirismul estetic	30
NICOLAE LABIȘ. Buzduganul unei generații	68
NICHITA STĂNESCU. De la modernitate târzie la postmodernism ...	77
MARIN SORESCU. Ironie, fantezie, postmodernitate	132
GRIGORE VIERU. Un poet cu lira-n lacrimi... ..	187
ANA BLANDIANA	197
ADRIAN PĂUNESCU. Poezia politică	222
MIRCEA DINESCU. Un nou pact cu realul	251
ȘTEFAN BĂNULESCU	269
FĂNUȘ NEAGU. Realismul artistic	292

CZU 859.0–09

S 57

Ediție de autor

Coperta: *Vladimir Zmeev*
Fotografii: *Vasile Blendea*

ISBN 973–9355–03–X

ISBN 9975–74–089–8

© DAVID & LITERA, 2002

Anatol E. BACONSKY

1925—1977



UN ESTET AL MELANCOLIEI

Un poet nedreptățit de critica literară este A.E. Baconsky. S-a scris puțin despre el cât timp a trăit și aproape deloc după dispariția lui tragică în 1977. Putem pune această reținere pe seama omului incomod, mândru și sfidător, închis într-un cerc de prieteni, tăios și arogant în disputele din viața literară. Când îi citești poezia rămâi uimit să descoperi sub această armură un spirit melancolic și un suflet aproape sentimental, tulburat de freamătul unei frunze, pierdut în reverii elegiace la trecerea prin aer a unei păsări. În viața literară postbelică, agitată și pestriță, Baconsky părea un aristocrat manierat și rece, având în gesturile lui studiate un aer de noblețe recent căpătată. Chipul avea o frumusețe

romantică, iar eleganța lui vestimentară devenise celebră. Prelungea, într-o epocă proletariană, felul, specific secolului trecut, de a fi poet: una în comportamentul lui neobișnuit extravaganța unui *dandy* cu melancolia profundă a unui artist de tip nervalian.

Avea sentimentul (asta se vede din tot ce scrie) că aparține unei stirpe alese și nu m-aș mira să aflu într-o zi că, în ascuns, Baconsky își alcătua ca Macedonski și Mateiu Caragiale o genealogie fabuloasă în care să intre cneji nordici și duci burgunzi. Era, dacă înțeleg bine puținele date biografice cunoscute, fiul unui preot din Hotin, strămutat în altă provincie. Și-a făcut studiile la Cluj și s-a afirmat, de la început, ca un spirit incomod în cercurile literare. Cultura lui devenise, cu timpul, vastă și serioasă, însemnările despre poeții contemporani (*Panorama poeziei universale contemporane*, 1972) și notele de călătorie (*Remember*, 1977) arată curiozitate și pricepere în mai multe domenii. Între 1956 și 1964 a fost, negreșit, un spirit în avangardă, lecturile și gustul lui au orientat poezia generației sale și au pregătit, într-un anumit sens, debutul noii generații de poeți.

Poezia lui trece prin mai multe cercuri și suportă rupturile, metamorfozele pe care le-au cunoscut aproape toți poeții importanți după război. A.E. Baconsky a trăit în felul lui această evoluție determinată de circumstanțele istoriei. A început prin a povesti în versuri aspecte ale luptei de clasă la țară (*Poezii*, 1950) și a scris balade (*Balada despre Barta Iosif și ortacii săi*), pamflete antirăzboinice, poeme ocazionale în cel mai zglobiu stil proletcultist. Au devenit celebre versurile lui despre ascuțirea permanentă a luptei de clasă și despre uneltirea diabolică a chiaburilor. Primele versuri din balada *La frasinii de la răscruce* (vol. *Poezii*) nu sunt deloc încurajatoare:

„Multe lucruri se petrec în lume,
Întâmplări și fapte se petrec,
Ceasul spune timpului pe nume,
Vântul bate, frunzele se trec.

Dar un gând amaric bate-n tâmples
Și mă-ndeamnă să vă povestesc
Despre câte-au fost să i se-ntâmples
Satului în care mă gălesc.“

S-a bănuir că în aceste voioase platitudini ar fi ascunsă o ironie, că poetul folosește dinadins teribilele clișee pentru a compromite speța poeziei triumfaliste, înfloritoare și de mare reputație în obsedantul deceniu. N-ar fi exclus, mai ales că poetul însuși era dispus să cedeze, în 1956, paternitatea acestor poeme zeloșilor admiratori. O suspectă bună dispoziție există, cu adevărat, în această groaznică narațiune versificată, o concentrare neobișnuită de truisme și o mazochistă plăcere de a umili condeii:

„Casa-i tristă — n-are țol pe pat
Și amurgu-și bate ceața plină
— Alelei, chiabur înveninat
Fiară sângeroasă și haină.“

care, toate la un loc, scandalizează spiritul și-l fac să bănuie că la mijloc este o stratagemă. Mai ales că în epilogul baladei poetul promite că lira-i „neastâmpărată“ va intona fără răgaz alte cânturi, așa cum a făcut Homer cu Odiseu. Ulise și țăranul de pe Someș, Nemeș Niculae, cel cu femeia „naltă și bălaie“, iată o relație comică. S-ar putea, repet, ca în spatele acestor poeme în cel mai de jos stil proletcultist să fie o ironie de poet dezgustat de insanitățile genului, dar sunt alte poeme în care răsul subțire nu se simte deloc, sunt grave și simpliste, anecdotice, pe scurt dezolante. În cărțile de până la *Dincolo de iarnă* (1957), n-am aflat decât două versuri demne de un poet tânăr:

„Ce liniște! Acum doar arborii s-aud
Cum cresc și-n frunze cum își mistuie
tăcerea“...

Cu *Dincolo de iarnă* (1957) și *Fluxul memoriei* (1957), A. E. Baconsky începe să-și taie alt chip liric, mai apropiat de esența și

de forța talentului său. Este momentul în care eseurile lui cer schimbarea modelelor lirice și sincronizarea poeziei române cu sensibilitatea modernă. Schimbarea de ton este evidentă:

„În arbori toamna iarăși izbucni
Cu flăcări despletite în frunzare —
Cu fiecare oră, cu fiecare zi
Pătrunde-n mine vremea de visare.“

Sunt versurile liminare din *Dincolo de iarnă* și tot astfel vor fi și celelalte până la *Cadavre în vid* (1969) când A. E. Baconsky își mai modifică o dată temele și stilul poetic. *Fluxul memoriei* (1957), *Imn către zori de zi* (1962), *Fiul risipitor* (1964) sunt cărțile unui poet exemplar, fixat în descendența mai multor școli lirice. Prin temperament Baconsky este un neoromantic („un contemplator senin“, notează Al. Piru, „un elegiac estetizant“, zice Mircea Iorgulescu), cu bune lecturi expresioniste și cu afinități ce se întind în mai multe spații lirice moderne (de la americanii Sandburg și Frost la italienii Montale, Quasimodo, Ungaretti, Saba și la germanul Enzensberger). Când confruntăm modelele lirice pe care le propune în eseuri cu poezia pe care o face vedem că există o nepotrivire, cel puțin în volumele de până la *Cadavre în vid*. Modelele indică mai ales o poezie a concretului și a tensiunilor disonante (după expresia cunoscută a unui estetician), poezia arată, dimpotrivă, o sensibilitate la universurile evanescente, un simț extraordinar de fin la șoaptele, aromele, culorile stinse ale naturii cuprinse de febra sfârșitului. Mica elegie simbolistă este spiritualizată și pusă în acord cu un sentiment nelămurit de jubilație și regret în fața *firii* (concept, în fond, blagian):

„O, dalii, tufănici și crizanteme,
Flori târzii, flori de toamnă —
De aramă, de purpură steme
Peste paloarea grădinilor brumate,
Un sentiment nelămurit mă tot îndeamnă
Să vă iubesc mai mult decât pe toate.“

Corola rece o mângâi în palmă.
După-amiaza aceasta cât e de calmă!
Prin ceața toamnei pădurea se despoaie,
Departe se sting ecourile turmelor
Care coboară spre câmpie;

Cu fum împrăștiat prin iarbă
Ard frunze umede-n vie,
În zare cocorii se-neacă și dispar
În mările cerului fără hotar —
Și peste toate, ca o melodie,
Tulpinele se-nalță, se mlădie,
În nesfârșirea toamnei, diademe,
Culori arzând de iubire târzie —
O, dalii, tufânici și crizanteme“.

Aici sunt *florile* lui Anghel, mai departe *ploile mărunte*, putrede ale lui Bacovia, *liniștea* cosmică a lui Blaga și, la urmă, dorința de reintegrare în ciclurile materiei pe care o aflăm, întâi, la Eminescu. Baconsky deschide elegia spre o meditație ce evită de regulă marile concepte. Modul lui Blaga de a citi semnele naturii și de a pune în relație eul cu ritmurile universului transpare în poemele acestea ce fug de ambiguitățile limbajului metaforic. Rămân propozițiile enunțiative și taina pe care vor s-o cuprindă cu brațele lor goale:

„Nu-i decât adormire, draga mea,
Această despuire a naturii,
Nu-i decât somn arama toamnei grea,
Te uită-n înălțimi plutesc vulturii,
Dar stai, rămâi în liniștea din jur...
Auzi? E seva-n arbori, e fiecare rază —
Și dincolo de-al toamnei cețos și stins contur,
Semințele-n țărână sunt vii și germinează.
Și chiar la pieptul meu când întârzii
Simți dorul adiind în răsufare,
De parcă-n noi, în arbori, în ierburi și-n câmpii
Pândește primăvara viitoare.“

Sunt câteva elemente ce se repetă și dau o idee despre țara imaginară pe care orice poet autentic o prefigurează. Pastelurile reflexive ale lui A. E. Baconsky propun un ținut de păduri nordice și murmure de mări aspre, scitice. El însuși se definește ca un om din nord, legănat de viscole, călărind pe caii amurgului:

„Dar m-am născut la miazănoapte, eu
Și viscolele iernii m-au legănat, nu marea —
Pădurile pe dealuri își clătinau mereu
Coroanele de umbră, luând înfățișarea
Unor imense herghelii de cai
Cu negre coame răsărind în zare
Când cerul și văzduhul pe care-l respirai
Lovite de amurguri, ardeau strălucitoare.
Și peste toate rătăcea un vânt
Ridicând umerii și sărutând frunțile triste, umile,
Dezmierdând întârziatele flori de salcâm —
Sufletul singur mai stăruie,
Sufletul singur coborât în izvoare
E chipul meu pe care-l mai privesc,
Chipul de-atunci din zilele acelea
Pierite fără urmă
În ceața galbenă a frunzelor de toamnă.“

Viziunile lui nu sunt, totuși, violente, evită panoramele borealice și, în genere, tonurile sunt stinse, calme în tot ce scrie. Iată pacea simbolistă, poezia mormintelor albe și gândul liniștit al marii treceri:

„În cimitir castanii, mestecenii subțiri
Își leagănă frunzișul și ard făclii departe
Printre morminte albe o, pace, cum respiri —
În liniștea câmpiei de dincolo de moarte.

Nu am aici pe nimeni — doar un poet uitat
Ucis de ani, de vise și de femei ușoare —
La ușa criptei sale zadarnic am să bat
Doar fluturi mari de noapte treziți vor fi să zboare.

Mai bine e la mine să mă gândesc — va fi
O zi cândva, o seară când voi veni alături
În liniștea acestor grădini voi adormi —
Și timpul își va cerne albastrele-i omături.

Atunci nici ploi cu soare, nici răsăritul clar,
Ci pacea vâl de ceață va coborî pe pleoape,
Și păsări migratoare plutind prin toamne, rar
În nopți târzii cu țipăt s-or auzi aproape.

Poemele cele mai frumoase din această fază de regăsire a lirismului sunt cele de natură erotică. Ciclul *Seară erotică* din volumul *Fluxul memoriei* arată o senzualitate fină și un gust decis de a implica iubirea în mișcările insesizabile ale materiei. *Nud de primăvară* transcrie pe Manet în tonuri estompate, diminuează elementul de provocare și întărește sugestia corespondențelor profunde. Iubirea face să clocotească sevele tinere în arbori și să murmure izvoarele:

„Doarme în liniștea câmpului goală,
Întinsă, ușor aplecată pe umărul drept —
Ghiociei se-nalță lipindu-și urechea de sâni
Ca să-i asculte cântecul inimii.

Floare de umbră, floare de lumină,
Noaptea așază pe coapse, pe pântecul plin —
Prin pletele negre vântul alunecă singur
Ca prin ierburi cu arome amare.

Și câmpul clocotește de sevele tinere,
De sevele tinere, de sevele tinere cântă pâraiele
Și plantele cresc în jurul ei noaptea
Înfiorate de atingerea pulpelor goale.

Iar de căldura trupului, florile
Și-au deschis ochii umezi — deși e departe
Clipa când soarele răsărind va zvâta
Lacrimile mari ce le sclipesc printre gene.“

Ecourile mitului orfic se topesc în ritmurile cântecului sentimental, poezia regăsește muzica și devine o confesiune pură, de o mare frumusețe:

„Trupul tău gol a început să cânte
Deși nu l-a atins nici un sărut
Numai lumina ca o ploaie dulce
În falduri străvezii s-a desfăcut.

Cântecul lin vibrează-n încăpere,
Pașii mei singuri au trecut arar,
Șoaptele ne-au rămas ca-n scoici de mare
În florile acestea din pahar.

Acum sunt toate ca-ntr-un somn încet,
Un cântec doar aud, fără cuvinte,
Un murmur în lumina dulce-a zorilor —
Trupul tău gol a început să cânte.“

Nu trec neobservate tonurile de romanță, claritatea înșelătoare a acestor versuri, abia complicata jale erotică eminesciană trecută prin dezabuzările, amărăciunile moderne:

„Vei spune că de-acuma cunoști atât de bine
Întinderile-amare care pornesc în mine,
Ca într-un ocean fără sfârșit,
Prin care visul tău a răătăcit.“

Apare la modernul Baconsky chiar *somnia* din erotica lui Eminescu. Iubirea este un mister care se revelează într-o noapte de *purpură lină* în mijlocul unei naturi cuprinse de vrajă. Voluptatea adormirii în grădină, laolaltă cu șerpui și florile, asociază ideea, răspândită la romantici și preluată de poeții expresioniști, despre implicația cosmică a erosului. Iubirea este o plenitudine care cere plenitudinea naturii, un miracol ce trece prin proba așteptării într-o lume de materii pure, ele însele erotizate. Ce simplitate delicată în aceste versuri:

„Oriunde ai fi te port în preajma mea —
Dacă-ntind mâna îți simt genunchii și sânii,
Dacă privesc văd lebedele sălbatic
Tremurând în apele fântânii.

Și totuși, totuși nu mai vreau să plec,
Aștept o noapte de purpură lină —
Ah, soarele, soarele nu mai apune,
Cu șerpui și florile să ne culcăm în grădină.“

A.E. Baconsky a reluat temele istoriei în poezie (ciclul *Ștefan și oamenii*) într-o vreme în care temele nu erau la modă. El le leagă de un sentiment mai profund liric al timpului și al tiparelor (arhetipurilor) ce dăinuie. Poemele n-au mare rezonanță estetică, doar câte un vers este memorabil: „aceste păduri care se întorc în iarnă“. Într-o *Elegie a munților*, poetul redevine patetic, declamator în maniera romanticilor, cu vocea neașteptat de amplă. Sunt câteva sugestii fine în acest discurs ce are exaltări și premoniții de secolul al XIX-lea:

„Prin vasta agonie a lumii care pier
Pătrund în adâncime ca un tăios pumnal,
Nu pot dispărea încă — întreaga mea putere
Sortită e din vremuri acestui ideal.

Am înviat din alte țărâhuri scufundate,
Delirul amintirii cu vâlvătăi arzând
Aduce-n mine timpul din care vin sau poate
Pe care-l voi străbate aievea, nu în gând.

Mi-ascult în fluxul mării albastre răsuflarea
Și sângele în fluvii mi-l simt tăindu-și vad —
Neliniștea din ierburi înviorază marea,
Nostalgiea iubire a visului nomad.

Și totuși de departe chemări ridică scîiții
Asemenea trăirii aprinse-n piept suprem —
La ceasul adormirii și-al tristei dispariții
O, munți înalți, tăcerea spre voi am s-o rechem.

Cu pacea izbăvirii și trecerii depline
Vor arde cele șapte păduri din craniul meu —
Ci doar această țară dormi-va peste mine
Cu dulcea ei țărăină, visându-mă mereu.“

E o ultimă atingere a coardelor patetice, poezia ulterioară caută alte motive și se supune altor legi retorice. Ar fi greu să le enumerăm, aici, și pe unele și pe altele. Baconsky scrie o poezie a vârstelor, asta putem spune ușor, o poezie a umbrei tragice a timpului, o poezie, în fine, în care melancolia filtrată întâlnește *spleenul septentrional*, cum însuși zice despre Montale, un poet pe care îl admiră. Dăm, uneori, peste asprimi expresioniste, ca în această stampă despre moartea cailor:

„N-au rămas decât umbrele celor uciși și cuvintele lor
rătăcind în văzduh și la marginea satului caii răniți
care mor în amurg. Iată roibul înalt cu picioarele
lungi care-abia atingeau în goană pământul, și șargul
voinic învățat să-și cunoască stăpânul cu care vorbea
ore-n șir, și pagul care purta zurgălăi de argint undeva
prin ținutul Moldovei, și iepele albe dansând la auzul fanfarei.
O, iată coamele lor cum se-ntorc în pădure,
și lungile drumuri pe unde-au umblat sângerându-și copita,
tresar. Vântul vine încet nechezând ca un cal
când îi cade răpus călărețul, vântul
ce pare geamănul lor suflă trist
lângă botul lor umed și iarba capătă grai.
Și soarele-n ochii lor mari se răstoarnă ucis
ca un pește de aur.“

dar asprimile se mistuie în poezia vagului și a tăcerii, esențiale la Baconsky. Există mereu în poezia lui o trecere și o dispariție lentă a lucrurilor, o ramă de ceață subțire de natură impresionistă ce înconjoară violența materiei. Purtate de fluxuri nevăzute, obiectele intră în *stuful amurgului*:

„Văd ziua trecând spre apus ca o lebedă albă
mereu mai aproape de stuful amurgului — văd cum lumina
încet schimbă garda cu vântul. Nu știu de ce

glasul tău îmi aduce întruna o muzică dulce de apă,
și-ți simt răsuflarea venind ca un flux nevăzut.
Florile-ncet se deschid lângă noi, flori tăcute de noapte,
semănate aici ca să fie podoabele sânilor tăi
și să tremure lin la suspinele tale și-acestui răgaz amețit
să-i poarte parfumul. Am uitat cum arată la chip
trecătoarele ploi, am uitat dimineța cu genele pline
de lacrimi, surâzând la răspântii albastre — am uitat
și că lebăda albă ce lunecă-ncet în amurg, e o zi
care pier. Ce stranii comori sunt temeiul
acestei risipe? Iată vântul, el toate le știe,
iată vântul cum vine-aducându-ne crengi
mlădioase, de salcie.“

Poetul însuși își construiește o biografie de cântăreț rătăcitor prin orașe care intră sau iese din somn, printre arborii toamnei, ascultând clopote ce bat din vreme în vreme „și toate cele ce se petrec în tăcere“. Tot ce se stinge capătă nimb, iar tot ce are nimb în univers ascunde o semnificație. Poezia prinde mai ales luminile palide, sunetele estompate, peisajele situate la frontiera dintre zi și noapte, între două anotimpuri. Baconsky fixează pe mici pânze elementele imateriale în faza lor de declin: sfârșitul de vară, norii ce se îndepărtează, „sunetul stins al câmpiei“, „zâmbetul vag, enigmatic, al după-amiezii“, lumina bolnavă a amurgului și, cu o obsedantă frecvență, pregătirea de somn a materiei:

„Plaja galbenă — marea violetă și verde —
Norii îngână chipuri de oameni adormiți în pădure.
Câțiva brazi rătăcesc pe nisip căutând zadarnic,
Căutând zadarnic umbrele verii.

Însă vara a zburat spre miazăzi —
A gonit-o vântul din Karelia,
Au gonit-o tăcutele gânduri.
Și veghea târzie.

De-acum vine ceața și somnul,
Visele pline de mesteceni și de vuietul mării,
Și nevăzută vine noua vârstă,
Mereu, mereu mai mare, tot mai mare.“

Chiar și erosul are mereu o „tăcere-n preajmă“, o răsfrângere de lumini ce și-au pierdut tăria. Ca să înceapă ritualul erotic trebuie să se stingă întâi luminile cosmosului:

„Fără lumini, fără lună —
uraganul pe geamuri gravează
cu aripa stema iubirii de noapte;
uraganul dezlanțuie rituri erotice.
Stins, totul stins —
fără lumini, fără lună —
lira de fosfor a trupului tău
mi-e de ajuns.“

Uneori fluidele circulă mai repede și obiectele ies din zona de penumbră, ca în această splendidă pictură impresionistă (*Nud în alb*):

„Ești goală ca visul, ca zarea,
Goală ca plaja pe care-o învăluie marea,
Goală ca luna rătăcind în pustie,
Goală ca lebăda mea argintie.

Taci și ascultă,
Vine spre noi aceeași sevă multă,
Care pătrunde-n câmpuri și în muguri,
Vezi, sălciile ard ca niște ruguri.

Unde să fugi — iată marea vine,
Valuri târzii se năpustesc spre tine,
Închide ochii și dispări, te pierde
În cercuri line de văltoare verde.“

dar și aici există invitația de a intra în cercurile materiei, dorința de a ieși cât mai repede din raza unei lumini orbitoare. Titlul volumului, *Imn către zori de zi* (1962), și câteva poeme mai

energice contrazic ideea că A.E. Baconsky este un poet al clar-obscurului, un elegiac al stărilor difuze. Dacă parcurgem poemele, vedem însă că imnurile ascund o imperceptibilă tristețe. Primăvara pe care poetul o presimte și o celebrează este văzută printr-o sticlă palidă ce domolește culorile și încetinește ritmurile. Există mereu la Baconsky o voluptate a distilării, un filtru al sensibilității care împiedică accesul elementelor agresive în poem. Elementele sunt supuse unei dematerializări lente. Ochiul le îndepărtează până ce contururile prea energice se șterg. Este, apoi, timpul care veghează de aproape, este ideea trecerii care dă o notă de zădărnici. Motoarele poemului bat atunci mai încet, discursul e rostit cu o voce înecată de măhnire:

„Toate măhnirile mele de mult le-am înfrânt —
N-a rămas decât lemnul viorilor sfărâmate,
Peste care noaptea dansează diavolii goi;
Mâna mea caută gâtul de lebădă
Al ultimei tristeți care se-ascunde.
Unde e oare? Iată-i parcă umbra,
Iată-i coroana de vâsc, iată-i urma lăsată
Pe-aceste dale de granit, iată-i făptura
Împletindu-se printre cuvintele versului meu
Și-ncet şuierându-mi ceva într-un grai ne-nțeles.
Graiul acesta ce va fi vrând să însemne?
Văd tinerețea plecând de la mine încet,
Tot mai departe o văd rămânând în orașul din nord,
Lângă-naltul turn gotic cu porumbei cenușii
Și cu clopote. Vârsta ce vine
Încă nu mi-o cunosc.
Încă n-am învățat să regret, nici să-mi caut
Un reazem în lucruri trecute. Încă nu-mi vin fiorii
Și teama când toamna mi-așază pe umărul stâng
Mâna ei strălucind de ineale. Mă uit înainte
Și-mi pare bine că rămân în toate
Zidit și eu puțin câte puțin —
Și-mi pare bine s-aștept iarăși clipa
Când voi călca pe treapta ce desparte
Pe lăncedul Februarie de Martie cel

Cu privirea albastră. — O, primăvara,
De când o aștept! Numai gâtul acela de lebădă
Nu știi când îl voi prinde.“

Există la Baconsky o veritabilă *poetică a migrației*, o *reverie a depărtării și a risipirii*, cu efecte de mare originalitate în câmpul propriu-zis al liricii. Existența însăși este înțeleasă ca o implicare discretă în alunecătoarele lucruri. Cât de aproape este încă Eminescu se vede din aceste versuri în care pâlپâie ideea timpului ce crește neliניșitor în spate:

„Tot mai departe pasul mă poartă, tot mai mult
Pun stăpânire anii pe zaua mea târzie —
Cu iarba merg alături și-n graiul ei ascult
Că așa a fost și altfel n-ar fi putut să fie.

Tăcut mă uit în față și deslușesc cărări
Și ziua mă sărută ușor și se desparte —
Cu fruntea luminată de visu-acestei țări
Tot mai departe-n zare mă duc, tot mai departe...”

Tipică pentru reveria baconskyană este poezia *Iarnă venind* în care verbele cele mai frecvente sunt *a trece*, *a pieri*, *a fugi*, *a se ascunde*, *a adormi*, *a despuia*. Există o tristețe, aici și în celelalte poeme, dar există și o voluptate în tristețea lucrurilor ce pier, în oboseala pe care o provoacă șoaptele ploii. Nu judecăm bine poezia dacă nu înțelegem atitudinea estetică implicată în această programatică solitudine. Baconsky este, în fond, un estetic al melancoliei:

„Rotindu-se larg, zilele verii trecură —
Ca pasărea norii plutiră, ca pasărea
Frunzele mari ale-arțarului pieriră pe vânt —
Mlădioasă ca trestia, ploaia
Pe câmpuri negre umblă murmurând.

Mă uit în preajma iernii peste câmpuri,
Caut în ceață pădurile care fug și se-ascund —
Când adorm obosit aud șoaptele ploii și cerbii,
Cerbii umblând prin somnul meu profund.

Vine zăpada undeva în zare,
Văd de departe aripa ei de sidef
Strălucind în amurguri târzii,
Și munții se apropie de sate,
Plecându-se tăcuți către câmpii.

Și-mi vin în gând toate faptele mele,
Am timp să cuget liniștit la toate —
Prin seara lungă se despoaie vântul,
Și drumuri multe zac necercetate“,

un mandarin al tristeții cu spiritul înalt și demn, filozof într-atât încât să nu se simtă prezența (stingeritoare) a filozofiei în poemul simplu și clar în limbaj, totuși nu atât de simplu și nici atât de clar încât să nu vedem umbra cuvintelor în vers, nimbul ce le însoțește.

Volumul *Fiul risipitor* (1964) exprimă și desăvârșește aceste însușiri. E, neîndoios, pentru această fază elegiacă, cartea cea mai frumoasă a lui Baconsky și una dintre cele mai substanțiale, sub raportul valorii, apărute după război. Este o regăsire (în marea tradiție a poeziei moderne) și o pregătire de plecare la propriu și la figurat: un sentiment puternic al trecerii și o dorință, abia perceptibilă, de a evada spre altă poezie. *Fiul risipitor* stă, până la un punct, sub semnul panismului blagian. Un peisaj specific, o melancolie de crepuscul, o bucurie ce nu atinge niciodată notele freneziei de a *se risipi* în natură și, deasupra tuturor, o măsură a gândurilor înalte. Anotimpul ales este iarna, dar mai des revine în poeme toamna. Ceremonia înaltei melancolii se desfășoară în „târziul noiembrie“ și tema ei fundamentală este *extatica trecere*. Simbol multiplu: trecerea în alt anotimp, în altă vârstă, pregătirea înceată de moarte, splendorile frumuseții bolnave, voluptatea reintegrării. Poetul își fixează acum un chip nu cu totul nou, dar mai pregnant. El este un *visător de miazănoapte*, un vechi pelerin exaltat de miraje, în spiritul lui este un *vuiet neîncetat* și o *mare liniște*, ființă, cu alte vorbe, a contrastelor romantice, o ființă însă

în care stă de veghe luciditatea modernă. Emirul poartă toga de purpură a toamnei și trece prin păduri incendiate de culori, știind că la capătul drumului îl așteaptă nerăbdătoare moartea. Armele lui sunt *surâsul*, *nepăsarea* și *drumul*, bucuria lui este să se risipească în amurguri de toamnă târzie. Poezia renunță la alte orgolii, e simplă și profundă, o jale demnă în fața iremediabilului din univers:

„Multe, prea multe-am pierdut,
prea mult am râs și prea mult am iubit nepăsarea,
doar uneori toamna parcă-ar fi plâns cineva —
nu mai știu dacă eu sau Noiembrie.

Poate că eu — sunt chiar sigur că eu,
în acea-nvălmășeală de zile sunt multe cadavre.
Purificat în lumini rătăcite și-n flăcări,
fața mi-o întorc înainte.

Fiece oră mă schimbă și fiece pas
mă apropie-n taină de cel ce voi fi totdeauna.
Cele din urmă ramuri uscate-mi vor arde pierind
în incendiul amurgului.“

Jalea ia uneori forme eminesciene, ca în extraordinara *Elegie a III-a*, unde se concentrează mai multe mituri. Urmele trecerii vor fi păstrate de ierburi și de păduri, amurgurile vor continua să sângere sub puterea cuvintelor rămase. Darul lui Orfeu a fost preluat de calma și profunda natură. Un plâns fără lacrimi, o resemnare mândră și, totuși, o durere neprefăcută trec prin versurile ce reîntâlnesc, acum, ritmurile muzicii:

„Se vor întoarce frunzele-n păduri
și vor zbura liliecii din cetate.
Ce-ai vrut să cânti? Ce n-ai știut să-nduri?
La geamul tău un alt drumeț va bate,
și anii, iarăși, mai înalți, mai duri,
cu lebedele lor decapitate.

Copii străini cu capete de înger
te vor urma pe străzi necunoscute.
Chiar adormit vei continua să sângeri
ca un amurg. Ascunse printre cute,
cuvintele vor ține loc de plângeri,
și păsările, de zăpezi trecute.

Ci poate iarba, poate numai iarba
îți va purta nepotolita, oarba
ta dragoste, de-atâtea ori trădată —
și setea de lumină și de vânt
vor povesti-o noaptea pădurile cântând
și nu vor isprăvi-o niciodată.“

În toate poemele este vorba de un dor de lungi rătăcirii, de pregătiri de plecare, de o evadare spre mările aspre ale Nordului. O liniște ce se întemeiază pe o fugă miraculoasă. Curioasă insistența acestui sentiment la Baconsky, ambiguu simbol: o pregătire pentru o călătorie nedeslușită, o înfiorare la gândul dispariției, dar și o mare plăcere de a se risipi (de a se încorpora) în materie. Poezia ezită între mitul lui Orfeu și mitul lui Narcis („Orfeu este arhetipul poetului eliberator și creator. El stabilește o ordine superioară în lume, o ordine fără represiune. În persoana lui, arta, libertatea și cultura sunt asociate pentru totdeauna. Este poetul reînvierii, zeul care aduce liniștea și salvarea pacificând omul și natura, nu prin forță, ci prin cântec [...]. Viața lui Narcis este aceea a frumuseții și existența lui este o contemplație“, Marcuse: *Eros și civilizație*):

„celui iubit de femei, amintiri în amurg
îi vor pune un cearcăn de aur,
toamna va fi cea din urmă vertebră
a celui bețiv, iar mereu călătorului,
marea îi va purta inima,
ivind-o și ascunzând-o de-a pururi
ca pe-un atol. Numai mie, ce trec
plin de păsări prin visele lor
un destin de secantă mi-a dat
darul drumului, drumului drag,

care noaptea revine tatuându-mi
pe piept și pe brațe neliniștea lui.
Numai mie soarta pelagică
a celor duși de timpuriu,
de nu li se întoarce decât numele.“

Visătorul modern are gustul amurgurilor vaste și e fericit de ploaie și vânt, el are o boală fără nume și trece prin lume transformând totul în simboluri:

„Semnele mele se vor risipi
ca urmele lăsate-n zori pe plajă
de-o pasăre necunoscută — marea
le va fura-ntr-o noapte de Septembrie
și n-au să mai rămână decât pagini
duse de vânt în calea tuturor,
pagini purtând deasupra lor un nume
tăcut ca un simbol. Nu vor mai fi
cei ce-ar fi vrut să-mi ponegrească viața
mai mult decât s-ar cuveni, sau alții
ce-ar fi ncercat s-o facă mai frumoasă,
nu va mai rămânea amprenta mâinii
pe ușile pe care le-am deschis
sau mi-au rămas închise totdeauna —
nu vor mai stărui decât copacii
purtând spre Miazănoapte coaja arsă
ca semn că-mi rezemai odată fruntea
de trunchiul lor. O, cine va mai ști
că nu sunt numai cântecele singure,
născute din văzduh, din ploi, din pietre,
că mai demult a fost cândva și-un om
bolnav de-o boală stranie căreia nimeni
nu-i știa leacul... Dar îmi spun adesea
că poate e mai bine să dispar.
Multe-am trăit și-am întâlnit destule
pe care-aș vrea eu însumi să le uit
de n-ar fi prea târziu. Tot ce-a fost rău
în viața mea va judeca țărâna
și viscolul — iar tot ce-a fost mai bun
demult e-n voi“.

Trăiește mereu la răspântia timpului, bate cărările durerii, e învins, dar nu răpus, pleacă din lume și se întoarce purtat pe scut, în tot ce face și în tot ce este se manifestă un trist destin: „o dure-roasă și crudă risipire“. Poetul vorbește acum la persoana a doua singular: o distanțare de sine, o privire de sus a existențialului, o voință de contemplație în versuri de o străvezie melancolie:

„Tu trebuie să uiți ce-ai fost, ce ești —
semnul durerii singur va rămâne.
Numele tău îl va purta amurgul,
surâsul tău îl va purta câmpia.

Lasă-ți dormind și ploile târzii,
noaptea pe ceață du-te fără urmă —
desprinde-te tăcut de lângă cheiuri
și pleacă-n larg. Cu pleoape roșii farul

va mai clipi un timp și, monoton,
fluxul va linge plajele-adormite,
și pescărușii vor striga în zori,
dar tu pe noul drum vei fi departe.

Nu regreta, căci gândurile bune
te vor urma și iarba ca o umbră
te va-nsoți — va fi destul un semn
să-i faci, ca să răsară lângă tine.“

Există, de altfel, un motiv al *străveziului* în poezia din *Fiul risipitor*, urmat de motivul *purpurei* și al *turnului gotic*. Pe acesta din urmă l-am putea pune în legătură cu intenția, mai generală, a imaginarului de a evada spre Nord. Esențială rămâne însă în poemele din care a pierit orice ton declamator și discursiv tema ciudatei evaziuni: o călătorie extatică și o dispariție lentă. Universul fizic stă sub puterea aceleiași treceri, lucrurile trăiesc sub regimul aceleiași melancolii. Nu există nici o agresivitate, nici un viol al materiei. Spiritul se odihnește, înaintea marii plecări, într-un spațiu orfic trecut deja (și aici apare elementul tragic) în

amintire. Panismul lui Blaga întâlnește în chip neașteptat elegia eminesciană, sunetul jalnic de corn. Între aceste două râuri de melancolie lirică stă ascuns orgoliul poetului modern. Trecerea este o nouă întrupare, lucrurile se lasă pătrunse și întemeiate de cântec. Tema biblică a deșertăciunii, reunită cu tema villonescă a regretului în fața timpului care se destramă, capătă la A.E. Baconsky un accent de fervoare stranie. Lângă suferință este mereu *măsura 'naltelor gânduri*:

„Unde s-au dus cuvintele pe care le-am rostit,
Melodioasele vorbe de dragoste unde-au putut să dispară,
Și unde-au pierit sibilinele șoaapte de taină și rugile mele
Și cuvintele care-mi purtară spre oameni durerile-adânci.

Unde s-au dus cuvintele când strigam: O, frumusețe neasemuită!
Și vorbele negre de ură adresate dușmanului —
Unde-au zburat cele de bucurie sălbatică — unde-s uimirile
Străvezii și albastre ca zveltele flori de iris.

Unde s-au dus potolitele vorbe care-mi spuneau îndoiala și teama
Și unde-i amarul reproș și superbul cuvânt al trufiei
Și vorba de laudă urmându-te ca o trenă de aur
Și singuraticul *da* sau *nu* după mari și ndelungi ezitări.

Unde s-au dus cuvintele spuse cu grai sau în gând mie însumi
Și unde-i pustiul delir din trecutele ceasuri de febră —
Și țipătul și blestemul și nduioșarea și tristul oftat
După care se-așterne din nou fumuria tăcere.

Unde-au pierit toate-acestea și altele-n șir fără număr...
Vântul în zbor le-a purtat înălțându-se — vântul le-a dus în azur,
Vântul și spicul omătului, vântul și cântecul cucului
Sus în azur, în tăcutul azur.“

În *Cadavre în vid* (1969) și *Corabia lui Sebastian* (volum postum), lirismul reflexiv și elegiac al lui A.E. Baconsky se mai schimbă o dată. Impresia este, la început, că poetul baudelairstează. E vorba (în *Cadavre în vid*) de schelete, de hoituri, de

osuarii devastate, de viermi și de carnea ce putrezește sub puterea unei forțe nevăzute. Materia este în stare de disoluție și orice lucru poartă un cadavru la bord. Poezia nu mai pune *nimburi*, poezia consemnează un dezastru. Influența neoexpresionismului german este evidentă. Dar decisivă pentru stilul poeziei este evoluția poetului trecut în altă vârstă morală. Dintr-o natură orfică el plonjează într-o teribilă criză.

Toate poemele au, de fapt, o unică obsesie, și aceasta este senzația de gol (de gol metafizic), de degradare și complicitate. Nota existențială este dominantă, versurile exprimă o conștiință terorizată de ideea morții și o sensibilitate ce înregistrează bătăile inimii bolnave a lucrurilor. Însă această senzație de pieire nu ia nici calea poemului filozofic (ca la Blaga), nici pe aceea a poemului romantic cu largi viziuni escatologice. Genul în care se ilustrează A. E. Baconsky este mica poemă meditativă, concentrată în jurul unei sugestii unice. Iată pe aceea de claustrare, de rupere a coerenței universale, sugestia spiritului care își întoarce cu vehemență resemnare fața de la privilegiile istoriei:

„Am voit să ard, să înalț, să iubesc, să dăruim,
am voit să plâng, să lupt, să ucid —
e oare o țară, un timp, un tărâm?...
un zid pretutindeni, un zid.

Voi pleca deci lăsând moștenire o lungă
trenă de sânge, de zgură, de fum —
puținii ce vor putea să mă ajungă
poartă stigmatul meu de pe acum.

Otrăviți-vă carnea! Din hoitul îmbălsămat
nici spic, nici floare, nici salcie nu dă!
iată se-aude istoria urlând depărtat —
cine are urechi de auzit, să audă!..“

Aici și în alte poeme, A. E. Baconsky vizează o anumită violență a istoriei și exprimă în chipul cel mai discret un sentiment al

timpului care complică adesea noțiunile cele mai limpezi. Trădătorul nu se mai deosebește de cel trădat și în întuneric ei se îmbrățișează. Morții nu se mai aleg de cei vii și nimeni nu știe cine mai este în viață, într-atât lucrarea morții sporește, timpul degradează (*Înmormântare*). Dintr-un fluviu ies șapte hiene grase și șapte hiene slabe, hulpave, dornice de cadavre, și poetul imploră zeul hienelor să coboare duhul fetid în lucruri pentru a înmulți, astfel, numărul cadavrelor necesare (*Invocare pestilențială*). Sunt, în *Cadavre în vid*, viziuni și mai negre. Eros agonizează, nimfele au devenit scheletice, însă priveliștea acestui dezastru nu mai rănește ochiul obișnuit cu semnele agoniei. Semințele sunt, tot așa, bolnave și, ca într-o parabolă a apocalipsului, ele cad pe întinderi negre și sterpe (*Martie falsul*). Cuvintele se leapădă de sensul lor pur, inocent, obiectele suferă de un fel de rău necunoscut. Poetul solicită, cu oarecare pedantism de cărturar dezamăgit, moartea, pentru a grăbi o nouă naștere:

„În tăcutul, în marele râu,
cu aripile moarte m-aș duce —
în tăcutul, cernitul
dom al pădurii.

Cine mă plânge? Steaua
își caută singură chipul —
poate că plâng ursitoarele,
poate ciulinii.

Poate că-n trunchiuri gravide,
eu însumi, în trunchiuri de salcie
plâng așteptându-mi
cealaltă naștere.“

În spatele acestor decoruri, uniform dezolante, se simte o experiență morală dramatică, și aceasta nutrește, în fapt, lirismul substanțial al lui Baconsky. Spiritul privește cu un ochi resemnat violența și confuzia ce s-au instalat și în lumea minerală. Cuvintele

s-au șters, sensurile s-au răsturnat, o mână istească, diabolică organizează viața *à rebours*. Călăul a devenit victimă și victima călău:

„Aici e la fel de trist, de stupid, de zadarnic,
nu mai ai nici pe cine ucide
și nici de cine să fii ucis.“

În biserica goală predică fără încetare un glas înregistrat pe o bandă de magnetofon (*Aleluia*). Nimic n-a rezistat în puritatea inițială și poetul e un pelerin printre hârci și ruine. Un ultim cântec — de moarte — aduce o notă mai senină de iubire de amurguri:

„Nu-ți fie teamă de-amurg, nu-ți fie teamă
de-un sfârșit rușinos, de o stingere tristă —
ploi nevăzute nu te vor sugruma niciodată —
dormi și visează un paloș de gheață.

Capete negre îți vor pava ultimul drum,
dormi și visează siluete lungi de asceți, dormi și visează
necunoscutul ritual după care țărâna
te va investi cu armele cavalerilor ei.

Dormi și visează străvechile mituri, aura lor,
nu-ți fie teamă — una din umbrele tale
de pe acum trece Styxul, ceața coboară —
dormi și visează un paloș de gheață.“

Moartea este, aici, o eliberare, viermii — umblând prin ochi — vor extrage din ei tristețea, și luna va lumina ultima mască a unui cavaler fantomatic. În *Cadavre în vid*, poetul poartă cu obstinație o cocardă neagră, satanică la pieptul largii lui pelerine.

Poeemele din *Corabia lui Sebastian* sunt scrise în două registre: unul, prozaic, realistic, cuprinde fragmente dintr-un jurnal european (poetul a stat o vreme în Berlinul occidental), altul, liric, imaginar, pornind de la aceleași fapte, proiectează o călătorie fabuloasă într-o lume ce se prăbușește în propria-i opulență și mediocritate. Poezie dură, sarcastică, voit a-poeitică (formal),

nutrită de o teribilă conștiință a vidului și a disimetriilor, dislocărilor în lumea din afară. Între cele două registre privirea se plimbă posomorâtă, fără iluzii. Un ochi observă necruțător o lume ce se computerizează progresiv, celălalt duce impresia mai departe și o pune în relație cu o sensibilitate deja pregătită, dezabuzată, sceptică la modul livresc. Competiția dintre cele două *priviri* este tranșată indiscutabil în favoarea poeziei. Jurnalul realistice avea nevoie de mai multă carne epică. Este prea abstract, deși nu lipsit de distincție intelectuală și de o remarcabilă cruzime, uneori, a observației. Poezia este prin natura ei, mai abstractă, și *natura* devine la A. E. Baconsky un stil de a conceptualiza impresiile, stările de spirit. El se implică și se îndepărtează concomitent din poemul împiedicat astfel să capete o notă prea confesivă. Este secretul lui A. E. Baconsky de a ține un just echilibru între două forțe ale sensibilității sale: una ce cade în concret, alta care evadează din concret și caută aerul marilor concepte filozofice. *A ridica la puterea intelectuală a lirei* înseamnă, în cazul lui, o fugă de determinările prea pronunțate, a trage realul, intimul, perceptibilul în zona imaterială a legilor.

Nouă este în *Corabia lui Sebastian* oboseala de cultură, mai insistent este sentimentul de neîncredere în cuvinte. *Cuvintele*, nu cuvântul. Civilizația pe care o observă cu ochi necruțător poetul este, înainte de orice, o *civilizație a cuvintelor*. O logocrație care agresează gândirea și intimidează poezia. Cuvintele putrezesc pe trotuarele marelui oraș în timp ce falșii profeți hirotonească pe tinerii care au pierdut sentimentul valorilor. O temă eseistică tradusă în limbajul incisiv abstract al unei poezii care îndepărtează, programatic, limbajul figurat, fără a reuși întru totul:

„Plouă și suntem mereu mai urâți
și cântecul atârnă în așteptarea spadei ce nu mai cade
crengile dicționarului goale întâmpină vântul baltic
și aruncă boneta de cârpă roșie agățată zilnic
de falsul Hugo — mai departe Guevara

cu barba lui mare și neagră și profetul din India
făgăduind regenerarea prin spirit a trupului
și noul poet salutat cu entuziasm de profesorul
(nu prea bătrân) care hirotonește pe tineri
și ratatul bețiv strigând în bodegă *alless weg, abgespielt...*
în timp ce vântul mătură totul și noaptea se-apropie
călcând peste filele ude ale celebrului hebdomadur
iar în bălțile luminate dansează obiectele... o, e târziu
și nu vom mai izbuti să creștem, îmbătrânim
adolescenți și copii. Doamne, mai dă-ne o lună,
măcar o lună de vară... hai să strigăm, să invadăm străzile,
hai să scriem un poem electronic, un poem Siemens,
hai să ne strângem
laolaltă cu toții făcând zid împotriva zidului,
să ucidem cu pietre primii copii căzuți,
să flambăm cuvintele ce putrezesc pe trotuare,
hai să asanăm ploaia sau... nu mai știu...
lăsați-mă-n pace, numărați-vă singuri vertebrele,
stingeți lumina, mi-e somn...
plouă și bătrânele literaturi europene
sunt pline de apă..."

Neîncrederea în cuvinte duce la neîncrederea în literatură. A. E. Baconsky a devenit un moralist neîndurător, exasperat de ceea ce el numește, într-un loc, „măcelul demagogic“. Obiectele și cuvintele, într-o egală, intolerabilă proliferare, îl terorizează. Moralistul observă cu neliniște cum „mareea consumului“ atinge și cultura. Au apărut *poemele pneumatice*, *poemul—Laser*, versul cinetic tipărit pe o cravată de cârpă, versul concret scris pe plăci de plexiglas, în fine, o întreagă industrie a cuvintelor este pusă pe picioare, cu concursul și în entuziasmul artiștilor dezgustați de vechea retorică. A. E. Baconsky, care a negat totdeauna tradiționalismul desuet și a radicalizat versul (prin de-metaforizarea limbajului) privește acum cu un ochi cât se poate de sceptic exhibarea prostului gust, ofensiva falsei avangarde artistice. O *Ars antipoetica* este, în stilul său abstract sarcastic, un pamflet liric, vehement cu răceală:

„A scrie cu tărațe de lemn a scrie cu fiare vechi
 cu bucăți de plexiglas cu obiecte concrete
 a scrie pe cutiile goale în care se ambalează
 aparate electrice, pe benzi de magnetofon uzate
 a scrie în relief cu sunetele modulatorului
 fixate pe ecrane metalice — alb, a scrie alb
 poeme sortite consumului purtând seria
 anul și marca, poeme perfect funcționale
 care nu se citesc ci se consumă cotidian,
 poeme și-așa-mai-departe, poeme în U și în O
 din tablă galvanizată stând pe suport tubular
 în timp ce mecanismul cinetic dozează efectul
 consoanele inoxidabile își schimbă direcția ritmului —
 a scrie cu piese de schimb și cu literatură documentară
 anexată în elegante plicuri de plastic a scrie
 a nu scrie a reproduce a fi reprodus experiment —
 THALIA muză a crematoriilor-altare unde se ard
 reziduurile industriei moderne, dansează
 cu poemul pneumatic
 ultimul dans.“

A. E. Baconsky mărturisește că într-o lume a obiectelor artificiale nu mai cunoaște cântecul lucrurilor. Poezia nu mai cântă omul și armele lui, ci *omul și produsele sale*. Locul armelor este luat de aparate, iar lucrurile frumoase îmbătrânesc și putrezesc în etichetele păroase ale timpului (*Tristul excelsior*). Obiectele acaparează viața individului, omul trăiește în ritmul unui cosmos artificial, consumând înnebunit de spaimă produsele sale. Zeii au murit și poezia duce dorul purităților inițiale:

„La ce bun această mișcare
 această nebulă în cerc această înclăștare?
 Preoții noștri
 spun că suntem fericiți, alții ne plâng deși privesc lăcom
 spre bogățiile noastre — dar toate acestea nu sunt
 decât gunoi verbal de imprimat pe epiderma
 de hârtie a veacului. Noi așteptăm cu toate că singuri
 nu mai știm ce. Pe poduri suspendate stăm
 scuișând în apă propria noastră imagine.“

Un „vânt acherontic“, o greață de consistență artificială a obiectelor și o vie, irepresibilă senzație de gol interior trec prin aceste poeme întristate, scrise fără patetism, cu un sentiment de negație obosită. Nu sunt cele mai bune versuri ale lui A. E. Baconsky. Câteva sunt, totuși, revelatorii pentru ultima (din nefericire) experiență a poetului. Încerc să descopăr în poemele sale acea notă premonitorie pe care suntem înclinați s-o bănuim că există totdeauna în ultimele manuscrise ale unui creator. A. E. Baconsky nu-și scrutează, aici, destinul în oglinda timpului. Mai pline de semne neliniștitoare erau poemele mai vechi. În *Corabia lui Sebastian* viața interioară este ea însăși acaparată, agresată de civilizația obiectelor și a cuvintelor. „Dacă vrei totuși să spui ceva învățată să urlî“ — scrie poetul într-un loc. Urletul lui este înghețat în *Corabia* sa ultimă, poezia continuă să trăiască în discreția notației fumurii și abstracte.

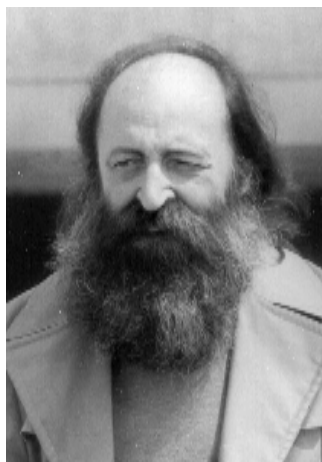
Un singur accent prevestitor îmi pare a descoperi în *Corabia lui Sebastian*, într-o notație finală din jurnal:

„Și iată acum încep a mă întoarce. În mine însumi. În destinul meu. În steaua mea. Dar nu uitați că am fost unul dintre voi. Și că dintre sufletele mele unul rămâne cu voi plutind mai departe. Căutați-l în oglinzile voastre somptuoase...“.

Este, în rezumat, o mică estetică a orgoliului și a însingurării artistului. Baconsky credea în superioritatea artei, poezia și eseistica lui puțin scortoasă, cultă în chip excesiv, însă profundă și originală, apără totdeauna imaginea creatorului solemn, estetizant, senioral, pierdut în cerul marilor modele. El însuși, ca om, trecea până de curând printre noi ca un prinț exilat, abstras și melancolic, de o melancolie puțin studiată, voievodală. Am avut sentimentul, citindu-l și observându-l de la distanță, că poetul își construise un stil al personalității și se identificase, în cele din urmă, în viață și poezie, cu el. A. E. Baconsky rămâne prin modul de a fi și de a scrie una dintre figurile cele mai originale ale literaturii postbelice.

Leonid DIMOV

1926—1987



ONIRISMUL ESTETIC

Leonid Dimov debutează la 39 de ani după ce își încercase ca Lautréamont vocația în matematici și științele naturale. S-a născut la 1 ianuarie 1926, în Izmail, pe strada Vaporului (m. 11 ianuarie 1987). Copil natural*, a fost crescut de bunicii săi Teodor Dimov și Mitrodora Dimov, el răspopit, ea fostă călugăriță la Kiev. Bunicul devenise învățător și predă în trei limbi (româna, rusa, turca), într-un sat de lângă Izmail. Printre elevi mulți erau găgăuți. De altfel, poetul nu exclude posibilitatea ca bunicul său să se tragă printr-unul din părinți din acești turci creștinați. Făcuse și politică,

* Rețin aceste amănunte dintr-o „scurtă biografie“ pe care mi-a comunicat-o, într-o scrisoare amuzantă, poetul.

și într-un rând ajunsese (în timpul guvernării lui Averescu) deputat, apoi se transferase în comuna Grivița din suburbia Bucureștilor... Nepotul îl urmează și face studiile liceale la Sfântul Sava, având ca profesori pe Illoasa, Banea și Gh. Ghiță. Se remarcă la latină, franceză și română. Publică (1942—1943) două poezii în revista liceului și participă la cenaclul elevilor. Se înscrie în 1944 la Facultatea de Filozofie, dar o părăsește, din lipsă de convingeri, în anul al II-lea. Încearcă apoi la Facultatea de Științe Naturale și la Facultatea de Matematici, dar n-are tăria să le ducă nici pe astea la capăt, căci nu mai crede că știința poate ajunge la adevăr. Este oarecare vreme traducător, apoi liber profesionist, iar din 1983 intră corector la I.P. „13 Decembrie“. A fost sprijinit, la debut, de Șerban Cioculescu. După apariția primei cărți de poeme, își dă demisia de la corectură, devenind, zice cu haz și necaz poetul, un sclav al Fondului Literar. „Am fost și am rămas — mai zice el — un singuratic poate din pricina incapacității mele de a accepta condiția de alogen, falsă în sinea mea atât din pricina dragostei pentru poezie (limbă) cât și a nedumeririi față de prejudecăți“. În tinerețe și-a pierdut încrederea în știință, mai târziu pierde gustul pentru poezie. Nu mai simte nici o bucurie în fața foi albe. Continuă, totuși, să scrie (a publicat și excelente traduceri din Béguin, Nerval...) și apariția unei cărți de Dimov este un eveniment în viața literară. Locuiește, actualmente, în cartierul Obor din București, la capătul străzii „Vaporul lui Asan“. Stranie coincidență. „De la vapor la vapor: o evaporare; cu obstacole, bineînțeles“, scrie poetul.

Volumul de *Versuri* din 1966 cuprinde 47 de mici poeme muzicale, admirabil caligrafiat, de o frumusețe ușor vetustă. Poetul merge în altă direcție decât aceea (expresionistă, antiretorică) a generației sale („generația pierdută“). Nu merge nici în sensul poeziei tinere din anii '60 (poezie accentuat confesivă, cu o mare libertate a limbajului), dar se întâlnește cu ea în câteva

iubiri spirituale: Barbu, Bacovia, Arghezi... Solitarului Leonid Dimov i se alătură repede câțiva poeți tineri (Virgil Mazilescu, Daniel Turcea...) și, în micul cerc oniric, el se bucură de o mare autoritate. Cu chipul împodobit de o frumoasă barbă bizantină, el apare rar în adunările scriitoricești și vorbește și mai rar. La o Conferință a scriitorilor unde se discută cu atâta zbulcium problemele arzătoare ale breslei, Dimov cere cuvântul pentru a face elogiul figurii himerice, nervaliene a Poetului și apoi se retrage pentru a nu mai reapărea ani în șir. Poezia este unicul limbaj și ea sugerează, în afara bogăției cromatice, o mare rigoare formală. E ceea ce a plăcut de la început unei critici literare exasperate de delirul verbal al poeziei tinere. Dimov reprezintă corectivul necesar, greutatea care, aruncată pe celălalt taler, echilibrează balanța literaturii și dă cititorului de azi sentimentul că poezia n-a încetat să fie o artă muzicală. Poemele lui Dimov satisfac și spiritele mai dificile prin nota de intelectualitate (*cultismul* ei) și puterea de a sugera misterul lucrurilor simple.

Volumul de debut cuprinde aproape toate temele poetului și anunță elementele principale ale stilului. Dimov e un poet fără metamorfoze spectaculoase, fără etape, fără vârste. *Versurile* încep cu o mică fantezie (*Uluire*) în care cunoscutul simbol al sacrificiului necesar în artă capătă un sens neașteptat: din pasărea agonizantă, refugiată în camera cu blidare și glastre, curg vise ce sunt privite prin fereastră de tot satul, ideea de spectacol e de la început sugerată:

„A voit în ape să nu pice
Pasărea lovită de alice
Și-a zburat peste mărimi campestre
Până-n pragul camerei de zestre
Unde-au pus-o degete ușoare
Sus, pe perinile de ninsoare...
Noaptea, la opaite murise
Pasărea. Au curs dintr-însa vise
Ce-n odaia cu blidar și glastră
Le-a privit tot satul la fereastră.“

Surprinde aici — și așa va fi peste tot în poezia lui Dimov — modul în care sunt prezentate insolitul, miraculosul, intruzia imaginarului în spațiul poemului fără o pregătire prealabilă a cititorului. O hemoragie acum a visului în odaia pașnică, o ivire din ceață a prinților cu obrajii mâncați de bube vechi, în alt poem (*Stampă*):

„Să strângem frunze din copacii joși
Și să le dăm ofrandă dimineții.
Azi s-au ivit în ceață prinți frumoși
Și bube vechi le scormone pomeții.

Să plângem de destinu-le amar
Când rătăcesc la noi, după iubire.
Dar să-i uităm. Vor nimeri ei iar
La mese de legende, rotunjite...”

Impresia de irealitate vine însă în poemele lui Dimov în primul rând din proliferarea amănuntelor de ordin material, din extraordinara îngrămădire a lucrurilor. S-a spus pe drept cuvânt că poemele sale sunt veritabile ospete (Valeriu Cristea). Poetul evocă la propriu prânzul, cina, banchetele cu prietenii, descrie tarabele încărcate cu legume, pescăriile, bălciurile de oale, mereu cu un sentiment de jubilație. Iată, celebră de acum, *Cină cu Marina*:

„La creștete, masa imensă așteaptă,
Cu câte-un tacâm sub lumina coaptă:
Prelung, să tăiem pagurii aduși
Din Africi, de cafri în frac și mănuși,
Meduzele roze gătite cu cimbru
Cu fructe de mare pe spată de zimbru,
În sos ecumenic, anguile cu tic,
Calmari îngropați, violet, în aspic
Și alte, din marea Japoniei, feluri
Cu turme de sepii gonind în cerneluri.

Lumina o scade la pragul ei verde
Și-nfige cuțitul adânc în lacherde.”

sau această natură moartă cu pești, în stil flamand, în care materiile aglomerate într-un spațiu limitat sunt pe punctul de a exploda:

„Atărnă-n șiruri puse la uscare
 Rechinii violeți pudrați cu sare
 Și-n catedrala lor, printre etaje,
 Foiesc pescari de plută ca pe plaje.
 Suim și noi în pas pe pasarele
 Să punem pești în șiruri paralele
 Atât de lungi că nu ne-ajunge-o viață
 Să mai ieșim în prag de dimineață.
 Când ne-au șoptit un ultim bun-rămas
 Aleile și plopii într-un glas
 Le-am spus despre cobolzii și dragonii
 Ce ne-așteptau pe cheiuri prin Japonii
 Le-am arătat iguane prin agave
 La sud cum ne doreau în țări batave
 Le-am amintit de marile pisice
 Ce ne vânau de mult prin Mozambice
 De urșii albi, de pescărușii-n stoluri
 Ce pentru noi întârziau la poluri.
 Am comandat corăbii somnolente
 Spre insuli de coral, spre continente
 Cu tumule, cu gheizeri, cu girafe
 Și crapi imenși uscați în cenotafe.“

Nu explodează, totuși, pentru că intervine imaginarul care are funcția unei supape: o mică evaziune a spiritului, o întrerupere a descripției prin introducerea unui nucleu epic („suim și noi în pas pe pasarele“...), o notă, în fine, de ironie abil strecurată printre propozițiile grave. Dimov numește aceste pânze congestionate de elemente materiale *Destin cu pești*, *Destin cu cioburi*, *Destin cu paseri*, *Destin cu fluturi*... Unele amintesc, prin concizia stilului, de Ion Barbu:

„Gelatinos meleag cu crabi incluși
 Tăiem, prea calmi în lunecare, pontul
 Și fiecare ne vedem din uși
 Cum mestecăm în iris orizontul...“

cu deosebirea importantă că peisajele lui Dimov au mai multă culoare și sunt, în genere, mai fastuos materiale. Nu trebuie mult ca desenul realist să tragă spre absurd printr-o bruscă schimbare de perspectivă, ca în tablourile suprarealistului Magritte, de o mare exactitate a detaliilor. Pe puntea unui vapor vechi, cavaleri în frac și cu jobene mov țin în zgardă bile din eben:

„Rotunde, roșii, cu desen subțire,
Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire,
Cu clopoței, cu ciucuri, cu lumini,
Cu trandafiri pictați, cu flori de crin,
Cu valsuri, cu parfum de liliac,
Chineze, cu dragon și vârcolac,
Franceze, cu perechi dansând gavote,
Barbare, cu imagini vizigote“

Nimic nu-i scandalos aici, toate elementele sunt reale, numai relația dintre ele este insolită.

Un vers din poemul intitulat *Eminesciană* sugerează o poetică a curbării, specifică barochismului: „Eu sunt, la fiecare, o prelungire curbă“... Ca versul să fie însă bine înțeles, să citim și ceea ce urmează:

„Eu sunt, la fiecare o prelungire curbă,
Doar inima, tendința spre infinit conturbă.
Ungând cu umbre solzii, încovoiindu-și spinii,
Ea bate zâmbitoare și caldă printre linii,
Resuscitând orașe din punctele omise
Și dans de pajeri blonde jucând peste abscise.
De mult în repetirea figurilor pleșuve
S-a distilat durerea sedimentată-n cuve
Și toate le-nvește în triste puni bălțate
Cu brazi, între lumină și pulberi agățate.“

Sunt, aici, câteva notații care explică un demers liric: o inimă zâmbitoare și calmă ce bate printre linii, o repetire a *figurilor pleșuve*, o *încovoiere* a lucrurilor și, mai ales, ceea ce am subliniat înainte: o *prelungire curbă*. Să nu scăpăm din vedere nici celălalt

amănuț: inima unge cu umbre solzii și resuscită civilizațiile uitate... Totul indică un proces cu mai multe laturi: reinventează realul și, în același timp, îl umbrește, îi dă dimensiunea misterului printr-o încovoiere, prelungire curbă a liniilor și a volumelor. Viziunea unui *univers curbat* revine și în alte cărți. În *Pe malul Styxului* (1968) dăm peste „liniști curbe“, în *7 poeme* (1968) peste „suprafața curbă“, în *Spectacol* (1979) aflăm o „noapte curbă“... Este știut că Valéry definea într-un poem lentoarea și tandrețea liniilor *Curbe*, scrise cu majusculă: „O Courbes, méandres, / Secrets du menteur, / Est-il art plus tendre / Que cette lenteur?“... Rămâne să aflăm, după ce parcurgem toate poemele, ce dimensiuni ale spiritului asociază Dimov de aceste linii, suprafețe, liniști, nopți curbate. Să punem în legătură acest mod de a corecta realul cu preferința lui Dimov, exprimată chiar în volumul de debut, pentru micile obiecte rotunde, cristaline, strălucitoare din sfera *prețiosului*, definit mai înainte. Într-un loc (*Etapă*) descoperim „mare de cristal / cu reptile sângerei în miez“, în altă parte (*Neliniște*) se află o imagine și mai complicată: „inimi de scoică în ciorchine“. Strălucirea se asociază cu abundența, spectaculosul cu diversitatea și perfecțiunea: „o purpură rotundă de bile numărate“, „o treflă de-ntunerice“ (*Jurnal*). Să nu uităm, din seria acestor obiecte-simboluri care pot spune ceva despre preferințele poetului, „bobul de peruze“, „felia de coral“, „corăbii cu sedef la pupă“, elemente specifice micului baroc.

Obsesiile lui Dimov sunt însă, cum am semnalat deja, *smalțul* („cum lucesc din zmalțuri, din bagale“, „zmalțu-i orb“) și *bâlciul* (bazarul, iarmarocul, circul, bairamul), adică sculpitorul și caleidoscopul, pestrițul, larma limbilor de după prăbușirea Turnului Babel. *Bâlciul* nu-i, în fond, decât o traducere spațială și o supradimensionare a *sculpitorului*, o ipostază orientală a viziunii barochiste. Viziunea este întărită de un limbaj adecvat, cu multe vocabule rare. Al. Piru a dat (în *Poezia românească contemporană*) o listă bogată de cuvinte culese din *Versuri* și celelalte volume:

carâmbi, corund (ceramică de Corund), *colembole* (speță de insecte), *cuve, harengi, precesii, cerulee, pedunculat, submerse astragale, nef, lemniscate* (curbe matematice), *landşafturi, lumen, crov...*, unele vechi, altele (cele mai multe, în fapt) inventate de poet. Lângă aceste forme cărturărești, sunt numeroși termeni de culoare și iuțeală balcanică: *saltimbanci* care dansează *geamparalele, buluc, duium, tejghea, boccea de saltimbanc...*, apoi, printr-un salt de la sud la nord, ne întâmpină *burgurile hiperboreene, turnurile misterioase...* E greu de stabilit o regulă privitoare la peisajul dimovian. De la „vopsea bogomilică“ (cum zice poetul în *Dialectica vârstelor*) la *turnul nervalian*, zidit (la Dimov) din *smaralduri*, spiritul însetat de culori și ars de remușcări levantine călătorește până departe, în porturile Japoniei, după un itinerariu imposibil de prevăzut. La ospățul lui liric legumele, fructele, speciile rare de pești vin de peste tot. Țara lui imaginară n-are frontiere, dar are toposuri ce se repetă și, cum știm, ceea ce se repetă în artă înseamnă că are semnificație. O preferință este în toate cărțile pentru peisajul portuar cu zarva cheiurilor și poezia discretă a plecării („obsesia lucrurilor de convergență“, zice Mircea Iorgulescu). Lângă *port* este *târgul burlesc* și, în interiorul lui, ceea ce am semnalat deja: *bazarul, piața, frizeria, colosala ospătărie*, ceva mai izolat e *castelul* (cu varianta *turnul*), apoi *curtea interioară* și, într-o infinitate de interpretări, este *odaia*. Odaia este ea însăși un vast univers de obiecte, locul unei neîntrerupte aventuri. Pe perete este, de regulă, o *tapiserie*, pe masă se află una sau mai multe *cupe*, mai sus, pe alt perete, se distinge lucitorul *ceas cu cuc*, prin aer trec fluturi, în dușumea țărâie greierii, în dulapuri dospesc hidromelurile și absintul, iar la capătul unui covor atârână un imens, fastuos *ciucure portocaliu*. În volumul *Spectacol*, Dimov scrie despre el un „mic vis“ (*Culori*), o fantezie ingenioasă, cu treceri neprevăzute de la marele cosmos la elementul derizoriu. Discursul poetic nu evită mistificația, paradoxul, absurdul:

„Un imens ciucure portocaliu
Plin de fluturi cu ochiul viu
Și negru-negru ca tuciul,
Revărsând peisaje din luciul
Câteodată fulgerat de-o lumină
Venită dinlăuntru, din albumină,
Din marile hale cu mecanisme
De fabricat colerete și darwinisme
Afla-te-n partea ventrală
A fluturelui cu aripi ca de portocală...”

Din aceste toposuri se desfac altele, peste pânza dinainte se încearcă culori noi, deseori un motiv e detașat și fixat în altă parte într-o tapiserie mai vastă. Despre cuceritorul de burguri în ținuturile ligurte, Pepin cel Scurt, e vorba, întâi, într-un poem concentrat din volumul *Versuri*, apoi aventurile regelui mai sunt o dată evocate într-un stil mai umoresc și cu un desen mai amplu în *7 poeme* (*Vedeniile regelui Pepin*). *Cina*, viața senzațională din *curtea interioară*, *hanul* în care foiește o umanitate jovială, *armurile* din poduri, *turnurile...* constituie decorul unei reverii lirice neîncheiate.

La doi ani după debut, Leonid Dimov publică două cărți noi (*7 poeme* și *Pe malul Stixului*), iar în 1969 face să apară o carte cu viziuni programatic hipnagogice: *Carte de vise*. Cu acest volum, onirismul capătă un sens mai precis, cât de precise pot fi aceste *decompoziții* în care planurile și stilurile se amestecă în chip voit. În *7 poeme*, Dimov dezvoltă baladescul într-o formulă personală. Poemele, unele de peste 600 de versuri (*Turnul Babel*), au un fir epic, însă nu te poți ține de el pentru că poetul, sub aparența cursivității, trece ușor din real în imaginar. Aici se vede mai bine cât de păcălitor poate fi stilul lui Dimov, ce rigoare pune el în a înfățișa faptele neobișnuite. *Poemul odăilor* este prezentarea unui interior baroc, în stil leneș și luxos. Găsim concentrate acum imaginile predilecte ale barocului, în primul rând această formidabilă „scoică venusină cu gitară”, simbolul complex al grațiosului și al muzicalului. Sunt, apoi, *fluturii de email*, *bumbii*

albaștri, capa de mătase violetă, sofaua, sideful, marele chivot portocaliu și, în vecinătate, grădina îmbrăcată în brocart. Ce uimește aici și în poemele care urmează este inepuizabila putere de a fantaza. Numai Arghezi mai are, dintre poeții români, această extraordinară capacitate de a da prin descrierea unei gâze o viziune a marelui cosmos. Deosebirea este că Dimov vede lumea mai ales sub latură carnavalescă. În codrul sacralizat de poezia anterioară, Dimov aduce viziunea lui dunăreană. Lacul îi zâmbește din „sălămâzdre roșii“, din izvoarele reci și clare scoate, într-o stare de supremă jubilație, păstrăvul de mii de kile „venit din Cordilieri pe căi subtile“. O repliere, apoi, a fanteziei și în spațiul poemului pătrund *frumoșii cavaleri* și fetele cu „toace pân-la pulpe“. Ei participă la un strălucitor bal. Numai câteva versuri par mai grave și mai ermetice. Dar numai par, pentru că la urmă așteaptă surâzătoare ironia:

„Te leapădă de gânduri, de simțire
Alungă liniștea din amintire
Rămâi atât cât să mai poți sui
În palida, dreptunghiulara zi
Ce ne așteaptă peste gheața goală,
Puternică, pe cumpăna finală...
Cuvintele să fie doar silabe
Târâte după noi în patru labe
Sui-vom fiecare doar cu sine
Nimic din ce trecut-am nu vom ține,
Chiar dacă fund de mare-a fost aici
Cu scoici, cu ambulacre, cu arici
Tu uită tot, mă uită și pe mine,
Uita-te-voi. Te-am și uitat. Cu bine.“

Din burlesca *Istorie [a] lui Claus și a giganticei spălătorese* se poate reține acest portret pictat în culorile aspre ale lui Arghezi din *Blesteme*:

„Rechin cu solzi din mări adânci adus,
Cotarlă pângărită de-un tungus,
Nu vezi, ți s-a clocit de scârnăvie

Răscoapta țâță spartă-n carne vie,
Ai ochii știrbi, urdorii crestate
De viermi nătângi rostogoliți pe spate
Și-n pântecu-ți de ceară ruginie
Jivine oarbe latră a pustie.“

Puterea de invenție a lui Dimov și simțul său plastic se desfășoară în voie în cea mai lungă din seria acestor pseudobalade: *Turnul Babel*. Culoarea vine în versuri din juxtapunerea enormă de elemente materiale și din observarea lor de aproape. Descrierea amănunțită a portalurilor poate să dea o impresie de apocalips, o dantelă studiată cu lupa pare un anxios labirint. Feericul, insolitul, supranaturalul țâșnesc în poem din asemenea descripții care introduc o precizie de geometru într-un câmp de simboluri vagi. Leonid Dimov este, în fapt, un maniac al exactității în lumea onirică. El însuși spune undeva că valoarea supremă este geometria. O mică, imperceptibilă îndoire a desenului și amănuntele capătă deodată proporții de irealitate. Iată, aici, o pădure de portaluri de jaduri, onix și calcedonii, filmată cu încetinitorul de aproape:

„(Și erau mii, durate peste pronii
Portaluri din onix și calcedonii
Ori largi portaluri dintr-o verde piatră
Cu striuri de agată mai mulatră
Portaluri galbene, ortogonale,
Din clor coclit, pe muchii de cristale,
Portaluri roz, dintr-un corund amar
Crescut în tropicale văi de var
Portaluri gri, din jaduri chinezești,
Cu scorburile violete, cu ferești,
Portaluri albe, cu mânere lipsă
Pieziș împinse, ca o grea elipsă,
Imense guri o vorbă ce așteaptă
Turn Babel să rostească, înțeleaptă).“

ori, în alt fragment, recensământul unui muzeu de arme: imaginea unui Turn Babel de fiare în care stăruie un vechi și grandios ceremonial:

„Streinul guard e prăfuit și doarme
Aci la cinci sunt sălile de arme
Ovale bolgii gri, cu halebarde,
Securi, ce-au retezat chiar mării briza
Ori firul plumbului din turn la Piza
Cuțite celtice, bătute-n cruce,
Stileturi france, cu trei crini, de duce,
Mâner de piatră, cu-nmuieri de vis,
Din spada rupt-aldată de Clovis
Alături de-un pistol cu glânțul tras
În cel din urmă descendent rămas,
Mortiere negre, boturi de jivine
Și fildeșii hangere sarazine,
Inscripții verzi pe din azur grenade,
Mașini de geste lungi, din cruciade,
Pumnale gale șui cu pale buze,
Alb-negre capitolii de obuze,
Și vârfuri de junghere, munți de șişuri,
Teșite, știrbe, ruginii tăişuri,
Tăişuri trase-n spâr și-n ududoaie
Ce nimeni nu le-ncearcă, nu le-ndoaie,
Căci au pierit, visând în dreaptă luptă,
Turn Babel, cavaleri cu stemă ruptă.“

Peste acest paradis sau infern de obiecte moarte — nu știu cum să-i zicem, poetul însuși ezitând deliberat între cele două viziuni — stăpânește Urganagal, un fel de arhetip („sorginte și final“) care are în poemul lui Dimov rolul lui Virgiliu în poemul lui Dante: conduce pe curiosul vizitator „printre precesii“, „prin lucarne“, pe scări în spirală, printre felii de capiteluri în granite și câmpuri vârgate... Încet, încet *Turnul Babel* începe să fie o alegorie a civilizațiilor prăbușite în timp. Trecută prin limbajul liric al lui Dimov, escatologia devine o feerie. Carnavalul ajunge și aici, printre hârci și cruci albastre se întind sindrofii faimoase, cumetrele venite în drosce de la mii de kilometri sorb cafeaua la ora de crepuscul a cosmosului. E un poem puternic, foarte original, ieșit dintr-o gândire antiromantică. Un mare și tulburător mit (stingerea

universului și spulberarea civilizațiilor), tradus de Hugo, Eminescu și de alții în viziuni tragice colosale, este întors (*curbat*) de Dimov spre o alegorie vastă în care obiectele existente și inexistente se cheamă, se adună, comunică și se desfac în sclipitoare fragmente.

În A.B.C., poem în IX părți și 7 zile (aceasta este ordinea), Dimov face o cronică năzdrăvană a cartierului, vorbind în stil ceremonios de „liturghia sfântului mucenic Dinte“, de dulcile sieste pe divanuri moi, de aburii de ceapă, de taclalele bunicelor și, ca de obicei, de *lăzile cu troace* din podul unei misterioase case. O *casă*, alta sau aceeași, nu știm, e descrisă cu alte vorbe mățăsoase, apoi cartierul cu frizerul și cumetrele lui, păsările de curte și iederele de opal, acoperișurile țuguiate întră din nou în ritmuri alerte în poemul ce leagă atât de viclean mirajele realului de imaginea, cam umorescă, a divinității. Iată ziua de joi, zi de târg, în isarlâkul lui Dimov:

„Când am ajuns era zavera-n toi,
Butii cu nard, canistre cu oloi,
Ciorchini de papagali cu vorbă nouă,
Rărunchi de vulpi de mare, munți de ouă,
M-am înșirat peste tărâbi și eu
M-a dat de-o parte însuși Dumnezeu
Zâmbind cuminte, ca un pui de ciută,
Să-mi vânză marfa încă neștiută.
Ce să vă spun, doar că-nnoptase tare,
Plecat-au toți cumetrii la culcare.
Cam rușinat, Atoatele, și mut
Spre ziduri se făcuse nevăzut
Și nu vândusem nici de-un crăitar,
Ba păsările mele, prin bazar,
Atât de triste creasta și-au plecat
Că le-am lăsat în noapte și-am plecat“.

În *Pe malul Stixului* unghiul liric se strânge și poemul se concentrează. Tonul însuși devine, parcă, mai solemn, mai trist, carnavalescul, feericul se estompează, fantezia se resemnează (dar

pentru cât timp?) într-o elegie de câteva versuri. Poetul care descrisese cu încântare muzeul lumilor apuse vorbește acum de moarte. Două noi simboluri apar la Dimov: *oul* barbian și *elipsa*, tot barbiană. Versurile: „Ci eu aici elipse mai încerc / Tot mai rotit, mai iute, mai încerc“ ar putea spune ceva despre mișcarea de acum a spiritului. O rotire deasupra unui abis, un simț al adâncurilor, o privire aruncată cu mai mare îngrijorare spre ceea ce este dincolo de lucruri, iată ce putem citi:

„E-un ou adânc odaia-n care mor
Cu trandafiri albaștri la perete.
Nici geamuri, nici lucarne, nici pridvor
Ci doar, la depărtări egale, pete.

Elipse descrescând urmez în zbor
Încet, spre centru, desfăcut în cete:
Stau zile grămadite-n coridor
De vizitiul dus ca să se-mbete.“

Să nu părăsim imaginea *cercului*, a *rotundului*, cu semnificații multiple la Leonid Dimov. Într-un vers poetul scrie „în cerc de zmalț m-am zăvorât și zbor“, sugerând o mișcare complicată a spiritului: o reclusiune și, în interiorul ei, o desprindere de materie și o metamorfoză. *Înmărmurirea* în zbor („Cocori să-nmărmuresc în cer de seară“) amintește de estetica prețiosului sugerată și de alte notații. Iată un vers pe care l-am mai citat: „Când liniști curbe oglindesc răcoare“ sau altul, de construcție și rezonanță barbiană: „Și dorm residuefate pe nimb oval insecte“. Primul operează numai cu elemente imateriale, introduse într-o relație de o subtilitate demnă de Paul Valéry: răcoarea se oglindește în liniștile curbe (*a oglindi* este aici un verb deliberat ambiguu) sau răcoarea este o emanație a liniștilor curbe. În amândouă sensurile, versul este profund. Fiind vorba de *oglinďă* (simbol vechi revendicat de mai multe estetici), să cităm, din aceeași carte, imaginea răsfrângerii în „oglinďiri de cupe“. Imagine, iarăși, prețioasă, indicând un

dublu proces de răsfrângere a realului și, totodată, o relație între două universuri deja „lucrate“, subțiate de artă. *Cupa* este un obiect estetic, *oglindiri de cupe* reprezintă imaginea unei imagini, răsfrângerea unei răsfrângerii. Să ne închipuim că imaginea unui arbore în apă mai este o dată trecută printr-o oglindă: obiectul ajunge la noi de două ori transfigurat. Dimov se arată a fi foarte priceput în asemenea combinații. El zice, acum, „rece smalt“, „aerul de jad“ și „Rămâne-va să toarne chihlimbar/amiaza, rătăcind pe coridoare“, unind strălucitorul (*smaltul*) cu solemnul, frigiditatea („rece smalt“), imponderabilul, fluidul (*aerul*) cu mineralul purificat (*Jadul*). „Aerul de jad“ indică un gust al prețiosului și al exoticului temperat mereu în poemele lui Dimov de limbajul colorat balcanic. O estetică a prețiosului (a barochismului) împiedică să se desăvârșească, să se închidă în propria formulă. Intervine mereu o notă de ironie, de mistificație (s-a vorbit chiar de o estetică a ironiei la el) care sparge modelele și schimbă cursul poemului.

În al patrulea volum (*Carte de vise*), Leonid Dimov încearcă să fixeze în chip deliberat, dacă nu o poetică, o tematică a oniris-mului. Primul ciclu (*Hipnagogice*) cuprinde 15 vise, al doilea 7 proze, apoi, din nou, 12 vise într-o secțiune nouă (*La capătul somnului*), iar ultima parte însumează *poeme de veghe*, între care unul se cheamă *Realitate*, subintitulat „mic poem oniric“, în 12 părți și acesta. În fine, un triptic ironic are un titlu semnificativ: *Decompoziții*. Încă din primul vis (*Vis autobiografic*), poetul lasă să se înțeleagă că el nu face decât să transcrie ceea ce se petrece în timpul somnului: „Azi-noapte-n vis mi-am amintit“ și câteva versuri mai încolo: „și m-am trezit tot în vis de vis, în vis / Adus la fântână cu pieptul deschis“... *Vis de vis, în vis*, asta trimite la *Sărmanul Dionis* și sugerează o imprecizie calculată între trăirea onirică și trăirea sub stare de veghe. În *Decompoziții*, Dimov trimite o dată la labirintul din vis:

„Și să coborâm în visul vostru fără țintă, cu labirint,
Dincolo de Observator, pe strada Cuțitul de Argint
Suntem în capitala noastră de-ntotdeauna,
Cu cerul ovoid mai vânat ca pruna.
E noapte. Oftează niște scene de copilărie...”

Însă visul este de regulă coerent sau retorica este așa de bine pusă la punct încât, trecute prin ea, faptele onirice nu contrazic prea mult logica realului. Precizarea din ultimul poem citat că e vorba de „visul vostru” poate sugera un proces de dublă cerebralizare a visului: întâi de cel (cei) care îl dezvăluie, apoi de poetul care îl transcrie. Dar toate acestea sunt subtilități care nu ating prea mult substanța poemelor. Substanța e aceea pe care o știm din poemele anterioare: oniricul angajează viziuni de o amplă materialitate. Sub protecția visului lucrurile dau năvală, pur și simplu, în poem. Iată un *Vis de carne*, cu o deschidere largă, de la buturii de porc și crupe de bivoliță până la livezile burgunde:

„Bizuiți-vă pe mine buturi de porc
Cu striuri de clisă din rasa York,
Crupe de bivolițe, movile de garfe:
Azi sunt parlagiul cu trei eșarfe
De cu seară furișat în abator
Să slobozesc sufletele tuturor
Taurilor, berbecilor, vierilor
Pentru dimineața învierii lor.

.

Dar de ajuns. Am ajuns să ne rotim iar
În jurul puterilor de chihlimbar
Ce stau acolo unde-s unde oriunde
Pornind în întuneric spre livezi burgunde,
Spre turle bavareze cu metereze,
Spre iurte pline la uși cu turte
De bălgar pentru vreme de iarnă
Cu mongole bete la guri de povarnă,
Cu mine însumi în întunecime
Lucioasă, la temelii de crime...”

Se remarcă ușor că la suprafața poemului propozițiile se înlănțuie într-o ordine desăvârșită, nici o silabă nu poate fi clintită. În adânc însă imaginația se dezlănțuie și pune sub același acoperiș lacrimile de tinichea ale taurilor sacrificați cu *puterile de chihlimbar* și *turlele bavareze*. Este bănuială (câțiva critici au exprimat-o) că necesitățile prozodiei obligă pe poet la această abilă gimnastică printre cuvinte. Căutând o rimă pentru *mine*, el apelează la geografie și află *Aleutine*, pentru *vitele* găsește la repezeală, ca într-un joc al goalelor sonorități, *Trisfetitele*, în versuri fluente și absurde:

„Am atârnat de limbă vitele,
De vâl meduzele, de nasuri Trisfetitele“...

Astfel de potriviri în hazardul vorbelor dau impresia de parodie și este, negreșit, un ușor stil parodic în tot ce pune pe hârtie Leonid Dimov. Dar parodia nu-i atât de puternică și nici hazardul așa de mare în poem încât privirea noastră să urmărească doar scamtoria cuvintelor și să ignore complet fondul serios al reveriei.

Peisajul în care poetul s-a specializat primește în *Carte de vise* culori noi. Urbea dimoviană este veselă și guralivă, mulțimile ieșite pe stradă sunt cuprinse de o frenezie generală și, în mijlocul ei, un ins se ridică deodată la cer ca în pictura lui Chagall:

„mulțimea fremăta până-n depărtare,
medicii se ridicară și ei,
bărbați, copii, femei
îl îmbrățișau și-ncepeau să joace
ca niște dobitoace.
Se recunoșteau, se sărutau, valsau cu toții,
își schimbau batistele, fesurile, sabotii,
se iviră alvițari, vânzători de cornete,
flașnetari cu străvechi melodii desuete...
Devenea tot mai ștearsă, mai asemănătoare cu nime
imaginea lui din înălțime,
până când dispăru de peste oraș
în buclele unui nor uriaș.“

Poemul din care am citat se cheamă o *Dimineață noroasă* și începe cu imaginea unui curios exod: o lume pestriță de turiști sau coloni, atinsă de o boală cumplită, e mânăta de la spate de nevăzuți centurioni, în timp ce la capătul străzii așteaptă doi mari medici bărboși... Imagine de coșmar întoarsă până la urmă spre fantasticul exploziv, sărbătorec, un fantastic — de putem spune astfel — de tip solar. Cam tot ce se petrece în poemul lui Dimov se petrece ziua, sub protecția luminii. Poetul nu așteaptă noaptea (deși aflăm și viziuni nocturne la el) pentru a descoperi atâtea și atâtea semne ale misterului. Transcriind viziunile hipnagogice, Dimov nu uită baladescul. Două dintre cele mai frumoase poeme epice (el le zice *proze*) le aflăm aici: *Vârcolacul și Clotilda și Lili și densitatea*, gândite — cel puțin în punctul de plecare — în stilul suprarealiștilor. Un vârcolac albastru e îndrăgostit de masiva jucătoare de tenis Clotilda. Vârcolacul este melancolizat de ziua ce se stinge, iar Clotilda arată o strategică nepăsare. Eleva Lili, corigentă la limba română, se iubește pe acoperiș cu un uliu violet, într-un joc scandalos al simțurilor:

„rotindu-și capul cizelat, ca-ntr-un deochi,
uliul o privește pe Lili drept în ochi,
iar Lili, cu pupilele enorme de dor,
cu buzele dezlipite, îl cheamă ușor,
îl roagă, îl imploră, șerpuitoare,
să facă o mișcare.
Atunci, înfoiat, berbant,
uliul începe să plutească razant
deasupra trupului, la un centimetru distanță,
abia atingându-l cu ghearele-i de faianță.
Atât de-ncet se desface-n plutire
fiecare unduire
că simt o uscăciune-n cerul gurii.“

Pictura suprarealistă ne-a obișnuit cu asemenea primejdioase legături. Urmuz însuși scoate mari efecte umoristice prin cuplarea elementelor din universuri diferite. O temă romantică și sublimă

este astfel coborâtă în zona absurdului. Dimov ocolește însă grotescul și nu întârzie în umorul absurd. Dacă analizăm alte balade (*Povestea acarului și a miraculoasei călătoare*, inclusă în volumul în mare parte antologic A.B.C., 1973), vedem că în calea păcatului sunt multe obstacole și de cele mai multe ori poetul vrea să sugereze o dramă a eșecului în iubire. Un cantonier uitat la un capăt de linie execută la un clavecin improvizat un cântec medieval curtizanes, auzit demult de la o nemțoaică *fildeșie* pe când trenul era înzăpezit. Un vagon vagabond vine din necunoscut și în vagon se află o femeie îmbrăcată în rochie azurie „ca de smălț” și cu ilic violet. Femeia își scoate ciorapii, ilicul, brățara și, văzând aceste semne promițătoare, acarul dă asalt vagonului, dar fără rezultat, vagonul se strânge, se turtește și în cele din urmă dispăre. Visătorul acar rămâne după acea noapte de pomină cu cântecul și, zice poetul în stilul său bonom, „cu un fel de etică”: coboară în slujbele cele mai modeste, la capătul liniilor moarte, în speranța de a vedea într-o zi reapărând vagonul rătăcitor... Balada pare a transpune un vechi subiect din nuvelistica de la începutul secolului. Însă cu ce fantezie, cu câtă ușurință de a versifica!

Ușurința — vreau să spun știința — de a pune totul în ritm se observă mai ales în rondelurile din *Semne cerești* (1970). În schema cunoscută, Dimov introduce temele sale: povestea sfintei fără sfânt „cu astragal și iacint” sau istoria altei sfinte, adulterine, pierdută-n somn și vegheată de bătrâni sumbri...

Dintr-un *Rondel [al] lucrurilor* reținem această prețioasă sugestie despre relația dintre poet și obiectele din afară:

„O! cât de greu privirea mea străbate
Prin spuza lucrurilor dimprejur,
Cum se mai lasă toate mângâiate
Și cum mă sorb mereu ca printr-un ciur;“

Să cităm, înainte de a traduce în limbaj critic versurile dinainte, și *Rondelul rondelurilor* în tonuri simboliste. Lumea este văzută

ca un imens delir în rond, o învârtire nebunească în cerc. Din el iese însă încremenit în 13 versuri rondelul:

„O! marele delir în rând, alene,
Delfini rotind într-un amor relict,
Când dorm corundele-n eoliene
Delicii îndulcite de-un delict

Comis în vis de crocodili cu pene
Încemeniți, așa, într-un constrict,
Sub marele delir în rond, alene,
Delfini rotind într-un amor relict.

Din ronde litere, din cantilene
De rune, lin, s-a șlefuit verdict:
Rotundul tot să piară în gheene,
Blagoslovit de sfântul Benedict
În marele delir în rond, alene.“

Dar să nu scăpăm din vedere lucrurile ce se lasă mângâiate și privirea ce străbate greu prin *spuza* lor. Privirea catifelează obiectele din afară, asta se înțelege ușor, dar când mai departe poetul zice că obiectele „sorb mereu ca printr-un ciur“ spiritul ce le observă, el complică și contrazice până la un punct relația dinainte. Să acceptăm, totuși, demersul propus de Dimov: lucrurile din afară sunt, întâi, mângâiate în tentativa de a le îmblânzi, de a le da o ordine și a le potrivi, astfel, cu alte ritmuri (interioare); dar privirea străbate greu prin *spuza* lucrurilor și, la urmă, lucrurile *sorb* ochiul ce vrea să le ademenească. Ca să întărească această din urmă idee, poetul aduce mai departe o altă imagine: „Năluci, identice-n singurăitate, / Au ridicat în fața mea un mur / Și tot un mur au ridicat în spate. / De după draperia de velur / O! cât de greu privirea mea străbate“. Contactul cu lucrurile este împiedicat, dacă dăm crezare acestor versuri, de două ziduri, iar ochiul privește, când poate privi, de după o draperie de velur... O relație, așadar, mediată, un șir de obstacole prin care privirea trebuie să treacă pentru a ajunge la obiectele absorbante. Un sonet

mai vechi, reprodus în volumul *A.B.C.*, mai dă o sugestie despre acest complicat demers liric: „nici un adânc privirea mea nu are“, zice poetul, după ce trei versuri mai înainte scrisese în aceeași ordine: „de mă privesc în smalt prin înserare“... Privirea nu are, dar, *adâncime*, iar lucrurile sunt acoperite cu un strat de *smalt*. În alt loc, smaltul este înlocuit cu un strat subțire de ceață: „învelit într-un strat de ceață subțire“ (*A.B.C.*), iar în *Amintiri* (1973) universul dimovian este învăluit de un *fum* cald:

„Fum cald, peste vedenii ce te-nfășuri,
Pătrunde-n tinda mea cu preșuri,
Portocaliu, când faci să pară zorii
Priveliștea cu zimbri din istorii
Nu-mi ocoli grădina cu vâsc. Dacă te duci?
Să te cufunzi în oalele de tuci,
Rămâi acolo pân'ce totul tace
Să luminezi răzbind peste capace
O, ce veșminte dulci am să croiesc din tine
Pentru femei, pentru flămânzi, pentru oricine
Și le voi duce-n poartă să le-mpart
Când noaptea se va tăvăli sub gard.“

Smaltul, ceața, fumul... sunt elemente din planuri diferite. Smaltul sporește strălucirea obiectelor, dar împiedică accesul privirii spre *adânc*. Acoperite de smalt, obiectele nu reflectă, în fond, decât imaginea celui care le privește. Fluente și misterioase, ceața și fumul nu favorizează nici ele perceperea universului valorizat de poet prin însușirea lui de a străluci. Or, ceața, fumul răpesc lucrurilor tocmai calitatea lor de a fi strălucitoare. Dimov găsește o posibilitate de împăcare: face ca fumul să *lumineze* (în poemul citat din *Spectacol*): „să luminezi răzbind peste capace“... Prin acest artificiu, el respectă *poetica sclipitorului*, pe care o sugerează, s-a văzut, în mai multe rânduri și o formulează, în chip explicit, în finalul unui poem din volumul *La capăt* (1974):

„Care simbolizează ceva
Căci prea începe a scânteia.“

Așadar: *simbolizează ceea ce scânteiază*, este semnificativ în univers ceea ce poate să lumineze. Chiar elementele reputate prin capacitatea de a obscuriza tot ceea ce ating (fumul, norul, ceața, noaptea) nu-și pierd, în poezia lui Dimov, forța de a iradia. Mai este ceva: ceața, fumul mai au, în viziunea barochistului Dimov, o însușire de preț: *deformează, curbează* lucrurile. Numai prin intermediul acestei pelicule subțiri privirea poate percepe lumea *îndoită la colțuri*, cum zice undeva Dimov. Estetica *liniilor curbe* se poate bizui pe aceste materii fluide.

În volumele din urmă poetul simte din ce în ce mai mult nevoia de a-și justifica formula poetică. Nu este fără rost să aruncăm o privire asupra acestor texte, chiar dacă ele nu pot explica poezia ca atare, pot da o idee despre proiectul ce stă în spatele ei. În volumul *Dialectica vârstelor* (1977) dăm peste acest argument la începutul unui *Romanț* în șase părți:

„M-am hotărât
Să scormonesc și-n ce-i urât
Și — vă rog să mă credeți — nu-i o poză,
N-o fac nici în poezie, nici în proză,
Ci într-un soi de descriere
La mijloc între desene și scriere,
Cu fel de fel de intruzii, că
Mă gândesc să pară o muzică
Plină de anotimpuri și de sfâșiere
Ca și cum s-ar așeza ere peste ere
Potrivit unei legi...”

„Să scormonesc și-n ce-i urât”: un program liric arghezian, numai în parte respectat — să spunem deîndată — de Dimov. Urâtul nu pătrunde, ca atare, în poem. Sunt atâtea mijloace de a-l aduce la dimensiunea *sclipitorului*. Și poetul acesta familiarizat cu toate vrăjitoriile cunoaște calea de a face să strălucească detritusurile materiei. Este, apoi, sugestia că poemul se fixează „la mijloc de desen și scriere” și că în spațiul acesta ambiguu

patrund „fel de fel de intruzii“. În privința intruziilor nu mai încap nici o îndoială: ele sunt numeroase, abat mereu poemul de la linia inițială, deschid granițele discursului liric și largesc unghiul lui de cuprindere. Grație lor lumea intră, în poem, sub forma unui imens caleidoscop și tot datorită lor raporturile dintre real și oniric sunt de o calculată ambiguitate.

E locul de a spune că în poezia lui Leonid Dimov domină *substantivele*. Într-un vers poetul spune că „verbele sunt coapte“ și n-avem motive să-l contrazicem. Substantivele sunt însă într-o veșnică stare de germinație. Ele încolțesc, proliferază, dau rod și, până ce fructele să fie culese, noi generații se ivesc în această imensă livadă hrănită de humusul vorbelor comune. Este imposibil a face inventarul lor. Prin fereastra poemului dimovian se vede mereu (dar cu ce încântare!) „aceeași lume grămădind obiecte“ (*Poeme nostalgice*), un vast univers de lucruri din toate regnurile și din toate geografiile. La o simplă privire dai peste *ciorchini de coacăz, tulipe, vizdoage, cămări, hambare, ivăre, undițe, pristovuri, râpi, răzoare, cataifuri, baclavale, prăjituri cu căpșuni și prăjituri cu fistic, măguri scandinave și alte grecii, caruseluri, baloane și clopotnițe*, apoi, din nou, *rufe, burlane, cuie cu floare, galenți, tichii, cutii cu afumături* și, în vecinătatea lor, *operele complete ale lui Shakespeare, mici plăpumioare, perne roz și o banchetă Biedermayer*. Nu sunt uitate, din perimetrul gospodăriei, *clanțele, oalele de noapte, ivorele, ceaunul de bronz coclit, ceainicele de argint, cratițele negre aburinde, lingurile de ciorbă*, apoi *ghitarele, cobzele, mandorele, broboada, basca, dușumeaua vișinie, plita, buturele de oaie, curtea cu „marafeturile“ ei, tăvile cu colivă, gulerașele apretate, ieruncile perpelite cu pezmeți, garfele de mistreți, balercile cu crâmpoșie*, iar în ce privește gastronomia dimoviană să nu mai vorbim: e un regal! Apoi vinurile, fructele, dulcețurile, obiectele decorative, pietrele prețioase... Ce să citez? Deschid la întâmplare un volum și nu trebuie să caut prea mult ca să aflu *sticlulele cu sirop, borcănășele cu magiun, ouăle ce sfârâie în tigaie, măslinile*

dolofane și, din nou, albe clanțe de oțel, foarfece, piepteni, periute, bentițe, fireturi, cățele împăiate și, de pășim dincolo de prag, ne întâmpină grilaje, uluci, sere, ferăstraie, parlagii, curelari, în grădină sunt mici grupuri statuare, în târgurile văruite, în porturi sunt alte obiecte și, printre ele, trec cete de cavaleri, turme de oi, inorogi, unicorni...

De mare efect sunt în poezia lui Dimov straniile coincidențe, voitele anacronisme, spargerea ordinii temporale și noua ordine a lumii materiale: Iisus zâmbeste, într-un poem, de pe platforma tramvaiului 2; nevăstuicile se plimbă, în altul, printre solemnele candelabre; în stația de autobuze așteaptă în ploaie un grup de truveri; la colțul străzii se ivesc „de-a călare / Asinul și Iisus Hristos“. În burgul înălbit al lui Dimov vrăjitoarele mor de tristețe „încălecate pe rețevei“, iar vulpile se plimbă „dând alunatic din pulpe“, în timp ce pe lângă cheiuri „trec unicorni mugind“... În fine, în somptuoasele saloane „mari îngerese-n catifea“ cântă la clavecin. Peste tot este „o forfotă și un răspăr“, o desfășurare de mătăsurii cu desene, adesea năucitoare.

În alt argument (acela ce deschide volumul *Spectacol*), Leonid Dimov dă și o definiție a Poetului: „Nobilul măscărici al Totalității“. Și tot aici confirmă un fapt pe care îl știm din poezia anterioară: poetul este menit să sondeze „negurile prenumenale“. Voind, parcă, să confirme bănuiala că merge în sensul barochismului, Dimov transcrie ideea dinainte în acești termeni: „pe curbura gândului său urmează a scânteia zgrăbunțele smulse din invincibilul lucru în sine“. Să ținem minte această observație. Ea ne va fi utilă atunci când vom discuta poziția poeziei lui Dimov față de metafizică. Poate fi lipsit de orice metafizică un poet care, iubind „vopsele bogomilice“, se gândește, totuși, la *lucrul în sine*? Dar să revenim la argumentul lui Dimov. El prevede, în chip utopic, *invadarea viitorului prin poezie*. Menire, se înțelege, fastă din două motive cel puțin: „în primul rând îl salvează pe poet, oferindu-i paleativul unei închipuiri împlinitoare, în al doilea rând — și

acesta este cel mai important — oferă cititorului puțința de a înveli „lucrurile“ degradate de cotidian într-o pojghiță conectivă, menită a emite legături atât pe axa absciselor, cât și pe aceea a ordonatelor, atât dincolo, cât și dincoace de zero. Poezia își recapătă astfel rolul demiurgic și, cine știe, relația poet-totalitate (bufon-împărat) devine, poate, reciprocă“.

Am impresia, citind și recitind acest pasaj, că Dimov vrea să dea poeziei sale nu numai un rol estetic, dar și unul soteriologic. Poezia salvează, întâi, pe poet prin „paleativul unei închipuiri împlinitoare“, salvează, apoi, obiectele degradate și, în fine, oferă și cititorului o șansă: să participe el însuși la acest proces de liricizare (salvare) a materiilor deteriorate. „A înveli lucrurile degradate de cotidian într-o pojghiță conectivă“: iată sarcina unui cititor productiv, atras în procesul de creație. Dar să nu ne facem iluzii: învelirea lucrurilor într-o pojghiță conectivă este o operație săvârșită, întâi, de poet. E modul lui de a primi lucrurile în poem, de a le da valoare de simboluri dându-le, mai întâi, valori decorative.

În acest chip gândește Dimov că poezia își recapătă rolul demiurgic pe care îl avea, în mod sigur, în epoca romantică. Noi am zice că, punându-și problema *Totalității*, poetul își pune în chip fatal problema metafizicului, chiar dacă el continuă să creadă că poezia în drum spre negurile prenumenale nu se poate dispensa de serviciile bufonului. Ceea ce se și întâmplă în *Eleusis*, *Deschideri*, *Amintiri*, *Spectacol* și celelalte cărți de poeme: un măscărici țopăie și agită, mereu, o năframă ca Pirgu în acel de pomină asfințit al Crailor... *Eleusis* se deschide cu un citat din Diogenes Laertios despre mistificația lui Pitagora și cuprinde, în esență, poeme mai tenebros fantastice, voind poate să justifice desenele lui Florin Pucă. Acestea din urmă arată aventurile unui omuleț pierdut într-un univers inextricabil de linii, rădăcini angoasante. Când nu este omulețul cu nasul vulturesc și pălărie de prelat în cap sunt păsări bizare și cai ce își mușcă năvalnic din propriile coame. Un veritabil coșmar al regnurilor ce se întrepătrund și fabrică făpturi ce încântă

ochiul și înspăimântă, în același timp, spiritul. Dimov nu coboară atât de adânc în tenebros, deși într-un vers ne avertizează că se cufundă în apă neconținut „până la formele abisului de pegmatit” și, mai departe, „în apele de dedesubt”. Se cufundă poate, dar versurile păstrează mereu o notă ludică. Limbajul este încărcat de vocabule rare („ibis libic”, „digitigradă”, „coadă trilobată...”), versul se răsfață în sonorități goale: „letargic ev aleluit alene” sau „sunt mani tucani și lari ilari”... Viziunea, în genere, a împărăției lui Hades este umorescă din moment ce poetul prezintă duhurile de acolo în plină vervă gospodărească: spală rufe. Dumnezeu însuși este figurat în felul desenelor lui Pucă. În loc de mâini are un *palp* întunecat la culoare. În rest, toposurile obișnuite ale poetului (*circul*, *hanul*), călătoriile lui pe acoperișuri și printre coșuri piezișe, întâlnirile lui, în teribilul tramvai 2, cu un monstru de sex femel, retragerea în „colosala ospătărie” și descrierea, încă o dată, a mușamalelor, felegeanului, a pipernițelor fără toarte și a ospătărițelor grăbite... Locul lor este luat în *Deschideri* (1972) de „femelele pangoline cu solzi de bronz opal”. Poemul se concentrează și se închide din nou în versuri mai neliniștite, ca în acest arghezian *Bun rămas*:

„Vine o clipă de ceară
Când suntem chemați pân-afară
Și, bineînțeles, nu ne mai întoarcem înapoi.
Cam asta e tot. Apoi
După cum bine știm,
Începem să plutim
În neguri lăptoase, prin canale
Pline cu dodecaedre romboidale
Așezate din loc în loc.
Drept în mijloc
E Cuvântul: fără îndoială!”

Reținem din acest volum sugestia unei *limbi lucioase* („la vorba mea lucioasă de porfir”), iar din poemul *Simetriei*, inclus în des

citatul până acum A.B.C., această profesiune de credință barochistă: „Gândeam o limbă veche și barocă / Pe-o surdă intonare echivocă“... Fantezia poetului pare a fi epuizat, acum, marile scheme combinatorii, cum ne avertizează Dimov însuși într-un poem (*Salt*) în care descrie o masă tristă la care stau șapte Dumnezei. Tristă? Opulența gastronomică îi dă un aer mai degrabă sărbătoresc:

„Era o masă tristă, cu pește de laborator,
Și potârniche de deșert.
Iar la desert
O linguriță de șerbet portocaliu
În paharul aburit de timpuriu.
Nu erau probleme
De nepătruns ci doar vreme,
Vreme tulbure trecând la nesfârșit
Prin limonit, prin hematit, prin chrizobelit,
În așa fel încât marele scheme combinatorii
Fuseseră epuizate demult.“

Suntem liniștiți: marile scheme combinatorii nu și-au epuizat posibilitățile, spiritul creator află mereu expresii noi pentru teme vechi. *Ospățul* este, în fond, inepuizabil. El stă mereu în calea imaginației și imaginația, pusă la lucru, fabrică metaforele necesare pentru a-l sărbători cum se cuvine.

În *Amintiri* (1973), scris în colaborare cu Mircea Ivănescu și Florin Pucă, Leonid Dimov repetă poeme mai vechi și publică prima oară câteva în care, dacă înțeleg bine, privirea trece mai departe de coloritul vesperal. Simțim tonurile și dialectica psalmilor arghezieni:

„A rămas o bucată de suflet ciuntit
Din noaptea în care cineva s-a-ndoit
Acum două mii de ani
În grădina Ghetsemani
Care se-ntreabă la nesfârșit:
«Doamne, de ce m-ai părăsit?»

Nu-i mai mare decât o mărgea
Și nu știe să spuie altceva
Când pătrunde pe neașteptate
În craniile noastre întunecate
Și-ncepem a nu deosebi
Noaptea de zi..."

În primul vers din *Amintiri* poetul scrie: „Totul nu e decât realitate“. Să nu uităm însă că printre bunurile realității se află mereu *Visul* care deschide larg porțile acestui concept. În *La capăt* (1974) și *Dialectica vârstelor*, lirismul lui Dimov se întoarce în perimetrul acelei miraculoase curți interioare și pare a avea o notă mai accentuat reflexivă. O regăsire pe care poetul o celebrează într-un poem cu acest titlu și în altele în care este vorba de același spațiu cu „grozame și mirodenii“, cu trenuri care se furișează printre livezi și inorogi veniți să se cunune. Apare însă în această feerie gospodărească o mai stăruitoare senzație de gol:

„Dar să lăsăm ritmul, rima
Și să facem un salt
Acolo-n înalt
Unde-i frig și-ntunecime
Unde, mă rog, se surpă golul după rine“,

ideea unui examen final, a unei ireversibile treceri în *Grădina* lui *Totmereu*, alt nume pentru neant (*Spectacol*). Jovialitatea stilului nu acoperă în întregime și nu mistifică tristețea insinuată în versuri:

„E noapte și stau la post:
Au rămas toate câte-au fost,
Și cântece și amintiri
Agățate de plase subțiri
Printre crocodili și reptile
Mai domesticite, mai subtile:
Roșii, albastre, domoale,
Privind pe ferești vespérale
La ce anume voi face

În aceste vremi de fericire și pace.
Eu însă nu fac nimic.
Mă simt redus la cel mai mic
Numitor al acelor rele
Făptuite-n dăinuiri paralele...
Dar să lăsăm matematica
Și să ne ncumentăm întru tematica
Unor problemuri mai grele:
Au rătăcit cocoarele printre stele,
Dorm miei cenușii printre fiare,
Fug prietenii la-ntâmplare,
Trece, peste Porți, semiluna.
Mi-a spus un copil: e totuna!“

Dimov se apără, în continuare, de orice relație cu divinitatea, anunțându-ne într-un poem că Dumnezeu nu există, și primește cu relativă (și cam suspectă) ușurință învinuirea că nu se *dedă* la metafizică. Într-un *Poem al esențelor* el își mai explică o dată formula lirică bazată, dacă rezumăm ce spune poetul, pe ideea de solidaritate cu universul mic și, în plan stilistic, pe dreptul narațiunii și al ironiei de a pătrunde în poem. Franciscanismul lui Arghezi este tradus într-un limbaj de o șireată jovialitate. Estetica se pierde printre imaginile glumețe și asta și vrea poetul: să sugereze că arta este un meșteșug și un joc, o potrivire, în cazul lui, de linii:

„Treceau orele, treceau norii, treceau mamelucii,
Iar eu am visat azi-noapte că mi-am pierdut papucii...
Deși știam încă din leneșa tinerețe
Că narațiunea, ironia, imaginile glumețe
N-au ce căuta în cadențe:
Că poezia ține de esențe.
Eu însă, elev fiind, ca toți năucii,
Îmi pierdusem — pe coridoare ori în săli — papucii
Și-i căutam, deși era ora de fizică,
Deși acuzat eram că nu mă dedau la metafizică
De către ceilalți versificatori din urbe,
Ci că tot umblam prin scaieți, prin grohotișuri și turbe...”

Este greu, apoi, de dedus din poezia lui Dimov o preferință temporală. Aici este amintită „amiaza lăptoasă“, colo dimineța „rozacee“. În *Spectacol* este utilizată de mai multe ori forma puțin comună de *vesperă* („Odaia-i scăldată de *vesperă*“). Un „noptatic unghi“, un „livid răstimp“ și o rătăcire a *sufletului alb* printr-o „noapte curbă“ ar indica o orientare a poemului dimovian spre zonele de tenebre ale existenței și spre marile mituri ale devenirii. Sunt câteva semne în acest sens (un poem se numește *Panta rei*, un altul împrumută o sintagmă din Nerval: *À la tour abolie...*), însă cine se grăbește să tragă o concluzie despre evoluția poetului este numaidecât contrazis. Dimov nu renunță în ruptul capului la viclemurile lui. „Larma ospățului“ îi este mai dragă decât orice. Într-o poezie de acest fel marile mituri dispar în subtilitățile limbajului. O singură dată, într-o carte pentru copii (*Tinerețe fără bătrânețe*, 1978, parafrază „după Petre Ispirescu și nu prea“), Dimov are răbdare să dezvolte un mit și să-i dea o interpretare proprie. Însă basmul (mitul) e tratat în chip umoristic:

„Când cântă muzica, de treci
Printre pirați ascunși de sticle,
În gang păzit de lilieci
Încă din vremea lui Pericle,

Ajunși acolo unde-a fost
Odată precum niciodată
Cu labirinte fără rost
Și o grădină desenată

Încă de când mai pânguia
De-a surda, vara, plopul pere
Și-n luna lui Gustar bătea
Răchita plânsă micșunele.“

Pirați printre sticle, gang păzit de lilieci încă din vremea de înflorire a culturii ateniene, urși ce se bat în coade ca într-un carnaval, în timp ce mieii se înfrățesc cu lupii: un debut umoristic

care pune în primejdie existența mitului tragic. În același ton înveselitor sunt narate și celelalte etape ale basmului (pactul dintre tată și fiul nenăscut, plecarea lui Făt-Frumos în lume). Însă mitul, născut din visul de eternitate a omului, nu-și leapădă cu totul învelișurile lui tragice în poem. Ceva imprevizibil și misterios rămâne în versurile istețe, „gătite“ de sărbătoare. Misterul și gravitatea sunt chiar în interiorul desenului sofisticat, în fantezia inepuizabilă a versului. *Ghionoaia* și *scorpia* sunt simboluri benigne, monstruozitatea lor este aparentă, Făt-Frumos-ul lui Dimov nu întâmpină mari obstacole, drumul spre cetatea radioasă a nemuririi este un voiaj agreabil. Obstacolul va apărea mai târziu și el este de ordin interior. Locul unde domnește tinerețea eternă este, în viziunea orientală a lui Leonid Dimov, „un târg de smalt și furnicar, / De cavaleri gătiți împărătește“. Ce urmează se știe din basm. Etapele intermediare sunt sărite. Dimov simplifică, concentrează, din cetatea cu sclipiri de *halimà* trece direct în *Valea Plângerii* și, de aici, își aduce eroul în spațiul vieții curente. Dezagregat trupește, Făt-Frumos se reîntoarce, spiritualicește, în mit, fiind întâmpinat de cele trei Parce, numite mai înainte „cereștile amfitrioane“.

Dimov este sedus de laturile formale ale basmului și, dintr-o călătorie inițiatică, el face, în cele din urmă, o călătorie pedagogică, recomandând admiterea înțeleaptă a destinului. El parcurge, în acest fel, drumul invers propus de modelul său literar. Ion Barbu pornește de la o banală aventură infantilă pentru a ajunge, prin complicația imprevizibilă a poemului, la ideea de ordine inițiatică în univers. În *Tinerețe fără bătrânețe* Dimov pleacă de la un mare mit pentru a trage din el o aventură simplă și încântătoare.

Rar, aproape inexistent, în poezia lui Leonid Dimov, este erosul. Imaginea curentă este aceea cordial și discret conjugală. În puține locuri din această imensă și strălucitoare tapiserie iubirea este înfățișată sub veșminte mai grave și într-un ton mai direct oracular. Citim într-un splendid poem din *Spectacol*:

„Ajută-mă. Dă-mi mâna. Greu
Mai trage lutul de pe oase.
Tot plouă? Vechiul nostru zeu
A cețuri vinete miroase.

Doar gândul, spui, a mai rămas
Deasupra mlaștinilor. Cască:
Un turn de numere l-a tras
Pe după virgula zeiască.

Hai, scoate-mă! Vom rătăci
Prin dimineața fără soare:
Sub talpă, ape străvezii
De dragoste au să se-nfioare.“

Sunt și câteva imagini mai concupiscente ale erosului. Niște fete „sulugeace“ dezbracă pe cel ce narează aventura lui la baia comunală (*Baia sau eternitatea iterativă*) și una, cel puțin, îl poartă „prin indigouri și aniline“. Prin poemele magice trec, apoi, Isolda, Pentesileea, Grete și chiar o duzină de fete din vremea merovingiană, șerpuitoare și țigănoase, cântând din mandore, țitere și lăute... În vis (*La jumătatea drumului*) se ivește și o gospodină trupeșă, desculță, „marmorată“, îmbrăcată în peplum peticit și mirosind a busuioc. Provocarea este inevitabilă: „O sete de hârjoană și de-mpreunare / Și-am dat să-i desfac nodul de la cingătoare“ — numai că totul se petrece în plan oniric și, pe deasupra, femeia renunțase la viața sexuală. Resemnat, visătorul urcă pe o scară și la capătul ei așteaptă Beatrice:

„Către portalul cu feronerie și aplice
Unde goală pușcă m-așteaptă Beatrice
Era foșnitoare și iubeață
Eu însă i-am spus că nu mai sunt în viață...”

Un eșec, deci, o renunțare mândră, o întoarcere la viața canonică, tulburată însă în continuare — acest fapt trebuie spus — de viziunea marilor orgii. În lectice violete sunt duse în zori

trupurile fetelor „zâmbitoare și înjunghiate“, în dimineți lăptoase fecioarele umblă cu candelene mâini... (*Jale, Pasăre*)...

Ultimul volum publicat de Dimov (ultimul la data când scriu acest studiu, martie 1983) se cheamă *Veșnica reîntoarcere*. Titlu de mai multe ori simbolic. El trimite la un celebru fragment din Nietzsche („Dumnezeu este mort. Rămân singur în univers ca o conștiință lucidă. Pot să joc oare rolul lui Dumnezeu, să înlocuiesc pe Dumnezeu — adică să suport eternitatea sub forma veșnicei reîntoarceri /.../? Da, dacă accept și suport veșnica reîntoarcere a existenței mele“). Nu cred să greșesc văzând în formula citată o idee mai profundă despre lirismul lui Dimov. Citindu-i la rând cărțile, se observă ușor recurența temelor, o mare mișcare a fanteziei, dar mișcarea nu depășește cercul fixat de la început în poezie. E un caz realmente rar de refuz programatic de înnoire a stilului și a obiectului liric. O mișcare, așadar, în cerc, o luare mereu de la capăt, o întoarcere — bucurioasă — la un mic univers ineputabil.

În „Argumentul“ ce deschide *Veșnica reîntoarcere*, Leonid Dimov mai face o mărturisire scandalosă: „mă lepăd de romantism, și suspectez dicteul automat“. Oniricul și barochistul Dimov se arată, dar, sâstisit încă o dată de suprarealism și întoarce cu hotărâre spatele magiei nocturne. Revolta pare a fi provocată de descoperirea unei grave confuzii literare: aceea care identifică fantasticul cu minciuna pură. Dimov folosește o vorbă aspră („mi-e scârbă de procedeul inventării vide“) și îndepărtează de la sine, cu hotărâre, orice ispită care l-ar putea duce spre greșală. Experiența ne spune însă că pe poeți nu trebuie să-i credem pe cuvânt. Ei fac adesea ceea ce spun că nu fac. Fapt și mai semnificativ: scriu altceva decât în chipul cel mai categoric decid să scrie.

Citind *Veșnica reîntoarcere* nu mai sunt convins că poetul acesta aflat în răspăr cu toate retoricile timpului nu vede ceva mai departe de lucruri și n-are un simț mai adânc al existenței. În poemele de acum este mereu vorba de ascensiuni și coborâri ciudate, de călătorii spre o destinație necunoscută și, chiar atunci când tonul lor este jovial și sunt inspirate de o viziune comică (*Lanternă, Exa-*

menul), ceva, o voită indeterminare dă acestor fabule o notă misterioasă, interogativă.

Primul poem din volum se cheamă *Dilemă* și în el este vorba de un proverb „pe care — zice Dimov — n-am voie să-l gândesc ori să-l spun“. De gândit îl gândește, altfel n-ar mai scrie poemul, dar de spus, adevărat, nu-l spune. Procedul de a sugera prin mijloace raționale o relație metafizică este folosit de Poe, iar la noi în chip curent de Arghezi în psalmi. Dimov pune mai multă vervă și dezvoltă în panouri enorme stenahoriile lui. *Dilema*, pe care am citat-o, este *Corbul* său. O atmosferă de mister și teamă (*ora stingerii*, sunetul *înspăimântătorului pendul*, *căderea canaturilor de abanos*!) într-un decor somptuos răsăritean:

„Cred că se făcuse de șase
Seara. Căci la ferestre
Se stingeau culorile terestre
Și-ncepeau a năvăli năluci
Dinspre nordul de tuci
Pironit departe.
Mi-era o teamă de moarte
Că spiritul dătător de lege
Nu va-nțelege
Scrișul meu aplecat și neciteț.
În definitiv nu putea fi prea isteț
Căci altminteri n-ar fi intrat pe neașteptate,
Așa, din eternitate,
Din vârtejuri, din ape, din văpaie,
Tocmai la mine-n odaie
Ca să-i tot întind hârtia și să nu știu unde
Mă nesocotește și se-ascunde.
Ia să-mi pun veșmânt și să mă-ncaț,
O fi vasul portocaliu de smalț
De pe dulap?
O fi dopul sticlei cu vișinată
Pitită pe după bibliotecă?
O fi călătorul de pe potecă
Zugrăvit pe capacul cutiei de cafea?

Fluturile de pe perdea?
Holșurubul căzut pe dușumea?
O fi acul busolei arătând Sudul?
Dar de ce mă trece cu udul
Și mi se ridică părul măciucă?
E, o simt, o forță năucă,
Abia ținută-n căucul de tinichea
Rostogolit cine știe cum pe podea
Lângă scrumul căzut din greșeală
Din țigara hiperboreală
Pe care, ia te uită, o fumez.
O! Neverosimile miez,
Lasă-mă să-ngenunchez
Jos lângă tine și să mă rog
Să nu-mi faci vreun pocinog
Și să pieri fără a zice ceva.
Am știut proverbul, nu-i așa?
Nu mai sclipi de ură,
Sunt o biată făptură
Trecută de vârstele privilegiate;
Spune c-am răspuns bine la toate
Întrebările. Sfântă tinichea, sfântă piuă!
Voi bate mătânii până la ziuă
Când se vor închide ușile
Și mă voi târî de-a bușile,
Nebun de vibrații și transparențe,
Până la patul meu de zdrențe.
O! N-am suflet destul
Să mai aud înspăimântătorul pendul
Care-a-nceput să bată
Din acea clipă blestemată:
Calc porunca de-mi amintesc,
Iar de nu-mi amintesc...“.

E o suspectă vervă, desigur, în această descripție, o vizibilă plăcere (și știință) de a potrivi bine, prea bine chiar, cuvintele în versul mătăsos, dar cu sau fără voia autorului „clănțanitul de oase“ răzbate prin frazele sculptate impecabil. Poetul se ține de cuvânt, nu descifrează anagramul misterios, dar face în așa fel încât mesa-

jul lui nelinștitor să tulbure spiritul nostru treaz. Cine este, mă întreb, „forța năucă“, „nevăzutul“ care dă buzna la ora stingerii în camera poetului? Inutil să caut un răspuns. Misiunea poetului nu este să dea soluții, ci să creeze dileme. Leonid Dimov este foarte productiv în această direcție. În materiile cele mai inerte și mai degradate el citește aventuri ciudate și minuni pe care prostul ochi comun nu le vede. În desenul de pe o cutie de pudră descifrează o călătorie cosmică, iar într-un basoreliev vede un labirint aflat la mijloc „de mășcări și franțuzisme“, cu dugheni și palide basilici baroce, scări insalubre și rafturi cu scrumbii și praz. Aici și în alte poeme, la fel de încărcate de materii grele, descripția începe de la un punct să capete semnificații neașteptate. Rătăcirea voioasă prin labirintul bălțat și de o tenebrozitate cam teatrală iese din ordinea firească a lucrurilor. Călătorii par a ajunge pe alt tărâm și jovialitatea merge atunci spre jale. „Hai să plecăm, atenție la scări — îndeamnă poetul — Mergi lin, nu le răspunde la mășcări / Adună-ți sufletul întreg în poală / Ne-așteaptă încercarea capitală“... În poemul manierist, răsfățat de cuvinte rare și năpădit de culori sofisticate, începe, parcă, să vorbească altcineva. O voce nu zic mai gravă, posomorâtă, dar o voce care a înțeles că acest iarmaroc care este lumea este condus de legi necunoscute.

Sunt, apoi, fabulele atât de curioase și așa de impenetrabile din poemele lui Leonid Dimov. Toți comentatorii lui au remarcat sâmburele epic, plăcerea de a povesti, mulțimea parantezelor. Ele facilitează pictura, dar nu lămuresc prea mult simbolurile. Dimov este foarte expert în a închide căile de acces spre operă, părând (acesta-i șiretlicul lui) că spune totul. Sfătoase și chiar didactice, poemele lui sunt, în fond, deliberat enigmatice. Un schior se pierde prin „ninsorile vespérale“, apoi apare de dincolo de grohotișuri și cime, plutind în văzduhuri. Prilej pentru Dimov de a discuta despre prietenie și de a înfățișa o călătorie cu multe semne inițiatice prin „coștile păzite de pini seculari / Brâne cu pereții perpendiculari“ (*Schiorul*). Alt poem (*Lanternă*) narează o călătorie derizorie, în aeroplan, dincolo de Stix. Stilul este zeflemitor, miturile sunt

Întoarce spre farsă, din tragedie nu mai rămâne decât învelișul grotesc. În astfel de situații, poemul devine un paradis al cuvintelor istețe, atingătoare, parșive, manipulate de un poet care cunoaște bine regulile geometriei. Îmi este greu nu să dau, ci să renunț la citatele semnificative din această *Veșnică reîntoarcere* în care cuvintele vin de peste tot, cu strălucirea lor vetustă și parfumurile lor de nișe umede. Puterea de a fabrica asemenea corespondențe este la Dimov realmente nelimitată. Dintre poezii de azi, el are, probabil, vocabularul cel mai bogat. Indiferent despre ce scrie, poemul devine o procesiune de obiecte. Nimicurile, mizeriile lumii capătă, astfel, splendori incalculabile. Banalitatea cea mai descurajantă pentru spirit este înfășurată, prin acest meșteșug, în purpuri regale și, vorba lui Ion Barbu (modelul autoritar), se căftănește. Un colț de stradă dâmbovițeană devine în poemul lui Dimov un tablou magnific de Ev mediu târziu:

„E de-ajuns să dăm colțul, că iată
Marea cale coborătoare și pavată
Cu porfir ne duce direct
La foburgul clădit de faimosul arhitect
Cu nume parcă terminat în ata,
Ce să mai discutăm, e Urbs beata.
Recunoști adierile de ghimber, miresmele de garoafe,
Din necropola cu columbarii și cenotafe?
Furișează-te tot în urma mea,
Pe sub zidurile de mărgean și бага,
Numai vitralii, numai cupole semețe...
Nu le privi depozitele de tristețe
Încremenite în lumină sfâșietoare.
Simt mirosul de băligare
De dinspre hanul de dincolo de cartier,
Plin de veselie și de cavaleri
Abia sosiți din prefăcătorii revolute“.

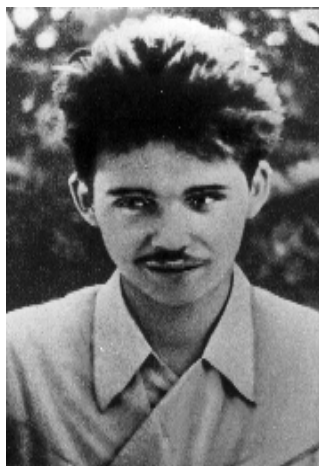
Sunt două elemente de contrast în poezia lui Dimov: obiectul ei static și fervoarea subiectului care observă aceste lumi. Interi-

oare, vechi, muced, catedrale uitate de timp, lucruri derizorii, lucruri frivole, argheziene „scorjeli și mucegaiuri“, cutii, gravuri prăfuite, burlane aruncate în curți dosnice de mahala, iată ce intră sub privirea de o îngrijorătoare lăcomie a poetului. Acest univers de obiecte moarte devine în cele din urmă o sărbătoare a muzicii și a culorii. Materiile se desfac în ritmuri încete în poemul care sugerează o mare bucurie a recepției, o perversă (aproape) plăcere de a asuma lucrurile din afară. Regretul villonesc ia la Leonid Dimov forma regretului după vechimi superbe:

„Unde-s navele cu volte piezișe,
Unde marile jocuri de pe acoperișe,
Unde-i zidul temutului ftizic,
Unde locantele cu iz metafizic?
Toate s-au subțiat și s-au depus
Ca o pulbere, ca un apus
Însângerat în geana zării
Supuse stingerii și dezagregării...
Și-atunci la ce bun
Să mai adăugim încă un
Vis întârcat înainte de vreme
Printre hârburi de caducee și steme
Grămadite morman
În carlinga unui aeroplan
Coborând în vrilă
Către penoplena cea imbecilă
Și bătută de soare?“.

Nicolae LABIȘ

1935—1956



BUZDUGANUL UNEI GENERAȚII

Nicolae Labiș (1935—1956) reprezintă în poezia românească mitul rimbaldian al poetului adolescent. L-am numit, odată, și cred că nu am greșit, *buzduganul unei generații*. A debutat, la 19 ani, cu un volum de poeme (*Primele iubiri*, 1954) în niște vremuri puțin favorabile pentru poezie și a dispărut la 21 de ani, înainte de a da măsura adevărată a talentului său. Versurile de început au o structură epică și sunt dominate de eposul popular. Labiș narează cu ușurință temele curente din epocă, aducând o prospețime, o vitalitate (aș zice: o vitalitate de om de munte) și o imaginație de tip neoromantic care ridică versurile sale (scrise, majoritatea dintre ele, între 17 și 18 ani) deasupra poemelor obișnuite ale timpului.

Și, totuși, puține versuri se salvează din această fază: *Moartea căprioarei*, câteva versete din poemul dedicat lui Sadoveanu (G. Călinescu îl găsea „magistral”; e numai o îndemânată fantazie în stil eminescian) și alte notații răspândite într-o poezie discursivă, muzicală, orientată după vechea retorică. Modelul liric al lui Labiș este, acum, Eminescu. De la el vine, probabil, și preferința pentru *pădure* ca spațiu de reverie și securitate. *Moartea căprioarei* este piesa cea mai reușită din această mică mitologie a codrului prefigurată în versurile unui poet abia ieșit din adolescență și intrat, fără complexe, în vârtejul mare al istoriei. Este un poem admirabil scris, de o sinceritate și o vibrație ce emoționează și astăzi. Copilul participă la o expediție cinegetică neobișnuită („vânătoarea foametei din munții Carpați”) și descoperă, deodată, o planetă imensă, străină, cu legi necruțătoare. Senzația copleșitoare de secetă, de carbonizare a lumii materiale, de răsturnare a rânduielilor firii (cerul e *gol*, soarele se topește și curge în șuvoaie imateriale pe pământ!) e, în chipul cel mai convingător, introdusă într-un poem cu multe înțelesuri afective:

„Cu foșnet uriaș răsuflă valea,
Ce-ngrozitoare înserare plutește-n univers.
Pe zare curge sânge și pieptul mi-i roșu, de parcă
Măinile pline de sânge pe piept mi le-am șters.
Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții,
Și stele uimite sclipiră printre ele.
Vai, cum aș vrea să nu mai vii, să nu mai vii,
Frumoasă jertfă a pădurii mele!”

Există, în aceleași poeme de început, și un alt Labiș mai dur, ambițios, grăbit să descrie genezele lumii și să cuprindă în vers marile idei. Tânărul de 20 de ani este obsedat de „organizarea liniilor pure” și vrea să provoace inerțiile lumii din afară. Descoperă contradicțiile existenței și imaginează călătorii purificatoare, dialoguri cu Demiurgul și confruntări cu marii filozofi. Pe liricul „lacom de idei” îl aflăm în poemele mai întinse, realizate fragmen-

tar: *Intima Comedie* și *Omul comun*. Primul înregistrează chiar procesul cunoașterii, văzut ca o sondare în straturile adânci ale conștiinței. Poetul nu ajunge să străbată însă decât primul cerc din pâlnia dantescă: *glasul epocii* îl ajunge și, rătăcit în pădurea de umbre, revine cuminte la temele obișnuite:

„Scump copil regăsit
În prim cerc de vicii groase“...

Omul comun, mai dezvoltat, are un sens polemic de la început precizat. Obiectul lui e liniștea mortifiantă. Totul e pus sub semnul confruntării cu copilăria, vârsta purității absolute. Această meditație etică are un fior liric mai grav. Se naște din efortul de a prelungi în altă vârstă modul sincer al copilului de a fabula o poezie energică, polemică, necruțătoare cu ipostazele leneșe ale existenței (spleenurile, împăcările „limfatice“, căile neguroase ale devenirii sau inertiile, conformismul social):

„Încă zâmbesc, curate, cu buzele lor pale,
Iubirile pierdute în clinchet de pocale.

Într-un sicriu de ceață așa au adormit,
Au amortit în umbră firesc, fără blesteme
Și apele uitării le duc neconținut
Și nu mai este nimeni la viață să le cheme.

În locul lor sosiră cu negri maci în dinți
Femei întunecate cu gura tutunie,
Cu ochi ca alaunul, și au dansat fierbinți
Și răgușit cântat-au o tristă melodie.

Lăsându-vă mai singuri le duce Râul Verde,
Imaginând din aburi figura lui Satan,
Le duce și pe ele și după zări le pierde
În raclele greoaie, cioplite grosolan.

.

Când amintirea-n față ca pe-un covor aștern,
Văd c-am trecut odată și eu acest infern!
Împleticit în alge de lene și de vin,
Neînsoțit de nimeni pe neguroasa cale,

Am descifrat misterul otrăvilor de crin
Și lubricul descântec din buza de pocale.

Nu mă mai minte nimeni aici. Și nici nu am
Rupturi de conștiință, că v-am știut din vreme.
Pe când străbat cu poftă un levantin bairam
Adun venin, să-l picur în coadă la poeme.

Cunosc că nu-i de vină nici aerul uscat,
Nici aerul de scamă ce-năbușă plămânii,
Nici leneșa amiază când lin s-a legănat
În apa clocotită pe lespede de fântâni“.

Poemul este mai direct și mai agresiv, ideile vin mai repede în vers. Labiș își schimbă, e limpede, modelele poetice. Lângă Eminescu, apar simbolistii, Arghezi și chiar Barbu.

Poemele scrise în 1956 și cuprinse în volumul postum *Lupta cu inerția* (1957) arată un Labiș în drum spre altceva: mai reflexiv, cu versul mai concentrat și o imaginație ce se desprinde de modelele romantice. Este o a treia undă a lirismului său și, în mod sigur, cea mai profundă. *Albatrosul ucis*, *Marină* și un număr de mici poeme erotice (*Ceară*, *Alexandrin*, *Tu*, *Uită-te*, *Portret*), versurile liminare din *Dans* și altele strecurate în poemele ce mai păstrează o structură discursivă, sunt excepționale. Ele coexistă cu altele, retorice, sfătoase. Nu este vorba, așadar, de o evoluție în timp, ci de o suprapunere de forțe spirituale și de formule poetice într-un spațiu de doi-trei ani. Căci atât i-a fost hărăzit lui Labiș să trăiască și să se exprime, ca poet. Un destin, cum s-a spus de atâtea ori, neobișnuit într-o poezie, cum este cea românească, unde poeții au de regulă timp să-și desfășoare forțele pe suprafețe întinse. Labiș a parcurs, la începutul tinereții, toate etapele și s-a descoperit pe sine într-un singur anotimp. Reveria romantică,

nelineștea simbolistă și o anumită impetuoșitate proprie timpurilor în schimbare coexistă în poemele lui hotărâte să îmbrățișeze totul: lumea dinăuntru și lumea (complicată, amenințătoare) din afară. Plac azi mai mult poemele lui melancolice, reflexive, mai oboseite decât altele, de o splendidă grație. Poetul care voia să supună judecății sale haosul primordial și să rezume istoria desenează aici fumurile toamnei și tristețile spiritului juvenil:

„Toamna îmi îneacă sufletul în fum...
Toamna-mi poartă în suflet roiuri de frunzare.
Dansul trist al toamnei îl dansăm acum,
Tragică beție, moale legănare...

Sângeră vioara neagră-ntre oglinzi,
Gândurile-s moarte. Vrerile-s supuse.
Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi
Brațele de aer ale clipei duse.“

În versuri ce nu se mai pot povesti este sugerată o stare ambiguă a sufletului cuprins de o nelinește fără nume:

„Sărutul stânjenit și strâmb în colțul gurii
Nu a putut firește să-nvie un trecut.
Speranța, otrăvită de degetele urii,
Azi s-a insinuat și a durut.“

Albatrosul rănit este, desigur, o divagație pe o temă baudelairiană, cu un fond epic și un simbol explicit. Când autorul a dispărut, poemul a început să fie citit și altfel, cu o premoniție a sfârșitului. Este un poem scris de o mână care nu mai tremură, liniile sunt clare, tristețea se purifică în modul liricii lui Valéry. Poemul este prea cunoscut pentru a-l mai cita. Reproduc numai câteva strofe pentru a da cititorului de azi, obișnuit cu versuri mai frânte și mai eliptice, o idee despre o poezie (suntem în 1956) care adună elementele și le expune pe suprafețe largi, vătuite, pierdute în orizonturi cosmice, în intenția de a sugera grandoearea destinului tragic al creatorului neînțeles și reprimat de istorie:

„Când dintre pomi spre mare se răsucise vântul,
Și-n catifeaua umbrei nisipul amorțea,
L-a scos un val afară cu grijă așezându-l
Pe-un cimitir de scoici ce strălucea.

La marginea vieții clocotitoare-a mării
Stă nefiresc de țeapăn, trufaș, însă răpus.
Privește încă parcă talazurile zării
Cu gâtul galeș îndoit în sus,

Murdare și sărate-s aripile-i deschise,
Furtuna ce-l izbise îi cântă-un surd prohod,
Lucesc multicolore în juru-i scoici ucise
Al căror miez căldurile îl rod.

De valuri aruncate pe țărmul sec și tare
Muriră fără luptă sclipind acum bogat.
Le tulbură lumina lor albă, orbitoare,
Aripa lui cu mâl întunecat.“

Dar există, spuneam, și un Labiș mai puțin demonstrativ, cu o retorică mai zbuciumată, în ritmuri repezite și cu o imagistică mai violentă. Să ne întoarcem la el. Două versuri din poemul *Clonț* amintesc de Barbu:

„umbra mea își clatină
limpedele var“,

altele de Bacovia (contemplarea lumii interioare ca un decor străin), citiți, amândoi, de un ochi tânăr și ager, dornic să încerce alte forme poetice. *Marină* este un poem de o frumusețe ciudată, scris altfel decât celelalte, cu sugestii care nu mai ies atât de ușor (și așa de explicit) la suprafața versurilor. Accentul de nehotărâre și mister din interogația ce se repetă trimite la Arghezi și poate la *Corbul* lui Poe. Liniile poemului se frâng și ritmurile se accelerează pentru a primi o meditație nedeslușită, acută:

„Pentru ce-ai rămas, iubire! —
Rădăcină-a unei flori
În petale și vapori
Ca să zboare mai ușoară,
Să renvie-a doua oară
În alt suflet, în alt ceas,
Lăsând drojdia grozavă
De pârjol și de otravă...
Murmuram: —
De ce-ai rămas?

Înnegrit la chip ca marea,
Noaptea lângă țarm am stat
Ascultându-i aiurarea
Plânsului ei zbuciumat,
Îngânându-i cu glas mare
Zadarnica ei chemare
Risipită-n surd balans.
Și cu ea, prin vijelie,
Am pornit — mai blând să-mi fie —
Sumbrul suferinței dans.

Nemișcat dansam, și-n mine
Ea-n același trup dansa,
Se sorbea în lungi dulbine
Ori în trâmbie se-azvârlea;
Era rupere barbară
Dinăuntru în afară,
Izbucniri de fum și sori —
Și-n tenebrele cețoase
Cred că fața-mi lepădase
Linii, curbe și culori.

Respirând sonor furtuna,
Marea-și iese din veșmânt,
Și nebună bate-ntruna
Cu talazuri cerul frânt,

Peste lume se agită
Neagră, deznădăjduită,
Vocile-i în zări răspund,
Cere, cheamă cu putere,
Îngrozind astfel, cum cere,
Cu durerea-i fără fund.

— Tu, neliniște, flămândo,
Marea pentru ce-ai lovit
Și cu mine-asemănând-o
O lucrezi neconținut
Într-o hulă care geme
Și-i smulgi rugi și-i storci blesteme
În învâlmășirea rea?
Forță câtă ai, cumplito ?
Cum de nu ți-ai istovit-o
Ori în mine, ori în ea?

Liniște până departe;
Vântu-n zori amorțise,
Numai semn că-n fund mai arde,
Hula de la fund trimise
Creșuri galeșe și lente
Cu smereli aparente,
Plăci și suluri de mercur.
Soarele creștea din pete
Și din valuri violete
Peste pacea dimprejur.
Cineva-mi spunea:

„În lume“ echilibru-i neclintit —
Fericite-aceste spume
Împăcate-n infinit,
Feriți și noi, în timp
Înecați și-n Olimp —
Sufletul limpede, cugetul clar...

Marea respiră precum ar dormi
Calmă, puternică-n zorii de zi...
„Et quelle paix semble se concevoir“.

Și ce pace pare a se zămisli!“

Marină arată în ce sens ar fi evoluat poezia lui Labiș. Dar atât cât este și cum este, poezia lui este excepțională și reprezintă, trebuie să repetăm acest fapt ori de câte ori vine vorba de el, prima încercare pe care o face poezia tânără românească în deceniul al VI-lea de a-și regăsi puritatea și demnitatea.

Nichita STĂNESCU

1933—1983



DE LA MODERNITATE TÂRZIE LA POSTMODERNISM

Prin 1950 se putea vedea pe sălile liceului „I. L. Caragiale” din Ploiești un băiat dolofan cu coama blondă, înconjurat mereu de un grup de amici fideli, băieți dezghețați și orgoliosi, „ploieșteni” în sensul cel mai bun, adică bășcălioși, cu vorba în dungă. Stănescu Hristea Nichita, băiatul blond, era șeful lor și își crease o reputație considerabilă de caricaturist. Semna săptămânal la gazeta de perete, cu pseudonimul *H*, desene teribile pe teme de morală școlară. Învăța bine, dar fără tragere de inimă și, dacă putem să-l credem pe cuvânt, în clasa întâi a rămas repetent (dar faptul nu e sigur), pentru că nu înțelegea în ruptul capului cum pot fi trecute cuvintele în semne (litere). Crescuse mare, trupul lui robust îi

atrăsese porecla de *Grasul*. „Grasul“ cânta la pian și citea mult, era volubil, punea la cale mici farse. Provocat, răspundea cu insolență, n-arăta nici un complex: nici unul din acele semne ale proverbialei timidități a poetului. Avea succes pe toate planurile, era zilnic văzut prin curtea liceului sau pe stradă cu o fată care-l urma ca o umbră.

Ploieștiul era, în primul deceniu după război, un oraș care își păstra vechea lui morgă burgheză, femeile erau totdeauna bine coafate și suspect de elegante, domnii purtau mustață și mai bine se spânzurau decât să iasă pe stradă fără cravată și batistă albă în buzunarul de la piept. Modă înțepenită, puțin ridicolă, însă „ținuta“ intra în chip obligatoriu în codul onorabilului ploieștean. Spiritul lui era vioi, ingenios, cu o mare poftă de a lua totul peste picior și de a trece prin sabia ascuțită a limbii lui moravurile concepțiilor. Ploieștenii sunt, de fel, mândri de orașul lor, dar fără acel patriotism local exagerat manifestat în alte părți. Ideea că Ploieștiul este un loc de trecere spre București îi irită, dar iritația ia adesea forma ironiei. Răspândiți în alte orașe, ploieștenii nu formează clanuri, se iubesc de la distanță, se adaptează ușor, nu fac caz de originea lor. Nici măcar fotbalul nu reușește să-i fanatizeze, tragediile echipei locale le stimulează acea stare de *râsul-plâns* pe care unul dintre fiii urbei a definit-o admirabil. Ploieștiul avea, îndată după război, o tradiție culturală puternică, școala era bună, câțiva profesori se ilustrau în chip strălucit. Liceul „I. L. Garagiale“ (care urma reputatului, vechiului liceu „Sfinții Petru și Pavel“, un punct de referință în vechea școală românească) avea, printre profesori, personalități puternice ca istoricul N.I. Simache, elev al lui Nicolae Iorga, sau Ion Grigore, matematician, Gh. V. Milica, fost elev al lui G. Ibrăileanu, suflet înflăcărat pentru literatură, și numeroși alții, oameni instruiți, severi, dăruiți în modul cel mai sincer profesiei lor. „Se făcea“, în orice caz, carte serioasă, unele materii dădeau școlarilor insomnii, teza de mate-

matică era așteptată ca un eveniment tragic, la *istorie* trebuia să fii mereu vigilent, imprevizibilul N.I. Simache te putea face de râs la modul lui profetic, prăpăstios. Liceul avea și un internat în care același N.I. Simache, înalt și slab ca Don Quijote, cu vocea însă tunătoare, neîndurător ca un stareț, stăpâna în chip absolut peste câteva sute de elevi îmbrăcați prost, flămânzi dar orgolioși, plini de o ambiție (cel puțin unii dintre ei) fără margini să dovedească faptul că și la Ploiești „nasc oameni”. Și se nășteau. Unul dintre ei, băiatul blond și mare, sfida eticheta severă și într-o zi apare la școală cu o sprânceană rasă. Emoție, veselie printre amici, indignare printre autoritățile liceului. Nu mai știu cum a fost sancționat elevul Stănescu Hristea Nichita pentru actul lui de contestație suprarrealistă, dar s-a ales cu reputația de spirit liber, neserios la modul simpatic, inventiv. Într-o zi, contestatarul citește o parodie după *Cioara* lui Topârceanu cu artificii lexicale („modernisme”) care înspăimântă pe profesorul de română. Altă dată, închină un ciclu de poeme vidanjorilor din oraș, numiți pe numele lor argotic, versuri cu un limbaj crud, porcoase, șmecherești, cu o tehnică impecabilă. Aici apare, prima oară, noțiunea de *râsul-plâns* ploieștean din care poetul va face mai târziu un concept liric. Poemele circulă printre elevi, plac, însă puțini cred cu sinceritate că „H” va deveni într-o zi un poet important. Nu suferă de ftizie, nu are mari nenorociri în familie, nu umblă singuratic pe lângă ziduri, nu citește din cărți groase de filozofie în recreații, nu poartă cu nimeni discuții serioase despre moarte și despre Dumnezeu. Este, dimpotrivă, robust, chiar prea robust pentru vârsta lui, pofticios la mâncare, ispitit și de alte bunuri lumești, îi place societatea zgomotoasă, tachinează, „face spirite”, etc., mă rog, un adolescent ca oricare altul, sâstisit de școală, curios de ceea ce se întinde în afara zidurilor ei. Umblă vorba că scoate o revistă: *Băcăonia*, cu un titlu incendiar-golănesc, strecurată pe sub mână, să nu prindă de veste vigiliile liceului. Farsele, calambururile erau inteligente, dar cam scortoase, ploieșteanul privea de sus și doar cu coada ochiului.

Din adolescentul voluminos iese, curând, un tânăr cu trupul subțire ca un lujer, cu ochii melancolici, parșivi, intrat numaidecât (la 19 ani) sub jugul familiei. Reputația „că face poezie“ îl urmează la Facultatea de filologie din București, dar deocamdată poetul evită să iasă în public, citește amicilor (înnoiți între timp) și-și consolidează, printre ei, reputația de versificator extraordinar. La prelegerile aride de istoria limbii române prinde câte un cuvânt vechi („vergură“, „arire“) și îl introduce în poeme năzdrăvane pe care le dăruiește prietenilor. Găsesc printre hârtiile mele o strofă oferită de Nichita Stănescu într-o oră leșioasă de curs. Este ceea ce se cheamă un *palindrom*, primul vers, citit de la stânga la dreapta, are același înțeles cu versul al doilea citit de la dreapta la stânga. Răsfăț alexandrin de tânăr poet care stăpânește în chip uluitor știința versificației:

„Dus aici, bețiv opal
lapovițe bici asud
Dur, o vietate, cal —
la cetate: ivor ud.“

Debutează târziu în *Tribuna* cu poeme care atrag de la început atenția asupra lui. Colegii mai vârstnici ridică din umeri, nu cred în fanteziile tânărului, câțiva critici, indignați, protestează. Regretul lăsat de dispariția lui Labiș este enorm, convingerea aproape generală este că liderul generației ce se ridică a dispărut. Nichita Stănescu își face greu loc în această atmosferă dominată, în plan literar, de poezia anecdoticului, evenimentului. În 1960 (la 27 de ani) îi apare primul volum: *Sensul iubirii*. În același an debutează Cezar Baltag, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Velea, apoi Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, N. Breban, Al. Ivăsiuc, și despre ei scriu, cu entuziasm, criticii de aceeași vârstă. Cu puțin timp înainte apărusera Fănuș Neagu și D.R. Popescu. Debutează o nouă generație care face joncțiunea cu „promoția Labiș“ și cu altă promoție, cu zece ani mai tânără. Reapar poeții

momentului 1945—1946 (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Ștefan Aug. Doinaș) și revin în actualitate marile modele lirice din trecut.

Nichita Stănescu îi reactualizează pe Ion Barbu și pe Eminescu, în latura lui serafică, *vizionaristă*. Un poem juvenil (*O călărire în zori*) este dedicat lui Eminescu tânăr, și el prefigurează deja un program liric: o poetică a visării, *vizionarism* îndrăzneț și inventivitate verbală:

„Soarele rupe orizontul în două.
Tăria își năruie sfârșitele-i carcere.
Sulițe-albastre, fără întoarcere,
privirile mi le-azvârl, pe-amândouă,
să-l întâmpine fericite și grave.
Calul meu saltă pe două potcoave.
Ave, maree-a luminilor, ave!

Soarele saltă din lucruri, strigând
clatină muchiile surde și grave.
Sufletul meu îl întâmpină, ave!
Calul meu saltă pe două potcoave.
Coama mea blondă arde în vânt.“

Poezia reîncepe să vorbească la persoana întâi. Recăpătându-și conștiința de sine, *eul* recapătă și conștiința raporturilor sale cu universul. De mult nu mai fusese formulată atât de limpede și atât de firesc natura acestei relații, în niște versuri încântătoare prin ingeniozitatea și dinamismul lor:

„Mi-am întors către soare unicul chip,
umerii mei smulg din goană frunzișe.
Câmpul tăindu-l, pe două potcoave
calul meu saltă din lut, fumegând.
Ave, mă-ntorc către tine, eu. Ave!
Soarele a izbucnit peste lume strigând.“

Sensul iubirii a produs emoție la apariție. Criticii tineri (dar nu numai ei) îl laudă și nu ezită să pună numele autorului lângă acela al lui Labiș, socotit atunci punctul de sus în ierarhia literaturii

tinere. Recitit azi, volumul de debut rezistă prin câteva piese sau versuri izolate. Unele au făcut carieră în poezia tânără: copilărie — „netrăită minune“, „glezna mea cu aripi“, luna care încape „și în ochiul stâng și în ochiul drept“, somnul rupt de la tâmpile „ca pe două coarne de zimbbru, întoarse“, gândul care crește în cercuri și sonorizează copacii etc. Poezia nu s-a rupt încă total de placenta epicului și de obsesia „marilor teme“ ale istoriei, dar se observă fără dificultate că Nichita Stănescu introduce în versuri, direct sau pe ocolite, ceea ce am putea numi *figurile adolescenței*. Sunt motivele unei subiectivități tinere, abia ieșită dintr-o copilărie deșirată de război și confruntată cu o lume ce își aruncă în aer vechile structuri. Prin ricoșeu, poezia își creează propriul său univers: un univers diafan în care se oficiază misterele adolescenței. Într-un loc Nichita Stănescu numește adolescența „cântecul meu de izbândă“, și versurile ulterioare reiau cântecul și-l amplifică, asociindu-i un număr impresionant de motive lirice noi.

Din primul volum putem reține un fals pastel (*Câmpie, primăvara*):

„În cearcăne verzui te ocolesc departe
vibrațiile ierbii, arcuite tandru,
și le ivești, și le azvârli în jururi, sparte,
cu râsul tău de băiețandru.“

un *Mister de băieți*, cu indicibila poezie a copilăriei suspendate într-un timp sticlos, străveziu:

„Ah, din fugă saream sub arțar,
smulgându-i o frunză cu dinții!
(Timp suspendat, ție, copilărie,
văzduhu-ți lingea talpa și gleznele.)”,

două *marine*, între care una în stilul muzical al lui Eminescu, și un *Imn* dedicat, iarăși, sărbătorilor adolescenței.

Tema mai intimă a versurilor este *ieșirea din somn*: somnul unei vârste nearticulate, nașterea unui sentiment nou, *inaugural*, trezirea la o nouă ordine, muzicală, a lucrurilor:

„Mă ridicam din somn ca din mare,
scuturându-mi şuvițele căzute pe frunte, visele,
sprâncenele cristalizate de sare,
abisele...”

Legat de tema dinainte este motivul *răsăritului* și al *luminii*. Lumina iese sau intră în lucruri, lumina se solidifică sub forme de lănci sau de poduri, soarele sare de pe linia orizontului, ochiul aruncă priviri care se înșurubă, ca săgețile, în aer etc. — acestea sunt imaginile care revin. Ele prefigurează o *poetică a transparenței* și a *matinalului* ce va deveni dominantă în poezia ulterioară a lui Nichita Stănescu.

Al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*, apare după patru ani (1964) și cuprinde aproape în totalitate versuri de dragoste. Numărul poemelor ocazionale a scăzut și, chiar acolo unde subiectul este legat, în stilul epocii, de circumstanțe (*Sufletul metalic al orașului*, *Lauda omului* etc.), poetul introduce în interiorul schemei comune calul troian al fanteziei sale. Procedoul fusese utilizat și în volumul anterior. Într-un poem de tot convențional (*Nu vă jucați cu pacea*) dăm peste această imagine puternică a stingerii universului:

„(Soarele s-a înfundat în cer, și-a rămas deodată
lumina fără soare, destrămată,
ca niște vergele de sticlă izbindu-se strident.)

Aerul și-a răsucit, cu trunchiuri de om și de arbori,
coloanele care nu mai țin nici un cer.
Umbrele se rup de călcăie și se-ngroapă în bolovani.
Trupurile urcă, pe spinări de vultani,
și rămân din ele numai privirile străvezii
care nu se văd și nu se pot pipăi...”

O viziune a sentimentelor este de un lirism mai pur, totuși pentru a-l afla pe adevăratul Nichita Stănescu trebuie să mai așteptăm puțin. Acum el arată fața sa ludică, iradiantă, miturile pășesc încă

timid în poem, versul, muzical și imprevizibil, e înfășurat într-un imagism de esență prerafaelită. O suavitate însă dinamică, șocantă, răsturnătoare de perspective. Poezia asociază motive trase din lecturi și inventează altele, nenumărate, Nichita Stănescu știind deja să scoată izvorul liricii până și din piatră seacă.

Poemele alcătuiesc romanul unei idile, un prim roman, pentru că vor fi și altele în decursul vremii și al poeziei. Farmecul lui vine din neprefăcuta și foarte complexa lui sinceritate. Un poem se cheamă, cam livresc, *Vârsta de aur a dragostei* și dă întâi o imagine inedită a iubirii ca boală a trupului:

„Măinile mele sunt îndrăgostite,
vai, gura mea iubește,
și iată, m-am trezit
că lucrurile sunt atât de aproape de mine,
încât abia pot merge printre ele
fără să mă rănesc.“

pentru ca poemul să treacă apoi la o mitologie insolită și să vorbească de Jupiter și de Hera, de zeițele aerului, de zeii de fildes înșurubați în lună „ca pe niște mânere sculptate“, pentru a reveni, în final, la motivul sentimental pur. Aici se lămurește înțelesul acestei evaziuni: sentimentele sunt zeițe de aer și îndrăgostitul „cu pânzele sufletului umflate de dor“ caută pretutindeni imaginea aburoasă a iubirii. Versurile au plăcut, plac și azi, ca și acelea din poemul *Leoaică tânără, iubirea*, des citat. Este o romanță cu ingenuități calculate, deconspirate în desfășurarea versului, apoi iar închise pentru a face plăcere spiritului subțire:

„Leoaică tânără, iubirea
mi-a sărit în față.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat leoaica, azi, de față.“

Și deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două,
și auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârliei.

Mi-am dus mâna la sprânceană,
la tâmplă și la bărbie,
dar mâna nu le mai știe.
Și alunecă-n neștire
pe-un deșert în strălucire,
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mișcările viclene,
încă-o vreme,
și-ncă-o vreme..."

Erosul nu este pur, el este un prilej pentru a comunica tulburile „întâmplări ale ființei“. Melancolia, vagul simbolist pătrund în cutare poem:

„Plouă infernal,
și noi ne iubeam prin mansarde.
Prin cerul ferestrei, oval,
norii curgeau în luna lui Marte“,

Însă, statornic, este sentimentul de jubilație, dominantă este frenezia solară. Există la Nichita Stănescu o vitalitate a diafanului. Sufletul este sorbit de „vârtejuri diafane“, vertebrele luminează ca niște faruri și pe câmpiile aeriene îndrăgostiții aleargă cu mâinile transformate în spițe solare. O stare incantatorie stăpânește aceste poeme imateriale, care traduc, cu o fantezie nebună, arghezianul „joc de-a sfiala“, beția albă a simțurilor pe care o cunosc, probabil, și serafii:

„Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi
și ți-aș săruta talpa piciorului
nu-i așa că ai șchiopăta puțin, după aceea,
de teamă să nu-mi strivești sărutul?“

Nichita Stănescu face acum elogiul stării de a fi. Îndoiala ontologică nu pătrunde în poezie. Existența este o plutire, timpul nu terorizează, spațiul nu constituie un obstacol. Asumat până la miracol de starea de beatitudine, spiritul abia are timp să ia act, și atunci cu mirare, de existența lui:

„Abia am timp să mă mir că exist, dar
mă bucur totdeauna că sunt.“

Poetul trăiește acum sub regimul plinar al lui *sunt*. Nu va fi totdeauna astfel, orarul liric al verbelor se va modifica. În faza „viziunii sentimentelor“ orele sunt pline, lucrurile sunt prietenoase, secundele zboară prin aer, lăsând urme luminoase, cuvintele (acelea ce vor teroriza mai târziu pe poet), cuvintele sunt mingi de aer care umplu spațiul vid dintre îndrăgostiți. Starea de iubire este starea din afara incertitudinii. Ea este rezumată de versul:

„ce bine că ești, ce mirare că sunt“

reluat sub o formă care circulă și azi prin jurnalele intime ale elevilor:

„înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt“.

Poet de pe acum profund, de-o originalitate pe care numai nepricepuții și invidioșii n-o pot vedea, Nichita Stănescu face din starea erotică o stare lirică complexă. Sublimitatea nu-l împiedică să descopere universul și să sugereze, din contactul cu forțele lui, acele inefabile întâmplări ale ființei pe care le cunosc numai poeții adevărați. Esențiale sunt în *O viziune a sentimentelor* sugestia de plutire, sentimentul imponderabilității. Apar pe cerul versurilor sale păsările, numeroase păsări, chiar oamenii sunt văzuți ca niște

păsări „nemaîîntâlnite / cu aripile crescute înlăuntrul / care bat, plutind, planând, / într-un aer mai curat — care e gândul!“). Tinerii îndrăgostiți din poemele lui Nichita Stănescu scapă de sub controlul legii gravitației, sunt niște pietoni ai aerului. O pală de vânt cu două brațe transparente îi saltă în trecere, un poem se cheamă *Mișcare în sus*, un altul *Pentru că înot și zbor în sus* și sugerează imaginea splendidă a topirii în cosmos:

„Pentru că înot și zbor în sus,
abia mă mai ajung din urmă
amintirile
ca niște bule de aer, undele
mișcătoare.
...Globuri străvezii, globuri reci,
luminate și întunecate
azvârlindu-mi pe grumaz
câte un trup de-al meu neîmplinit,
rămas din adolescență...”

În călătoriile lui aeriene, acest tânăr Hyperion trece printr-un spațiu de sublimități, cosmosul este un ansamblu de obiecte transparente, văzduhurile nu au tradiționalele vămi, plutirea este o mirifică aventură. Se prefigurează în aceste poeme tinerești, lângă sugestiile cunoscute din volumul de debut, și o *poetică a zborului* asociată cu o *poetică a diafanului* sau a „diafanizării“, sublimării universului. Exemplele pot fi luate de peste tot. Sunetele — citim într-un poem — îngheață și se prefac în stâlpi răsuciți“, privirile trec prin ziduri, tânărul seraf bea „azurul decantat în cești“ și își contemplă răsufklarea transformată în globuri de aer etc. Dintre mituri, Nichita Stănescu alege pe acela al lui Amfion, grecul care, cântând, făcea ca zidurile cetății să crească singure. Este, desigur, simbolul poetului, întors de Nichita Stănescu când spre temeie lirismului civic, când spre eros. Orfismul său ia forme exuberante. Din umeri ies pantere care se prefac în viaducte, din piept țâșnesc lei cu coame flocoase care se vor face temelii, terasamente și diguri, iar din tradiționala coastă:

„Din coastă, zbătându-se ca o sabie,
își va arcui în salt trupul lucios
delfinul, din tot cârdul cel mai frumos,
izbind cu coada aerul lichid.
Și va coborî, încolăcindu-se ca un cercel,
și se va face zid și se va face crenel.

Oh, pe rând, din genunchi,
condorii vor izbucni în mănunchi,
se vor roti, luând văzduhu-n tăișe
și se vor așeza și se vor face acoperișe,

și din gleznă, până-ai să te-arăți, femeie,
vor pleca și animalele celelante,
lăsându-mi nerăbdarea împodobită cu plante.“

În *Dreptul la timp* (1965), vizionarismul lui Nichita Stănescu se intelectualizează și se abstractizează. Poezia este, în continuare, imaterială, voind s-o prinzi într-o formulă vezi că-ți trece printre degete. Poemul concentrează un număr de impresii difuze, de notații care trimit la mai multe universuri deodată, într-o confuzie (corespondență) prodigioasă. Dominantă, la prima lectură, ar fi o anumită percepție dilatată a timpului. Însă timpul este o noțiune imprecisă și poetul face totul pentru a o aburi și mai mult. O accepție istorică a ei se traduce (primul ciclu al volumului) în imaginea alegorică a femeii care naște asistată de un orizont de alte femei gravide. Asta vrea să spună că timpul acela (1933) este eroic și fecund. La apariție, versurile păreau interesante pentru că depășeau obișnuitele *evocări lirice*, foarte prolifică în epocă. Azi alegorismul lor s-a învechit. Însă tonul cărții îl dau alte poeme, indiscutabil superioare, care mușcă în chip mai decis din substanța miturilor fundamentale. *Enghidu* este, pornind de la epopeea lui Ghilgameș, un poem despre moarte. Dispărând prietenul său Enghidu, uriașul Ghilgameș — regele legendar al Urukului din cunoscutul poem sumerian — descoperă sentimentul morții (al limitei),

necunoscut până atunci. Aceasta este, concentrată, substanța mitului. Poetul dă, din perspectiva mai abstractă a durerii, o definiție afectivă a *timpului* („treccrea durerii în trecerile timpului”) printr-o succesiune lirică de imponderabile. Ca principiul Tao, *timpul* este o absență ce creează și o creație ce nu se poate numi:

„Ceea ce nu e fără de margini este,
pretutindenea călătorește, pete mari întâlnind
cărora Timp le spun.
Ceea ce nu e pretutindenea este, picioarele
mi le soarbe până la genunchi, colțul inimii
mi-l izbește, pe gură îmi dansează.
Ceea ce nu e fără Timp este, ca amintirea.
E asemenea văzului mâinilor, asemenea
auzului ochilor.“

Însă poemul se deplasează, curând, de la *timp*, *limită*, *moarte* la ideea de jertfă și creație. Mitului morții i se substituie, ca în majoritatea versurilor lui Nichita Stănescu, mitul orfic al cântecului:

„Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating,
stelele rotitoare ale cerului, cu privirea;
fiecare umbră pe care o arunc peste nisip,
sufletul mai puțin mi-l rămâne, gândul
mai lung mi-l întinde; fiecare lucru
îl privesc cum aş privi moartea, rareori
uit aceasta, și-atunci, din nimic fac dansuri
și cântece, împuținându-mă și smulgându-mi
bătaia tâmpelor, ca să fac din ea coroane de mirt.“

Din aceeași sferă de simboluri, dar cu un înțeles mai limpede, este *Către Galateea*, poem despre eros și creație. Să se remarce acest sincretism poetic (de izvor romantic) care va complica enorm pânza de simboluri din cărțile ulterioare. Miturile nu apar niciodată singure, în puritatea și cu sensurile lor inițiale, miturile sunt asociate și derivate spre alte înțelesuri. Nu este vorba de comuna „prelucrare” modernă, ci de pretextul pe care îl oferă elementele

mitului pentru a transmite o stare lirică polifonică. Galatea este *opera*, dar și *femeia* neîndurătoare, incoruptibilă. Creatorul modern cere îndurarea de a fi născut de opera lui, rotind în acest timp ochii spre dublul ei existențial:

„Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile,
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și sprâncenele tale,
și bluza ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.“

Versurile sunt aici demonstrative și pipăie cu mai multe degete retorice o idee care circulă și în eseistica nouă. Însă în poemele obișnuite, acelea ce transcriu în mod mai direct ficțiunile spiritului și stările de existență, versurile se ordonează după alt ritm (interior) și nu se mai agață, ca iedera, de coloana unei idei. Lucrurile se dizolvă în stările lor sublimite. Sunetele, privirile, mirosurile devin corpuri independente. Universul se dematerializează și se supune legii de atracție a imaginației:

„Între dulcile timpane,
sprijineam un sunet lung.
Degetele diafane
îl ating și parcă smulg,
din ființa auzită a secunde
de atunci,
trupurile noastre lungi.

Ce frumoase și ce line,
fulgerate-n înălțime,
și cu mantii lungi de nori,
cu stele la subțiori...”

Creatorul trăiește într-un ochi uriaș și hrana lui este lumina. Corpurile calomniate (piatra, viermii) încep să iradieze. Plouă cu

trupuri străvezii și, rupte, privirile plutesc ca păsările prin aer. În chip de înger chagallian, poetul zboară deasupra orașului sprijinit pe un sunet:

„Un sunet mă-nconjura și mă ducea cu el
pe deasupra orașului, departe,
pe sub norul cerului străbătut
de fâșii alunecătoare de noapte.

.

Rămânea deasupra numai strigătul, numai el
ca un jet de apă nemaicăzând,
dar orizontul înainte de zori ridica,
felin, pupilele verzi ale ierbii, arzând.“

Acest serafism generalizat tinde să înlocuiască materia cu energia ei, lucrurile cu tiparele lor pure. Forma lor de existență este mișcarea. De la sud la nord, de jos în sus, din starea de veghe în starea de vis. O continuă metamorfoză și o progresivă dematerializare și autonomizare a obiectelor se observă în poemele ce numesc, într-o mie de feluri inedite, același sentiment.

Este prematur să reconstituim din poemele de acum o *viziune a cosmosului*, pentru că Nichita Stănescu va aduce în *11 Elegii*, *Obiecte cosmice*, *Laus Ptolemaei* etc. elemente noi. Ce putem spune este că, în raporturile cu universul din afară, poezia trece printr-un proces în doi timpi: unul sparge fără violență structurile existente, schimbă raporturile reale dintre lucruri, înlocuiește materia prin forța ei interioară, sublimată, și introduce un cod nou de corespondențe bazat pe ideea unei legături universale; iese, de aici, un univers de obiecte transparente, imponderabile, plutind autonom și armonios într-un spațiu imaginar greu de determinat. Cosmosul lui Nichita Stănescu nu cunoaște încă starea de contradicție. Forța care structurează și dă consistență acestui univers imaterial este *cântecul*: al doilea timp al complicatului proces liric. Poezia dislocă, dar în aceeași măsură repopulează universul, creează o lume stranie de corpuri. Trupul este un izvor nesecat

de obiecte, lumea este opera lui. Poezia are astfel o funcție regeneratoare: ea descoperă corespondențele profunde dintre celulele cosmosului și creează o lume nouă de volume și de ființe androgine care întrunesc toate atributele materiei primordiale. Din lectura filozofilor vechi și a poemelor cosmogonice, Nichita Stănescu, ajutat de o imaginație poetică extraordinară, și-a creat propria cosmogonie. În *Dreptul la timp* întrezărim deocamdată vertebrele ei albe.

Câteva poeme (*Quadriga, Savonarola*) au un stil mai energic și o viziune mai întunecată. Seraful are totdeauna la îndemână o sabie de foc. Timpul interior poate intra în stare de criză și atunci apare ideea diviziunii și dorința de a sparge coaja duratei. Nichita Stănescu creează în jurul acestei idei un grandios spectacol hipic:

„Șuieră o quadrigă pe câmpia
secundelor mele.
Are patru cai, are doi luptători.
Unul e cu ochii-n frunze, altul
cu ochii în lacrimi.
Unul își ține inima înainte, în cai,
altul și-o târăște peste pietre, în urmă.
Unul strânge frâiele cu mâna dreaptă,
altul tristețea în brațe.
Unul e neclintit, cu armele,
celălalt cu amintirile.
Șuieră o quadrigă pe câmpia
secundelor mele.
Are patru cai negri, are doi luptători.
Unul își ține viața în vulturi,
altul își ține viața în roțile rostogolite,
și caii aleargă, până când sparg cu boturile
secunda,
aleargă-n afară, aleargă-n afară
și nu se mai văd.“

11 Elegii (1966) a fost socotită cartea cea mai bună a lui Nichita Stănescu. Autorul însuși a sugerat, în câteva confesiuni publice,

această ierarhie. Cea mai bună carte a lui Nichita Stănescu este însă poezia lui, luată în totalitate. Elegiile sunt fragmente dintr-un poem vast, neîncheiat, reluat și completat periodic. Putem spune însă că *11 Elegii* constituie volumul cel mai unitar și, în sens filozofic, mai *dogmatic* al lui Nichita Stănescu, hotărât să dea, acum, o viziune coerent demonstrativă despre filozofia sa lirică. S-a spus, în chip exagerat și impropriu, că el vrea să corecteze sistemul filozofic al lui Hegel. Niciodată însă un poet n-a corectat sau negat un filozof, pentru că metafizica poetului este de natură existențială (chiar atunci când operează cu concepte și se revendică de la un sistem), în timp ce metafizica filozofului este de natură conceptuală și intenționează să dea o explicație posibilă a lumii. Un poet poate lua sugestii din cărțile unui filozof, dar ideile lor se dezvoltă în registre diferite. Nichita Stănescu citează însuși pe Hegel, Vasile Pârvan și frecventează în chip sigur *Dialogurile* lui Platon (aici și în celelalte cărți), însă poemele sale nu-și propun, și nici n-ar putea, să dea un sistem unitar de gândire clasabil din punct de vedere filozofic.

Ambiția lui este mai simplă și mai mare: să sugereze un număr de raporturi care determină poezia și existența poetului, în versuri mai conceptualizante și mai disciplinate decât altele. Cele 11 elegii sunt, în fapt, douăsprezece: *Omul-fantă* care în ediția din 1966 alcătua elegia a noua devine în edițiile mai noi un poem de sine stătător și în locul lui apare o altă elegie (a noua), sporind astfel la 12 numărul secvențelor. *Douăsprezece* este un număr de mai multe ori simbolic și cartea poate da de la început o sugestie despre natura ei inițiativă. Sugestia se întărește la lectura versurilor, precedate de dedicații solemne („închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artiști al dedalizilor“) sau de precizuni asupra temei discursului: „lupta dintre visceral și real“, „tentația realului“ etc. Explicațiile sunt și nu sunt lămuritoare. Poemele, în sine, au o altă desfășurare și, în genere, toată această aparatură filozofică rămâne în afara scenei lirice. Esențial este efortul

intelectual de a defini liric un număr de categorii care intră în sfera poeziei și o determină.

Punctul de plecare este criza de natură existențială. Trecând printr-o întâmplare mai gravă a ființei sale, poetul încearcă s-o depășească prin meditație. Citim, toate acestea, printre rânduri, căci tema intimă este ascunsă, poetul evadează din subiectivitate pentru a contempla subiectivitatea și condiția ei. Iată de ce poemele n-au o notă afectivă deși pornesc dintr-o afectivitate rănită. *Întâia elegie* este o definiție, în stilul taoist pe care l-am mai semnalat, a ceva esențial, dar nedeterminat și nenumit. De la *punct*, cel mai concentrat semn și imaginea cea mai redusă a universului, până la Creatorul absolut, totul poate fi îndreptățit, sugerat de acest enigmatic *El*:

„El începe cu sine și sfârșește
cu sine (...)
Din el nu străbate-n afară
nimic; de aceea nu are chip
și nici formă. (...)
El este înlăuntrul-desăvârșit
și,
deși fără margini, e profund
limitat.
Dar de văzut nu se vede...”

Stilul este solemn și ermetic ca în vechile cosmogonii:

„Totul este inversul totului.
.....
Spune Nu doar acela
care-l știe pe Da.
Însă el, care știe totul,
la Nu și la Da are foile rupte”,

stil pregătitor, inițiativ, cu propoziții oraculare din care fiecare înțelege ceea ce poate. Între atâtea aproximații, sigură este doar sugestia unei sufocante existențe în interiorul unui univers „care se începe cu sine / și se sfârșește cu sine”.

Elegia a doua, numită și *Getica*, destramă această solemnitate și, în stil aproape eseistic, dă o idee despre popularea universului cu zei. Zeul apărea acolo unde se producea o ruptură în coerența materiei. Orice rană naște zeul ei, orice suferință este sacralizată. Dar suferința de a scrie (Poezia), dar rupturile în interiorul subiectivității (ca cele sugerate de *tăcerile*, *golurile* elegiilor) nu au zeii lor? Propozițiile clare nu merg mai departe și gândul cititorului aleargă în voie. Mai concret lirică este cea de *a treia elegie*, divizată în cinci părți, numite cu pedanterie de savant pozitivist: *contemplare*, *criză de timp*, iarăși *contemplare*, *criză de timp*, *contemplare*. Conceptele nu se lămuiesc prea mult nici aici, în schimb lirismul afirmă, puternic, oroarea de vid, voința de solidaritate cu lucrurile. Baudelaire ura mișcarea, poetul tânăr român începe să se teamă de metamorfozele lucrurilor, el care celebrase dizlocarea, ruperea lanțurilor gravitaționale:

„Mă amestec cu obiectele până la sânge
ca să le opresc din pornire,
dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe
spre o altă orânduire.“

El locuiește acum într-o sferă vidă și simte teroarea inconsistenței pe măsură ce simțurile cresc alarmant: ochii se deschid, unul câte unul, din tâmplă, din degete etc. Apar *păsările*, într-o imagine emblematică a înlănțuirii:

„Fluviu de păsări înfipte
cu pliscurile una-ntr-alta...”

și *îngerii* cu lănci în mână, și *ochii* („o gârlă de ochi verzi“) și, în fine, *privirea* acaparatoare de care stă suspendată lumea. Viziune teribilă, de un onirism negru:

„Suntem fructificați. Atârnăm
de capătul unei priviri
care ne suge.“

Este limpede (cât pot fi de limpezi conceptele poeziei) că Nichita Stănescu împinge limitele lirismului dincolo de frontierele realului și vrea să vadă ceea ce într-un loc numește „văzul dinapoia frunzelor“. A surprinde *Altceva*, pe *Altceineva*, *Altunde* pe care deocamdată logica normală nu-i concepe este ambiția (și suferința) poetului. Nichita Stănescu creează categorii care, apoi, îi asediază spiritul și-i provoacă aceste *stări de criză*. Deocamdată, el încearcă să străpungă lumea visului și, din contemplarea ei în stare de trezie, ies micile viziuni coșmardești citate înainte. În această ordine apare și simbolul Evului Mediu (în *a patra elegie*, aceea care dă seama despre lupta dintre visceral și real!), dar nu sub chipul întunecat pe care îl știm. În fabula lui Nichita Stănescu, Evul Mediu s-a retras din afară (din istorie) în interiorul subiectivității lirice, tânjitoare, acum, după asceza meditației. În ce scop, se poate întreba logica normală? Însă logica poetică are propria ei justificare. Evul Mediu este un fragment din marele tot care trebuie să trăiască în cineva și de care să se lase trăit, și acest factor recuperator este poezia. Nichita Stănescu poate spune, atunci, provocând stuporea bietului nostru bun-simț:

„Evul Mediu s-a retras în chiliile
roșii și albe ale sângelui meu.“

Elegiile alternează asemenea secvențe, pur speculative, abstracte, cu fragmente în care imaginația lirică se întoarce spre dramele existenței. Reapare, atunci, tema fundamentală. În *Elegii*, tema este suferința de diviziune, tânjirea de unitate, ridicată la treapta cosmică:

„Durere a ruperii în două a lumii
ca să-mi pătrundă prin ochii, doi.
Durere a ruperii-n două a sunetelor
lumii,
ca să-mi lovească timpanele, două.
Durere a ruperii-n două
a mirosurilor lumii,

ca să-mi atingă nările, două.
Și tu, o, tu, refacere-n interior,
tu potrivire de jumătăți, aidoma
îmbrățișării bărbatului cu femeia sa...”

Obsesia rupturii aduce imediat, în această dialectică fecundă și sucită, ideea de culpabilitate. Refacerea unității primordiale nu-i posibilă până ce poetul nu va ști limba sâmburilor, limba ierbii. O elegie (*a șaptea*, subintitulată *opțiunea la real*) exprimă în stilul solemn de la început solidaritatea cu pietrele, merele, cărămizile, caii. Versurile, de o umilință cam orgolioasă, rupte și, din loc în loc sacerdotale ca un comunicat al Sfântului Scaun, proclamă abandonarea totală a subiectivității pentru ca, odată instruit în limba necunoscută a materiei concrete, să poată îmbrățișa „un posibil gălbenuș al existențelor“. Gând îndrăzneț ca acela al lui Dionis care se visează Dumnezeu și se prăbușește. Nichita Stănescu nu se pedepsește pentru cutezanța lui și în altă elegie, una din cele mai frumoase, creează o țară nouă, *Hiperboreea*, locuită de ideile pure și uriașe, un fel de peșteră platoniciană unde sunt primiți și poeții:

„Hiperboreea, zonă mortală
a mai-marilor minții
loc al nașterilor de copii de piatră
din care sculptați sunt doar sfinții.”

Elegia oului, a noua, aceea ce nu figurează în prima ediție, aduce imaginea barbiană a oului și a *sinelui* care locuiește în el. Lupta *sinelui* de a ieși din *sine* se izbește de dura lege a determinațiunii în univers, văzut, aici, ca o însumare de ouă din ce în ce mai mari. Imagine pur plastică, folosită și de vechea iconografie bizantină, împinsă de Nichita Stănescu spre simbolismul creației și drama cunoașterii:

„Sinele încearcă din sine să iasă,
ochiul din ochi, și mereu
însuși pe însuși se lasă

ca o neagră ninsoare, de greu.
Dintr-un ou într-unul mai mare
la nesfârșit te naști, nezburață
aripă. Numai din somn
se poate trezi fiecare, —
din coaja vieții nici unul,
niciodată.“

Omul-fantă este un divertisment comic într-o operă serioasă. Ca să nu supere pe zeu, luptătorul așază la coada cortegiului triumfal un bufon. Comicăria este supapa necesară tragicului pentru a nu muri de congestie. *Omul-fantă* este spiritul pozitivist care trăiește în lumea aparențelor. El se umple „cu imaginile diforme“ și așază piramide de vid pe întinsele deșerturi. El poate fi identificat cu conștiința noastră limitat existențială, el vede că „totul este lipit de tot“ și nu are știința că există „un spațiu pentru vedere“ accesibil celor care trec dincolo de falsele hotare.

După acest interludiu, menit să odihnească puțin spiritul, poemul revine la tema lui profundă, exprimată, aici (în *elegia a zecea*), în plenitudinea ei. Este cea mai profundă, sub raport liric, pentru că versul nu mai ascunde tensiunea interioară în groase învelișuri de abstracțiuni. Ce a fost până acum a fost o lungă pregătire, o călătorie complicată prin straturile unei cosmogonii utopice. Atingem, în fine, centrul, izvorul ei existențial. Programul următor al poeziei lui Nichita Stănescu aici îl aflăm: voința de a atinge, prin intensitatea gândirii poetice, *neauzul*, *nevăzul*, *nemirosul*, *negustatul*, *nepipăitul*, de a exprima inexprimabilul și, mai ales, suferința pe care el îl provoacă. Spiritul care își pune astfel de probleme intră, fatal, într-o stare de criză, pentru că el suferă de ceea ce nu poate cuprinde:

„Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav
de ceva între auz și vedere,
de un fel de ochi, de un fel de ureche
neinventată de ere.

Trupul ramură fără frunze,
trupul cerbos
rărindu-se-n spațiul liber
după legile numai de os.
Neapărate mi-au lăsat
suave organele sferii
între văz și auz, între gust și miros
întinzând ziduri ale tăcerii.

Sunt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sunt bolnav,
că nu se mai poate împarte
la două țâțe, la două sprâncene,
la două urechi, la două călcâie,
la două picioare în alergare
neputând să rămâie.
Că nu se poate împarte la doi ochi,
la doi răătăcitori, la doi struguri,
la doi lei răgind, și la doi
martiri odihnindu-se pe ruguri.“

Din izbirea spiritului creator de astfel de interogații iese, în cazul *Elegiilor*, o poezie de o frapantă originalitate, insolită prin discursul ei, ici radical prozaic, conceptual, colo amplu, patetic, muzical, pierdut în lumea ficțiunilor mari. Aventura lui Nichita Stănescu se încheie prin acceptarea realului, întoarcerea la lumea fenomenală:

„A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu
înlăuntrul fenomenelor.“

dar numai după ce a agitat inerțiile subiectivității și a încercat să se smulgă din ele. 11 *Elegii*, pe care unii mărturisesc că nu le înțeleg deloc, reprezintă o dată în istoria poeziei postbelice.

Temele, obsesiile din 11 *Elegii* sunt reluate, nuanțate, duse mai departe în ciclurile *Obiecte cosmice* (1967, inclus în volumul antologic *Alfa*), *Oul și Sfera* (1967) etc. Conceptele își caută noi

învelișuri lirice și, într-o inepuizabilă vervă, Nichita Stănescu le plimbă prin toate domeniile fanteziei. Poezia (într-o definiție nouă) se hrănește cu „priviri fixe“ și are articulațiile păianjenului „când alunecă-n tăcere pe suprafața sunetelor și se ridică la stele“, poezia trăiește, într-un cuvânt, din imponderabilele pe care i le oferă din belșug imaginația. Opțiunea pentru real duce (consecință neașteptată!) la teama de mișcare în structurile constituite ale materiei. Euforia metamorfozei din poemele anterioare este îndepărtată, și poetul cade în genunchi în fața ierbii, a pietrelor, merelor, a soarelui ca nu cumva să-și iasă din sine (*Raid în interiorul pietrelor*). Să nu ne așteptăm însă ca Nichita Stănescu să moară cu această imagine în brațe. Structurile fixe îl vor obosi repede și versurile vor face din nou elogiul stării de mișcare. Chiar și atunci când gândul, înspăimântat, cere stabilitatea formelor, poezia prin limbajul ei radical spulberă această idee.

Obiecte cosmice exprimă o anumită oboseală a spiritului, în ciuda premiselor lirice în continuare incitante. Poetul bate acum „trotuare de amurg“ și mizează pe nenăscuți. În rest: căderi de îngeri și un număr de desene fantastice (*Descălecarea*, *Somnul cu ferăstraie-n el*, *Creierul scotea din el mâini*) în stil oniric, de o falsă cruzime:

„Somnul cu ferăstraie-n el
taie capetele cailor
și caii aleargă nechezând cu sânge,
ca niște mese roșii, fugite pe străzi,
de la cina cea de taină.
Și caii aleargă, în aburii roșii
clătinând umbre. În șăi, fantome.
Frunze se lipsesc de gâturile lor
sau se prăbușesc de-a dreptul în ele,
cum se prăbușește umbra copacului în fântâni.“

Tot decorativ, dar într-un mod mai discret, este și poemul *Grup de înotători* care anunță o temă ce va obseda de aici înainte pe Nichita Stănescu: *tema înlănțuirii*, a întrepătrunderii inextricabile

a formelor. Aici înotătorii care cresc unul din altul, în altă parte (*Un pământ numit România*) șiruri de femei care nasc și se nasc una din alta sau cârdurile de păsări prinse într-un cerc de ciocuri și aripi comune:

„Ei vin în șir, albi și verzi,
rupti de lucruri, rezemându-se doar
în propria lor inimă, și ea — zvârlindu-se
și prăbușindu-se-n sine, neclar.

Liberi, suspendați, albi și verzi,
vin tulburând aerul static.
Ochii de noapte, întredeschiși,
îi contemplă apatic.

Să-i lăsăm. Să le dăm voie.
Ei cresc unul din altul, noroși și lenți,
și descreșc sub ochii ficși ce-i înconjoară
sferic,
și indiferenți.“

Lirismul decorativ și sentimental pătrunde în volumele de versuri patriotice din această fază: *Roșu vertical* (1967) și *Un pământ numit România*. Primul reactualizează balada și imnul, însă cel mai reușit, estetic vorbind, este poemul *Către Hypnos*, în afara tematicii generale a volumului, nu însă în afara lirismului vizionarist al lui Nichita Stănescu. O viziune integral onirică a existenței ne întâmpină aici, însă viziunea nu respiră teroare, viața în somn este de o suspectă normalitate: oamenii se nasc, trăiesc în somn, strugurii se coc la căldura unui soare nocturn, cuvintele visează la cuvintele-treze, animalele și plantele la dublul lor diurn etc. În simbolismul lui împins spre alegorie, poemul are o notă voit demonstrativă. Nichita Stănescu tratează tema onirică cu *spiritul treziei*. Foarte lucidă, reală, *diurnă* această lume ce trăiește și petrece sub protecția lui Hypnos.

Imaginile sunt mai violent plastice și de o ambiguitate mai mare într-un *peisaj de iarnă*, pornit sub auspiciile celui mai cuminte

impresionism: patru sori de abur alb se desfac pe cer, cerul este negru, o femeie tânără stă pe un bulgăr de zăpadă verde și coama ei neagră luminează. Delicat și misterios lirism pictural:

„Eu stăteam cu brațele atrase, ridicate,
ca și cum m-aș atârna de un stejar tăcut,
cu o ramură plecată, neagră peste mine,
câte patru mari vârtejuri, într-un cer tăcut.

Aur negru și zăpadă verde.
Patru sori de aur, surd se desfăceau pe cer,
ora taciturnă ne ținea-mpietriți alături
și pe jumătate smulși spre cer.“

Nichita Stănescu sparge, scriind despre temele poeziei patriotice, schemele curențe. Chiar și atunci când este vorba de Toma Alimoș, de recruți, soldați în corturi, în marș etc., el introduce pe furiș obsesiile sale. Elocvent în acest sens este *Un pământ numit România*, peste care critica literară a trecut ușor, păcălită de poemele de început și de sfârșit, circumstanțiale. În interior însă, Nichita Stănescu a introdus, într-o accepție mai muzicală, toate temele lui mari. Într-o baladă ce vorbește despre necazurile unchiului Iosif, dăm peste aceste versuri:

„Zeul stătea călare pe ochiul meu,
pinten îi era privirea mea, răătăcită,
ah și ah, cascade urla mereu, și mereu
nisip era în oră și-n clepsidră“

În nici o legătură formală cu numitul Iosif și nevasta lui. În crăpăturile poemului evocator, Nichita Stănescu introduce, ca în citata elegie, câte un zeu insolit pentru a marca o disonanță.

Nouă cu adevărat este aici o poezie pe care aș numi-o a *indeterminării*. O poezie care își propune să sugereze imperceptibila trecere de la imagine la idee, de la obiect la percepție și de la gând la materie:

„Alunecare din idee-n lucruri,
cădere din cuvinte-n dinți
un cer cu frunze care-l scuturi
din verde-n galben scos din minți
și câte zone reci se-ncheagă
și de necontrolat cu văzul
mandibule de cai încep să spargă
în dinți, din staule de vânt, ovăzul.
E tulburată glezna cu brățară
dansând pe tâmpla mea fierbinte
căzută-ntr-un străfund de vară
pe-o scară ruptă de cuvinte.“

În versurile de mai sus, poezia vrea să dea o consistență *alunecării* ideii în lumea fenomenală, în alt poem (*Zenit nocturn*) lirismul își asumă „înfățișările liniștii“, iar într-o evocare bine articulată, coerentă până la pedanterie, versurile vor să prindă pe hârtie pata de umbră a melancoliei. Ele vorbesc de ceva ce scapă rostirii comune, nu însă rostirii poetice care poate da un trup imprecisului, vagului, printr-o suită de echivalențe din lumea materiilor dense:

„Era o melancolie, un fel de tristețe,
un fel de gol străbătut de o dorință imprecisă,
un fel de decădere a gândurilor către imagini
reprezentând sierre, poate chiar Sierra Leone
pentru că sună mai îndepărtat, mai inaccesibil.
Era un fel de întunecare de care ești refuzat,
un fel de mărunță dezinvoltură, cum ar fi
aceea a dansului,
dar de la care ești respins numai cu un gest
al nepăsării.“

Tema *cuvântului* și a *necuvântului*, a lui *sunt* și *însuși*, simbolistica *ochiului* și a *oaselor* născătoare de universuri (aici *tibia*, *sternul*, *călcâiul*) sunt tratate acum cu un suflet liric mai gramatical decât cel dinainte și trec o dată sau de mai multe ori prin ficțiuni mai domoale. În poezia din această fază, dominant este *mitul creației*, derivat din alt mit — *cuvântul* —, care începe să obsedeze,

realmente, pe Nichita Stănescu, ca pe toți poeții tineri. Însă autorul *Necuvintelor* nu manifestă nici o neîncredere principială în limbaj. Limbajul i se supune fără dificultate, cuvintele îi vin numaidecât și în număr copleșitor sub condei, sunetele sunt întoarse pe toate fețele și din contemplarea lor iese o mitologie originală. Toate instrumentele imaginației se orientează acum spre cercetarea *cuvântului*, iar când spiritul obosește, el inventează o noțiune nouă: *necuvântul*, cum inventase *nepipăitul*, *neauzitul*, prototipele negative (*prototipele absenței*) din acest întors cer platonician.

Cuvântul intră mai întâi pe poarta a două corpuri geometrice: *Oul și sfera* (1967). Suntem în zodia cercului, a rotundului, dezordinea, ambiguitatea subiectivității nasc voința de perfecțiune.

Nichita Stănescu revine, într-un fel, la substanța poetică din *Dreptul la timp*, la o poezie, adică, de atitudini existențiale. O revenire însă ce trece prin teritoriul de geometrii pure din *Elegii*. Primul ciclu, *Andru plângând*, coboară suferința filozofică de dinainte pe un plan mai subiectiv și mai lumesc. Aflăm, aici, un Nichita Stănescu nu mai pur decât cel din *Elegii*, mai aproape însă de esența lirismului său. Un liric borealic:

„zbârlire de obiecte prin aer către Nord,
de brațe inutile, de avioane rupte
în crivățul pe care îl încord
ca pe un arc menit să lupte
înspre zăpadă totul! La gheață și la urși...”

Universurile sale translucide se populează, mai întâi, de fantasme, de chipurile angelice ale materiei, smulse din inerția și obscuritatea originară: de *îngerii noroiului*, de *îngerii viermilor*... Parafrazându-l, am spune că Nichita Stănescu pune oricărui lucru un ochi albastru, îndreptat ca un telescop, când spre abisurile cerului, când spre acelea întunecate ale pământului. O ninsoare de lumină cade peste acesta din urmă făcându-l, deodată, transparent (*Ninge cu ochi*). Țesuturile lucrurilor se răresc, din opace devin luminoase, din grele devin ușoare, imponderabile, din

corpuri devin simboluri, semne. Poezia ar fi, dar, această lumină ce înalță materia și o readuce la condiția ei inițială. Poetul însuși devine, în această insolită metamorfoză, un sunet plutitor în cosmos și fixat ca vechii satani romantici pe muchia unui nor: „pe zigzaguri de lumină și de tunet“ (*Alt cântec*). Sugestia din urmă e pur decorativă. Nichita Stănescu nu are senzația marilor fierberi cosmice. Totul la el se sublimează, își pierde tunetul inițial, forța de propulsie și de distrugere. Despicarea cerurilor, desprinderea galaxiilor sunt fenomene pe care le percepe pe o cale pur contemplativă. Poetul nu-i, în fond, ne-o spune chiar el, decât ecoul unui sunet din trâmbița îngerului biblic; chip de a sugera că emoțiile, pentru a-și căpăta identitatea lor poetică, trec, înainte de a ajunge în poeme, pe dinaintea oglinzilor purificatoare ale spiritului.

Dar acest vizionarism nu e lipsit de mister, zborul lui nu e atât de liber și de liniștit printre lucruri. Ca îngerul plutitor dintr-o fermecătoare baladă, el poartă cu sine o taină pe care încearcă să o descifreze într-o carte cu semne labirintice. Luminile, sunetele, chipurile angelice se învârt, în fond, în jurul unor simboluri misterioase de care săgeata înțelegerii se frânge. Ce este incontestabil este că ele duc spre ideea creației sau, mai bine zis, a *creatului*, a ceea ce s-a întrupat. Punctul de plecare al mitologiei poetice din *Oul și sfera* trebuie căutat atunci în aceeași substanțială *Elegie a zecea*, elegia realului, a existenței. Numai că Nichita Stănescu schimbă acum și sensul și planul speculației poetice: creația e un act subiectiv și perceperea ei reprezintă o cufundare în apele tulburi ale subiectivității.

Creația formelor, diversificarea materiei, proliferarea elementelor nu sunt altceva decât opere ale verbului. Lucrurile nu există, vrea să spună poetul, decât în clipa în care antenele poeziei ajung la ele. Ele există, firește, în forma și structura lor celulară, dar pentru a ajunge ființe sau semne poetice trebuie să fie create, puse într-o stare muzicală, și aceasta e chiar opera *cuvintelor*.

Pe acest plan superior de speculație — și nu e o exagerare chiar a spune: pe un plan sublim metafizic — lirismul lui Nichita Stănescu își rotește coada sa de păun, tulburând apele înțelegerii noastre. *Andru plângând* e, în fond, elegia pură a cuvântului creator, un simbol, pe scurt, al genezei artei. Acesta e, ca și în mitologia lui Ion Barbu, *Oul*, dar nu cel de dinaintea *nunții*, din starea purității inițiale, ci cel de după, fecundat de principiul creator. Iar acesta, am văzut, nu-i decât verbul, cuvântul lepădat de sensurile lui adiacente, urcând spre izvoare în căutarea sensurilor esențiale și, evident, creatoare. Căutarea sensurilor primordiale, de care vorbește și Mallarmé, e mai mult decât un act poetic pur: e drumul ce duce spre misterul creației, e chiar aventura cuvântului poetic prin cercurile existenței. Poezia nu-i decât forța care pune în stare de creație cuvântul ascuns din lucruri:

„În străfundul fiecărui lucru nu există
până la urmă decât un cuvânt
înfățișarea trupului meu, tristă,
știe legea acestui pământ,
că până la urmă în lucruri nu este
în miezul miezului decât un cuvânt,
Boerebista al întinderii aceste
cu vițele arse în vânt...
Descoperim până la urmă silabe
căzute din copilărie de zei,
foarte lungi și foarte albe
și numai din trei în trei.“

Cuvântul își are dramele, clipele de jubilație și momentele când din ochii lui curg lacrimi grele de suferință. Ființa lui androgină inspiră stimă, iubire, dar și teamă, pentru că primul semn al morții e dispariția cuvântului. Vorbind de drama, metamorfoza acestor ciudate ființe ce-și caută forma lor originară, Nichita Stănescu, închipuind totul cu fervoare, nu face în fapt decât să sugereze câteva stări poetice esențiale. Din însumarea lor ia naștere o

mitologie poetică de o rară originalitate. Într-un poem, secundele trec gravide, vorbele își caută tiparele, în altul ele se izbesc de aerul împietrit și se înroșesc șiroind de sânge. Pentru a le prinde nuanța trebuitoare în versuri, poetul întreprinde o ciudată vânătoare a sunetelor, utilizând lassoul și arme mai profane, căci vocabulele, ființe fabuloase, au urechi de iepuri și de câini, câte patru picioare și câte patru mâini (*Cântec*). Nașterea poeziei e chiar ieșirea din oul cuvântului, întruparea lui în ființa pură a versului:

„Înșirare de cuburi, simplă înșirare de cuburi,
zeul nu te crede niciodată când ești zeu.
Rămân același purtător de trupuri
sub culmile ploioase, eu,
să le distrug, dar pentru care ochi, și când,
în tăcere austeră?
Țin în afară tristul gând
neîncăput într-o pietroasă eră.
Să vină îngerii să-mi facă vânt
cu aripile mari cât pomii,
zăcut cum stau pe-acest pământ
și mișunat de toți eonii.
O, dacă oul nu ar fi
frumos ca iarna ce se lasă
și dacă-n el nu s-ar stârni,
cu plumbi, în aripi o mireasă —
respins de nuntă aș fi fost
și numai purtător de trupuri,
și zeii numai pe de rost
m-ar fi știut. Ah, cuburi, cuburi.“

În *Dreptul la timp*, artistul se ruga de creația sa să-l nască. Puterea creatoare o are acum cuvântul, fără de vibrația căruia poezia nu e posibilă: „respins de nuntă aș fi fost“. De drama cuvântului se leagă însă și alte stări. Respins de cuvânt, poetul simte frigul singurătății:

„Eu mă strâng în mine atât de adânc
încât îmi rămân mie însumi departe.“

Iar când frica de existență devine insuportabilă, el se retrage în lucruri, adică în cuvinte, în lumea pură a semnelor:

„M-am tras în lemn și în măduva câinilor,
în ochii frunzelor și în cai,
în uscățimea roasă de șobolani a pâinilor,
în burta lui vei fi și-al lui „Erai.“ “

Nichita Stănescu e, ca puțini scriitori români, un comedialog superior al cuvântului și rareori aflăm, ca în excelentul poem *Frunză verde de albastru*, o mai categorică dovadă de finețe tehnică. Aici totul e potrivit pe dos, oglinzile sunetelor sunt tulburate dinadins și noțiunile sunt formulate liric prin noțiuni ce li se opun. Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât știința de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvântului și a forța spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispare și Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvârșire nou:

„Și-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
și-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr,
și-am zis pasăre de pește
descleștarea de ce crește,
și secundă-am zis de oră,
curcubeu de auroră.
am zis os de un schelet,
am zis hoț de om întreg,
și privire-am zis de ochi,
și că-i boală de deochi...

Și-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
pe care mă țin călare
cu capul la cingătoare,
cu călcăiul la spinare
și cu ochiul în potcoave,

și cu inima-n silabe,
de mă duc, mări, mă duc
ca toamna frunza de nuc,
ori ca iarna frunza albă
de la floarea de zăpadă...”

Această *limbă poezescă*, pe care autorul o citește, mai întâi, în poemele blestemate și sfinte ale lui Baudelaire, sfârșește prin a se impune și a deveni ea însăși obiect de meditație lirică. Nichita Stănescu și-a câștigat dreptul de a forța materia verbală în sensul dorit de el și numai el singur poate spune, azi, fără a scandaliza spiritul nostru latin, iubitor de ordine și de granițe sigure între categorii:

„Îmi fac de cap, îmi fac de frunze, îmi fac de cai
pentru săgeți trupul meu este crescut.

Zeul A Zeul E Zeul I
dovedesc
c-am murit în trecut...”

Întrucât poetul manifestă în *Laus Ptolemaei* (1968) o mare curiozitate pentru simbolurile matematice și vorbește de Ptolemeu, Georg Cantor, de triunghi, sferă, pătrat, număr, punct, *aleph*, de teoria numerelor și puterea ansamblurilor etc., s-a putut trage încheierea că ambiția lui Nichita Stănescu e de a reface limbajul, *tonul* inițial, unic, din care s-au desprins, ulterior, cele două *arte*. Apropierea se poate face, despre *punct*, ca element „în sine”, linie, cerc, pătrat, în artă vorbesc și pictorii moderni (Kandinsky: *Punct și linie în raport cu suprafața*). Dar să rămânem la prima ipoteză. Poezia e, ca și matematica, o abstracțiune formulată într-un limbaj inițiativ, între un vers și un postulat nefiind o deosebire de esență, ci numai de interpretare. Matematicianul închide cosmosul într-o ecuație, poetul — după definiția lui Hugo — concentrează lumea într-o metaforă. Misterul celei dintâi se dezvăluie pe calea demonstrației, tinzând, în cazul speculațiilor superioare, spre o metafizică

a exactității, ca în teoria, de exemplu, a numerelor. În poezie, dimpotrivă, orice încercare de a explica misterul verbului nu face decât să-l adâncească. Cu aceste deosebiri, *ecuația* și *metafora* pot fi considerate ca expresii ale unei atitudini comune, în fond, față de univers: aceea de a-l *încifra*, de a-i figura legile în niște simboluri (numere) de care mintea noastră se izbește în două chipuri: o dată, trezind simțul ordinii, simetriei, exactității, a doua oară, stimulând imaginația misterioasă, învăluitoare.

Intenția lui Nichita Stănescu, în *Laus Ptolemaei*, e de a crea o cosmogonie, în spiritul *Elegiilor*, luând ca punct de referință pământul. Alte elemente sunt *focul* și *aerul*, traduse în niște noțiuni enigmatice: *Aerburg*, *Focburg*, *Terburg*. Lipsește principiul apei. Nichita Stănescu e, categoric, împotriva apei din convingerea că „viața nu s-a născut în apă”. Centrul universului e, deci, pământul, iar creatorul lui, Ptolemeu — „învățatul dintre învățați cel mai mare”. Se înțelege că Ptolemeu nu e chiar Ptolemeu, astronomul și matematicianul cunoscut, ci simbolul creațiunii, într-un cuvânt — Poetul, „învinsul de profesie”, „cel mai bun învins”, destinat să trăiască, prin forța frumoasei sale aberații, mai mult decât oricare dintre învingătorii lui.

Odată natura și forma pământului hotărâte, poetul pășește pe terenul cunoașterii. Lucrurile se complică, însă, aici, întrucât limbajul poeziei încorporează simboluri, foarte abstracte, cum ar fi *Aleph* („punctul din care se vede sensul întregului, ca și cum / sensul ar fi însuși întregul”), teoria punctelor și a ansamblelor, cu o documentație ce pune în dificultate pe cititorul comun, nevoit, pentru a înțelege despre ce e vorba, să recurgă la dicționar. Suntem, în fine, încredințați că *Aleph* la puterea *Aleph* nu e cu puțință, iar viteza, adică mișcarea, pune ordine între puncte. Poemul împrumută limbajul demonstrației și, punând cea mai mare gravitate în cuvinte, explică, punct cu punct, silogistic, cauzalitatea și înlănțuirea *numerelor în viteză*:

„...Punctul cu viteza cea mai repede
este tatăl tuturor punctelor.
Numărul său, care este numele său,
este tatăl tuturor ideilor.

Dacă un șir de puncte poate
fi
egal cu toată infinitatea punctelor „la un loc“,
dacă
viteza grupului de puncte este egală
cu viteza tuturor punctelor din univers,
la un loc,
atunci și numele punctelor acelora
este egal cu numele tuturor punctelor
la un loc.

Atunci
și numărul punctelor acelora este egal cu numărul
tuturor punctelor
la un loc.“

Dacă descifrăm bine ermetismul numeric al poemelor, Nichita Stănescu are în unicitate intuiția întregului și în monadă (în cazul lui punctul) viziunea ansamblului. Universul e un ansamblu de puncte și coerența, simetria, forma, într-un cuvânt, *înfățișarea* lor, e opera mișcării. Speculația merge mai departe și definește, de data aceasta într-un limbaj mai figurat, legătura cauzală a lucrurilor. Ea se arată poetului sub chipul unui univers închis în el însuși, cu punțile ridicate. Orice lucru se află în interiorul altui lucru, cerul pe care îl contemplăm are deasupra lui alt cer și impresia e de dominațiune colosală, de teroare a cauzalității. În jurul acestor obsesii cosmogonice, în buna tradiție a *Biblicelor* lui Eliade Rădulescu și cu ecouri din neoplatonicieni, se rotesc și altfel de sori, în mai directă legătură cu starea de spirit a poetului. Nichita Stănescu numește, într-un loc, aceste învelișuri lumești ale poemului „spiritele stărilor de suflet“. Ele alcătuiesc o altă cosmogonie,

nu străină de cea dinainte, dar mai ascunsă și cu o forță de iradiație mai mare.

Cea dintâi stare de suflet spiritualizată și pusă în relație cu niște elemente neobișnuite de inspirație e, la Nichita Stănescu, teroarea de universurile lichefiate. Un ciclu se numește *Împotriva mării* și vrea să sugereze că viața, adică creația în sens major, nu e posibilă aici deoarece lipsește principiul germinator, solar. Apa dă, apoi, nu se știe de ce, o senzație teribilă de limitare:

„Scârba de a te îneca,
scârba de a intra în limitare,
conservă de timp, rușinoasă,
maț al zeului bolnav,
pântec voindu-se glob,
piele acoperind piele,
acoperind pielea care acoperă piele,
care acoperă piele
și niciodată dedesubt — carne
și niciodată dedesubt — os.“

Același sentiment sugerează și noțiunea de sferă, și cea mai mare suferință ce se poate închipui e de a trăi pe un pământ sferic, într-o simultaneitate nefirească. Cercul dă impresia de orizont închis, pe când pătratul, triunghiul reprezintă, pentru un spirit atât de dificil, „forme ale libertății de gândire“. Teroarei de rotund i se asociază teama de *hypnos*, cultul stării de veghe. *Cosmogonia*, sau *cântec de leagăn*, e o elegie a lucidității, a spaimei de vis. Somnul deplasează liniile, visele metamorfozează volumele și poetul manifestă o obsesivă teamă de rupere a coerenței universale, sau, spre a vorbi în limbajul lui, a seriei și a simetriei numerelor:

„O, veghe gravidă de lucrurile lumii,
să nu te întuneci, să nu te stingi, nu te stinge,
acoperă-ți cu os, cu mușchi, cu piele
a ta meninge.

Să nu te stingi, să nu lași alt eres
să-ți dea o altă formă frunții,
să-ți ningă înțelesuri fără de-nțeles
ierburile, iederele, munții...”

Aceste *expuneri* nu mai vorbesc cu noțiunile dinainte, în câmpul lor pătrunde umbra înfricoșătoare a lui *a fi*, verb magic în lirica lui Nichita Stănescu. Altfel spus, poemul se subiectivează total, dă la o parte coaja speculației abstracte spre a irupe, cu o putere ieșită din comun, în spațiul unei sensibilități terorizate de demoni mai abili ca *devenirea* („îndepărtare secretă și perpetuă a insului de sine însuși”), *deplasarea*, *discriminarea*, *risipirea*, *dăruirea* și, bineînțeles, *însingurarea*. Iată, de exemplu, *dăruirea*, puterea de a încorpora, de a personaliza lucrurile sub puterea devoratorului Axios:

„Deplasare spre roșu, mereu aceeași deplasare
spre roșu,
o, linii spectrale ale vieții mele,
îndepărtare secretă și perpetuă
a insului de sine însuși,
pretutindeni și cu atâta pasiune
încât tot ceea ce se vede ar trebui să nu se vadă
din pricina răspândirii lui pretutindeni,
din pricina felului în care poleiește totul
cu acel «sine» de carne și sânge,
cu acel «sine» de carne și de sânge lăsat deodată
liber, față de propria-i inimă,
apt să-nconjoare orice obiect
în speranța desfrânată că
acela i-ar putea fi inimă,
într-o altă ordine, mortală, a firii...”

Axios! Axios!
El e demn, el e demn!
I se cuvine, i se cuvine!
El este! El este!
El poartă valoarea în sine,
el are sămânță!”

Curios acest spirit la un poet ce face, altfel, elogiul *stării crizei de timp* și al puterii ordonatoare a vitezei. Nu e unica inconsecvență: lirismul lui Nichita Stănescu se constituie din asemenea treceri spectaculoase de la starea de jubilație la tristețea împinsă spre punctul ei maxim. Dar, întrucât poetul își explicitează și tristețile și jubilațiile, apare impresia că el trăiește în afara lor, iese din *starea de criză* și intră în *starea de contemplație*. Contemplația e însă o *limitare*, ca și tristețea, ca și sfera, cercul, apa, somnul, singurătatea și toate celelalte semne rău prevestitoare. Un teren sigur reprezintă pentru poet, în *Oul și sfera*, cuvântul. În *Laus Ptolemaei* cuvintele l-au trădat însă pe Nichita Stănescu. El e, așadar, și *împotriva cuvintelor*. Odată formulate, cuvintele trădează („nelămuresc”) și timpul și lucrurile: semnificația lor dispare, ca într-o explozie:

„Orice cuvânt e un sfârșit,
orice cuvânt din orice limbă este un strigăt
de moarte
al unei specii, din nesfârșitele specii
care au murit fără să se mai nască,
făcându-ne loc, nouă, singurilor, primilor
care ne-am născut.”

Sprijinul poetului e, totuși, cuvântul și, într-o extraordinară elegie, *A inventa o floare* (IV), îi reabilitează fidelitatea, puterea de a cuprinde și de a numi lucrurile, înconjurându-le mai întâi, șerpește:

„Singur sunt și mă sprijin
de „A” frumoasa vocală
matricea literelor toate...”

Și spaima de a fi singur, de a fi
primii,
de a fi hymene.

Și nevoia de a inventa stăpâni,
zei și flori,
toți absolut toți în viitor,
în viitorul verzui pe care-l numim
trecut...

A inventa un râu curgând liber
prin aerul fără maluri...

a inventa o floare
al cărei miros
suntem.“

Există la Nichita Stănescu și plăcerea de a se copilări în poezie cu grație, de a inventa cuvinte cu sonorități stranii: Uk, Uk, Vef, Vef. Acestea n-au nici un înțeles pentru noi care gândim, vorba poetului, „cu gânduri și vorbim cu vorbe“ și versurile trebuie numai auzite, ca un acompaniament muzical ce pregătește spiritul pentru religia cântecului.

Laus Ptolemaei dă, sub acest aspect, o senzație de efort aproape eroic de a depăși noțiunile curente ale gândirii poetice, lângă impresia stăruitoare de joc, de răsfăț, de voluptatea de a formula paradoxuri. *Pastoralele*, ca și întreg ciclul *Cântec de scos apa din urechi* sunt asemenea cântece suave, necesare pentru a odihni spiritul ținut prea mult pe crestele primejdioase ale Ideii. Descoperim, aici, un Nichita Stănescu melodic, de o fermecătoare naivitate, ca în această *zicere* de copil:

„Fir-ați pomilor, să fiți
foarte albi și zugrăviți
pe fulgul de peană smulsă
din norii cu față cursă.
Ah, să cadă peste mine,
frigu-n boaba de ciorchine
cum decade dusă-n vin
via vie, în declin,

căci mai bine-ar fi să mor
decât să îmi fie dor

și mai bine-ar fi să pier
decât să îmi fie fier
vorba ridicată-n cer,
vorba cea cu trup de aer
litera cu râs de vaer...
Numai greutatea-i grea
numai roata se-nvârtea
în ieri și-n alaltăieri...
Suflete, mai bine pieri.“

* * *

Dacă *Oul și sfera* încearcă să construiască o mitologie poetică a *Cuvântului, Necuvintele* (1969) exprimă mai limpede decât alte poeme ale lui Nichita Stănescu ceea ce am putea numi o *criză de identitate*. Poetul modern a pierdut, în genere, sensul existenței și, implicit, sentimentul personalității, identității lui. Criza de identitate este, în fond, consecința unei crize de cunoaștere și primul ei semn de manifestare în artă e repunerea în discuție a raporturilor dintre universul pe care îl purtăm și universul ce ne poartă.

Pe această realitate psihică se ridică, de pildă, tema *dublului* care, în cazul lui Nichita Stănescu, ia forma luptei *sinelui* cu *sine*. Sinele este nedeterminat și omniprezent ca Sfântul Duh. Sigură este ambiguitatea, duplicitatea lui:

„Ceea ce este mai departe de mine,
fiind mai aproape de mine,
«tu» se numește.

Iată, m-am trezit zbătându-mă.
Se zbătea în mine «tu»
«tu», «pleoapă», te zbăteai,

tu, mână,
tu, piciorule, te zbăteai
și deși stau întins, alergam
de jur-împrejurul numelui meu.
Numai numelui meu nu-i spun «tu»,
în rest însuși sufletul meu
este «tu»
tu, suflete.“

Lupta *sinelui* cu *sine* se încheie printr-un eșec: întoarcerea *sinelui* în *sine*, revenirea la condiția inițială. *Dublul* răzvrătit, *dublul* contestatar, anarhic este învins de *eul* împăcat cu *sine*, conformist, rațional. Universul pe care poetul îl poartă reintră în dimensiunile lui. Pacea este asigurată pentru o clipă. Doar pentru o clipă, pentru că partea rebelă a spiritului va relua tentativa de a răsturna armonia și mulțumirea *sinelui*. Spectacolul acestei confruntări interioare e privit (și vom vedea ce semnificație capătă la Nichita Stănescu *privirea*) cu o rece disperare. Revolta nu mai ia forme titanice, înfrângerea nu mai trage după ea toate cerurile universului, poate și pentru faptul că poetul modern se revoltă având, încă de la început, conștiința eșecului:

„Nu pot să-naintezi niciunde.
De la eu la eu distanța
e acoperită de moarte.

Cade înapoi simțământul
plecării din *sine* însuși.
Eu sunt cel care păzește poarta
ca nu cumva eu însumi să fug.

Ah, deci singur ah, deci înăuntru
înspre mine, dinspre mine,
cerul cel mai depărtat e coasta
de întunecime.“

Nichita Stănescu, pe care nu-l părăsește niciodată vocația de comedigraf — nici chiar atunci când mâna unui zeu tragic se

odihnește pe umărul lui — încearcă să creeze un mic spectacol (să-i spunem: *gâlceava sinelui cu sinele*) în care, pe lângă rolul de regizor, îndeplinește și pe acelea de actor și spectator.

Într-un frumos articol („*Sinele*“ *fugar*), Valeriu Cristea a analizat fazele acestui spectacol și a tras judecăți drepte despre semnificațiile lui. Prin *sine* trebuie să înțelegem, în fond, ființa paradoxală, sucită, anormală a poetului, în care se ascunde, spune Nichita Stănescu undeva, *un maț de zeu*, dar, trebuie să adăugăm numai-decât, și o minte de diavol. O minte rea, tăgăduitoare, deprinsă cu speculația. Ea fabrică probleme fără soluții și pune pe zeu în situații imposibile.

Toate aceste metafore vor să prefigureze, în fond, condiția neobișnuită a poetului modern, a cărui dramă mai subtilă e de a nu-și putea depăși condiția și de a nu-și regăsi identitatea:

„Smuls din copilăria comunicării
Sinelui cu sine,
albul enorm al meu, de Moby Dick
se lasă harponat. Prieteni, voi — cârji de noapte
ale Eterului Șchiop.“

(În *Grădina Ghetsimani*)

La imaginile dinainte se adaugă și aceea, mai veche în poezie, a lui Isus din noaptea trădării. Pe poet îl trădează mai întâi prietenii, apoi timpul și lucrurile, iar la urmă de tot (iată o latură argheziană a lirismului lui Nichita Stănescu!) cuvintele golite de sens. Moartea e o însingurare absolută, nunta tristă a „celui mai cel singur... cu ce nu există“.

A doua temă a *Necuvintelor* e tentativa de a lua în stăpânire universul *dinafară*, după eșecul de a pune ordine în universul *dinăuntru*. Evaziunea din *sine* nu-i posibilă, Iacob se va lupta în veci cu îngerul, dar obiectele dinafară pot fi înțelese, stăpânite, încorporate? Poetul se definește nu numai prin idealurile lui estetice, dar și prin raportul pe care îl stabilește cu lucrurile. Mecanismul imaginației e în strânsă legătură cu modul de a *aborda*

obiectele. Ce e, în fapt, poezia, dacă nu o definire ideală a lucrurilor? La Nichita Stănescu abordarea obiectului echivalează cu apropierea și fixarea lui în bătaia ochiului. Pentru alții, esențiale sunt pipăitul, sonoritatea, învăluirea, penetrația și absorbția, pentru autorul *Necuvintelor* fundamentală este *privirea*. El este un liric al *transparenței*. Legătura se face prin privire și instrumentul acestui demers este ochiul. Străpunse de privire, obiectele devin translucide, abstracte, își pierd corporalitatea. De la un punct, ele devin simple figuri geometrice. Universul, în genere, se decantează și capătă lumini și transparențe noi. Nichita Stănescu este un borealic și (l-am numit odată) un serafic, care pune peisajelor sale polare rame groase, sofisticate. Să urmărim acest aspect. Într-un loc (*Lupta ochiului cu privirea*) poetul notează:

„O, el, el n-are gură,
el are un ochi în loc de gură,
el se hrănește cu priviri“

și, mai departe, imaginând un univers invadat de ochi sfredelitori (sugestie dată de tablourile lui Țuculescu):

„văzui că totul e dinafară înăuntru
și, ochiul e cel mai adânc, din trupul meu.
Din ea, vederea curge-n mine
cel mai îndepărtat, cel mai departe.

Nările tot un ochi îmi sunt, un ochi
pentru o lume mai apropiată
ca și timpanul, ochiul orbului, ca și
tăcută limba — ochi gustând
ceea ce ochii mâinii văd numai îmbrățișând
Ochi în descreștere, privind
de dinafară înăuntru,
iar dinăuntru în afară
numai cuvinte
oarbe,
lent șlefuite de mișcarea mării.“

Este aici o mică *estetică a privirii*. Simțurile intră în contact cu obiectul, dar numai în măsura în care furnizează date necesare ochiului. Ochiul le primește și le prelucrează pentru a fixa o imagine (*vedere*) pe care o transmite în interior (*vederea curge-n mine*) și acolo e preluată de alt ochi, ochiul spiritului (*ochiul cel mai adânc*).

Dar există un întreg scenariu al ochilor și al privirii. Stelele au câte un ochi în frunte, un zeu cu un singur ochi trage de mână pe autorul ce joacă un curios meci, având în loc de minge capul unui câine decapitat. O femeie chestionată tace ca un zid și numai o dată zidul deschide *un ochi mare, albastru* și-apoi îl închide. Un râu ce curge într-o oră nepământească și, desigur, sentimentală (*Șirul de ochi*) ia înfățișarea unui șir rece de ochi („cu câte un pește sprânceană...”)

Starea de contemplație e starea în care poetul se abandonează privirii lui:

„Culcat peste privirea
mea, dreaptă, caldeeană.“

În fine, Nichita Stănescu *vede cuvinte* cum alții văd idei și numește, într-un loc, poezia *lacrima unui ochi necunoscut*:

„Poezia este ochiul care plânge
ea este umărul care plânge
ochiul umărului care plânge
ea este mâna care plânge
ochiul mâinii care plânge
ea este talpa care plânge
o voi, prieteni,
poezia nu este lacrimă
ea este însuși plânsul
plânsul unui ochi neinventat
lacrima ochiului
celui care trebuie să fie frumos,
lacrima celui care trebuie să fie fericit.“

Nu trece neobservată în aceste poeme intelectualizate absența culorii. Însă culoarea, ne spune chiar poetul, e o *fățărnice* a *luminii*. Ea împiedică privirea să străbată obiectul și să-l aducă, pe această cale, la condiția transparenței.

* * *

În *dulcele stil clasic* (1970) arată un Nichita Stănescu mai tandru și sentimental și, până la un punct, mai retoric. Un ochi lăuntric se deschide și în aceste versuri congestionate de idei, dar ceea ce domină este jubilația și afectarea unei mari suferințe erotice. Sub acest aspect, poemele își merită titlul. Mai speculativ și cu o metaforă mai abruptă, Nichita Stănescu pune în versuri *ah-ul* și *oh-ul* lui Ienăchiță Văcărescu și varsă cu prefăcătorie lacrimi în niște jălălnice romane de o simplitate rafinată. A spune însă că poetul renunță la temele lui și că *dulcele stil clasic* înseamnă o întoarcere la figurația poetică tradițională este mult.

Întâiul ciclu (*Unsprezece feluri de a-ți pierde lumea*) este independent de restul volumului și meditează în jurul unor noțiuni pe care le-am mai întâlnit în versurile lui Nichita Stănescu: *sinele*, îngerul ca simbol al creatorului, teroarea de diviziune, un acut sentiment al timpului etc. Lăsând orice determinare deoparte și privind strict estetic lucrurile, să observăm plăcerea lui Nichita Stănescu de a vehicula această metaforă cu mai multe înțelesuri. *Sinele* poate fi conștiința materiei sau arhetipul, ființa misterioasă din adâncurile elementului, după cum *sinele* poate fi (s-a putut vedea în *Necuvintele*) *dublul* rebel, creator. Într-un mic poem cosmogonic (*Izgonirea din rai*) *sinele* izgonește *sinele-bolnav* și acesta, având vocația creației, naște râurile și pădurile, munții și mările:

„Ce avem lichid pe pământ
e trupul sinelui sfânt
tot ce e apă curgătoare
e trupul lui în închisoare.

Tot ce e loc cu apă sălcie
e sprânceană lui vie.
Oceanul numit Pacific
e lăbărtarea fostului buric.
Șira spinării...
drumul în valuri al sării.
Făr-de-greutatea absolută, însă
e pururea plânsă.
Ea ar putea să izgonească munții de piatră
din inima ei idolatră —
și atunci munții ar rătăci
către planeta «I».
«I» este planeta cea mai grea
iubindu-se numai pe ea.“

E, aici, o pură speculație, un joc de termeni, sau o conștiință mai profundă a complexității universului? Poemele păstrează, în această privință, o nehotărâre, o cultivă chiar, punând gândurile cele mai profunde și metaforele cele mai pline de sens în vecinătatea jocurilor verbale, delicioase și gratuite. Căci, muntean, Nichita Stănescu nu disprețuiește *spectacolul* în poezie, moftologia, combinația vocabulelor insolite. Până a ieși la iveală, și sub înfățișarea lui cea mai pură, lirismul se hrănește, ca și calul răpciugos din basm, cu jăratecul cuvintelor. În privința lor, Nichita Stănescu își ia libertățile cele mai mari. El îndoiește fraza și schimbă terminația cuvântului, caută forma arhaică sau inventează, când este cazul, un termen cu o sonoritate nouă. Zice: *vergură și trimbulind, lângă linga, mai capră și mai apă rece, mai de cal și mai de șapte, mai „R“ și mai „E“*, jucându-se, firește, dar cu aerul cel mai serios de pe lume.

Fluența poemului este uneori întreruptă de asemenea răsfățuri verbale în care Nichita Stănescu pune multă inteligență, pricepere tehnică și, cum am spus, și multă gratuitate.

Cele *Unsprezece feluri...* din întâiul ciclu al volumului sunt, în fapt, douăsprezece poeme reflexive și fantastice. Am citat mica

fabulă cosmogonică *Izgonirea din rai*. Să cităm și poemul *Moartea păsărilor*, unde apare, pentru prima oară în acest volum cu mulți îngeri, păsări și cai năzdrăvani, imaginea întâiului înger spânzurat de propriul lui har. Îngerul este albatrosul lui Nichita Stănescu și, ca și acolo, vrea să sugereze condiția creatorului. Însă simbolul sugerează și o teroare a grotescului. Se înnorează cu păsări și peste capul îngerului sugrumat de vocația lui cade o ploaie de ouă sparte. Plouă torențial cu albușuri și gălbenușuri, aerul însuși luând înfățișarea unei mizerabile paste.

Un vechi simbol poetic este lupul singuratic. Nichita Stănescu îl introduce și pe acesta într-o ramă fantastică. Lupului sceptic și mândru din poemul lui Alfred de Vigny îi ia locul un lup visător și delirant, un simbol poate (*Despre lupul singuratic*) al timpului devorator. Lupul lui Nichita Stănescu se hrănește cu creieri de înger și visează întinderi borealice, într-un timp indeterminat. După lup, vine leul. Acesta năvălește în poem (*Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*) însoțit de o turmă transparentă, scoțând — ce ciudat! — urlete străvezii.

Înțelesul mai adânc al acestor tablouri animaliere, de un fantastic terifiant, este condiția creatorului de artă, figurată de Nichita Stănescu în acest chip mai complicat, cu multe naivități studiate.

Rafinamentul este și mai evident în poeziile erotice, niște cântece — cele mai multe — tânguitoare și prefăcute. Ele sunt adresate unei *domnișoare-doamne* pe care poetul o numește, cu metafora lui Ienăchiță, *canare*. Ca și acesta, se dă de ceasul morții, acuză dureri insuportabile, jură pe cer și pe pământ pentru a îmblânzi inima neîmblânzită a femeii. Florile vechii retorici amoroase sunt montate în versuri de o ironie cordială. Murmurul dulce al canarului devine cercel și cercelul este fixat cu mândrie la urechea stângă. Mai modern și cu o viziune mai atroce poetul visează, în altă parte, iubita în chip de iapă alergătoare prin poiene (*Doi cai*). O altă imagine (*A mea*) înfățișează eternul cuplu într-un decor

casnic, fără sublimități. Femeia pregătește zeama acră pentru întoarcerea bărbatului bețiv și-și întinde părul negru de la ușă spre pat (și cu această imagine nouă coaja dinainte a poemului este aruncată!), pentru ca:

„să nu greșească bărbatul niciodată
drumul predestinat.“

Însă, de obicei, elegia se purifică și portretul devine vaporos, imaterial:

„...de ce nu m-aș putea uita înfiorat
la brațul tău suav, când dormi,
atât de bine tu mirositoare,
cu ochi închiși, enormi.
De ce n-aș crede că vin zeii
călări pe lungi miresme
ca să-și depună umbra lor
la tine pe glezne...
De ce n-aș crede că ești
tu ce respiri în unde,
tu singură, văzuto doar cu ochiul
triunghiular, din frunte.“

Într-o manieră asemănătoare sunt compuse și celelalte balade și romane din volum — unele de-a dreptul excepționale (*Sete, Și adevărată — și jucată, Scurtă baladă, Miezul nopții* etc.). În vechile tipare ale speciei, Nichita Stănescu pune o ingenuitate și o putere de figurație nouă. El spiritualizează, dar cu discreție, cântecul erotic:

„Se dizolvă în mine, încet,
chipul tău de piatră solubilă
o, tu, dansând un menuet,
pururea nubilă.
Mă vor bea, cândva, zeii
și vor simți în mine gustul tău,
cândva, când întomna-se-vor teii
de sete și de rău.

Dar încă mai ninge, încă mai ninge
cu tine în mine rămân înghețat
...suavă meninge
și somn tulburat.“

Poetul tulbură de regulă desenul inițial și transformă melancolia în angoasă. El simte în aceste clipe apăsarea lui „s“ din *sunt* (obsesie veche la Nichita Stănescu) și aude în preajmă zboruri de îngeri negri. Poemele în *dulcele stil clasic* își schimbă, atunci, ritmul și renunță la ornamentația veche: devin speculative și abstracte, totuși nu atât de abstracte ca să nu se înțeleagă inconformismul lor fundamental. Știința, sau poate șiretenia lui Nichita Stănescu este a se face că se joacă cu niște jucării ce se cheamă: univers, destin, existență, iubire, moarte, singurătate etc.

O prelungire a acestei poezii arlechinești, cu *râsul* dat mai mult în *plâns*, este *Belgradul în cinci prieteni* (1972), unde găsim, lângă multe lucruri vechi, și acest *Ritual* goliardic, întristat de viziuni biblice:

„Plâng în fața cifrei cinci —
cina cea de taină fără șase.
Unde sunteți voi cei care sunteți,
iară voi cei care nu mai sunteți,
unde sunteți?
Rupeți deci cuvântul, este trupul meu.
Sânge poate va și curge din silabă.
Pentru voi voi face vin din V și I
și blândețe dintr-un trup barbar.
Mă sărută cine mă sărută.
Eu rămân cu voi cei unsprezece.
Suntem cinci de față, șase au plecat;
cina cea de taină plânge-n fața cifrei cinci.
Se întemeiază astăzi pierderea,
durerea, plecarea.“

Nichita Stănescu se repetă, cu talent, dar se repetă: primește pe îngeri ca pe ambasadorii unei alte lumi (lumea tiparelor pure), vede o pasăre care ouă în timp ce zboară și ascultă *vorbirea*

pietrelor care zic „mai piatră suntem“. De remarcă este violența aparentă a imaginilor (aparentă doar, pentru că gândul din interior nu este zdruncinat în „întemeierile“ lui) din câteva poeme spuse la urechea convivorilor: paharele sunt trupurile în care se scurge „ciorba de înger fiartă rău“, un prieten sârb bea din orbita golită de „zeama ochiului“ etc. Cum se vede, poetul nu mai are grață, la această oră bahică belgrădeană, de universurile lichide.

Nici structurile poemului nu rămân aceleași, ritmul devine astmatic și, furat de muzica silabelor, poetul delirează:

„E vinovat cuvântul sunt
că sunt.
Fă-mi Doamne un pat
din trupul rechinului.
El să-mi fie pernă,
el să-mi devoreze somnul
când dorm, când Domn,
când Drrrum și Bum și Bang.“

sau rupe, pur și simplu, discursul poetic pentru a introduce un dialog exasperant de prozaic:

„Na/Nu vreau. /Ia./Nu iau.“

Este riscul pe care și-l asumă numai cine știe bine puterea cuvântului și cunoaște până la plictiseală tehnica versului. Atât de bine încât își permite să o disprețuiască. Adoptă limbajul anti-poeziei pentru a odihni instrumentele poeziei:

„Generalul a zis:
«Cine nu nădușește antrenându-se
nu pierde sânge luptându-se.»
Doctorul a zis:
«Ai R. H.-ul negativ,
dar nu fi foarte îngrijorată.
Cunoaștem cazuri când
cu trecerea timpului el își revine.»

Primarul taie panglica.

Moaşa taie ombilicul.

Alexandru Macedon taie nodul gordian.

Elada, Elada,
dar câţi mai vorbesc astăzi
adevărata limbă greacă?

...Când El se-nvârte în jurul Lui
transportându-ne.“

Aici şi în alte fragmente, Nichita Stănescu face în chip calculat o *poezie a disonanţelor*, mizând totul pe puterea „laserului lingvistic“ de a ajunge la idei trecând prin roca propoziţiilor banale.

Măreţia frigului (1972) cultivă în chip programatic acest lirism al rupturilor la nivelul limbajului. Autorul introduce masiv dialogul şi dă, în genere, confesiunii o structură dilematică. Un poem este în întregime o succesiune de interogaţii:

„Trăim un prezent pur?
A trăi înseamnă timp?
Timpul este tot ceea ce nu înţelegem?
Timpul este tot ceea ce nu suntem noi?
Există timp acolo unde nu este nimic altceva?
Timpul este fără să fie?
Timpul este însuşi Dumnezeu?
Timpul are viteze inegale?
Timpul are viteză?
Timpul este o vorbire?
Timpul există în sine —
sau este un martor fix?
Inima mea bate în timp?
Sunetele, mirosurile,
pipăitul, gustul, vederea
sunt chipuri ale timpului?“

un altul (*Strigăt*) rotește aceleași vorbe, și cine așteaptă de la poezie un simbol, o sugestie oarecare, se uită la ele ca la o scamatorie:

„Eu? întrebă iarba / Eu? întrebă căcănarul / Eu? întrebă vulturul / Eu? se forță piatra să vorbească / Eu? întrebă întrebarea / Eu? se schimonosi limba smulsă / Eu? întrebă Eul / Eu? nu cumva eu? / Nu cumva eu? / Nu cumva eu? / Nu cumva eu? / Eu? / Eu?...”

Estetica veche a corespondențelor este prelungită în planul limbajului. Nichita Stănescu extinde granițele *limbii poezești*, vrea acum o *limbă a vederii* și caută nu muzicalitatea sunetului, ci culoarea și misterul semnelor. Alfabetul este luat, literă cu literă, și din consultarea lui iese o poezie de nuanță ermetică (un ermetism afectat):

„Rază violentă numai,
și numai
pentru A, pentru Ai,
pentru Nu,
U!
Cât îmi este de urât
și de frumos cât îmi este
U!“...

A lega destinul uman de anumite semne grafice intră în prevederile tuturor științelor oculte. Nichita Stănescu nu-i totuși un spirit cabalistic, lirismul lui inițiativ trage spre spectacol, învârtirea pe degete a silabelor este o gimnastică frumoasă în sine, ca saltul acrobatului sau cursa atletului. O luptă cu secunde, o aventură care nu mișcă temeliile lumii, sublimă în absoluta ei grație. Totuși, poezia nu poate întârzia în răsfăț, jocul obosește ideile și, poet până și în actele cele mai nepoetice, Nichita Stănescu nu întrece măsura sau, când o întrece, se grăbește să schimbe sensul spectacolului.

Măreția frigului are toate atributele unei poezii (ar zice G. Călinescu) superior minore: rafinament formal (prin sfidarea prozodiei tradiționale), reluarea vechilor motive în mici piese imperfecte, și asta din voința poetului care face din imperfecțiunea stilului un stil. Aceste jocuri cu morfologia limbii nu pot eluda tristețea care se insinuează:

„Ce animale au murit
Când s-au scris prima oară cuvintele?
Ce nechezat a părăsit botul calului
de drag de șoldul tău?
Ce țipăt au avut libelulele peste care
s-a prăbușit o secundă veche?
Din ce gură de leu s-a smuls litera A
cea mai nearipată
singura care zboară?
Ce limbi de fiare-n omorâre
rupte au fost ca să se scrie scrisul lui iubire.“

Bizantinul Nichita Stănescu, desfătat de vorbe, începe să ia vorbele în serios și să vadă în oglinda lor suferința trupului, de pildă, de a trece spre moarte:

„Putrezește calul răsturnat în câmp,
lacrima care n-o plâng,
putrezește peste cer
ziua cea de ieri
și decade peste noi
al luminii trist noroi
și te duci tu trupule
o dată cu trupele
ale viermilor
și ale iernilor..
ale florii de zăpadă
care nu mai vrea să cadă.“

sau suferința mai abstractă a trecerii lui *Astăzi spre Mâine*, comunicată într-o mică fabulă din care a fost îndepărtată morala:

„Prințul căzând de pe cal
strivește-n cădere un înger
E sentimentul total
pentru care azi sângere.

E steaua cea rea, e steaua cea gri,
e steaua cea verde
marele A și marele I
azi mă vor pierde.

Însă spun totul, astăzi, chiar totul,
șira cea rece de câine,
urâtele labe și botul
lui Astăzi lătrându-l pe Măine.“

În finalul unui poem, Nichita Stănescu anunță, solemn, că „Poezia nu se scrie cu cuvinte“. Și asta după ce dă o raită prin matematica poetică și ciocănește cifrele pentru a auzi sunetul lor existențial. Și mai face ceva, urât, ca memorabilul Goe:

sucipă pe cifra 1, plânge pe 1 și-i mai dă și un picior în spate!
Actul de profanare a numerelor este lămurit în alt poem (*Altă matematică*). Să-l numim *un poem al corelațiilor imposibile*, născut din nemulțumirea față de imperfecțiunea instrumentelor raționale. Ipoteza poetului produce stupeare:

„Noi știm că unu ori unu fac unu,
dar un inorog ori o pară
nu știm cât face.
Știm că cinci fără patru fac unu
dar un nor fără o corabie
nu știm cât face.
Știm, noi știm că opt
împărțit la opt fac unu,
dar un munte împărțit la o capră
nu știm cât face.
Știm că unu plus unu fac doi
dar eu și cu tine,
nu știm, vai, nu știm cât facem...”

apoi ipoteza paradoxală devine posibilă pentru că numai poezia cunoaște limba care poate pune în relație un înorog cu un înger. Limba *Utopiei*, limba relațiilor și corelațiilor invizibile. În *11 Elegii*, Nichita Stănescu ducea gândul subiectivității dincolo de marginile lui; în *Oul și sfera*, *Laus Ptolemaei* trece printr-o criză de identitate (a sa și a poeziei) și cercetează cu neliniște două concepte: *sinele* și *cuvântul* redefinindu-și ființa existențială în funcție de ele; în *Măreția frigului* el pătrunde în viscerele limbajului pentru a descoperi secretul legăturilor interioare, după ce încercase legăturile lui exterioare (cu matematica, lumea obiectelor etc). Descompunerea limbajului duce însă la o nouă comunicare, căci, din contactul cu aceste axiome, spiritul nu face decât să-și determine puterea și condiția. Toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfârșesc în același fel: în aproximarea, eterna aproximare a *sinelui*, „cogito“-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii, opera unui mare poet.

Marin SORESCU

1936—1996



IRONIE, FANTEZIE, POSTMODERNITATE

Este inutil să ne întrebăm, cum face recent cineva, dacă poezia fantezistă, ironică pe care o scrie Marin Sorescu(1936-1996) are sau nu o justificare estetică mai înaltă. Justificarea trebuie să existe din moment ce există poezia. Însă noi suntem de la o vreme foarte sceptici și, pe cât de îngăduitori și plini de mulțumirea cea mai adâncă ne arătăm față de complicatele versuri abstracte, ininteligibile nu o dată, pe atât de temători și nehotărâți suntem față de poemele ce se adresează în chip mai direct simțului nostru liric. Este aici o înfumurare și o neștiință. Mulți cred că poezia este ceea ce se ascunde înțelegerii noastre, confundând inefabilul cu insolitul și stupoarea cu emoția lirică. Că există o poezie a

inexprimabilului și că un vers bine făcut nu este încă poezie rămâne un fapt incontestabil. Sunt mulți autori care au conștiința versului, dar foarte puțini ajung la conștiința poeziei. Însă inexprimabilul nu este în afară de orice noțiune de cunoaștere. Aș spune chiar că inefabilul este un atribut al clarității. Numai în oglinda unei ape limpezi lucrurile capătă forme și dimensiuni ireale, ne dau, cu un cuvânt, o sugestie de viață misterioasă într-o încrengătură de regnuri neștiute, incitante pentru spiritul nostru surprins de a nu mai distinge, sub acest strat de masă lichidă, deosebirea dintre vegetal și animal, verosimil și neverosimil, existent și inexistent.

Senzația de inefabil apare atunci când există și senzația unui efort extraordinar de limpezire a sensurilor. O strofă de un ocultism calculat nu trezește în noi acel sentiment înalt de uimire și miracol pe care ni-l pot da, de pildă, niște versuri clare și muzicale. Fiind mai limpede, poezia lui Bacovia nu-i mai puțin profundă și misterioasă decât poezia de simboluri enigmatice a lui Barbu. Scriind în respectul sintaxei obișnuite, fiind, pentru unii, dezolant de clar, Arghezi nu este — pentru cine știe să citească — mai mic filozof decât Blaga, poet al ceței și al umbrei din lucruri.

Spunem toate acestea deoarece este răspândită printre tineri ideea cum că o poezie clară ar fi sub condiția mării poezii. Această credință este cel puțin tot atât de falsă ca și aceea care decide că o poezie pe care nu o înțelegem de la prima vedere și în totalitate nu poate fi o poezie superioară. Teribilă prejudecată! Claritatea, în poezie, este de multe ori înșelătoare și numai naivii cred că înțelegând logic versul, să zicem, liminar din *Odă în metru antic* („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată“) au și intuit poezia lui. Dincolo de suprafețele netede și limpezi ale versului sunt adâncimi ce păcălesc ochiul nedepins cu asemenea ascunzișuri.

După acest lung ocol, să revenim la poezia lui Marin Sorescu, autor cu mare ecou la public. Acest succes pune pe mulți pe

gânduri, inutil însă, pentru că popularitatea, ca și impopularitatea unui scriitor, nu spune încă nimic despre valoarea lui. Poemele lui Marin Sorescu sunt citite într-o mai mare măsură decât poemele altor tineri, și este explicabil de ce. El face o poezie de comunicare directă și găsește totodată o cale spre public. Mărturisesc că prețuiesc acest efort și-l consider un semn de inteligență din partea poetului, pentru că, într-o epocă în care există în lirică un ermetism amețitor și, în fond, atât de calculat, el simplifică versul și-i descrețește fruntea. Condiția este ca această simplificare să nu coboare sub o anumită limită, iar versul simplu și limpede să nu devină simplist și superficial. Marin Sorescu știe, ca și noi, la ce primejdie se expune cel ce scutură versul de toate podoabele și mizează numai pe forța unei expresii precise, incisive.

Marin Sorescu a debutat cu un volum de parodii: *Singur printre poeți* (1964). Un nou Topârceanu!, a spus de îndată critica literară, și formula a urmărit multă vreme pe autor. Adevărul este că parodiile lui Sorescu folosesc procedeul pe care G. Călinescu îl numea odată „uitarea în model“, semnul, tot după G. Călinescu, al clasicei inspirații. Inteligența și talentul parodistului superior constau în evitarea pastişei care duce, invariabil, la simpla poezie umoristică. Operând cu elemente ce au fost o dată folosite în vers, el trebuie să construiască în așa chip noul poem, încât să depășească simpla caricatură și să dea sentimentul de gravitate estetică în comic. Cei mai mulți parodiști ridiculizează o slăbiciune, un tic stilistic și scot efecte umoristice din exacerbarea acestor laturi, liricii adevărați (creatorii) se folosesc de instrumentele parodiei pentru a suprapune propria lor viziune peste un peisaj liric constituit. Marin Sorescu este unul dintre aceștia. Parodiile sale arată imaginație lirică bogată și o virtuozitate tehnică ireproșabilă. Nu trece neobservat spiritul lor critic. Într-un loc ia în râs familiaritatea nepotrivită cu care o poetă contemporană vorbește despre cosmos (*La Marte*), în altul pastişează (și surpă din interior) modul solemn cerebral de a vorbi, în lirică, despre lucrurile banale și a

spiritualiza elementele derizorii (cravata ca o „fâșie de cosmos“, „singura certitudine cu nod“ etc.). Nu se poate, totuși, insista în această direcție, pentru că parodia nu poate trăi esteticeste numai din bagatelizarea platitudinii literare.

Efectul este mai profund liric când autorul de parodii, luat de valul imaginației, adaugă, creează în marginea unui text o nouă partitură, fără a tulbura prea mult gravitatea simbolurilor. Ironia nu mai umbrește frenezia bucolică în poemul *Sentimentul fructelor și al legumelor* (după Ion Horea). Poemul trăiește, artisticește, independent de model:

„Și-ntârziind cu ochiul timid pe câte-o doamnă,
Bronzată ca o prună, cărnosă ca o toamnă,
Ce cumpără verdeață, mă-ncearcă-un gând anume,
Un dor — un dor de fructe și unul de legume.
Pss! Degetul la buze dacă ți-l duci, auzi
Cum seva face valuri prin duzi și cucuruzi.
Chiar în minuta asta pe-al șesului porthart
A mai căzut o nucă și-un turchestan s-a spart
Ca un obraz de soare, cu schije de miresme,
Rânindu-te cu sămburi din suflet pân-la glesne...”

Verva, comicăria limbajului — armele obișnuite ale parodistului — le descoperim ușor în versurile lui Marin Sorescu, ironist subțire cu o capacitate de invenție verbală remarcabilă, aici și în poemele ulterioare. Stilul arhaizant, de un pitoresc erudit abuziv, dintr-o traducere din Villon, îi inspiră o pastişă foarte reușită, cu un glosar, la urmă, de un calculat comic al absurdității:

„Ipac o hoască războită
Cu negi robuști, dormind pre ea,
A fost Margot, cea mai râvnită
Din fâțele cu malotea?
Se scaldă-n ploi, belșug zoi strâns-a
Și cearc năstrape de lichea,
Căci fieri de viezure-s într-însa,
Dar unde e Margota mea?”

Cu *Poeme* (1965), Marin Sorescu trece la alt stil liric, nu lipsit de ironie nici acesta, dar într-o comunicare mai directă și situat în inima temelor mari. El câștigă de la început adeziunea lui G. Călinescu: „Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune. Este entuziasmat și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvântului.“

Critica tânără n-a mers, totuși, în această direcție de interpretare. Pentru ea, Marin Sorescu nu este un romantic, ci un spirit demitizant în poezie. Numele lui Prévert a luat locul lui Topârceanu în comentariile critice, spre iritarea autorului care se vedea, astfel, pentru a doua oară răstignit pe o formulă. Prin *witz*, Sorescu este, într-adevăr, un spirit romantic, dar din clasa aceea pe care o prevedea Friedrich Schlegel: „trebuie să ne ridicăm deasupra poeziei noastre și ceea ce adorăm să putem distinge în minte: altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii.“ Ironia a devenit, în orice caz, una din armele poeziei moderne, amenințată de o prea mare concentrare de mituri.

Marin Sorescu nu evită marile simboluri lirice, dimpotrivă, le caută în praful banalității cu știința și abilitatea cu care mitologul caută elementul sacru camuflat în faptele profane. „Funcția poeziei — spune într-un loc autorul — e mai degrabă una de cunoaștere. Ea trebuie să includă filosofia. Poetul ori e un gânditor, ori nu e nimic (...) Poetul autentic e un filosof și mai mult decât atât: el posedă în plus intuiția. Gândurile lui, spaimele, tristețile sunt transformate într-un instrument de cercetare. Lentila, tubul, cunoștințele despre aer devin telescop care scrutează cerul. Cred că un poet genial poate descoperi numai prin intuiție poetică o nouă stea, care mai apoi să fie confirmată de savanți, prin calcule de parametri. E tot ce poate da poezia. Gustul său final e totuși amărăciunea. Asta nu înseamnă pesimism, ci numai luciditate. Trăiește în cunoștință de cauză“ (*Tineretea lui Don Quijote*, Postfață).

Curios, cei care contestă poezia lui Marin Sorescu îi reproșează tocmai absența unei filozofii lirice originale. Însă originalitatea în poezie nu poate fi decât de un singur fel: prin profunzimea comunicării, prin capacitatea expresiei de a sugera raporturi nevăzute dintre lucruri. Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie și scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noțiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configurația ei intră și un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem.

Lucrurile merg, atunci, cu capul în jos, la suprafața versurilor. În adâncul lor, filozofia este însă limpede, pe cât de limpezi pot fi, în ambiguitatea lor funciară, simbolurile poeziei. A spune că locuiești într-o roată pare la prima vedere o extravaganță. A vedea însă, din această perspectivă, universul într-o rotire amețitoare înseamnă a sugera un sentiment teribil de fragilitate cosmică. Printr-o normală raportare la destinul individului, lectorul intuiește exact sensul parabolei:

„Locuiesc într-o roată,
Îmi dau seama de asta
După copaci.
De câte ori mă uit pe fereastră
Îi văd
Când cu frunzele-n cer,
Când cu ele-n pământ.

Și după păsări
Care zboară
Cu-o aripă spre sud
Și cu-o aripă spre nord.

Și după soare
Care-mi răsare
Azi în ochiul stâng,
Mâine-n cel drept.

Și după mine
Care când sunt,
Când nu mai sunt.“

Se observă, aici și în celelalte poeme, raritatea metaforei ornante. Poemul, în întregime, devine o metaforă bine disimulată, în interiorul ei însă limbajul este cât se poate de precis. O comunicare aproape albă, cu toate atributele oralității. Marin Sorescu formulează, și teoretic, un program al lirismului despovărat de podoabele figurației: „poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică. Urmăresc mișcarea literară din mai multe părți și am impresia a observa această tendință a poeziei moderne. Nu spre comparație, ci spre metaforă“.

Metafora poate veni de pretutindeni. Marin Sorescu justifică, în fond, ideea, răspândită printre suprarealiști, că orice lucru e poetic. Universul este un sistem de semne. Solitudinea e figurată de poetul romantic prin mitul geniului exilat fie pe ulițele mediocre ale vieții, fie într-un decor cosmic grandios. Poetul modern caută un cadru mai modest, cei patru pereți ai mansardei sordide îi ajung. Marin Sorescu imaginează (după o idee luată, poate, din Eugen Ionescu) o lectură în fața scaunelor goale (*Capriciu*), pentru a sugera imposibilitatea comunicării și, prin ea, senzația de singurătate. Totul este spus fără patetism, fără sarcasm (care ar trăda o iritare abia stăpânită), într-un limbaj de o falsă neutralitate. Ici, colo un cuvânt, o nuanță disonantă într-un discurs jovial:

„În fiecare seară
Strâng de prin vecini
Toate scaunele disponibile
Și le citesc versuri.

Scaunele sunt foarte receptive
La poezie,
Dacă știi cum să le așezi.

De aceea
Eu mă emoționez,
Și timp de câteva ore
Le povestesc
Ce frumos a murit sufletul meu
Peste zi.

Întâlnirile noastre
Sunt de obicei sobre,
Fără entuziasme
De prisos.

În orice caz,
Înseamnă că fiecare
Ne-am făcut datoria,
Și putem merge
Mai departe.“

Cititorul descoperă, după ce a parcurs un număr de versuri, cifrul lor. În termeni simpli, el ar putea fi rezumat astfel: o negație în primul plan al poemului (planul vizibil, planul manifest) și un sens, în cel de al doilea (planul latent), care contrazice pe cel dintâi. Sau o afirmație care subînțelege o contestație în interiorul versurilor. Oricum, un *sens întors*, de regulă un înțeles filozofic foarte amar ascuns în mătăsurile ironiei. Estetica veche credea că nu se poate glumi cu marile mituri. Nu poți privi moartea în față, așa cum nu poți privi soarele... Se poate, totuși. Prin geamul afumat al ironiei marile mituri se întrezăresc, ușor mișcate. Iată, într-un poem dezarmant de simplu, sentimentul morții, văzută ca o boală pe care o capeți de la naștere. Rilke și Blaga exprimaseră aceeași idee, în alt chip. Sorescu reia tema în termenii unui dialog fără patetism:

„Doctore, simt ceva mortal
Aici, în regiunea ființei mele.
Mă dor toate organele,
Ziua mă doare soarele,
Iar noaptea luna și stelele.

Mi s-a pus un junghi în norul de pe cer
 Pe care până atunci nici nu-l observasem
 Și mă trezesc în fiecare dimineață
 Cu o senzație de iarnă.

.
 Cred că m-am îmbolnăvit de moarte
 Într-o zi
 Când m-am născut.“

Fuga de lirismul oracular, emblematic, fuga de livresc și de toate formele retoricii tradiționale intră în programul acestei poezii. Ceea ce nu înseamnă că îi lipsește o tensiune interioară și chiar un patos care vine din acuitatea ideilor. Un exemplu îl constituie poemul *Trebuiau să poarte un nume*, citat deseori și de admiratori și de detractori, intrat în manualele școlare. Fiind vorba despre Eminescu, poetul, urmând calea retoricii obișnuite, ar fi trebuit să caute metafore de sărbătoare: *Ceahlăul*, *vulturul geniului românesc*, *Lucefărul* etc. El alege însă o modalitate mai prozaică pentru a traduce sentimentul de evlavie față de marele înaintaș. Versul liminar creează stupoarea necesară („Eminescu n-a existat“), pentru ca demonstrația să fie, mai departe, posibilă: Eminescu este un mit care numește o țară, o istorie și atitudinile fundamentale ale vieții unui popor: nașterea, iubirea, moartea etc. Demonstrație simplă, la îndemâna oricui, dar numai poetul a avut fantezia să descopere în această judecată comună un mare simbol. În același fel vorbește și despre mitul Shakespeare într-un poem care i-a plăcut lui G. Călinescu.

De la *Poeme* până la volumul *La Lilieci*, când formula lirică se schimbă, Marin Sorescu folosește aceeași tehnică de a *semnifica*, apropiată, în plan pur teoretic, cu aceea a semiologului. „Textul“ lui Sorescu este însă ceva mai dificil: existența, universul, destinul individului în relațiile știute și neștiute. Poemele sunt din ce în ce mai rafinate și cu o filozofie (meditație) ce tinde progresiv spre cercurile largi ale problemei. Unii comentatori îi reproșează lipsa

de implicație istorică. Însă poetul se apără, zicând — în chip just — că poezia este prin natura ei implicată în istorie ca planta care trăiește în apă: „Cei care cer mai multă contingentă poeziei sunt niște naivi ori ignoranți. Neagă prin asta caracterul profund social al artei. Ideea asta o putem ilustra și altfel. E ca și când ai pretinde unei privighetori care își petrece majoritatea timpului într-un copac să cânte numai *în* și numai *despre* acel copac. „Tema“ arborelui respectiv revine în trilurile păsării? Se poate, dar cine e în stare să-mi demonstreze aceasta, îl rog s-o facă.“

Moartea ceasului (1968), *Tinerețea lui Don Quijote* (1969), *Tușiți* (1970), *Suflete bun la toate* (1972), *Astfel* (1973) l-au consacrat pe Marin Sorescu ca poet și au impus un stil de a face poezie. Stilul a creat repede o școală, fiind imitată schema lui generală, mai puțin finețea reflecției lirice, mai greu de imitat. Ce surprinde acum este deschiderea mai mare a poemului spre gravitatea existenței. Mica poantă înveselitoare rămâne în umbră, râsul fin nu mai înșeală asupra naturii serioase a meditației. Sorescu nu mai arată nici o ezitare în fața marilor teme. Un poem (*Popice*, volumul *Moartea ceasului*) sugerează fatalitatea limitei. Pământul este o popicărie imensă și traiectoria fiecărei bile este dinainte calculată. În limbaj folcloric asta se traduce prin: destinul *îți este scris* de la început, cineva din afara existenței omului decide asupra soartei fiecăruia. Inteligența lui Sorescu este de a traduce aceste propoziții printr-o imagine ce contrastează, formal, cu sensul ei tragic:

„Cineva aruncă bilele
De departe
Și înseamnă cu cretă
Pe cele doborâte.

E un joc de societate,
Desigur,
Tot atât de frumos
Ca și armele clasice.

Totul e calculat dinainte
Cu mare precizie,
Numai noi, naivii,
Mai umblăm pe la policlinici.

I-auzi stelele huruind
Înapoi pe banda rulantă,
Deseară vor fi la orizont.“

O temă tratată de toți poeții citadini și dezbătută de filozofii existențialiști este aceea a agresiunii obiectelor asupra omului. Sorescu o prinde într-o metaforă fals mitologică. Fiecare obiect casnic ar fi după el un cal troian din care noaptea ies oștenii furișați. Sunt oștenii neliniștiți, desigur, care împresoară ființa umană. Spune mult acest *creion* simplu:

„În jurul nostru-s cai troieni
În care stau pitiți oștenii
Și noaptea ei deschid o ușă,
În jos alunecă pe funii.

Din sticle, haine și tablouri
Ce le-am adus, naivi, în casă
Coboară cetele vrăjmașe
Și-n fruntea lor este un scaun.“

Nu există o evoluție a motivelor, o înlănțuire a *subiectelor*. Imaginația aleargă printre mituri și întâmplări, descoperind poezia acolo unde ne-am aștepta mai puțin. Apoi totul este reluat de la capăt în volumul următor, ca în cunoscutul mit al omului care poartă pe umeri la infinit o imensă stâncă. Poezia devine, atunci, o lungă confesiune despre condiția omului. Poemele (metaforele) se completează, se amplifică, volumele de versuri formează o imensă bobină. De oriunde apuci firul ei, poți intra în problematica întregului.

Volumul *Moartea ceasului* pune un mai mare accent pe reprezentarea timpului și a morții, dar timpul, destinul biologic al

omului, neantul care-l așteaptă revin și în celelalte cărți, sub alte reprezentări și altă *stare* lirică. Sorescu, ca orice poet autentic, și-a creat un univers și nu înțelege să-l părăsească până nu spune până la capăt ceea ce gândește. A fi *altfel* de la o carte la alta nu înseamnă a schimba, automat, stilul și temele. Numai poezii fără personalitate își pun alte haine stilistice de la un sezon la altul.

Tinerețea lui Don Quijote readuce ideea de joc pentru a o anula prin sensurile grave ale aluziei din subtext. *Tehnica subtextului* este, dealtfel, generalizată. Un poem se cheamă *Jucăriile* și el exprimă nostalgia de puritate a omului matur. Omul care și-a pierdut jucăriile este omul care trăiește suspendat între două necunoscute, năpădit de gerul singurătății. Sorescu este foarte abil în a trage concluzii tulburătoare din niște premise absurde:

„Noi care suntem îngrozitori de mari,
Care n-am mai căzut pe gheață
Dintre cele două războaie,
Ori dacă din greșeală am alunecat vreodată,
Ne-am și fracturat un an,
Unul din anii noștri importanți și țepeni
De ghips...
O, noi cei îngrozitori de mari
Simțim câteodată
Că ne lipsesc jucăriile.

Avem tot ce ne trebuie,
Dar ne lipsesc jucăriile.
Ne e dor de optimismul
Inimii de vată a păpușilor
Și de corabia noastră
Cu trei rânduri de pânze,
Care merge la fel de bine pe apă
Ca și pe uscat.“

Căutând peste tot semne, poetul simte de la un timp și teroarea de semne. „Semnofobia“ duce la superstiție. Individul este prizonierul imaginației sale. Realul devine un infern al duhurilor ascunse,

semnele duc gândul spre ideea neantului. Trebuie să intervină din nou ironia pentru a pune capăt acestei simbologii demonice:

„Dacă te-ntâlnești cu o femeie,
E semn bun, ajungi în rai.
Dacă te-ntâlnești cu o față de masă,
E semn rău, ajungi în sertar.

Dacă te-ntâlnești cu un șarpe,
E semn bun, moare și tu ajungi în rai.
Dacă șarpele te-ntâlnește pe tine,
E semn rău, mori și el ajunge în rai.
Dacă mori,
E semn rău.

Ferește-te de acest semn,
Și de toate celelalte.“

Plăcerea pe care o au toți poeții tineri de a întoarce miturile spre sensuri dorite de ei ia la Marin Sorescu forma unei sistematice contestații, cu efecte de mai multe feluri. Mitul biblic al izgonirii din paradis, care a inspirat biblioteci întregi de exegeze serioase, este explicat în deriziune prin insațiabilitatea erotică a primului bărbat. Imaginația poetică demolează marile sensuri ale întâmplării sacre: Dumnezeu a confecționat pe Eva din coasta lui Adam pentru că bărbatul era trist și nu știa ce-i lipsește; învățând procedeul, Adam începe să scoată din coastele lui mai multe cadâne, ori de câte ori Eva oficială era plecată la piață după aur, smirnă și tămâie. Un „harem (...) intercostal“ — îngroașă poetul în final ironia lui rea. Pentru a bagateliza total mitul creației în versurile următoare:

„Dumnezeu a observat
Această creație deșăntată a lui Adam.
L-a chemat la el, l-a sictirit Dumnezeiește,
Și l-a izgonit din rai
Pentru suprealism.“

Comentarea mitului are, aici, efecte mai degrabă umoristice. Zâmbim ca de o glumă reușită, resorturile profunde ale mitului n-au fost atinse.

Tușiți (1969) se menține în linia poemelor anterioare, nici un pas înainte, nici un pas înapoi. Poetul a deprins o tehnică ingenioasă și o folosește într-un număr infinit de cazuri. Însă cazurile pot interesa și poezia poate atinge semnificații înalte. Faptul nou în volumul de acum este renunțarea la miturile celebre. Marin Sorescu nu mai face, vreau să spun, cu obstinație o lirică a miturilor întoarse, evită de regulă motivele livrești și lasă versului o mai mare libertate de mișcare.

Subiectele sunt luate de peste tot, cu ideea, evident justă, că poezia nu este o însușire a lucrurilor, ci a celui care le privește.

Universul are atâta poezie câtă poezie introducem noi în el. Sorescu pune oarecare ostentație în a dovedi acest fapt, alegând, ca pretext de meditație, obiectele cele mai îndepărtate de prejudecata curentă a frumuseții poetice. O ladă, nu este, cu hotărâre, un element din categoria preferată de poeți. Însă ea poate da un sentiment de reclusiune și, de îi alăturăm un alt element, marea, de exemplu, poate să sugereze condiția de precaritate și de amară utopie în care trăiește individul de rând. În această zonă sapă poezia lui Marin Sorescu.

Pânda, de pildă, este un poem al suspiciunii. Frunzele, fluturii, furnicile trezesc o adâncă neîncredere. Universul, în totalitate, este, pentru cei ce și-au făcut din neîncredere o filozofie de viață, cu desăvârșire suspect. Elementele se spionează între ele, lucrurile sunt bănuitoare și copoi bine dresați adulmecă marile comploturi în ordinea materiei. Ipoteza este, firește, absurdă, dar pentru a comunica o observație mai ascuțită, poetul dă faptelor această înfățișare grotescă. Morala este, la rândul ei, de o suspectă liniște și indiferență:

„Că nimic nu-ți stimulează mai mult pofta de mâncare
Decât o lume plină de potlogării.“

Să luăm alt poem: *Echerul*, simbol al spiritului dogmatic. A măsura arta, sentimentele, inteligența cu echerul este a sili cămila să treacă prin urechile acului. Însă tocmai această enormitate vrea să sugereze Marin Sorescu aici și în alte versuri. Multe din poemele sale sunt niște fantezii atroce. Nota subliniat inconformistă se simte numaidecât. *Indigo* dezvoltă o idee destul de comună într-o fabulă cu tâlc foarte limpede, însă cu multe elemente de absurd. Cineva lipește în fiecare noapte pe ușa de la camera poetului un uriaș indigo. Acesta reproduce tot ceea ce gândește, în intimitate, poetul, prilej pentru vecini, trecători, de a se informa. Numai sufletul scapă ochilor iscoditori. Poezia, va să zică, nu poate exprima totul. Rămâne ceva ce nu poate fi pus în versuri, sufletul, însă despre el nici poetul nu știe mare lucru. Versurile pot fi și altfel interpretate, pentru că în tehnica pe care o folosește Marin Sorescu intră și un element de ambiguitate.

Parabolele au mai multe învelișuri și pentru a ajunge la miezul lor amar trebuie date la o parte câteva obstacole false. În acest spirit sunt compuse versurile cele mai pline de sens din volum: *Simetrie*, *Alergătorul*, *Prietenul*, *Sens unic*, *Dincolo*, reflecțiile unui întristat ironist. Un poem admirabil este *Simetrie*. El voiește să sugereze o dramă a opțiunii și chiar mai mult decât atât: labirintul pe care trebuie să-l străbată individul pus totdeauna în situația de a alege, între două cărări, pe cea mai grea. Vocația omului este, așadar, a trăi într-o tragică nehotărâre și într-o eternă eroare. Se prefigurează în aceste versuri tăgăduitoare un mit (mitul labirintului).

Poemul lui Marin Sorescu se ridică peste măruntele inconformisme, aluzii, chei, și dă o imagine, nu zic metafizică, dar suficient de profundă pentru a trezi și altfel de meditații:

„Și după aceea în fața mea s-au căscat două Prăpăstii:
Una la dreapta,
Alta la stânga.
M-am aruncat în cea din stânga,
Fără măcar să clilesc, fără măcar să-mi fac vânt,

Grămadă cu mine în cea din stânga,
Care, vai, nu era cea căptușită cu puf!
Târâș m-am urnit mai departe.
M-am târât ce m-am târât,
Și deodată în fața mea
S-au deschis larg două drumuri.
«V-arăt eu vouă!»—mi-am zis—
Și-am apucat-o tot pe cel din stânga,
În vrăjmășie,
Greșit, foarte greșit, cel din dreapta era
Adevăratul, adevăratul, marele drum, cică,
Și la prima răscruce
M-am dăruit cu toată ființa
Celui din dreapta. Tot așa,
Celălalt trebuia acum, celălalt...
Acum merindea îmi e pe sfârșite.
Toiagul din mână mi-a-mbătrânit.
Nu mai dau din el muguri,
Să stau la umbra lor
Când m-apucă disperarea.
Ciolanele mi s-au tocit de pietre,
Scârțâie și mârâie împotriva-mi,
C-am ținut-o tot într-o greșeală...
Și iată în fața mea iar se cascadează
Două ceruri:
Unui la dreapta,
Altul la stânga.“

Curios este să descoperim, apoi, un Marin Sorescu sentimental și elegiac, însă neconvincător. Poetul are de luptat, aici și în alte versuri, cu ușurința lui de a scrie poeme din care ironia prea insistentă scoate sângele emoției.

Emoția se afirmă mai direct în volumele *Suflete bun la toate* (1972) și *Astfel* (1973) pe care critica le-a trecut cu vederea, cu ideea, probabil, că autorul nu mai poate spune nimic nou. Pe cel mai profund Sorescu, în linia lirismului ironic și fantastic, îl aflăm totuși aici: deplin matur, ușor sceptic, scăpărător în dialectica lui

insolită, deschis spre acea metafizică a existenței pe care o întâlnim la poeți diferiți ca formulă, de la Arghezi la Michaux. Filozofia este mai sobră, ironia stă, mai rușinată, în anticamera poemului. Obsedantă este, acum, tema creației. Îndoiala asupra cuvintelor capătă la Marin Sorescu o figurație biblică. Poetul se aruncă de bună voie în groapa cu lei a cuvintelor, și lei, tigrii, lupii cuvintelor îl sfâșie zilnic. Jocul cu vorbele a devenit un măcel:

„Mă aflu-n groapa cu cuvinte,
În care nu te joci:
Nu-s numai lei, ca la Samson,
Ci tigri, lupi și foci.

Răcnesc la ele, le lovesc
Cu pumnul peste falcă,
Dar ele iarăși se reped
Și-mi smulg câte o halcă.

Ca într-o apă mă scufund,
Cu cât mai mult mă-ncaier,
Ci sufletul eu vi-l trimit
Prin bulele de aer.

Iar dacă într-o zi cu soare
Voi dispărea de tot:
Cătați-mă-n acele vorbe
Care se ling pe bot.“

Creatorul se uită la opera lui ca Avram la Isaac înainte de a-l înjunghia. Opera este o jertfă pe rugul cunoașterii:

„Te voi sacrifica și eu
Pe aceste câteva vreascuri
Ale cunoașterii,

Și din litere va curge sânge.
Și mă voi învălui în fumul lui
Să nu mă mai vadă duhurile.

Și așa voi fi bun
Materiei
Încă o vreme.“

Acel „încă o vreme“ nu mai lasă nici o iluzie în privința eternității. Poetul modern întâmpină timpul cu fragilitatea operei lui în mâini: singura sa armă, dovada, totodată, a limitei sale în univers. Cunoașterea este o istovitoare neputință de a te cunoaște. În fiecare dimineată, poetul pornește să cucerească cetatea închisă în sine, piatră cu piatră, într-un elan de o neistovită ură. O fantezie cosmologică (*Pârghii*) traduce, cu puțin umor absurd, mitul orfic al cântecului care se întrupează în lumea fizică:

„Mi-e sufletul atât de greu
De parcă atârână de el Dumnezeu
Ca un bolovan de cumpăna fântânii.
Sunt întunericul cu care el scoate minunile
Și sunt înainte de facerea lumii.

Iată, scârțâind pe respirația mea
A pornit mai departe o stea.
Feriți-vă din calea ei, la o parte,
De va opri-o din drum ceva
Pentru mine înseamnă moarte.

Și-mi mai răsar din suflet munții cu zări care cad
Ca fachirii pe ace de brad.
Uneori atât de mult mi se dilată vreun por
Că din el țâșnește un nor
Ori mai degrabă marea cu sarea.“

Din sfera aceluiași lirism disociativ, să cităm și poemul *Întrebare*, unde ideea de repetabilitate și de timp cosmic este sugerată în maniera sofistilor greci. Săptămâna este un fel de săgeată a lui Zenon care se rotește în același spațiu de la începutul lumii. Nimic nou, deci, sub soarele poeziei. Autorul clipește cu subînțeles la urmă. Să fie așa sau este tocmai pe dos? Ambiguitatea este morala obișnuită a poeziei lui Sorescu:

„Ce zi e azi?/ Luni? Dar luni a fost / Săptămâna trecută. //Marți?/ Marți a fost tot anul trecut, /A fost marți ca popa. //Miercuri? / Secolul trecut, după câte știi,/ A căzut într-o miercuri. // Joi?/ Într-o joi a fost arată / Cartagina, / Într-o joi a fost arsă / Biblioteca din Alexandria / Imposibil să nu fi trecut / Nici o zi de atunci./ Vineri? Sâmbătă?/ Eu am mai auzit odată/ De zilele astea,/ Nu-mi umblați cu povești. // Poate Duminică? / Timpul dinaintea genezei / Se numea duminică. / Îmi aduc bine aminte. // Dumnezeu, toate zilele au fost / Nu ne-a mai rămas nici o zi / Nouă.“

Revine, în câteva poeme, viziunea burlescă a miturilor. Pentru ca Pitia să-ți prezică viitorul trebuie să stai la o coadă interminabilă. Afli, în sfârșit, că mâine sau în altă zi ți se va întâmpla ceva obișnuit sau ceva extraordinar (*Pitia*). Îngerii stau cu paharele în mână și din când în când beau bariu (*Lumina*). Dedublarea, tema gravă a romantismului, este tratată zeflemitor până la un punct (dimineața hainele sunt boțite, dovadă că cineva a umblat cu ele peste noapte), apoi tonul se schimbă și parabola se întuneacă: nu doar hainele, pantofii, dar și gândurile sunt obosite, au dimineața cearcăne la ochi. Probă că altcineva, poate ființa nocturnă, onirică a poetului, le îmbracă în absența conștiinței sale raționale. „Cine s-o fi potrivit la suflet cu mine?“ — întreabă, iarăși, cu șiretenie, autorul? (*Dedublare*).

Încercarea de a recupera mitul eșuează, aici. Ironia este mai puternică, pus în hainele sărace ale întâmplării, simbolul tragic al conștiinței umane divizate dispăre. Se poate deduce, din aceste exemple și din altele, că ratarea miturilor a devenit, indirect, la Marin Sorescu o temă poetică. În volumul *Astfel* dăm peste o parafrază după Edgar Poe (*Nevermore*), în stilul acela fals serios pe care îl știm din poemele de până acum. Ironia strecurată printre rânduri nu distruge, aici, atmosfera de mister și teroare a poemului. Dosarul „Corbului“ rămâne închis, strigătul rațiunii hotărâte să descifreze misterul unui mare simbol se izbește, în continuare,

de ziduri. Sorescu este, pe rând, mușcător, tragic, într-un poem discursiv și patetic.

Căutarea de sine continuă să fie tema dominantă a versurilor revenite, într-o oarecare măsură, la structura tradițională. Un scurt poem scris în vers cantabil sugerează o coborâre fără sfârșit în abisul interior:

„Mă cobor la suflet, iată,
De pe trup cad ca o piatră.
Spre adânc, spre-adânc mereu,
Unde e să-l văd și eu?

Funia mai lungă, soare,
Lasă-mi-o spre cel tărâm,
Unde nu sunt mâini, picioare,
Ci numai un ochi rămân.

Unde e o risipire
Ca de fire-n patru fire.

Soarele care mă-mbună
Zise: raza-mi merge strună.
Ține-te de ea, cum poți,
Astăzi, ca și alte dăți.“

Un altul (*Pod peste suflet*) reia imaginea sub forma, acum, a sufletului văzut ca o apă întinsă în care spiritul înoată zilnic cu neliniște.

Versurile sunt suspect de serioase:

„Sufletul meu nici n-are pod
Și zilnic dau să-l trec înot.
Depart-e-i țărmul celălalt,
Vadu-i adânc și ceru-nalt.

Ca peștii, din abis, stâncoși,
Răsar munți tineri, și munți roși,
Contemplan palma lor de lut
Și zic: Aici eu m-am născut.

Buza-mi sărută-albastra zare,
Cu setea muntelui de sare.

Ce bine e că nici n-am pod,
Că dorul meu e plin de glod.
Dacă mă-nec, mă țin de-un plai
Și-not spre gura cea de rai.“

Se vede limpede că poemele lui Sorescu revin, sub diverse învelișuri formale, la ideea de repetabilitate. Poezia este un continuu efort de luare în stăpânire, un reînnoit eșec. Coborârea în abisurile lăuntrice, asediul cetății din același impenetrabil interior, oceanul pe care nava spiritului pornește în fiecare zi etc. figurează același vechi mit prin care existențialismul a tradus condiția omului. Poetul, în imaginația lui Sorescu, este un Sisif care își judecă tragedia existenței cu ironie filozofică. Uneori resorturile ironiei se blochează și atunci gândul își arată adevărata lui față. Există în toate cărțile lui Marin Sorescu (inclusiv în teatru) o bogată figurație a acestui mit. El definește nu numai condiția de existență a creatorului, dar și poziția creatorului față de obiectul meditației. Sorescu nu asumă niciodată integral și definitiv obiectul estetic. Stratul ironiei împiedică *priza* perfectă. Asumarea este provizorie, poezia este o eternă tentativă de apropiere, o înșfăcare și o lepădare aproape ritmică a lucrurilor. Lucrurile (în număr impresionant de mare, alese cu precădere din sfera banalului) nu rămân mult timp în poem, ele sunt într-o continuă migrație. Ironizate, ele revin în chip obsesiv la punctul de pornire, ca stânca mitologică. Poetul plătește scump libertatea lui de a lua peste picior simbolurile grave. Simbolurile îl năpădesc, poemul devine un vehicul care, ajuns la destinație, o ia înapoi, cu aceeași sau altă încărcătură. Evitând sistematic patetismul (expresia unei *prize* absolute cu temele), Sorescu este condamnat să scrie o poezie involuntar patetică, născută din amplitudinea eșecului.

Originale, profunde sunt versurile aforistice din ciclul numit *Trunchiate*: notații de stări lirice, aburoase, meditații în marginea lecturilor. Iată un peisaj cu ceață:

„Ceața era atât de deasă,
Încât, dacă voiai să cazî, te ținea,
Totuși, ca și când s-ar fi întors acasă,
Câte un pom murea“...

Volumul antologic *Norii* (1975) cuprinde și un ciclu de versuri inedite: *Și aerul*, din care reținem o severă demitizare a Penelopei, văzută, aici, ca o femeie bănuitoare și rea, comuna nevastă scorpie. La gândul că acasă o să-l ia de la poartă în primire zgripturoaica, plângăreața Penelopa, Ulise refuză să se întoarcă în Ithaca. Se va vedea însă cât de liniștită este noua lui așezare:

„Of, o să-mi fac o căsuță
Aici pe valuri,
Să-mi ridic un cort în colțișorul ăsta
Mai ferit
Între Scyla și Caribda.“

* * *

Marin Sorescu se copilărește în niște versuri de o fantezie inteligentă și o ironie fină (*O aripă și-un picior — Despre cum era să zbor*, 1970). E un volum cu poezii pentru copii, însă cu subtilități pentru oamenii mari. Genul acesta de a subția glasul, a scoate limba la trecători și a face o mie de alte inocente năzdrăvăanii cu o prefăcută seriozitate l-a ilustrat la noi Tudor Arghezi în poeme memorabile. Ele cultivă suavul, grațiosul, miniaturalul și întrețin un cult pentru ceea ce este pur și inocent în viața materiei. Versurile au și o morală, însă morala este totdeauna întovărășită de o ironie blândă. De unde vine plăcerea noastră, a celor obosiți de cărți grave, problematice, pentru o literatură de acest fel, nu-i greu de înțeles. Ochiul se spală și auzul nostru își recapătă ascuțimi

vechi. Pentru că vedem zilnic lucrurile drept și tăiem firul în patru pentru a descoperi inima lor rațională, ne place, din când în când, să vedem lucrurile răsturnate și să credem că firul este o frânghie de aur pe care ne putem urca la cer. Știința poetului este de a ne da sentimentul acestei metamorfoze și, propunându-ne o convenție, să ne facă s-o uităm. Marin Sorescu are această știință, ajutată de o tehnică impecabilă de a versifica orice îi cade sub condei. Cartea lui este o însumare de mici fabule în oglinda cărora obiectele apar în chip voit cu capul în jos, iar raporturile dintre ele într-o alcătuire absurdă. Este inutil a căuta, aici, un mare simbol și a trage din orice poezie un înțeles mai adânc. Înțelesul vine din nevoia noastră de a accepta o lume în care puricii vorbesc și broaștele fac filozofie:

„Într-o noapte, într-o clipă,
Îmi dă unul o aripă.
Nu l-am deslușit la față.
A pândit când era ceață.
— Zice: «'Nfige-o subsuoară,
Du-te dracului și zboară».
«Ești nebun, cum o să zbor
C-o aripă și-un picior?
Dă-mi-o și pe-a doua, frate,
Nu mi-o pitula la spate.»
A plecat să mi-o aducă
Și-l aștept ici pe ulucă.“

O variantă a celebrului *Zdreanță* este câinele sceptic din *Blazare*:

„Găina oua iar —
Și-l învelea-n ziar.
«Un ou e muncă, dragă,
Nu cumva să se spargă.»
Grivei — știa cuibaru —
Venea, citea ziarul,
Chiar îl mânca —cu ou—
Zicând: «Nimica nou».“

Uneori Marin Sorescu reia elemente din vechile fabule și alcătuieste altele noi, cu o morală mai atroce, sub învelișuri umoristice. Didactica fabulă *Perechea* e în acest chip întoarsă: lupul agresor și oaia victimă formează, pentru ochii curioși ai lumii, un cuplu fericit. Morala lupului este teribilă:

„Oaia ce-a mâncat-o lupul
A format cu el un cuplu.
Și-au rămas, un lup și-o oaie,
De povestea lumii-n ploaie.
— Ce-ai văzut? Cum l-ai luat,
Oaie dragă?
— M-a mâncat.
— Lupule, cum de-ai putut
Să iei oaia?
— Mi-a plăcut.
Oaia ce-a mâncat-o lupul
A format cu el un cuplu.“

Iată-l, dar, pe ironistul Sorescu în postura de poet al diafanului, tandru și inocent. Însă nuielușa ironiei lui mai lovește din când în când cu isteție aceste materii suave, și bănuiala își face atuncea loc și tulbură totul.

* * *

Marin Sorescu, care scrie delimitându-se totdeauna de ceva, vorbește în *La Liliesi* (1973) despre viața la țară, luând în răs două rânduri de prejudecăți sau, mai bine zis, două rânduri de mituri. Este, mai întâi, mitul tradiționalist al vieții frumoase și profunde de la sat, tradus de regulă într-o literatură fără conștiință estetică, mediocră, și, nu mai puțin răspândit, mitul născut din intoleranța față de cel dintâi.

Parodiarea temelor tradiționaliste se vede numaidecât, încercarea de a reabilita o mitologie compromisă de alții și de a respinge, astfel, o prejudecată literară constituie planul secund al poemelor. Critica, observând numai primul aspect, a subliniat încă o dată

virtuțile de ironist ale lui Marin Sorescu și a ignorat lirismul dezvoltat în umbra ironiei, poezia *implicată* în negația unei false poezii. Poezia trăiește însă în ambele planuri și se condiționează. Ironia construiește în măsura în care distruge, protejează *obiectul* și-l reabilitează, bătându-și joc de expresia lui degradată. Dacă Marin Sorescu s-ar fi limitat, cum crede N. Manolescu, la un *radicalism al depoetizării* (*România literară*, 16 aug. 1973), ironizând încă o dată poezia semănătoristă, ironizată de altfel fără întrerupere în ultimii 70 de ani, intenția lui ar fi fost excesivă și fără noutate. A spânzura din nou morții semănătorști nu-i actul estetic cel mai curajos, azi, în literatura română. Dealtfel, trebuie spus că, în genere, clișeul antisemănătorist (mă refer mai ales la critică) este tot atât de insuportabil, prin facilitate, ca și clișeele pe care le combate.

Adevărul este că poemele lui Sorescu vizează, în subtext, prejudecata ce ține pe poetul modern departe de viața satului, din frica de a nu fi suspectat, prin chiar simpla abordare a temei, de tradiționalism. Însă tradiționalismul este o doctrină, o *atitudine* ce se poate discuta, iar universul rural este, ca oricare altul, un obiect posibil pentru poezie.

Lancea ironiei lui Marin Sorescu are două capete: cu unul rănește, distruge, cu celălalt tămăduiește și reanimă. Pentru ca elementele vieții rurale să re trăiască în poezie, ele trebuie să fie sacrificate, întâi, în parodie. Parodia este în *La Lilieci* sistematică și îmbrățișează aproape toate miturile compromise, prin lipsă de talent, de barzii de la *Sămănătorul*, *Ramuri*, *Luceafărul*: copilăria, înstrăinarea de sat, viața duioasă în familie, poezia naturii, revelația divinității, moșul blând și înțelept etc. Toate acestea sunt reluate în *La Lilieci* sub regimul protector al ironiei. Inteligență și discreție, ironia îi îngăduie lui Marin Sorescu să vorbească, fără a cădea în ridicol, de vacile cu ugerile unse cu balebă, de *pătuiag*, de apă băută din *căuc*, de *lăsatul postului*, de povești cu ibovnice și de certuri pe *mejdine*, de Frusina lui Coadă și de Șolda lui

Cazacu, figuri decupate dintr-un veritabil calendar semănătorist și puse în situații umoristice. Țăranul Lungu (*Minunea*) a văzut în pătuiag pe Dumnezeu stând în capul oaselor. Întâmplarea are mare ecou și țăranii vor să știe ce-a spus, ce-a prorocit Dumnezeu, cum era îmbrăcat, dacă era „în razele alea bune ori alea de purtare”, însă Sfântul se bâlbâie și, pus să predice, nu zice decât: *e-ei!* În cele din urmă sătenii îl iau peste picior și Sfântul din Bulzești, cu mintea tulbure și o coroană de măracini de roșcov în jurul gâtului, pleacă spre Caracal să propovăduiască. Parodia vizează aici o întreață poezie mistică atentă la *semnele*, misterele și eresurile populare.

În *Dumneata* aflăm o viziune derizorie a *demoniacului*. Grigore al lui Tăgărâlă întâlnește într-o noapte, sub înfățișarea unui cunoscut, mort de o lună, un moroi și, vrând să-l ia de guler, înțepenește, apoi paralyzează. Povestind pe lumină întâmplarea lui Nae Coze, vrăjitor specializat în alungarea stafilor, țăranul, suspicios, suferă al doilea atac când vrăjitorul, făcând o glumă sinistă, lasă să se înțeleagă că și el are o origine neguroasă. Ceea ce saltă relatarea peste nivelul unei anecdote tragicomice e limbajul voit sărac, fără poezie, fără gravitate, de o oralitate colorată:

„...ai scăpat ieftin, neică, moroi din Bulzești sunt
Arțăgoși.

Când le strășunează din ceva pe câte unul... îl fac
Cârpă, treanță, poți să ștergi lampa cu el.

Așa e de

Moale, și afânat.

— Dar mi-a zis «dumneata»... își aduce aminte Grigore.

— Nu, că de purtat știu să se poarte... nu sunt

bădărani, țopârlani, modârlani, capsomani.

Nu că le iau partea, dar

Trebuie să te gândești și la ei; până mai ieri erau aci cu noi,

Într-o lume va să zică, odată mor și se pomenesc pe altă lume,

Bunăoară pe lumea ailaltă, care nu-i primește, nu știu

Din ce cauză, și-i trimite înapoi pe lumea cealaltă,

Bunăoară asta a noastră... care se sperie și-i alungă...”

Sunt și alte figuri ale micului romantism țărănesc ce reapar, sub învelișuri umoristice, în *La Liliiec*. Bunica elegiacă, cuvioasă a lui Iosif și Goga este la Marin Sorescu o babă maniacă și arțăgoasă care spală cu apă clocotită clanța ușii și picioarele de la pat de frica microbilor (*Baba*). Moș Petru, solomonar, umblă cu vitele pe câmp și le învață filozofie. Chestionat de săteni asupra esenței vieții, filozoful dă aceste explicații (*La Cornul caprei*):

„— Vedeți voi căcăreaza asta de iepure?
 Moșu Pătru se apleacă și ia în mână un gogoloi bine rotunjit.
 Dacă-o pui pe gârlă... într-un ceas, a ieșit din
 Bulzești, până la chindie e la Balș, în Oltet, de-aci în
 Dunăre... și-i pierzi urma...
 Bine că nu ne dăm noi seama, că ne luăm cu altele.
 Când ești mic, joci pietricelele, de-a alimerele, de-a omul negru,
 Dacă te mai mărești, tragi la horă, iei hora-nainte și topăi
 Alunelul, Jianca, Sârba, Brăul, hora-ncet, hora tare,
hora de la Plopi,
 Creițele, Banu Mărăcine, Șuleandra, Rustenul, ori
cum le mai zice, câte și mai câte,
 Așa că să-ți ostenești picioarele, mușchii și să nu-ți
faci gânduri.
 La urmă te pomenești năpădit de copii. Și-odată ți
se zbârcește
 Fruntea, parcă-a tăiat cineva de nojițe din ea.
 Dacă ești muier, ții Filipii, Precupul, Cășlegii,
te calcă toți pe picioare la Dragobete,
faci zile pe ajutat,
 Pui ceaunul de mămăligă și mesteci... în soare, în lună,
 Că nu-ți mai dai seama, ți-e mintea-n altă parte...”

Petrecerea prezintă o imagine grigoresciană întoarsă: un țăran trage, înjugat la o cotigă, pentru ca boul din *hăis* să se odihnească, apoi, când moare, nevasta face un fel de inventar pitoresc al mizeriei. Bocetul, descântecul, jocurile de copii sunt și ele evocate în același chip umoristic. Copilului i se umflă gâlcile, și țața Anica, doftoreasa satului, este chemată să-i descânte. Ca și la Creangă,

formulele n-au nici o solemnitate și nu sugerează ideea de mister și inițiere. E mai degrabă o glumă pusă în versuri, întreruptă de copil și reluată la nevoie sub expresii ușor schimbate:

„Gâlcile motofâlcile
Plecară cu curcile,
Curcile s-au întors,
Gâlcile nu s-au întors.“

Dealtfel, toate imaginile copilăriei tind să destrame în *La Liliiec* viziunea idilică a vârstei de aur, impusă de literatură. Copilul are în grijă paza curcilor, apoi duce, fără tragere de inimă, oile la păscut, iar când oile sunt furate (*Ciobanul care și-a pierdut oile*), teama lui este să nu fie găsite. Dispare sentimentul mistic pentru animale, dispare și sugestia solidarității mioritice cu natura. Un țăran, auzind lupii urlând în baltă, alege o oaie blândă și-o duce în baltă, legând-o de-o salcie (*Hau-Hau*).

Însă adevărata temă a poemelor e, am putea spune, *cheful*, cu variantele: *la govie*, *prânzul*, *pomana*, *praznicul*, *masa* (mai toate titluri de poeme). Totul, în Bulzeștii lui Sorescu, se învâрте în jurul mesei. Singurul sentiment sacru la țăranii aceștia iuți la minte și cu o concepție foarte practică de viață pare să fie *sentimentul nutriției*. Timpul lor interior și exterior se desfășoară în funcție de ora mesei și de consistența alimentelor. O aventură, o faptă eroică, o discuție pe podișca din fața casei se încheie cu o masă. Când autorul, copil fiind, este trimis să păzească ogorul de vrăbii, răsplata pe care o primește este o *masă* bună:

„Și țin minte, la masă când ne strângeam toți
Frații-și zbârnâiau lingurile,
Noi mâncam cu multă demnitate...”

(*Momâile*)

Pregătirea prânzului cere o strategie complicată, ca înaintea unei mari bătălii. Țăranca Veta împarte ordine ca un comandant

militar, trimite copiii în vecini după sare, varză acră, gaz, ulei, găini, masa fiind, în fapt, o parodie a cinei sacre.

Mărin al lui Pătru, țăran înzestrat cu darul speculației, face previziuni sociologice și, în mintea lui, timpurile bune (timpurile, evident, revoluate) erau acelea când:

„...Beai câte-un putinei de lapte bătut
și te ștergeai la gură cu mâtca,
Mâncai un geac de brânză, coceai floricele,
Nici mălaiul nu mai e
Așa de dulce, când îl spoia mama cu cocă
Și făcea pe deasupra flori cu lingura,
După aia-l băga-n țest.
Zăbicul are alt gust.“

Și mai evidentă este această temă în *Masa*, *La govie*, *La Lilieci*. În primul poem comicul rezultă din contrastul dintre preparativele de *chef* flamand și calitatea modestă a nutriției. În familia unui oarecare Pătru, două femei ridică tuciul de mămăligă pe vatră, apoi tot ele mestecă mălaiul cu făcălețele și pun pe masă o varză mare, acră, peste care au presărat ardei pisat. Zece inși din zece părți, din toate generațiile, se reped cu lingurile asupra mămăligii. După ce o termină, femeile aprind din nou focul pentru a pregăti fasolea de seară. Primăvara, varza este schimbată cu urzicile, cu efect curativ: „schimbă sângele care s-a îngroșat“. *Govie* este o petrecere unde țăranii beau, ciocnesc ouă roșii și mănâncă păsat întins pe șervete înflorate. Femeile au fuste de borangic, cusute cu gogoși de fir, și în cap marame. Prezența unui câine, Gealap, atras de sunetul goarnei, ar constitui elementul umoristic în acest tablou mai degrabă idilic. Însă în astfel de poeme vesele se simte și cea de a doua voce a lui Sorescu, aceea care exprimă, în fapt, poezia unui univers desacralizat. Luat în râs, depoetizat, demitizat, satul continuă să existe ca obiect poetic. Poezia crește în mărimea acestei batjocuri subțiri și atinge, uneori, chiar nota elegiacă. Îngroșarea caricaturii are efectul contrar, așa cum o acumulare de efecte

grotești naște ideea tragediei. Un poem tipic pentru iscusința lui Marin Sorescu de a uni cele două *voci* este *La Lilieci*, istoria unui praznic la cimitir. De ziua morților tot satul se-ntinde pe iarbă la umbra bisericii, făcând un chef cumplit, ca într-un tablou de Brueghel bătrânul. Vecinii se cinstesc cu țuică, rudele beau din aceeași ulcică și mănâncă din aceeași strachină, în timp ce copiii se joacă de-a v-ați ascunselea printre cruci. Poetul are aerul că narează ceva vesel, tonul elegiac, în orice caz, lipsește, pentru ca la sfârșit poemul să lepede aceste învelișuri și ideea morții să răzbată la suprafață:

„...E răcoare la umbra bisericii bătrâne, care a rămas
aici de când
Era satul în pădure și veneau haiducii de mâncau
pe furiș.
Pe Săliște cântă cucul, cimitirul are un aer important,
împăcat cu sine.
E bine să fii mort aici, între codri, locul e ferit,
nici nu trage,
Clopotul nu te deranjează, că nu sună decât de sărbători,
Și duminica dimineată, când cade în misticism,
bang-bang, —
cine-o mai fi murit? —
De răsună morții și stafiile.
Cântă păsările și e un miros de lilieci înfloriți,
Cum trebuie să fi mirosit raiul din dreapta, de la
intrare,
Pe vremea când era culoarea nouă și nu crăpase.“

Poemele sunt aproape epice și orice preocupare pentru limbajul liric a dispărut. Autorul narează întâmplări și prezintă personaje din lumea satului, ocolind metafora și folosind în mod deliberat expresia prozaică, vorba dură, regională. El zice: *gărgăunarița, frumușăț, străfigai, linciurea, bozăști, urdinău, jerebie, curătoare, vascălie, cucumbele, samodive, boraci, brocatiș* etc..., sau înregistrează numele și poreclele aspre, nemuzicale, ale țăranilor:

Spânzu, Focu, Dârmon, Ciușe, Nete, Cîrică, Guiț, Amărăzeanu, Duluman, amintind de onomastica bizară din nuvelele lui Nicolae Velea.

Sunt și pagini ce nu trec peste nivelul prozei umoristice (*Carlota, Ciudin, Pălărie*), însă de regulă ironia este, în *La Lileci*, buzduganul care anunță apariția unei idei poetice pline și aici de surprize.

* * *

Volumul al II-lea din *La Lileci* (1977) intră și mai mult în istoria unui sat oltenesc, făcând din el centrul unui univers spiritual, deși majoritatea pieselor sunt de un comic burlesc. Un poem este doar o juxtapunere de nume insolite:

„Al lui Flețu, / Ai lui Fleașcă, / A lui Gârlă, / A lui Tiugă, / Al lui Bășină, / Ionete-al lui Făsui, / Al lui Deșca, Roncioaica, / Coadă al lui Ceapă, / Sandu lui Ciurel, / Tăgărâlă, Ai lui Mitrofan, / Ai lui Modârlan, / Al băiatului Măriei lui Didu...”

Limbajul a devenit și mai accentuat regional: *năplai, îmbulugeau, nichitarii, podbal, ududoaie, landră, gârnița, coprelă, vuva, hupită, cloță, cocârlă, însovonită, giovla, îngâmbat, tiuga* etc., iar intenția de a reconstitui un sat arhaic (satul copilăriei) ia, acum, forma sistematică a unei monografii: date (sub formă de întâmplări tipice) despre înmormântare, vrăji, căsătorie, botezul copilului, relațiile dintre soț și soție, dintre vecini etc. Monografia unui ținut imaginar, *Bulzeștiul*, prezentat, mai în ironie, mai serios, ca centrul lumii. Aici se face politică, se transmite din generație în generație o morală de viață, se moare, bineînțeles, și este exprimată, sub o formă elementară, o filozofie despre moarte. Poemele ar fi plăcut, în mod sigur, lui Petre Pandrea, pentru că vin în întâmpinarea ideilor sale despre metafizica Olteniei. Formula lor lirică a fost contestată de o parte a criticii literare pe motiv că nu respectă legile genului și n-au lirism, ci numai umor. Umoristice sau nu, versurile plac, sunt inteligent scrise și dau o puternică

image despre plenitudinea și originalitatea unei experiențe umane. Față de poemele vechi, abstracte, algebrice, în poemele de acum domină concretul, amănuntele ne semnificative. Poezia se întoarce astfel la faptele cele mai simple și, complet desacralizată, recurge pe față la procedeele epicului. Se constată și în alte literaturi (în poezia tânără americană) o revenire la poezia faptelor de viață, după ce versul s-a închis, mult timp, în propria solitudine.

Influențat sau nu de această tendință, Marin Sorescu încearcă o experiență deocamdată unică în poezia noastră, primejduită nu numai de prejudecățile noastre despre poezie, dar chiar de elementele cât se poate de prozaice cu care operează. Ce poate fi poetic în faptul că un țăran vine beat acasă și, înfuriat de soacră, sparge tuciul, tigia, străchinile, apoi se împrumută de la vecini până cumpără altele, sparte și acestea la o nouă criză de furie? Nu este nimic poetic formal în această banală întâmplare, dar ea poate căpăta un sens liric prin imperceptibila organizare a faptelor și limbajul (aici ironic și semnificativ) al relatării. „Schița” umoristică surprinde o relație de viață de un comic absurd. Țăranul care distruge periodic avutul familiei și apoi se umilește cu sinceritate este un Sisif deplorabil și comic.

Astfel de amănunte intră în cărțile lui Sorescu și, puse la un loc, dau imaginea unui univers uman de o culoare extraordinară. O bătrână este alungată de nora sa de la câmp și, ca să nu piardă ziua, bătrâna se duce să muncească gratuit la o rudă. Explicația ei este de o naivitate cutremurătoare: „Mă goni netoata, să nu secer pe locul ei, / Și era cât pe ci să pierd ziua, /Acum în toiul muncii.” Bătrâna moare după un timp și nora iese înadins cu pânza s-o înălbească la fântână când moarta este dusă spre cimitir. Autorul nu comentează faptele, cititorul dă singur o judecată asupra lor și trage, acolo unde este cazul, un simbol mai general despre morală unei comunități țărănești. O femeie își omoară copilul în pânțe și preotul satului o pedepsește să mănânce un cot de pământ. Femeia, superstițioasă, mănâncă, apoi face 14 copii (*Un cot de pământ*). Stăncioaia mănâncă huma lipită pe casă (un

personaj similar există în romanul lui Marquez!) și explică astfel deprinderea ei: „E bun, uite îmi vine mie așa un gust bun“ (*Gustul casei*). Tăierea porcului este un spectacol teribil în viața familiei din Bulzești. Un asasinat pe care copiii vor să-l prevină trimițând porcul în lume, să haiducească:

„Când aflu mai din timp când cade ignatul, eu cu Ionică ne sculam
În ziua aia mai devreme, și-l scoteam în vale pe la curul Grădinilor.
Să se piardă în lume, să ia drumul codrului, pe Mătăsoaia, ca
Haiducii.

Dar porcul venea de cum o auzea pe mama râcâind ceaunul.
O dată abia învățasem să fac literele și i-am trimis de cu seara
Un bilețel, scris cu litere de tipar.
I l-am pus în coșare.
Mesajul era cât se poate de clar.
Guiț după ce-a-ntors la lumina lunii pe toate părțile
Bucata aia de hârtie cu pătrățele,
A mâncat-o ca pe dovleac, fără s-o citească,
Cum am văzut mai târziu că se întâmplă în drame, când împricinatul
Nesocotește știrea de păzeală.
După un ropot de plâns, biruia curiozitatea și setea de
spectacol

Îleșeam din casă, cu ocazia pârlirii.“

Nicolae, fratele naratorului, trece pe furiș la adventiști, și mama, țărancă neclintită în credința tradițională, admonestează sever pe „schimnatic“ și-l readuce în comunitatea familiei. Schimnaticul suferă, se revoltă, apoi reîncepe să mănânce carne de porc și să muncească sâmbăta lăsând credința și biserica pentru bătrânețe (*Schisma*). Secvența este admirabilă. Dealtfel, figura mamei capătă în *La Liliaci* proporții mitice. Nicolita, văduvă cu mulți copii, reprezintă legea morală neîndurătoare. Ea scoală de dimineață copiii care trebuie să plece cu vitele la păscut, hotărăște strategia muncii agricole, face educație cu varga în mână și suprimă din fașă tendințele de evaziune (ca în poemul citat mai înainte). În privința căsătoriei, morala ei este temeinică:

„Când auzea maica de vreo fată care se mărită
 Și nu vrea să se ducă la bărbat, zicea:
 «Fată, dacă bărbatul te duce
 Lângă un gard, măhuri bine, migălești, strângi
 Și tu acolo, măhuri, împodobești cu sălcii, cu boji
 Și stai acolo. De dragul lui.
 Aia e casa ta, ce vrei?
 Să nu te măriți, dacă nu ești în stare să-ți placă tot.

Și ce spuneam mai înainte:
Să te ducă bărbatul lângă un par
Să zică: asta e casa noastră
Și tu să stai acolo de drag.» „

La Liliaci este o încântătoare sfidare a retoricii tradiționale a poeziei. Este și o sfidare a lirismului modern care elimină epicul, anecdoticul și abstractizează de regulă simbolurile, închide mesajul și face din limbaj un cod pentru inițiați. Marin Sorescu întoarce mânușa acestei poezii și arată nodurile ei inestetice, pânza aspră a vieții elementare. Momentele tipice sunt trecute în niște pagini care nu fac nici un efort de a înfrumuseța faptele sau de a le transfigura cu ajutorul limbajului figurat. Limbajul este (vorba lui Ion Barbu) voit „prostesc“, de un rafinament, totuși, ce vine din folosirea abilă a oralității. Lirismul vine din filozofia aspră și profundă pe care o exprimă aceste false decupaje. Filozofia, morala, tipologia unei lumi vechi care, în elementaritatea ei, are un sens înalt al existenței. O lume care trăiește în vreme mitică, fără sentimentul sacrului, și face fără să știe, ca păstorii și navigatorii greci, fapte ce vor intra în legendă.

Descântoteca (1976) exprimă erosul sorescian. În cărțile anterioare sunt puține versuri de dragoste, ironia nefiind cel mai bun regim pentru emoția sentimentală. Sau cel puțin așa ne pare nouă, celor obișnuiți să cerem versului erotic sinceritate absolută sau o prefăcătorie cât mai desăvârșită. În *Descântoteca* ironia este, totuși, mai vie decât oriunde. Sub pomul ei se desfășoară o idilă

relată pe 150 de pagini. Idila trece prin toate fazele cunoscute, de la contestația dulce la beția simțurilor. Sâni, spre care Văcăreștii abia îndrăzneau să privească, oftând adânc și prefăcut, sunt pentru poetul ironist două morminte ispășitoare în care se îngroapă și din care înviază:

„O stea m-a călăuzit la acești sâni,
Ca la două, albe, mușuroaie cu minuni.
Eu nu vin de la răsărit, ci de la apus,
Dar tot aici steaua m-a condus.
Îngenunchez la sâni tăi, ca magul,
Și nu mai pot de dragul lor, de dragul.
În ei furnicile lucrează de cu noapte,
Furnicile care dau lapte.
Că este pace ori război afară,
Retrase-n munți furnicile tot ară.
Trebuie lucrat întruna acest lut,
Unde e veșnic ceva de făcut.
Ca la fântâna cea de lângă casă,
Ce cumpăna în noapte și-o apasă.

Obrazul lasă să-l îngrop în sâni,
Ca-n două mușuroaie cu minuni,
Mormântul din care, fără-a osteni,
Voi învia a treia zi.“

Parfumul, părul dat pe spate cu cochetărie, starea de visare („visălogeala“ — adică „visare cu pisălogeală — în gol“ — zice autorul), mișcarea coapselor, mărul cunoașterii, pierderea de sine, toate simbolurile, mari și mici, ale eroticii tradiționale trec prin aceste versuri malițioase și tandre, lipsite de podoabele metaforei. Versurile trec ușor de la sugestia unui sentiment la reflecția asupra aceluiași sentiment, altfel zis, de la poezia *de* dragoste, la poezia *despre* dragoste:

„Seara e un cuvânt convențional,
Pentru că depinde doar de noi
S-o numim dimineață.
Dacă treci meridianul

Te trec eu în brațe dacă nu știi să-noți.
Dai ceasul înapoi și ai alt timp,
Tot convențional,
Pentru că dacă mergi mai departe
— Te duc tot eu —
Și așa mai departe.
Se schimbă ora, tabieturi,
Numai dragostea noastră e cam aceeași
Asta sunt sigur,
Aș fi vrut și să probez,
Să-mi bazez afirmația pe fapte.“

Greu de definit natura acestui eros ce bate atâtea cărări întortocheate pentru a i se șterge urma. Și mai greu de spus în ce constă *idealul erotic* al lui M. Sorescu, cum cerea critica veche. Cerebrală, poezia lui n-are în chip vizibil sentimentul naturii (alt punct de referință), nici nu propune un ideal de feminitate. Sorescu înfățișează fără solemnitate erosul bărbatului care simte nu numai bătaia inimii, dar și bătaia minții. Când nu iau înfățișarea acelei nesuferite eseistici uscate în marginea unui sentiment fundamental (unele partituri din *Descântoteca* lui Marin Sorescu merg în această direcție!), poemele comunică acea stare mai complexă a spiritului tulburat de viața incontrolabilă a simțurilor.

* * *

Trei dinți din față (1977) nu este un roman liric, nu-i nici măcar un roman simbolic (altă variantă a lirismului în proză), este, pur și simplu, un roman de observație, scris limpede (cu strălucirea simplității) și cu o compoziție nesofisticată. Iritat, probabil, de inutila complicație a romanului de azi și de lipsa lui de epic, M. Sorescu scrie o carte cu o intrigă bogată (multe „coincidențe“, suspansuri, piste false) și încearcă să fixeze o tipologie verosimilă în ordine psihologică. Abuzului de introspecție și fragmentarism, autorul îi răspunde, programatic, printr-o narațiune nu zic liniară, previzibilă, dar suficient de clară pentru a afla din primele pagini cine vorbește și a cunoaște, în continuare, care este esența dramei.

Drama iese din fervoarea cu care niște indivizi înzestrați, ratând în planul vieții, ratează și în artă. Val, sculptor, Tudor Frățilă, gazetar și prozator, Olga, femeie pasională și inteligență speculativă, eșuează dintr-o prea mare vitalitate interioară și din neputința de a trece de la gând la faptă. O posibilă explicație, dar este ea cea mai profundă? Val, fost miner, pictor de vocație alungat din institut pentru că prezentase ca lucrare portretul unei lăptărese teribile, Balița, este un spirit contestatar în neputința de a-și canaliza revolta în artă. Singura lui operă este statuia (capul) Olgăi, femeia stranie pe care o iubește și de care va fi părăsit încă din prima noapte, după o plimbare prin parcurile orașului. Statuia se sparge, și celelalte proiecte (un complex de volume simbolizând *Speranța*) sunt abandonate. Val se îneacă (se sinucide?) în Deltă, unde se refugiase pentru a pedepsi o ezitare (a sa) și o trădare (a femeii). De la el rămâne, păstrat cu grijă de gazetarul Tudor (*martorul*), un mesaj într-o limbă inaccesibilă: babiloniana. Mesajul unei sensibilități superioare și al unei inteligențe care n-au aflat (sau au fost împiedicate să afle) calea spre realizare. Numai prietenia (Tudor) și iubirea (Olga) pot descifra într-o oarecare măsură secretul acestor cuvinte scrise, apoi, pe nisipul unei plaje pustii, în dezolarea cea mai adâncă. Însă iubirea și prietenia ajung târziu, omul care ar fi putut întruchipa *Speranța* în artă a unei generații părăsește în chip tragic viața.

Până să ajungem aici, parcurgem un roman cu un ritm precipitat și o intrigă, repet, de roman polițist. Olga este măritată, și soțul, Șandru, gelos feroce, își urmărește adversarul și încearcă de două ori să-l suprimă. Tânăra femeie are un moment de derută și încearcă să se sinucidă, dar, ca într-un film senzațional, o salvează părul ei lung, prins, în cădere, de o traversă a podului. Ieșind din starea de criză, Olga rătăcește pe străzi și este culeasă de Nucu Constantiniu, fante de Cluj, seducător de profesie. Olga suferă, zice prozatorul, de „complexul Ienăchiță Văcărescu“. Este, altfel zis, o *amărâtă turturea*, iubește pe Val, dar are presimțirea

catastrofei și provoacă, din inconștiență sau disperare, un șir de drame. Ratează moartea, așa cum ratează — cu ardoare — în viață. Ea fuge de Val, fuge și de Șandru și cedează, din silă, lui Constantiniiu.

Scena căderii ei este de mare subtilitate psihologică. Bărbatul este un escroc sentimental și nu ascunde acest fapt. „Sunt o victimă a eternului feminin“, se martirizează el și roagă cu lacrimi în ochi pe femeia din fața lui să-i facă hatârul de a nu se îndrăgosti: „Te rog frumos, dacă vrei îți cad în genunchi [...] să nu te îndrăgostești de mine“. Constantiniiu joacă rolul cinicului copleșit și „deschiderea“ lui nu rămâne fără urmări. Lucida, orgolioasa Olgă cedează și, ironie a sorții, fugind de marea ei iubire, concepe cu un individ mediocru și vulgar.

Alunecarea femeii provoacă un lanț de întâmplări tragice, sporind numărul misterelor și coincidențelor în roman. Constantiniiu povestește, în timpul unei excursii în Deltă, aventura lui cu Olga, și printre ascultători se află soțul înșelat și logodnicul părăsit. Soțul pune mâna pe cuțit și spintecă (involuntar) pe seducător. Mai târziu, când Olga se întoarce acasă, Șandru, soțul, dă cu mașina peste... același Constantiniiu, așezat în calea tuturor. Seducătorul are o bogată biografie în spate și un fir al ei duce, pe o cale colaterală, la Tudor Frățilă, prietenul lui Val. Urmărind acest traseu, romanul se complică, apar personaje noi și întâmplări vechi. Acțiunea se mută, pentru oarecare vreme, în Iașul studențesc din anii '50, unde dăm din nou peste inevitabilul Constantiniiu. Tudor Frățilă, *martorul* păgubos, iubise o colegă, Diana Dălălău, căzută în mrejele lui Constantiniiu. După mulți ani, Tudor revede pe Diana, despărțită între timp de fatalul seducător, și vechiul sentiment revine. O altă fatalitate, de ordin social, împiedică însă brutal și această iubire. Pentru că scrisese un articol curajos, gazetarul Tudor Frățilă este eliminat din redacție de dogmatica Stoicescu și dat, în cele din urmă, sub false acuzații, pe mâna autorităților.

După Val, Tudor este al doilea *dinte* care cade. Centrul de greutate al romanului se deplasează de aici înainte spre destinul acestui tânăr incapabil să accepte „festivismul“ în literatură și ipocrizia în viață. Minte ascuțită și gură rea, Tudor devine, fără voia lui, *martorul* (și victima) unei generații ce are de înfruntat conformismul spiritelor dogmatice. Foarte viu, sub raport literar, paginile despre mentalitatea unei epoci, reprezentată, între alții, de Șandru, eternul director. Șandru crede că artiștii sunt niște paraziți, și dacă ei nu mai înnebunesc azi (suntem în 1957), aceasta se datorează faptului că artiștii — explică el — „o duc prea bine. [...] Toți sunt grași și roșcovani și atât de sănătoși la minte încât nu uită să ceară mereu să li se mărească tarifele.“

Roșcovanii dau însă semne de angoasă. Un poet, Mitache, suferă de delirul persecuției și, într-un moment de criză, vrea să strângă de gât pe prietenul său, Tudor Frățilă. Tudor însuși are nervi „cu clopoței“ (notează prozatorul) și se gândește des la moarte. Atacat de psihopat, el nu opune nici o rezistență, mai înainte își băgase capul într-un butoi cu apă și numai mișcarea bruscă a unui pește împiedicase o sinucidere monstruoasă. Nu s-ar putea zice că artiștii „sănătoși“ au un psihic de piatră.

Sarcasmul este arma lor de apărare. Revolta lui Val și a lui Tudor ia forma ironiei violente și a paradoxului. Într-o epocă în care și „Dumnezeu depinde de contemporanii săi“, personajele lui Marin Sorescu fac tot ce pot pentru a rupe relațiile utile și a scandaliza spiritele pioase. Prozatorul, construind astfel de naturi spirituale, este în largul lui. Toate personajele din *Trei dinți din față* fac spirite și iau peste picior pe indivizii înverșunat mediocri și răi, ca Șandru. Există chiar un abuz de speculație în vorbirea personajelor și, de la un punct, subtilitățile nu mai pot fi urmărite. Val, Tudor, Adrian (ziarist, ca și Tudor), Olga sunt mereu în vervă și, în orice propoziție, ei introduc un paradox. Puțină banalitate în comunicare n-ar fi stricat în roman. Ideile mari s-ar vedea mai ușor și îmbulzeala cuvintelor mereu istețe n-ar mai întuneca dese-

nul caracterelor. Inteligențele artistice trebuie să învețe să fie, uneori, prozaice. A oferi mereu șampanie spiritului poate să ducă la saturație.

Vorbele ingenioase sunt, în alte cazuri, la locul lor. O Ruxandra Cocean își împarte farmecele în lumea artistică și, tot ea, dă dovadă de o colorată cruzime în limbaj când este plictisită de cineva. Unui filozof care o omoară la telefon cu conversații despre Kant îi strigă enervată: „Ia mai lasă-mă cu Kantrafusele“. Proza-torul o numește, din cauza migrației ei prin atelierele pictorilor și a universalei competențe sentimentale și estetice, „un Vasari în fustă“. Vasari locuiește în podul unui spital și crede cu tărie că „toți bărbații sunt porci“, ceea ce n-o împiedică să-i frecventeze.

Romanul lui Sorescu este plin de asemenea personaje pitorești (rodul unei fantezii ironice), care acoperă spațiul epic și dau acea impresie, foarte importantă pentru un roman, de mișcare și densitate a vieții. Este calitatea cea dintâi în *Trei dinți din față*. O carte în care (spre deosebire de altele, multe) existența nu apare golită de fapte, iar oamenii nu mai par a trăi într-un pustiu. Mișcarea lor este normală și, chiar dacă numărul coincidențelor este neverosimil de mare, impresia generală este favorabilă. Oglinda (celebra oglindă a romanului) se plimbă pe un drum întins și populat, reținând câteva destine și, prin ele, o lume de simboluri neconvenționale. Arta, iubirea, prietenia dintre trei tineri, aluncarea lor în tragedie, împlinirea neașteptată a vieții, libertatea de gândire și eșecul sufletelor mândre și al inteligențelor scăpărătoare într-o lume în plină metamorfoză — iată temele unui roman ironic și grav, scris cu strălucire stilistică de la început până la sfârșit.

Trei dinți din față este un roman „intelectual“ nu pentru că este vorba de intelectuali și de dramele lor morale, ci pentru că se deschide spre problema inefabilă a talentului și vrea să analizeze o prăbușire care, în fond, nu se poate explica. Scriitor cu bune lecturi și cu un simț remarcabil al creației, Marin Sorescu nu explică mai mult decât trebuie. Naturile inefabile sfârșesc în circumstanțe inefabile, după ce trec prin banalitatea aspră a vieții.



Este de luat în seamă și eseistica lui Sorescu. În *Teoria sferelor de influență* (1969), spiritul se plimbă sprinten și sagace de la Anton Pann la Saint-John Perse și T.S. Eliot, comentând lucruri cunoscute, dar și altele pe care le vede numai el. Reflecțiile despre straturile lirice ale baladei populare sunt originale, aceea, de pildă, de care s-a mai vorbit în critică, despre *locul* pe care trebuie să se ridice mereu o creație ce se surpă pentru a pune bazele alteia, într-o înlănțuire infinită. Ideea trece și prin capul lui Ioanide (G. Călinescu), tradusă în metafora succesiunii civilizațiilor, obligate, prin aceasta, să rămână mereu tinere. Marin Sorescu are un mod particular de a dezvolta astfel de gânduri, el se apropie de un subiect mare fără complexe, fraza este incisivă și, apucând o idee, o plimbă repede pe mai multe game afective, până ce, astfel încercată, ideea oricât de gravă se împlânzește. În mituri, arhetipuri, el citește niște atitudini de existență simple, în folclor caută rafinamentele marii arte și pune un blestem anonim lângă blestemul sofisticat liric dintr-un poem de Ion Barbu. Poezia lui Saint-John Perse „hibernează“, T.S. Eliot scrie o poezie „în unghi drept“, adică limpede, Urmuz este un „divagaționist absolut“ și, pentru a-și întări judecățile, eseistul dă drumul fanteziei și creează analogii care fascinează spiritul nostru. În acest chip sunt scrise și articolele despre film, în care trebuie să căutăm nu atât o *estetică* a genului, cum ne îndeamnă autorul, cât o proză de idei cu definiții memorabile, rod al unei inteligențe ironice adânci și inventive.

Starea de destin (1976) cuprinde un număr mai restrâns de eseuri, între care unul (de aproximativ 60 de pagini) despre tragedia greacă. Marin Sorescu citește sau recitește niște texte și, în marginea lor, imaginația lui execută mișcări acrobatice. Meditația este, cu toate acestea, profundă, formulele ironice nu trebuie să ne înșele asupra seriozității observației. Tragedia greacă este interpretată, de exemplu, prin ideea lui Camus, care și el o luase

de la Hegel despre legitimitatea, justificarea părților intrate în conflict. Eseistul român nuanțează această idee și dezvoltă în jurul ei o literatură de sugestii, observații de amănunt, analogii fine care provoacă în noi acea bucurie greu de definit a spiritului în fața soluțiilor inedite în lumea ideilor.

Procedul curent este punerea tragediei sacre în planul existenței comune, ceea ce vrea să zică a descoperi sursele mitului în faptele vieții. Clitemnestra pare, din această perspectivă, o biată femeie care, orbită de dragoste, ajunge la crimă. Oreste intră în ceea ce Marin Sorescu numește „starea de destin“ printr-un act de răzbunare și va fi la rândul lui pedepsit în chip absurd. Încercând să rezumăm ideile eseistului, vedem că nu putem, ele nu urmează un sistem de lectură și nu-și propun, în fond, să dovedească ceva foarte precis, bunăoară să dea o nouă interpretare a conceptului de tragic la antici.

Ideile ies din contemplarea liberă a tragediilor („parcă m-aș fi uitat la cer și, întâmplându-se să văd norii, n-am urmărit nimic cu ei, ci i-am lăsat să se desfășoare în voie“...), însă de tot liberă și gratuită contemplația nu este la Marin Sorescu, spirit caustic, cântitor în fața miturilor. El vorbește cu familiaritate de chestiuni pe care alții refuză să le privească direct în față din teama de a nu le întuneca mintea, ia de guler personajele sacre, bate pe umăr pe Eschil, Sofocle, Euripide ca pe niște confrăți mai vârstnici.

După o frază lirică prin gravitatea, sublimul judecății, el pune o observație ironică, dintre acelea ce ne aduc teferi pe pământ și ne dau curajul de a merge mai departe. Tragediile antice ies astfel pentru o clipă din înghețata lor solemnitate pentru a se supune gustului și vederilor omului de azi, intrat și el în altă „stare de destin“. Lui Marin Sorescu îi pare, de aceea, că Euripide „are psihologie și realism“ și, dacă mai ținem seama de numărul mare de răzbunări din piesele sale, se poate spune chiar (și M. Sorescu spune) că Euripide „e un pesimist ranchiunos pe lume și societate“, așa ca Ionescu și Popescu, dramaturgi contemporani, membri ai

Fondului literar. Sunt și observații mai serioase, aceea, de pildă, că locul corului este luat în dialogurile lui Platon de Socrate, dar gândurile noastre nu rămân prea mult în lumea aceasta de sublimități, eseistul ne aduce repede la o stare mai suportabilă de existență, căci iată ce scrie el în capitolul XII, intitulat *A rumega bine*:

„Totuși! Apariția filozofiei dialogate oare nu reia, poate mai diluat, intriga descoperită de Eschil în Prometeu ținut pe stâncă și cu vulturul consultându-i măruntaiele? Personajele lui Platon sunt, în mare parte, niște mâncăi și ideile le vin stând pe o rână. Singurul personaj de tragedie e Socrate, și tragedia lui, poate cea mai mare, a fost de a determina niște oameni sătui să gândească.

„Gândește, omule!“, iată pe scurt toată dialectica socratică, ironia socratică, ironia sorții, pentru că, gândind, Grecia se trezește fabricând cucută.“

Eroi platonicieni care mănâncă bine și meditează stând pe o rână, ca niște muncitori agricoli în timpul digestiei, asta pare la prima vedere o necuviință, o glumă prea groasă. Totuși, nu este așa, imaginea traduce într-un limbaj voit profan scena banchetului luat aici la propriu. Inteligența lui Marin Sorescu este de a nu stăruî în comicărie și de a converti, la vreme, această isteție ironică într-o analiză profundă a tragediei antice. El nu distruge *obiectul* eseului, îl apropie doar și-l îndepărtează de privirea iscoditoare, *cusurgie*, însă în esență serioasă și constructivă. Eseistul pornește întâi de la fapte, face, cu alte cuvinte, o narațiune critică, pentru a-și pune în temă cititorul, dar faptele fiind prea întunecate, eseistul abandonează după un număr de rânduri reconstituirea epică pentru a introduce propriile comentarii. „Bine că am scăpat de fapte“, zice el într-un loc, cu satisfacția omului care a avut de îndeplinit o muncă grea. Nu trebuie să-l credem, îl regăsim, dând foaia, pe Marin Sorescu intrat până la gât în altă serie de fapte sângeroase, din care încearcă să se salveze (și să ne salveze) printr-o propoziție ironică și cordială.

Obiceiul de a *da raita prin epopei* (este expresia autorului), pentru a vedea cum mai stăm, duce la scrierea acestor pagini speculative, hrănite de o fantezie comică și de o inteligență ce nu se teme de complexitatea operelor fundamentale. Pentru că s-a accentuat latura lor metafizică, pentru că s-a vorbit prea mult de inefabilul, sublimitatea lor, Marin Sorescu mută accentul și introduce în comentariu o familiaritate care pe unii poate să-i jeneze, pentru că, nu-i așa?, operele mari nu trebuie bagatelizate. Este însă un bun-simț, o știință a eseistului de a nu coborî analiza sub o anumită limită a verosimilului, de a nu stăruie în *cârtire* și de a reface, printr-o schimbare oportună a tonului, unitatea și măreția capodoperei. Asta dă încredere în comentariu și înlătură suspiciunea cititorului, îngrijorat să nu fie tras pe sfoară.

Tonul este de la început reținut în analiza pieselor lui Camus (*Camus și nevoia de imposibil*), totuși, eseul este mai puțin interesant decât altele. Ceva esențial rămâne deoparte, o latură importantă a dramaturgului francez (cu care, nu mai încapе vorbă, dramaturgul Sorescu are multe înrudiri) nu intră în atenția criticului Sorescu. Observația că personajele lui Camus „nu se simt bine” și că operele lui „au gâtul ușor sucit spre imensitatea valurilor” este agreabilă, dar nu spune prea mult. Stilul este mai liber (apropiindu-se de tradiționala „bășcălie” gazetărească) în comentariul la teatrul lui Alecsandri, pe care, altfel, Sorescu îl prețuiește. Putem compara pe Alecsandri și I. L. Caragiale cu două foi de ceapă strânse în jurul aceluiași bulb? Se poate:

„Dacă desfoiem ceapa dramaturgiei românești, opera sa și cea a geniului I. L. Caragiale sunt două foi care se împlinesc și se îmbucă, frățește și cu lacrimi în ochi.”

Dar să vedem dacă metafora este și profundă. Eu cred că este numai iscusită. Eseul despre *Ghilgameș*, ca și acela despre balada românească (*Pod peste mare și punte peste munte*), este de o remarcabilă finețe. Marin Sorescu știe să scoată dintr-un text vechi un mare mit și să-l actualizeze filozofic, dând faptelor acea

prelungire existențială care nu mai ține seama de spațiu și timp. Când în analiză apare o temă mai dificilă (aceea a *dublului*), care ar obliga pe eseist să deschidă un paragraf nou, apelând la psihanaliză, el scapă ușor printr-o interogație jumătate serioasă, jumătate umoristică. N-are timp pentru subtilități freudiene sau n-are chef și merge atunci mai departe pe firul ideii de prietenie, esențială, de altfel, în epopeea *Ghilgamesh*. În același fel sunt primite și alte opere (*Demonii*, *Craii de Curtea Veche* etc.) și, cu o notă anecdotică mai pronunțată, opera lui Brâncuși (*Brâncuși fără sfârșit*): comentarii savuroase prin ingeniozitatea ipotezelor de analiză și puterea fanteziei de a fabrica argumentele doveditoare.

Complexă, sarcastică, lirică din loc în loc, tăgăduitoare în limite admise, eseistica lui Marin Sorescu este, în fond, excepțională.

* * *

Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt niște metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepție, piesele lui nu intră în categoria incertă a *teatrului poetic*, deși, prin tensiunea ideilor și traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism și nici de dramatism. *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* sunt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o *căutare spirituală*. Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg, până la un punct, în direcția existențialistilor (omul în fața existenței copleșitoare, revolta față de determinismul circumstanțelor etc.), însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o eternă soluție de salvare. *Iona*, cea mai existențialistă dintre piesele sale, dă o rezolvare originală unui conflict ce s-a dezbătut și altădată pe scenă: omul față în față cu moartea. Pentru Camus, individul intrat într-o situație de acest fel nu are decât o singură soluție, și anume să iasă cât mai demn din comedia existenței. „Sinuciderea — spune el — este adevărata problemă a filozofiei.“ A înfrunta voluntar

moartea este un act de revoltă și, deci, de demnitate. E suficient un gest de împotrivire pentru ca omul să-și depășească condiția. Sinuciderea este, așadar, manifestarea unei libertăți interioare, o *eliberare* pe care numai firile cu adevărat puternice o pot încerca. Marin Sorescu dă, reluând această dezbatere, altă interpretare faptelor, făcând din revolta față de condiția imposibilă în care l-a pus existența adevărată problemă a unui individ. *Iona* intră într-o trilogie (împreună cu *Paracliserul* și *Matca*) sub titlul *Setea muntelui de sare* și alăturarea nu este gratuită pentru că, vom vedea numaidecât, o problematică unică leagă cele trei piese.

Pieseile sunt, în fapt, niște parabole sub forma unor monologuri dramatice (în *Matca* monologul alternează cu dialogul), în care spiritul nostru poate citi mai multe lucruri. O tehnică a ambiguității, foarte răspândită și ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri. Lucrul sigur este că *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* propun trei soluții într-o dramă existențială unică, deși situațiile în care se găsesc indivizii diferă. *Iona* reia, știe toată lumea, o fabulă biblică, lepădând-o de orice înțeles religios. Pescarul Iona este (în Cartea Sfântă) pedepsit pentru infidelitățile față de porunca divină, fiind închis, ca într-o carantină, patru zile în burta unui pește, după care, pocăit, este eliberat. Pescarul lui Marin Sorescu stă de la început în gura peștelui, a trăi într-o stare de amenințare este condiția lui de existență. Practică o meserie inocentă, dealtfel fără rezultate încurajatoare, Iona fiind ceea ce se cheamă un *păgubos*, un individ, cu alte vorbe, care ratează etern situațiile fundamentale. El pândește peștele care întârzie să apară în năvod (*așteptarea* a ceva ce nu vine ne-ar putea trimite cu gândul la Beckett!) și, pentru a evita o întoarcere rușinoasă, și-a adus de-acasă un acvariu cu pești docili, domesticiți (soluție ironică). Peștele nu apare, într-adevăr, și Iona intră într-o situație fără ieșire: este înghițit de-un pește enorm. Călăul potențial a devenit o victimă sigură, răsturnare numai prin ineditul circumstanțelor absurdă. Iona, pierzând încă o dată, ajunge în

pântelele unui pește și singurul lui gând este de a ieși la „clocotul mării“, de a reveni, altfel zis, la condiția dinainte. Locul unde a fost închis de destin nu-i stârnește panică, nici surprindere, întâmplarea intră, s-ar părea, în ordinea firească a lucrurilor. Marin Sorescu tratează absurdul în maniera cea mai realistă cu putință. Prizonierul face reflecții despre progres, psihologia generațiilor, urzește chiar planuri de viitor, trăind în absurd ca într-o situație normală. Intrarea în burta unui pește este, desigur, un ghinion (încă un ghinion), și omul nu este din această pricină disperat. S-a instalat în *anormalitate* și-și vede în continuare de treburile lui. Cea mai importantă este, desigur, *ieșirea*. O întreagă problematică a ieșirii dezvoltă Marin Sorescu în aceste excepționale piese unde indivizii apar de la început instalați într-un *spațiu închis* ca într-un spațiu originar. În *Iona* locul împrejmuat este pântelele unui pește; în *Paracliserul*, o catedrală în care nu vine nimeni; în *Matca*, o casă amenințată de potop; în altă piesă (*Există nervi*), o cameră ce e confundată cu un compartiment de tren etc. Faptul apoi că pescarul Iona e împins de soartă în burta unui pește sau că Irina, femeia ce trebuie să nască din *Matca*, are amintiri intrauterine ar putea stimula speculații psihanalitice. Reflecțiile femeii din *Matca* („ce am învățat acolo înlăuntru e că toate lucrurile sunt legate între ele. Și deodată m-am pomenit ruptă, dislocată, aruncată afară din lume [...] Mă născusem“) merg, în orice caz, în sensul teoriilor lui Otto Rank, deși nu credem ca dramaturgul român să fi consultat pe acest eseist care judecă toate faptele spiritului și toate gesturile elementare ale individului prin ceea ce el numește *traumatismul nașterii*. La Marin Sorescu considerațiile de acest fel sunt însoțite de obicei de ironie, ironia fiind, dealtfel, o soluție de a ieși din absurd, un mod de a depăși tragicul. Pescarul Iona nu are alt gând decât să scape din cercul în care l-a introdus fără voia lui destinul, și prin *acțiune, faptă* (spintecă burta peștelui cu un cuțit) reușește să evadeze. Însă itinerarul nu se încheie prin acest act de violentare a condiției lui tragice. Peștele de care fusese

înghițit, este la rândul lui înghițit de alt pește și, urmând o lege inexorabilă, peștele din urmă este înghițit de un al treilea — sugestie, desigur, a unei existențe care se închide în altă existență, ca un cerc într-un cerc mai mare sau o capcană într-un șir neîntrerupt de capcane. Viața este o ierarhie de sfere pe care omul trebuie s-o străbată, mânat de o voință aprigă de eliberare. Iona spintecă și al doilea și al treilea pește, convins că, în cele din urmă, o scoate la capăt („ies eu la liman“), capătul fiind o grotă pustie, într-un loc nisipos, murdar de alge. Orizontul este format de un șir nesfârșit de burți, „ca niște geamuri puse unul lângă altul“, și între ele, ca o insectă, individul ce voise să asculte mugetul mării:

„Sunt ca un Dumnezeu — zice Iona — care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile: și venirea pe pământ, și viața, până și moartea — dar odată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vânt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cerc, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!“

Imaginea omului prins de lanțurile cauzalității ne amintește de o sculptură a lui Pevsner care figurează, într-un labirint de fire suprapuse, raportul dintre individ (în opera citată: un *ou*) și circumstanțele existenței. Însă prizonierul acesta de preț nu încetează să mediteze la condiția lui și, prin simplul fapt că își asumă responsabilitatea destinului său, el își depășește condiția de victimă. Pescarul, ca toate personajele lui Sorescu, nu este strivit de existență, și prin aceasta (sunt și alte elemente) el depășește soluția din teatrul absurdului. Iona, ieșind dintr-un *spațiu sufocant*, descoperă un *orizont* dominat de alte obstacole: burțile enorme pe care ochiul spiritului, ars de dorința de a fi liber, nu le poate străbate. Înțelegem, din toate acestea, că pescarul a intrat în alt cerc și că Universul este un fel de pâlnie dantescă. A trăi în această lume de determinări circulare este marele eroism al omului. Problema esențială, pentru Iona, nu este sinuciderea: „Problema

e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut. Doamne, câți pești unul în altul [...] Când au avut timp să se așeze atâtea straturi?“ Esențial este deci a fi înăuntrul acestor straturi, căci a *exista* este fapta cea mai bravă a omului încercuit de legile existenței. „Toate lucrurile sunt pești, observa iluminat Iona. Trăim și noi cum putem înăuntru.“

Finalul piesei tulbură această idee. Trezit din amnezie, Iona își reamintește numele, își recapătă, altfel zis, identitatea și, odată cu ea, conștiința eșecului: „Iona, eu sunt Iona [...] Și acum, dacă stau și mă gândesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o iau în altă parte [...] E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu nevoie? E greu să fii singur.“

Această altă parte ar fi calea profunzimilor. Iona își spintecă burta cu cuțitul strigând „răzbim noi cumva la lumină“, lăsând sfârșitul acestei admirabile piese deschis mai multor interpretări. Căci vorbele pline de speranță au în spatele lor un gest ce le anulează. S-ar putea spune — și faptele au fost judecate în acest mod — că spintecarea pântecelui nu-i decât un gest de eliberare în plus, un efort suplimentar de a ieși dintr-o situație fără ieșire, înfrângând un nou cerc, unul din numeroasele cercuri care, negreșit, îl așteaptă. Importantă ar fi, în acest caz, dorința lui de a nu se lăsa învins, moartea voluntară fiind un gest simbolic: un nou capăt de drum și nu un sfârșit, o tentativă nouă a individului de a-și lua în stăpânire destinul și de a-și înfrânge condiția.

Care este acest drum și unde duce el, dramaturgul nu mai spune. Piesa se încheie la acest punct, lăsând loc jocului liber al speculațiilor. Adevărul este că textul poate fi citit și altfel, căci numai în plan simbolic înfigerea unui cuțit în pânțe poate fi începutul unei noi aventuri în cercurile interioare ale spiritului. Gestul poate semnifica și altceva, o ieșire (o soluție) în sens existențialist, la capătul, totuși (și în acest punct Marin Sorescu se desparte de veritabilii existențialiști!), unui îndârjit efort al eroului de a nu-și accepta condiția tragică.

Pentru aceasta el uzează de două arme: *curajul* (în care intră și o mare putere de abstragere, o inocentă măreție) și *ironia*. La Beckett, omul se apără în fața morții cu vorbele. Cuvintele constituie singura salvare, ele fac ca *timpul să treacă* și termenul fatal să se apropie. Marin Sorescu dă individului mai multe șanse, și una dintre ele este ironia, care înseamnă o distanțare, un început de stăpânire a obiectelor terorizante.

Paracliserul debutează tot cu o așteptare, locul de veghe fiind acum o catedrală unde un individ curios, coborât parcă dintr-o pânză de El Greco, stă neclintit, hieratic, cu o lumânare în mână, și se uită fix la ușa ce nu se deschide niciodată. El are deja conștiința inutilității gestului („aici nu mai intră nimeni“), timpul s-a golit, pentru el, de durată, încât *așteptarea* pare mai degrabă un reflex din altă existență, existența din *afara* acestor ziduri și din altă vârstă morală. Paracliserul s-a fixat de mult *înăuntrul* acestei catedrale noi pe care încearcă s-o *înnegrească* cu fumul credinței lui. Precizarea din text că este vorba de ultima catedrală și de ultimul paracliser dă o notă de mister expresionist, însă faptele capătă alt înțeles îndată ce aflăm că paracliserul se închisese voluntar între pereții unei clădiri ce nu servește, în fond, la nimic. În *Iona*, individul este împins în spațiul unei singurătăți absolute de o lege din afara lui, în *Paracliserul*, personajul s-a închis singur într-o iluzie. O reclusiune, așadar, consimțită, o singurătate voluntară în interiorul unei idei (credințe) din care individul nu se grăbește să evadeze! O tentativă de ieșire există, totuși, și aici, dar *în sus*, pe calea spiritului.

Dar să vedem elementele piesei. Bizarul paracliser, izolat benevol într-o catedrală uitată, îndeplinește cu osârdie o muncă măreată și inutilă: afumă pietrele goale pentru a le da patină, vechime. În această acțiune el pune multă credință și meticulozitate, vorbind în acest timp cu sfinții de pe pereți, într-un limbaj ce amestecă în chip curent planurile, vârstele, situațiile. Proiectul este dificil, aproape imposibil, și, prin enorma lui gratuitate,

sublim. Gândul ne duce de îndată la eroul unei epopei cunoscute. Ca și acela, paracliserul este eroul unei iluzii, trăite cât se poate de realistic, lumesc. Crede în misiunea pe care și-a asumat-o și o duce la capăt cu prețul sacrificiului. Când ultima lumânare se stinge, el își aprinde veșmintele (e vorba, firește, de un simbol) pentru a înnegri fâșia de zid care a mai rămas. Paracliserul a devenit un rug, trupul s-a mistuit în focul credinței lui și ultima replică arată un spirit împăcat: „O să-l las să ardă... până la capăt... Așa, de sufletul meu... Așa... de sufletul... meu.“

Sunt în acest text plin de subtilități și ironii, ce alternează cu replici pline de cel mai adânc dramatism, mai multe serii de simboluri. Văzând sfârșitul piesei, ne dăm seama că faptele paracliserului au un sens mai înalt și că metaforele ce plutesc ca frunzele pe o apă tulbure participă la o arhitectură coerentă a imaginarului. Simbolul, mai întâi, al zidurilor afumate. Pentru ce, ne întrebăm, vrea paracliserul să înnegrească pietrele catedralei? O primă sugestie ar fi că omul, obsedat de o existență transcendentă a lucrurilor, și-a ales o muncă (o cale de ispășire) deliberat dificilă pentru a istovi o dorință aprigă de creație. Paracliserul se supune de bună-voie unei torturi mai subtile („există, spune el, o voluptate a epuizării. Ce extraordinar trebuie să se simtă lămâia bine stoarsă“), căci a afuma o biserică în care nimeni nu intră întrece sugestia pe care o poate da întinderea corpului pe un pat de cuie sau condamnarea la un îndelung post negru, însă simbolul are și alt înțeles, după noi mai important decât primul. A afuma pietrele unei catedrale înseamnă a-i da o *istorie*, o *tradiție*, a pune în spatele unui obiect simbolic (catedrala) o vechime care să întărească ideea de durată și de durabilitate. Obsesia paracliserului, exprimată de altfel în mai multe replici, este că suntem oamenii unei *singure generații*, că biserica în care s-a închis este, în raport cu altele, prea nouă și deja abandonată, ignorată. Grija lui de a întări, printr-o operație de accelerare a semnelor, istoria, vechimea edificiului capătă în acest caz o semnificație de ordin mai general.

Paracliserul sugerează și o soluție în conflictul ce opune, cum s-a văzut, omul și existența în piesele lui Sorescu, și anume soluția spiritualistă. Omul vrea să termine o ctitorie, pornind disciplinat, modest, de jos în sus, urcând treaptă cu treaptă spre săgeata care arată ca un deget întrebător. Ca psalmistul arghezian, el vrea un semn, iar semnul divinității întârzie să apară. *Paracliserul* piere mistuit de propria pasiune.

Sunt și alte elemente care sugerează, în text, direcția acestei eliberări spirituale. Marin Sorescu este un scriitor profund, și pentru a impune o idee uzează de toate subtilitățile limbajului. Încă de la început suntem, de pildă, avertizați că „adevăratul drum [este] în sus“ (s.n.), Faptul, apoi, că afumarea zidurilor se face de jos în sus și este pe punctul de a se încheia în clipa în care *paracliserul* ajunge la săgeata ce se înfige, interogativ, în infinit arată o direcție a imaginarului și, negreșit, sensul acestei meditații profunde. Amănuntul apoi că *paznicul mut* începe să strice schela în timp ce *paracliserul* se află sus, aproape de scopul operei lui, poate fi, de asemenea, plin de semnificație. Trimiterea la *Meșterul Manole* — Simbolul creației ce impune o ispășire, o implicare totală și o experiență irepetabilă — nu este fără temei. Și pentru că am vorbit de paznic, să reținem că el poate traduce, ca și cei doi pescari care își poartă cu resemnare și în tăcere bârnele în *Iona*, o idee despre imposibilitatea eroului de a comunica. O replică reluată adesea în teatrul lui Sorescu este: *trebuie să mă descurc singur*.

Legătura cu *Iona* se vede acum mai limpede. Individul suferă, în prima piesă, rigorile unei cauzalități exterioare, în *Paracliserul* drama se desfășoară în lumea interioară a spiritului. Posibilitatea altei eliberări, exprimată de pescar, este urmărită aici sub forma unei fabule simple într-un cadru aproape realist. Absurdul, spiritualul, simbolicul se insinuează treptat în chipul cel mai firesc ca o emanație lentă și irezistibilă din interiorul faptelor obișnuite. S-a spus despre teatrul lui Ionesco că tema lui cea mai profundă este metamorfoza. Literatura lui Marin Sorescu (poezia și teatrul)

are ca temă privilegiată inserția absurdului în viața de toate zilele. Tragicul, starea de criză ies din această, confruntare permanentă între un spirit care concepe rațional și realitatea care fabrică neîncetat *irealități*. Așa se explică și starea de inocență în care trăiesc personajele soresciene, liniștea cu care ele acceptă neobișnuitul, curajul lor de a îmbrățișa și de a trăi iluzia, condiția de excepție.

În *Matca* ni se propune o altă soluție în acest etern conflict, și anume, cum zice infatigabila, optimista Irina (eroina piesei), înfrățirea lucrurilor începute și care trebuie duse la capăt, „solidaritatea lucrurilor gravide“. Simbolul piesei se luminează mai bine în dialogul dintre tatăl ce trebuie să moară și fiica în situația iminentă de a naște. Dialogul, ca întreaga desfășurare a acestei profunde parabole, se desfășoară sub semnul unei amenințări teribile: potopul. Irina, tânără învățătoare într-un sat împresurat de ape, așteaptă să nască, tatăl ei și-a pregătit din timp coșciugul și, instalat în el, așteaptă liniștit moartea, neezitând, în acest timp, să dea sfaturi fiicei care trece prin durerile facerii și s-o certe pentru ceea ce omul simplu și onest crede a fi fandoseală intelectuală:

„Ei, ce e gălăgia asta?... Nu, nu mori... Dar ți-e mai greu, că ești intelectuală... De-aia ți se pare apa... peste mână... Bunică-ta se ducea cu mâncare la oameni pe câmp... și când venea acasă, se-ntorcea cu plodu-n baniță... Îl aducea-n baniță în cap, printre oale... linguri... Îl făcea la umbra vreunui măracine, pe unde-o apuca... Năștea urgent... în vreun tufiș, ca dihăniile. Așa a făcut paisprezece... Eu sunt al treisprezecelea...”

Cele două procese fatale se îndeplinesc, tatăl moare, nepotul se naște, și în această simetrie se poate citi (și lectura este în sensul voit de autor) ideea de continuitate, de solidaritate a vieții pe deasupra circumstanțelor. În casa invadată de ape, copilul doarme pe coșciugul bunicului, și mama, în fața atâtor probe ale morții, rămâne senină și demnă, cu conștiința datoriei duse la capăt: „Balena a făcut totul. S-a simțit până la sfârșit răspunzătoare de

soarta celui pe care Dumnezeu i-l sădise în pânțele. L-a depus teafăr pe uscat. Uscatul era un coșciug.“ Ea moare ținând deasupra apelor pruncul care continuă să respire.

Matca este, se înțelege numaidecât, o dramă a singurătății mândre și curajoase, a solidarității și continuității în ordinea existenței. Un poem al vieții și al morții care se condiționează și se întretaie: „Moare un om — spune tatăl cuprins deja de negurile morții — dar asta nu-nseamnă că s-a isprăvit lumea“. „Una peste alta viața e frumoasă[...]. Trăim bine... de bine, de rău, trăim bine... [...] Totul va fi bine, din ce în ce mai bine. Ne refacem cât ai zice pește...“ meditează învățătoarea înconjurată de puhoie, preocupată, cum spune ea într-un loc, în egală măsură de *țâță* și de *cosmos*, de datoria sfântă față de cel pe care l-a adus pe lume și de lumea dinafară care și-a pierdut echilibrul.

Piesa este o parabolă modernă a potopului (a dislocării, a *ruperii* Universului) și o parabolă, în același timp, a încăpățănării de a exista. Simbolul din *Iona* este dezvoltat, aici, mai sistematic și cu elemente normale de literatură. Câteva semne tulbură, totuși, această *normalitate* a piesei. Un tânăr stă într-un pom ținând în brațe logodnica moartă de câteva zile (desen chagalian), niște măști (spirite, ursite) confundă pe cel mort cu cel născut și fac prorocii sumbre, apoi dispar călare pe ciomege. Rostul măștilor este mai puțin limpede în structura unei drame puternice, deasupra, indiscutabil, altor opere scrise la noi pe această temă. *Pluta meduzei* și *Există nervi* sunt mai aproape de genul comediei. Dar să nu ne înșelăm: „Comicul fiind o intuiție a absurdului — spune un scriitor contemporan — mi se pare mai disperant decât tragicul“. La Marin Sorescu, ele, în orice caz, se pândesc, se adulmecă, se cheamă unul pe altul, satira cea mai atroce se pierde într-o umbră tragică și invers. În *Pluta meduzei* este ridiculizată tentativa de *cucerire a cosmosului*, toată știința specialiștilor fiind aceea de a urca în copac un *cățărător* cu niște aparate care nu funcționează niciodată. Ideea sacrificiului necesar (în fond inutil)

și demagogia ce crește în marginea acestei idei ar fi tema mai profundă a piesei. În *Există nervi*, un profesor, specialist psihiatru, susține că oamenii sunt pesimiști din ignoranță, nervozitatea, disperarea putând fi vindecate prin autosugestie. El concepe o lume populată de „atleți ai calmului“. Un mărunț slujbaş, Ion, propune să se codifice ținutul ca unica formă, obligatorie, de mers, niște femei iau o cameră drept un compartiment de tren și călătoresc într-o direcție pe care n-o cunosc etc. În dialogul rupt, voit confuz, de factură ionesciană, răzbat și sugestii mai subtile privitoare la însingurarea individului și la mijloacele lui (aici derizorii) de ieșire dintr-o stare de veselă alienare.

În raport cu *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, aceste comedii inteligente, tăioase, sunt mai puțin importante pentru ceea ce vrea să fie, și ceea ce este, cu adevărat, teatrul lui Marin Sorescu: o meditație excepțional de profundă asupra condiției omului modern.

Grigore VIERU



UN POET CU LIRA-N LACRIMI...

Grigore Vieru, născut în 1935, la Pererita, pe malul stâng al Prutului, față-n față cu Miorcanii lui Ion Pillat, a devenit de mulți ani un simbol al încercării de renaștere spirituală și națională în Basarabia postbelică. Păstrând proporțiile, el și generația sa reprezintă pentru această provincie românească năpăstuită mereu de istorie ceea ce a fost, la începutul secolului, generația lui Goga pentru Transilvania. Similitudinea de destin are și o prelungire în plan poetic. Sub presiunea circumstanțelor, poezia se întoarce la un limbaj mai simplu și își asumă în chip deliberat un mesianism național pe care, în condiții normale, lirismul pur îl evită. Vieru, Leonida Lari, Nicolae Dabija și toți care sunt cu ei cultivă în chip

deliberat temele tradiționale și recurge la formule lirice mai accesibile, voind astfel să ajungă la inima unor oameni ținuți, de regulă, departe de rafinamentele poeziei moderne.

Proces dificil pentru că, după Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, este greu să ieși din timp și să întorci roata poeziei românești. Poetul de talent află, chiar și în aceste condiții, calea spre arta autentică. Grigore Vieru a început să scrie, cum mărturisește undeva, „din frică și singurătate“. Marele lui model liric și moral este Eminescu („Eminescu este izvorul; este lacrima de foc a Universului“), iar cântecul îi pare a fi „sufletul urgent al vieții omenеști“. Format într-o ambianță străină, el se agață de limba maternă socotind că limba unui popor este istoria lui.

„Limba este cea mai mare dreptate pe care poporul și-a făcut-o sieși“, scrie poetul într-un loc. Rămas orfan de tată (mort în război și îngropat în pământ străin) și-a adorat mama și a făcut din ea în poezie un simbol complex (țară, grai, istorie tragică, vatră a ființei etc.) reluat în mai toate cărțile sale. Omul care jelește în poeme muzicale tragediile neamului său este, în felul lui, un martir. L-am cunoscut, cu mulți ani în urmă, în casa lui Nichita Stănescu. Un tânăr cu fața tragică și plete romantice. Ochii lui sugerau o lungă insomnie a istoriei. Nichita Stănescu, cuprins de zel patriotic, dădea un spectacol de iubire și poezie, iar Grigore Vieru părea totalmente subjugat de ceea ce vedea și auzea. Mai târziu, Nichita Stănescu avea să spună despre confratele său basarabean: „este un mare și adevărat poet; el transfigurează natura gândirii în natura naturii. Ne împrăvălează cu o toamnă“.

Poetul care împrăvălează toamna este un spirit elegiac, lira lui este de regulă înlăcrimată. În volumul *Rădăcina de foc* (Editura Univers, 1988), unde și-a selectat o parte din poeme, observăm că, efectuând acea întoarcere în alt timp de care vorbeam mai sus, scrie despre casa de humă de pe marginea Prutului, despre satul „picurat alb pe deal“, despre amintirea bunicului Nicuță și „suflarea veciei“ ce se simte în amurgul rustic... Un Iosif peste care au trecut valurile de brutalitate ale istoriei, iată ce se remarcă în

primele versuri, dedicate în cea mai mare parte mamei, mit fundamental, cu mai multe învelișuri lirice. Vieru recitește pe Alecsandri și Eminescu și scrie, nu în stilul lor, dar cu simbolurile lor, voind deliberat să continue o tradiție amenințată. La fel procedează și cu poezia populară, din care reia un număr de teme (acelea ce trimit la tiparele spiritului românesc) și le introduce într-un poem confesiv și profetic. O jale de popor îmbătrânit în suferință, o respirație ușoară printre inefabilele naturii. Satul, izvorul, dealul, piatra, pelinul, busuiocul... toate participă la o mirifică patrie imaginară închisă într-o imensă lacrimă:

„S-au micșorat alunii.
Cineva sus pe coastă
Spală fața Lunii
Cu lacrima noastră.
Ah, idee măreață,
Îmbătrâni-vei și tu!
Toate se schimbă în viață,
Numai izvorul nu.
Veșnic tânăr și bun,
Sună sub dealuri străbune.
«Bună seara», îi spun.
«Bună ziua», îmi spune“.

Nu-i uitată mitica Mioriță și nici dorința eminesciană de întoarcere la „roditoarea humă“. Limba română este limba unui bocet general ca la Goga, un clopot prevestitor se aude, izvoarele poartă o veche, copleșitoare durere nenumită, iar în mijlocul acestui peisaj de suferință dospită se ridică chipul mamei, icoana statornicieii în tragedie:

„Iar buzele tale sunt, mamă,
O rană tăcută, mereu,
Mereu presurată cu țărna
Mormântului tatălui meu.
O, buzele ce sărutară
Al tatei mormânt
Mai mult ca pre dânsul,

Pre tata-n
Puținii lui ani pre pământ.
Acuma când nu te poți, mamă,
De sarea din șale pleca,
Cine ridică mormântul
Spre gura uscată a ta?!“

Erosul este în poemele lui Vieru discret și serafic, în prelungirea poeziei populare și a poemelor lui Eminescu. Femeia este un rășărit de soare, printre genele ei se înalță Luna, bărbatul îndrăgostit aspiră să fie îngropat în lumina ochilor ei... În această imagistică tradițională înecată în suavități se aude și câte un sunet mai aspru, repede melancolizat însă și adus, în cele din urmă, în nota obișnuită de beatitudine:

„Unde sunt frunzele
hrănite cu sângele
dragostei noastre?!
Unde e sângele
hrănit cu verdele
frunzelor tinere?!
Și apele unde sunt
limpezi de sufletul nostru?!
Și sufletul unde e
limpezit de tremurul apei?!
Unde, e pasărea
trezită în zori
de șoaptele dragostei
noastre?!
Unde e dragostea noastră
trezită în zori
de al păsării cântec?
O ceață caldă cu frunze
alunecă printre arbori,
și eu de ea mă lipesc, iubito,
precum atunci, precum
atunci —
de făptura ta somnoroasă“.

Contactul cu poezia scrisă de Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu și alți poeți din ramura bucureșteană a generației, a modificat ceva în lirismul tradiționalist al lui Grigore Vieru. El nu-și părăsește temele, dar își modifică simțitor sistemul de imagini și chiar modul de a percepe lucrurile din afară.

Eminescianismul este încă puternic (și așa va rămâne mereu), dar peste acest strat de venerație lirică se ridică altul, mai modern. Iată un mic poem, antologic, despre disperarea iubirii materne (o variantă la obsedanta fantasmă din poemele lui Grigore Vieru):

„Când s-a întors
La puii ei cu hrană,
Găsise cuibul gol
Și amuțit.
Î-a căutat
Pan' îi albise pana,
Pân' când în cioc
Sămânța a-ncolțit“

sau acest poem de dragoste, dedicat lui Nichita Stănescu, de un serafism mai rafinat:

„Mai mult, frumoaso,
Ce-aș putea să-ți cer —
Ce-mi dăruie tu puțin e?!
O, dacă-s pasăre,
Sub cer
Suflarea ta mă ține!
Iar părul tău înrourat
Ca busuiocul
Sfințește aerul de sus
În care-mi strig norocul.
Ca frunzele din cer
Cobor
Genele tale, sfânto,
Sărutând pasărea în zbor
Și locul unde cântă.
Valuri, dealuri, glasul tău

Pururi vântul mi-le-aduce
 Și-mi presur rana cu pământ:
 Cu-a tale urme dulce“.

Poetul crescut în vecinătatea stepei citește acum pe Arghezi, Blaga și pe alți lirici moderni (Rilke, de pildă), făcând mici portrete lirice sau parafrazate în care își silește vioara înlăcrimată să prindă și astfel de sunete. Versurile ce urmează nu lasă nici un dubiu asupra modelului:

„O, e o tăcere
 Atât de profundă
 Că se aud Carpații spre seară
 Cum, aplecându-se, aștern
 umbra
 Pe masă,
 Curată și răcoroasă“

sau:

„E-atâta tăcere
 În casa mamei,
 Că s-aude în jur murmurând
 Plânsetul humei“,

dar altele și-au găsit deja ritmul propriu într-o notație ce renunță la formele tradiționale de seducție, ca în această reflecție nichitliană:

„Cămașa ta e la fel
 Cu cea a soldatului.
 Ah, firule de iarbă!
 Cum de nu bocănești
 pământul cu talpa
 Și tu,
 Cum de n-ai și tu general
 fiind la fel îmbrăcat
 Ca soldatul?
 Cum de-ți păstrezi mirosul,
 Frumosul tău miros de iarbă?!
 Cum de nu miroși
 A bocanc, bunăoară

A bocanc mășăluind?!
— Încotro, soldaților verzi,
Subțireilor?
Încotro țineți calea
Neauziți, nesimțiți?
— Spre toamnă, poete,
Spre galbenul ei liniștit,
Generale!“

Temele vechi caută acum alt limbaj și imaginația lirică află noi puncte de reper. Nu totdeauna Grigore Vieru reușește să-și depășească pragurile, dar e cert că spiritul lui elegiac este în căutare de spații lirice inedite. Mama, patria, dorul, dorul pământului natal, iarba minată cu ouă de privighetoare, țipătul din tăcerea ierbii, uleiul liniștii prelins pe frunzele toamnei și alte fantasme se întâlnesc în mici fabule lirice scrise în stilul generației '60:

„Locuiesc la marginea
unei iubiri.
La mijlocul ei
Trăiește credința mea.
Locuiesc la marginea
Unui cântec.
La mijlocul lui
Trăiește speranța mea.
Locuiesc la marginea
Unei pâini.
La mijlocul ei —
Dragostea mea pentru voi“

cu o notă în plus de duioșie, de bunătate în suferință. Vieru mi se pare, într-adevăr, un poet al bunătății și, după o vorbă a lui Noica, un poet al singurătății bucuroase. Chiar și atunci când poartă o sabie în mână, sabia lui este de miresme. Ca în cântecul lui Tudor Gheorghe, în drumul spre moarte omul este purtat de un car cu roate de flori și jalea se împiedică sistematic de inefabilele lumii:

„Viața asta-i scurtă tare,
Cât ai mirosi o floare!
Viața asta nu mult ține,
Cât te-ai apăra de-un câine!
Ba cu dor, ba mânioasă,
Viața totuna-i frumoasă.
Ba cu bune, ba cu rele,
S-a cam dus și-mi este jale!“

sau:

„M-am amestecat cu viața
Ca noaptea cu dimineața.
M-am amestecat cu cântul
Ca mormântul cu pământul.
M-am amestecat cu dorul
Ca sângele cu izvorul.
M-am amestecat cu tine
Ca ce-așteaptă cu ce vine“.

Casa natală, obiect liric sacru pentru poetul ce trăiește într-o vatră de nestatornicie a istoriei, este tratat acum în stilul Sorescu. Poemul are o incontestabilă forță lirică:

„Oamenii la noi
Primăvara
Scot din malul Prutului
Lut pentru casă:
Îi scot pe străbunii noștri
Prefăcuți în lut.
Pe urmă
Frământă, dureros, lutul
Până când le sângeră
picioarele.
Apoi
Femeile pictează pe horn
Cocoși și flori stilizate,
Bărbații sparg podul
Să treacă lumina electrică,
Bătrânii se încălzesc

Bucurați-vă, măi pici,
Ca nu sunteți pui de-arici!“

sau altul despre puiul de melc:

„S-a stins soarele cel bun,
Eu mă culc, povești îmi spun,
Dar nici una nu-i frumoasă...
Greu e singurel în casă!“

În ultimii ani, când a putut să se exprime mai liber, Grigore Vieru a publicat multe versuri patriotice care i-au adus reputația de poet al „pătimirii“ basarabene. El încearcă și genul moralistic în niște izbutite „poeme din bătrâni“ din care citez: „Omul fără casă merge fără grijă la război, dar se și predă la fel“; „Nu se poate ca tu să fi ajuns seara acasă la prunci, iar fericirea să fi rămas în urmă“; „Nici un grai nu este mai mare decât Patria, nici un grai nu este mai mic decât istoria Patriei“; „E bine să învețe un popor de la altul, nu este bine să învețe un popor pe altul“; „Sunt bun în măsura care mi-o îngăduie răul din jur“; „Bezna are o singură culoare, lumina — o mie“, „Ura strâmbă gura“; „Am murit, mai simplu nu pot fi“; „Geniul corectează ceea ce a greșit harul“; „Ceea ce nu înțelegem într-o poezie este sau cu totul real, sau cu totul ireal“; „Prea multe flori în grâu sunt buruiene“; „Umorul, dacă nu are caracter, supără la fel ca smiorcăitul liric“.

Acest poet născut de miresmele și durerile pământului său, așezat — după o vorbă cunoscută — în calea răutăților, nu se rușinează să-și poarte tragedia și iubirea pe față.

Ana BLANDIANA



Cu o metaforă care plăcea și lui Malherbe și lui Paul Valéry, se poate spune că în timp ce proza *merge*, poezia *dansează*. Proza are un capăt, merge spre o țintă, descrie, reprezintă, comunică o idee, poezia este un balet de cuvinte, o aventură a limbajului, o experiență ce se are pe sine scop și capăt. Dansul cuvintelor comunică, totuși, ceva unic și esențial despre ființa care, zice Sartre, se ridică în fața noastră „ca un turn de liniște“. Mi-a venit în minte această metaforă recitind poezia Anei Blandiana (n. 1942), de la *Persoana întâia plural* (1964), cartea de debut, până la poemele din *Stea de pradă* (1985) ieșite, cum singură spune, dintr-un „uter al spaimei“. Poezia ei, cu adevărat, *dansează*, are forță și grație (o grație a ideilor în primul rând), caută, mai ales la început, materiile sonore și transparente și lasă impresia unui joc superior al spiritului.

Blandiana vine de undeva din Transilvania, nu știu cu exactitate de unde, și primele ei versuri au plăcut de la început prin nota lor delicat senzorială. Debutează în același an cu Ioan Alexandru și la patru ani după primele cărți ale lui Nichita Stănescu și Cezar Baltag. Sorescu publicase parodiile lui în 1964. Cu an înainte debutează Constanța Buzea. Curând (1965) apare, cu *Ultrasentimente*, și Adrian Păunescu. Unele teme, obsesii, mituri sunt comune. Candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul și toate celelalte ficțiuni ale adolescenței — cum le-am zis odată — intră și în poemele din *Persoana întâia plural* (titlul în sine vrea să sugereze identificarea eului poetic cu destinul colectiv). Primul cuvânt din volum este chiar *candoarea* („candoarea mi-a-nflorit-o în ochi definitiv“), mai departe sunt ploile de soare, cerul care curge fierbând prin timp, sângele care colorează zarea de răsărit și din nou cerul care devine sânge, carnea „însângerată de lumină“, răsfirarea ființei în plante, pietre și flori... O mică poetică a beatitudinii și a comuniunii cu elementele se observă în însemnările acestei adolescente care, grațioasă și meditativă, coboară în poezie. O frenezie în candoare și puritate, o jubilație a simțurilor tinere și caste surprindem în acest *Dans în ploaie*, cu vagi ecouri din vitalismul tânărului Blaga:

„Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tample până la glezne,
Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou,
Noaptea-și ascunde ca pe-o patimă vântul în bezne,
Dansului meu i-e vântul ecou.

De frânghiile ploii mă cațăr, mă leg, mă apuc
Să fac legătura-ntre voi și-ntre stele.
Știu, voi iubiți părul meu grav și năuc,
Vouă vă plac flăcările tamplelor mele.

Priviți până o să vi se atingă privirea de vânt
Brațele mele ca niște fulgere vii, jucăușe —
Ochii mei n-au căutat niciodată-n pământ,
Glezele mele n-au purtat niciodată cătușe!

Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze și destrame-mă vântul,
Iubiți-mi liberul dans fluturat peste voi —
Genunchii mei n-au sărutat niciodată pământul,
Părul meu nu s-a zbatut niciodată-n noroi!“

Limbajul e purificat, metafora caută mai totdeauna zonele înșorite ale cuvintelor, rareori câte o combinație mai îndrăzneță agresează imponderabilele universului: „curcubeul trezirii coclite“, „vinul cerului“, „pisica moartă a ceții“, „coapsele zării crude“, „cârpa sufletului“ sau această imagine antropomorfizantă, venită din direcția poeziei de avangardă: „Lunii nu i-am ciupit niciodată/ Sânul mare și portocaliu“... Pentru că versul citat înainte folosește un element anatomic, să spunem că Ana Blandiana cultivă și ea, în spiritul generației, o mitologie a trupului tânăr: „claviatura coapselor“, „coșul pieptului de crengi“, aripi înfipite în glezne, în umeri, în tâmpile, în creier și, din nou, coapsele zării“, „aripile buzelor“, „măduva surâsului“... Și, tot ca poeții din generația sa, alternează poemele de meditație și de reverie cu reportajele lirice, azi completamente învechite. Mai reușite sunt notațiile despre singurătate (*Robinson Crusoe*), cu acest splendid vers: „Ziua fâlfaie ca un steag disperat“.

Surprinde absența erosului în poezia acestei adolescente care descântă ploile feciorelnice și se tăvălește prin iarba lor albă și înaltă. Într-un *Post-scriptum*, Blandiana cere iertare „necântatei iubiri“ și promite să-i poarte într-o zi mai fastă „diademele grele“. S-a ținut de cuvânt mult mai repede decât avertizase ea: poemele din culegerile următoare (îndeosebi în *Octombrie, noiembrie, decembrie*) cultivă o erotică spiritualizată foarte profundă.

Călcâiul vulnerabil (1966) tulbură reveria luminoasă și radicalizează limbajul poemului. Apare deja neîncrederea în cuvânt (temă pe care o regăsim la toți poeții generației '60), iar neîncrederea în cuvinte aduce în chip fatal neîncrederea în *Poezie* ca literatură și oroarea de mistificație în ordine morală:

„Doamne, câtă literatură conținem!
Sentimentele — vă amintiți — le-am învățat încă la școală.

În jurul patului celui ce moare ei plâng,
Dar nu se contamineză de moarte nici unul...”

Poemul trebuie să fie altceva: expresia unei opțiuni fundamentale. În *Intoleranță* mi se pare a se sugera mai bine decât oriunde această radicalizare morală a poeziei, înțeleasă, acum, ca rigoare, iubire de geometrii pure și culori esențiale:

„Vreau tonuri clare,
Vreau cuvinte clare,
Vreau mușchii vorbelor să-i simt cu palma,
Vreau să-nțeleg ce sunt, ce sunteți,
Delimitând perfect de răs sudalma.

Vreau tonuri clare
Și culori în stare pură,
Vreau să-nțeleg, să simt, să văd,
Prefer acestei fericiri ambigue
În tonul clar, îngrozitorul meu prăpăd.

Vreau tonuri clare,
Vreau să spun «fără-ndoială»
Să nu mă îndoiesc cu toate c-aș avea răgaz,
Urăsc tranziția, mi se pare trivială
Adolescența strălucind de coșuri pe obraz.”

Poezia nu mai este o îmbrățișare tinerească a materiei în febra creației, ci o detașare de lucruri, o scrutare îndelungă și severă a lor. Darul de a cânta este tragic, poezia e o vină, o ispășire și poetul are soarta regelui Midas: tot ce atinge se prefăce în cuvinte. Se naște, atunci, o poezie din meditația asupra posibilităților Poeziei, din negarea ei — încă o dată — ca literatură și acceptarea Poeziei ca act de cunoaștere. De aici vin, poate, și refuzul de a mai face o lirică specific feminină, viscerală și voința de a intelectualiza emoția. La Ana Blandiana această trecere începe printr-o reconsti-

derare a obiectului poeziei și ocolirea sistematică a temelor tradiționale ale liricii feminine (poezia universului unic și, după vorba rea a lui Paul Zarifopol, fantasmele lirismului obstetric). Universul însuși nu se mai prezintă ca o armonie de elemente muzicale, ci ca un echilibru precar de forțe divergente. Pe acestea poeta le cuprinde, acum, cu mâinile spiritului ei. Ochiului terorizat, Universul i se arată scuturat de convulsii teribile. Zăpezile fac viermi, lumina curge murdară spre canale și—ca la Ioan Alexandru—un complot al verminelor amenință frumosul infern care este pământul. Poezia crește în marginea acestei senzații colosale de spaimă. Modelul Blaga se simte în aceste versuri care își asumă, acum, și teme ale lumii din afară. Blandiana are deja un stil al ei de a primi conceptele și de a-și implica micile drame existențiale în mecanica mare a universului. Temeliile lumii îi apar amenințate de cuvinte și spiritul are de ales între tăcere și păcat. Nu poate alege, desigur, păcatul, dar nici să tacă nu poate. Poezia capătă brusc un ton sever. Ea descoperă existența tragicului: „E totul grav și înțelegem totul“. Fata care descânta ploile și cânta ardoarea de a fi în lume descoperă „drama de a muri de alb“ și simte inconsistența și oboseala universului:

„Dar totul e fluid în jur. Eu caut
Și-s obosit de moarte și de mers,
Silit să port rigid în mine punctul
De sprijin pentru univers.“

Spectaculoasă această întoarcere a poeziei spre marile teme. Blandiana alege dintre mituri pe Orfeu și Euridice, dar din cântecul ei dispar fervoarea și orgoliul. Cântecul caută țipătul („ce e destul de dureros să țip“) și, în genere, poemul devine o îndoială de sine, o arhitectură de interogații tăgăduitoare:

„Ce spune cântecul care-mblânzește
Și fiarele? Pot fi Orfeu,
Dar ce să-ngaim în fața lumii?
Sunt și Euridice eu.“

Cântând încerc să ies din moarte
Și moartea totuși nu se curmă,
Nu cred destul să nu-ntorc ochii
Ca să mă văd venind din urmă,

Și-astfel mă pierd. Unde-i mândria
Strict necesară de a crede
Că orice vorbă-a mea rostită
Dezlănțuie în cer planete?

De ce această renunțare
La fericitul somn comun,
Dacă nu pot din cel mai grav
Clopot al lumilor să sun?“

Punctul extrem al acestei poezii de asprimi expresioniste și grații, totuși, preraphaelite, îl aflăm în poemul *Vulcanii* dedicat lui G. Călinescu. E o viziune severă a stingerii universului, notată într-un limbaj tăios. Lipsește imaginea romantică a morții grandioase:

„Va fi o vârstă a pământului în care
Și carnea pietrelor se va usca și va muri.
În toamna-aceea a planetei, ca-n oricare
Toamnă, pădurile se vor îngălbeni,

Dar galbenul va fi definitiv și lent
Ca să decadă înspre gri culoarea,
Și fără îndoială se va slei și marea,
Și cerul o să fie aproape de ciment.

Va fi o spaimă-n lucruri diavolească
Sub gheața miliardelor de ani
Și ultimele ierburi or să crească
În gurile răciților vulcani.“

Lirismul Blandianei e, aici și în celelalte poeme, mai unitar și se deschide fără complexe spre câteva din motivele marii poezii. Trei sunt temele care se repetă: cuvântul mistificator (și, fatal, *Poezia*), radicalitatea morală (etica poeziei și etica existenței din

afara poeziei) și, sub influența lui Blaga, sentimentul de înserare în lume (revelația morții). Pe cele dintâi le aflăm și la ceilalți poeți din generația '60. Blandiana reduce elementul ludic și împinge estetica poeziei spre o morală a esteticii, păstrând mereu în poem accentul unei sentimentalități frumoase și decente. Iată începutul unui poem care anunță o gravă asceză:

„Sunt slabă, probabil. Și ochii mi-s slabi
Nu deosebesc culorile intermediare.
Pentru că se lasă iubită de crabi
Mi-e scârbă de mare.“

și altul care sugerează o atmosferă crepusculară încheiată cu un blestem în notă mai suavă:

„Se face noapte în genunchi
Se înserează lângă buze...
Pe orice zare cel puțin o stea
Și zărilor zâmbesc lehuze

.

S-apună ochii mei modești,
Să mi se stingă-n jur păunii,
Doar plânsul sterp să nu mi-l rup
De marginea perfecțiunii...“

Veșnicia se naște, și pentru Ana Blandiana, tot la sat. Aici vorbele se identifică în chip normal cu lucrurile și oamenii sunt purtători de eresuri și basme:

„Vreau drumul părinților mei să-l întorc,
Vreau satul cu sunetul lacrimii mele,
Poteca din holde știută din somn
Și reintrarea vorbelor în lucruri.“

Călcâiul vulnerabil este cartea care individualizează talentul Anei Blandiana și-i arată disponibilitățile pentru temele mari ale poeziei. Și chipul ei liric se modifică: adolescența băiețoasă care se întorcea victorioasă cu arcul pe umeri, alături de prietenii săi,

și se lăsa spălată de ploile tinere, lăudând miracolul lumii și bucuria simplă de a exista, descoperă deodată complicațiile și dedesubturile lumii. Chipul ei capătă asprimi de stareță tânără și spiritul renunță la morala beatitudinii, optând pentru o morală a ascezei și a *tonurilor clare*. Din reveria candorii, poezia trece într-o reverie a suferinței și a freneziei tragice.

S-a spus că elementul nou în *A treia taină* (1969), față de poemele dinainte, ar fi întoarcerea la starea de puritate a copilăriei. Obosită de ascetismul moral al poeziei, Ana Blandiana redescoperă inocența lucrurilor. Sunt câteva poeme (*Pietă, Dorința*) care pledează în favoarea acestei metamorfoze, însă nostalgia după inima pură a lucrurilor se vedea și în poemele din *Călcâiul vulnerabil*. E greu a deduce, așadar, un program liric din niște versuri ce-mi par a gravita în jurul altei idei: neputința de a alege, imposibilitatea cunoașterii ca act, în primul rând, moral. Aceasta o exprimă Ana Blandiana limpede în *Hotarul*:

„Caut începutul răului
Cum căutam în copilărie marginile ploii...
Degeaba am crescut,
Din toate puterile
Alerg și acum să găsesc locul unde
Să mă așez pe pământ și să contemplan
Linia care desparte răul de bine.
Dar totdeauna răul încetează-nainte
De a-i descoperi hotarul
Și reîncepe-nainte
De-a ști până unde e binele.“

În acest album cu acuarele dăm peste tot de o uimire, de o umilință în fața materiei, de, în fine, o contemplare îngândurată a proceselor vitale. Iată spaima de decizie (*Nealegere*), sentimentul, apoi, de complicitate și suferința de a fi solidar cu Universul (*Legături*):

„Totul este eu însumi
Dați-mi o frunză care să nu-mi semene
Ajutați-mă să găsesc un animal
Care să nu geamă cu glasul meu /.../

Mă hăituiește Universul cu mii de fețe ale mele
 Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine.“

Identitatea totală cu Universul ascunde totuși orgoliul unei subiectivități dominante. Universul — vrea să spună poeta (în *Ochiul închis*), luând o sugestie din Rilke — există atâta vreme cât există spiritul care să-l contemple și o simplă închidere de pleoape poate arunca în neant totul:

Nu îndrăznesc să-nchid o clipă ochii
 de teamă
 să nu zdrobesc între pleoape lumea
 să n-o aud sfărâmându-se cu zgomot
 ca o alună între dinți.
 Cât timp voi mai putea fura din somn?
 Cât timp o voi mai ține-n viață?
 Privesc cu disperare
 Și mi-e câinește milă
 De Universul fără apărare
 Ce va pieri în ochiul meu închis.“

Alte versuri trimit la Blaga (*Bătrâni, Sihaștrii, Alternativă*) sau Argezi (*Călătorie, Pietă*). Ana Blandiana glosează aici în jurul unor mituri cunoscute, cum este acela al pustnicului sau al întoarcerii la starea de inocență a naturii. Nu sunt, firește, lucruri noi, numai surpriza de a le afla tratate în chipul unei confesiuni simple, fără afectarea marilor revelații, este nouă și întăritoare. Satana — ca să luăm un exemplu — este un principiu sine-qua-non al existenței. Fără el, fără adică ideea de rău, de dezordine, Dumnezeu — perfecțiunea, binele — nu ar exista (*Alternativă*). Această speculație s-a mai făcut pentru a sugera ideea de dualitate, de echilibru în Univers. Ana Blandiana îi adaugă o nuanță de joc, de copilărie. Dumnezeu și Satana stau pe câte un capăt al unei scânduri ce se balansează și, pentru ca cel dintâi să fie totdeauna sus, trebuie ca Satana să rămână totdeauna jos, o contrapondere necesară. Să rămânem în această figurație biblică. Îngerii cad în păcat (*Cădere*) nu din greșeală, ci din oboseală. Sihaștrii fugiți de

lume au uitat să mai urască și Dumnezeu se arată enervat de această amnezie. Isus, fugit de pe cruce, solicită odihna, moartea, perspectiva învierii îl deprimă (*Pietă*).

Aceste frumoase speculațiuni au cusurul de a atinge prea multe chestiuni grave, de a aglomera temele mari ale liricii într-un spațiu prea mic de meditație. De aici vine, probabil, impresia de afectare, de tratare cordială, prea literară, a miturilor, pe care au avut-o comentatorii poeziei sale. Este de observat însă că aceste spații sunt — în *A treia taină* — asediate de peste tot de notații pornite dintr-o percepție proaspătă. Actul cunoașterii se transformă, în fond, în poezia Anei Blandiana, într-o elegie pură și înaltă, ca în fermecătoarea *Elegie*:

„Leagă-mi urechile cu foșnet de aripi
Să uit mecanicul vuiet de zbor
Și pentru a nu mai căuta să-nțeleg
Acoperă-mi ochii ușor.

Și lasă ploaia să curgă pe trupul
Prin care uimirea a trecut ca un plug.
Îngăduie limbilor roșii-ale ierbii
Să mă suie pe rug.

Îndură-te-apoi și cheamă ninsoarea
Să cadă nebună, să cadă,
Labele păsărilor să-mi pună, pioase,
Cruci pe zăpadă.“

N-a dispărut din poeme sentimentul de oboseală în lucruri, de *înserare* a ființei și, într-o splendidă rugă, Blandiana comunică dorința de a ține universul în loc, de a împiedica marea tăcere:

„Lasă-mi, toamnă, iarba, lasă-mi
Fructele și lasă
Urșii neadormiți, berzele neduse,
Ora luminoasă.

Lasă-mi, toamnă, ziua, nu mai
Plânge-n soare fum.
Înserează-mă pe mine,
Mă-nserez oricum.“

Ceea ce reprezintă pentru un pictor a picta aerul este pentru un poet a gândi timpul. Blandiana recurge la o ingenioasă analogie cu sens tragic: „Sunt / asemenea / nisipului clepsidrei / care / poate fi timp / numai / în cădere.“ Versuri memorabile, ca multe altele în poemele acestea care nu ezită să răstoarne sensul miturilor mari. *Căderea* sacrului în existențial este un motiv care se repetă. Am citat mai înainte câteva imagini comice ale transcendentului. Blandiana reia și în alte forme tema căderii în lume, substituind ideii de păcat ideea de devitalizare a cerului. Îngerii cad pe pământ nu pentru că au greșit, ci pentru că au obosit în eternitatea văzduhului. Imagine tragică a divinului:

„S-au stins profeții în pustie,
Și îngeri cu aripile-atârând
Sunt duși încolonați
Și strânși în piețe.
Vor fi judecați în curând.
Vor fi întrebați: ce păcat
Le-a alungat făpturile din ceruri?
Ce vină? Ce trădare? Ce greșală?
Ei, cu o ultimă iubire,
Ne vor privi încețoșați de somn
Și n-or găsi drăceasca îndrăzneală
De-a mărturisi că îngerii, cad
Nu din păcat, nu din păcat,
Ci din oboseală.“

Această elegie a ființei, care este, care a devenit poezia Blandiane, cu accente din ce în ce mai profund metafizice, continuă în cele zece poeme inedite din *Cincizeci de poeme* (1970), dominate de o figurație sacră (Dumnezeu, Fiul) și de simbolurile sfârșitului. Este mai întâi imaginea ființei fragile și speriate:

„Stăm atârnați de jilava icoană
Ca lacrimile-n geana unor nesiguri zei,“

reluată și în alte versuri scrise în tonalitatea gravă a psalmilor. Somnul, vântul neființei, liniștea prevestitoare a toamnei, lacrimile ce cad din cer („Cine plânge deasupra mea...?“), noaptea ce cade peste calendare, fratele „întru negăsire“, fiul cuminte care este Dumnezeu, dar pe care noaptea-l crește și-l face frate pentru a redeveni apoi părinte, „moartea în lumină“ și sufletele goale care trag să moară în iarbă... sunt imaginile cele mai pregnante ale acestei elegii metafizice. Blandiana evită să facă o poezie conceptualizantă, livrează în marginea ideii de moarte. Când încearcă, într-un poem mai demonstrativ (*Moarte în lumină*) să vorbească despre păcat și să compună o viziune terifiantă a neliniștii mistice am impresia că nu izbutește.

În *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* (1972), Ana Blandiana se hotărăște, în fine, să vorbească în chip mai sistematic în poezie despre eros. Dragostea este văzută eminescian ca o *bucuroasă disperare* și tot eminescian este sugerat și momentul ei de extaz: somnul, adormirea:

„Adormi, adormi,
Cum stăm cu ochii-nchiși
Părem întinși alături
Doi tineri morți egali.
După ce somnoros pășește soarele
Prin ierbi uscate,
Cerul e moale și lasă pe degete
Un fel de polen.
Peste fețele noastre se mută
Umbrele câdurilor de păsări,
Mirosul strugurilor ne pătrunde.
Adormi,
Nu te speria,
Pletele noastre vecine
Răsfirate în iarbă
Au început să prindă rădăcini,

În curând frunzele ne vor înveli
În auriul omăt.
Niciodată n-am semănat mai mult,
Aripile ți s-au afundat în țărână
Și nu se mai văd.“

Somnul nu este cu necesitate o prefigurare a morții. E întoarcerea pentru o clipă la ritmul pur al materiei, în zona de liniște și de plenitudine a simțurilor. Iubirea își regăsește în acest spațiu chipul ei melancolic, suav, spiritualizat. Dealtfel, în poemele de dragoste ale Anei Blandiana lipsește nuanța temperamentală, carnală. Strigătul simțurilor se pierde în tăcerea meditației. Dragostea încetează atunci să mai fie o emoție incontrollabilă, este o *luare de cunoștință*, o sensibilizare a spiritului în fața problemelor existenței. Blaga a pus, la noi, poezia erotică în legătură cu miturile esențiale, făcând din ea o formă de cunoaștere. Bătaia inimii ne pune în contact cu ritmul Universului. Dragostea, cultivând inteligența simțurilor, deschide o cale spre înțelegerea condiției și a poziției noastre față de lucruri. Această idee nu-i departe de încheierea că numai îndrăgostiții au acces la cunoaștere, numai lor li se deschide împărăția înțelegerii... Fără să împingă poezia erotică spre pragul conceptelor, Ana Blandiana pune în poemele ei mai multe teme de reflecție, cum este aceea a devenirii. În pragul somnului hibernal, natura cunoaște o explozie de vitalitate. Presimțirea agoniei se însoțește acum cu un fel de delir vegetal: iarba crapă de sevă, pământul se ascunde sub odăjdii, arborii se înfășoară într-o lumină moale, uleioasă, îngerii pădurii umblă goi cu gura plină de afine și aruncă semințe și fructe în cuplul *sortit să nu închege rod*:

„Pe unde calcă,
Talpa strivește fruct
Și-nseamnă
Sămânța destinată nerodirii,
Ne pierdem printre ei —
Acestei lumi

Crepusculare
Noi îi suntem mirii.
O, mirii norocoși ce niciodată
Sortiți au fost să nu închege rod.
Se miră îngerii că nu port aripi
În felul lor stângaci, puțin nerod;
Copilăroși, încearcă să-și descheie
Însemnele puterii de pe omoplați,
Nereușind,
Se-upleacă supărați
Și-ncep s-arunce în mine
Cu fructe și semințe.“

În poemele acestea copilăroase, închipuite ca desenele pictorilor mari care afectează uneori naivitatea, este vorba și de moartea adevărată, contemplată însă fără teroare, ca, de altfel, toate categoriile negative ale existenței care tind să capete la Ana Blandiana o luminozitate stranie: disperarea este *bucuroasă, suavă, moartea — clară, bezna — tandră, curată, povara — dulce, spaimele — moi*. Impresia este că poeta filtrează, estompează totul, luminile ca și umbrele. De aceea lucrurile, chiar și cele mai terifiante, impure, se privesc din nou în oglinzi clare, purificatoare, sfârșind prin a avea în jurul frunții lor cercuri de lumină. Obiectele tind, astfel, spre o stare — dacă putem spune — de *sfîntenie*. Sfinți ai lumii materiale. Însă cercul de lumină este și un cerc al morții (în *Clar de moarte*), lucrurile trăiesc într-un regim crepuscular, tendința lor profundă este să se *retragă*, să se scufunde lent. Figura poetică a Anei Blandiana este, cred, *stingerea*, dar nu în sensul escatologiei romantice (unde intră și nuanța de *spectacol*), ci ca o însingurare luminoasă și tristă a elementelor, o coborâre spre starea de inocență.

Cu aceasta revenim la tema somnului, esențială în *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* și, de aici înainte, în toate poemele Blandianei. Ea depășește sugestia erotică, dorința de somn fiind generală. Nu știm dacă poeta a ordonat sau nu mișcarea fanteziei ei în acest sens, dar toate elementele evocate în versuri au un gest de recul, de închidere, o fugă, s-ar putea zice, de starea lor

normală. În primul poem din volum (*Îți aduci aminte*) este citată marea care „se-nchide” (s.n.) ca o pleoapă / peste ochiul în / care-așteptam“. În alt loc, femeia cere mirelui să *închidă* ochii pentru ca florile pe care le privește să nu se stingă (*După felul în care alunecă luna*). Fericirea începe, apoi, cu o senzație de somn: „e-atâta fericire / c-aproape că ți-e somn“. Somnul este, așadar, o stare de grație. Dacă mirele își plimbă prin somn mâna pe trupul femeii, cresc deodată frunze cântătoare (*Nu-mi voi aminti*). Culoarea somnului este întunericul, și întunericul este rodnic, în regimul lui anotimpurile se învârt mai repede, iar îndrăgostiții văd mai limpede:

„Lasă-mă să m-aprind de întunericul tău
În lumina feroce
Învăță-mă să ard întunecat,
Modelează după forma aripilor
Flacăra mea
Și purific-o de orice culoare.
Sau,
Și mai bine,
Dă-mi o sămânță de întuneric.
S-o îngrop în pământ /.../
Un întuneric în care
N-am mai fi frumoși, nici buni,
Ci doar singuri,
Și nemaitrebuind să privim
Închizând ochii am putea vedea.“

Somnului afectiv îi corespunde și un somn vegetal. Noiembrie este o lună onirică, timpul ei este incert, lucrurile ezită între viață și moarte într-o reculegere demnă. Viața materiei continuă în ritmuri încetinite, elementele lunecă spre o stare de inerție fabuloasă unde nu este nici *gând*, nici *moarte*:

„Râuri mari trec în somn
Spre oceane
Purtându-și poezii adormiți...”

Zăpada e punctul ultim al acestui proces. E simbolul încetării totale de a mai trăi exterior. În acest somn mineral îndrăgostiții se refugiază cu voluptate:

„...Dar eu trec prin zăpadă adormind,
Tu ești somnul din care
Nu vreau să mai ies,
Rar câte-o privire mai mare
Distrată, uitucă, visez,
Neaua moale, înghețată pe mine,
Mă strânge,
Mi-e cald în somn și bine
Și știu c-o să mor...”

Lângă somn apare, ca temă complementară, *tăcerea*. Ana Blandiana o închipuie și pe aceasta *luminată*, creatoare. Poezia este o floare care crește în tăcerea somnului. Pentru ca lumina spiritului să poată arde înăuntru, trebuie ca lumina dinafară să se stingă. Căci poezia nu comunică, nu exprimă decât ceea ce nu există:

„Nimic din ceea ce ascund nu trăiește
Dincolo de hotarele mele.
Niciodată, niciodată nu se va sparge
Echilibrul perfect
Care doarme-ntr-o lume
Și sufletul meu?
Numai pentru că nu există-n afară
Îl văd în mine-atât de limpede pe Dumnezeu?”

De la puținele poeme inedite din volumul *Poezii* (1974) până la *Ochiul de greier* (1981) se întinde un teritoriu liric în care Blandiana reia și își adâncește temele într-o meditație existențială din care nu a dispărut cu totul nota de senzualitate. Visul, somnul și somnul din somn, singurătatea îngerească a ființei, marea trecere, satul și arhetipurile lui, zborul care este o cădere fără sfârșit, beatitudinea în care clocește frica, cuvintele care nu și-au vândut încă sufletul, extatica lumină crepusculară, sila de retori-

că... sunt lucrurile care se repetă și se observă în poemele acestea concentrate, de o remarcabilă puritate. Blandiana și-a construit o mitologie lirică și o completează acum cu piese noi. Semnul ei original ar fi *oul* care plutește pe o mare de lumină și care, divizat, a dat cerul și pământul și a produs astfel singurătatea cosmică. Vine la rând, în această țară de miracole tragice, *somnul* care este un vestibul al morții și un spațiu al viselor. Lumea însăși se sprijină pe cineva care doarme și visează și noi toți, oamenii, „suntem visați de cineva / visat la rândul său de altul / care e visul unui vis anume“... O viziune asemănătoare are și Grigore Hagiu în *Sfera gânditoare*, în varianta însă a visului conceptualizant. La Blandiana, visul este o noțiune existențială și filozofică în accepția dată de Blaga. În *Somnul din somn* (1977) și *Ochiul de greier* și în o bună parte din poemele din 1974, tot ce este în lume se petrece într-o somnie situată între voluptatea eminesciană a integrării în ritmurile cosmice și teroarea blagiană a sfârșitului. Blandiana aduce o notă personală senzorial-intelectuală, un răsfăț al spiritului angoasat de ideea morții și sedus, în același timp, de viziunile crepusculare. „Mi-e frică de somn / și rușine / a fi“ — scrie într-un loc pentru ca într-un poem mai încolo să aducă imaginea împlinirii și a adormirii în aromele toamnei: „Mi-e somn așa cum li-e somn / fructelor toamna, / Mi-e somn și mi-e bine /.../ Adorm / și capul îmi putrezește de visuri, / Alcooluri dulci / se distilează blând, / La rândul lui un înger — vierme adoarme / și-ncepe să viseze / putrezind.“

Este limpede că a vorbi despre somn este a vorbi despre moarte, și a vorbi despre moarte în poezie este totuna cu a vorbi despre frica existențială, despre timp, despre singurătate, despre natură și, înainte de orice, înseamnă a vorbi despre poezia care își asumă aceste subiecte. Blandiana are un fel inimitabil de a-și implica biografia în aceste teme abstracte. O biografie a ființei, mai puțin (în aceste volume) o biografie socială. Cu ce să încep? Poezia ei este o tragedie în alb, un desen pe o frunză transparentă, un bocet într-o cascadă de lumină. Să citez, întâi, imaginea unei singurătăți

eminesciene însoțită de ideea curgerii timpului: „În nopți clinchetoare să stau și să contemplan / Singurătatea lunii și plânsul ei enorm / Reverberat în nouri ca-n murii unui templu / Pe când viața-mi trece și turmele îmi dorm“ și, în continuare, aceeași idee într-un pastel pe care Geo Bogza nu ezită să-l pună alături de *Sara pe deal*. Blandiana folosește dinadins, îmi închipui, verbul eminescian *cură* pentru a trimite la viziunea romantică a ireversibilității și a liniștii cosmice. Poemul este, într-adevăr, splendid în clasicitatea lui:

„Dealuri, dulci sfere-mpădurite
Ascunse jumătate în pământ
Ca să se poată bucura și morții
De carnea voastră rotunjită blând,

Poate un mort stă ca și mine-acum,
Ascultă veșniciile cum cură,
Își amintește vechi vieți pe rând
Și contemplându-vă murmură:

Dealuri, dulci sfere-mpădurite
Ascunse jumătate în văzduh
Ca să se poată bucura și viii
De nesfârșit de blândul vostru duh...”

Și, pentru că e vorba de modele să precizăm că *satul* are, în mitologia lirică a Blandianei, funcția pe care i-a dat-o Blaga: locul în care se revelează eternitatea și supraviețuiesc *tiparele*, miturile. „Clădit în alb“, *satul* din *Somnul din somn* și celelalte poeme este un eden în care pătrund semnele sfârșitului:

„Ce poate fi fericirea,
Dacă nu această plutire,
Printre fructe și frunze,”

Însă în aceste patriarhalități prăfoase și vrăjite, în care foșnește eternitatea, orele cad și mor, iar cucul (pasărea prevestitoare a Blandianei) anunță, cântând, sfârșitul lumii:

„În satul în care mă-ntorc
Ceasuri cu cuc sfarmă vremea
Și mari bucăți de tăcere
Zac sparte în praful din drum.
Acele se învârt cu hărnicie,
Arătând mereu ceva de neprivit.
Orele au căzut de mult,
Au murit,
Numai acele aleargă fără sfârșit
Și dezorientat, când și când,
Cucul apare și-anunță
Sfârșitul lumii, cântând.“

Bucolismul spiritualizat al Blandianei atinge și asemenea sunete grave prin care pătrunde, în poem, un sentiment obscur de teroare aproape mistică. Apare și sentimentul de târziu în lume, de învrăj-bire a pașnicei naturi. Iarna „ninge cu dușmănie“, „ninge hidos“ și imaginea pământului înveșmântat în alb (sclipitoare și desfătă-toare la poezii de tipul Alecsandri) e, aici, apocaliptică. Borea-lismul, poezia imaculării și toate celelalte metafore ale purității hibernale pier într-un strigăt existențial: „Am înghețat / în singură-tatea mea îngerească“. De la poezii spiritualizante mai vechi (inclu-siv de la Arghezi) vine, într-un fermecător poem din *Stea de pradă*, viziunea transcendenței în care îngerii s-au copt și cad pe pământ ca poamele toamna:

„...Din când în când
Un pocnet înfundat
Ca la căderea
Unui fruct în iarbă.
Cum trece timpul!
S-au copt și-au început să cadă
Îngerii:
S-a făcut toamnă și-n cer...“

Blandiana își regăsește în asemenea desene mai suave grația și credința ei într-o religie a purității. Satul redevine, în astfel de clipe, un topos al miraculoaselor împliniri (*coaceri*), cerul se lasă

sub greutatea stelelor și pe pământ cirezile se întorc de la pășune în amurguri incendiate. Însă în aceste pasteluri heliadești, caligrafiate fin, este mereu prezentă sugestia morții spornice, harnice. Blandiana și-a făcut din această idee axul poeziei sale. Simbolul acestei întrepătrunderi este, în afara somnului, *toamna*, anotimpul când:

„Voluptuos și cu nerușinare
Viața și moartea se întrepătrund.“

Toamna este în această viziune lirică o beatitudine coruptă, o bucurie a desăvârșirii amenințate de o moarte fragedă. Sunt în poemele ultime ale Blandiane nesfârșite nuanțe ale acestei idei. Aleg una fermecătoare în ambiguitatea ei:

„Într-o beatitudine
Uimită ea însăși de sine;
Fructe senzuale cu viermi
În cărnurile dulci de rușine“...

Există în poemele acestea cu lumini tăioase (să le spunem astfel) un fel de a cuprinde lucrurile și un fel meticolos de a organiza poemul. Blandiana are predilecție, în ce privește lumea materială, pentru un spațiu situat, cum am precizat mai înainte, între două realități care ar trebui să se respingă. E linia subțire care separă plinul de gol, purul de impur, ființa de neființă. Acest *fraged hotar* „între două lumi care se devoră“ este cel mai des invocat în poeme: „această triumfătoare / țară a nimănui / dintre viață și moarte“, în fine, misterul locuiește „în valea dintre suferință și moarte“. Toamna este, ea însăși, un *fraged hotar*. Poeta detestă „arșița lubrică a verii“ și are oroare — s-a putut constata — de frig și de ghețuri. În genere, respinge excesul, preaplinul, aglomerările, materiile prea consistente sau materiile care fierb sub puterea unei mari energii. E semnificativ, în acest sens, scurtul poem *Oraș oriental*:

„Oraș oriental de câmpie
Cu seva prelinsă pe străzi,
Cu soarele fără rușine
Sorbindu-și sordidele prăzi,

Oraș lichefiat, rău fierbinte,
Și crâncene-arome urcând
Spre cerul de fructe în care
Se strică ultimul gând.“

unde se vede limpede oroarea de obiectele lichefiate de căldură.
Chiar lumina, elementul pur, imaterial, produce prin extensie, dilatare, o alarmă a ființei, o panică existențială teribilă:

„Mi-e frică de-atâta lumină,
De prea multe flori îmi e frig
Mi-e somn de iubirea deplină
Și nu știu pe cine să strig
Să stingă în mine
Cereasca grădină,
Să spargă din calea oceanului negru
Extaticul dig.“

Culoarea favorită a Blandianei este „albul fără margini“, iar dintre calitățile materiei cea dintâi este *frăgezimea*. Dăm în poemele ei peste o veritabilă *reverie a fragedului*. De la *înger* la *vierme*, obiectele poetice ating în momentele lor de grație sublimul frăgezimii: „îngeri umili și fragezi“, „stâlp fraged“, „fragede moaște“, „fragedul vierme“, „frageda moarte“, „frageda formă a crengilor ude“. După fraged, vine *umbra*. Lucrurile tind să se dematerializeze pe măsură ce pătrund în acest spațiu de sublimități corupte care este poezia. Starea lor ultimă e starea de umbră: „umbră de buburuză urcând / chinuitor / o umbră de iarbă“. Am lăsat la urmă *adormirea* și *somnul* spre care tind toate lucrurile din poezia Blandianei. Soarele, îngerii, norii, poamele, zeul bătrân, viermele, pământul — toate trăiesc într-un regim hipnotic și tânjesc spre starea de adormire: „crucea cuprinsă de somn“, „pământ apus în somn“,

Avram Iancu e „învinsul crai al adormirii noastre“, „pământul nostru pustit de somn“, „roi somnoros de albine“, norii care „adorm pe ceruri“, „ritmul somnatic de undă“ etc... O treaptă spre adormire este *picotirea* și un echivalent al somnului, în lumea cosmică, este *picurarea*: „soarele picotitor“, „văzduhul cum picură înspre amiază“, turme de *picotitori miei* trec prin câmpiile poemului și pe cer stă imobil un „soare picotitor“... Sensul acestei adormiri, picotiri generale este desigur *curgerea*, *trecerea* lentă a fragedului hotar imaginată de Ana Blandiana ca o transhumanță sfântă („și-n transhumanța sfântă să curgem împreună“), ca o pregătire înceată de moarte (marea trecere).

Primind această viziune gravă, poezia Blandianei nu renunță la o anumită dorință de seducție. Ea nu se hotărăște să părăsească valea care desparte tărâmurile și nu-și refuză, vorbind de moarte, o anumită grație a jocului. Poemele sunt tăiate în materii pure, grațioase și fragile ca niște balerine pe o scenă vastă. Este greu să determini temele acestei poezii și să-i analizezi ideile care au, uneori, o bătaie foarte lungă și răzbat în alte planuri. Vagul simbolist și neliniștea modernă, starea de reverie și conștiința unei teribile complicități a lucrurilor în univers se unesc și se aproximează în aceste meditații lirice delicate și grave. Nu-i o poezie de cunoaștere în sensul vechi al conceptului, deși cunoașterea poetică constituie o temă de care Blandiana se apropie des. Cunoașterea se organizează în acest caz ca o arhitectură de întrebări. E o forțare a limitelor, o încercare de a cuprinde cu mijloacele de înțelegere ale poeziei ceea ce se situează, adesea, dincolo de înțelegere: „De ce nu se-amestecă totul?/De ce nu se-acoperă / Pielea lucioasă a pământului cu blană?/De ce nu răsare iarba verde și fragedă / Pe spinarea fierbinte a fiarelor din păduri?/De ce nu le cresc pomilor aripi / Și păsărilor rădăcini?/De ce nu ciripesc pietricelele fericite? De ce marginea râului?/Eu de ce nu învăț să urăsc?/Eu de ce?/ — O, Doamne, ce copil obositor, / Oftează îngerul.“

Este limpede că poetul caută altfel decât filozoful. Filozoful nu se apucă să caute până n-a găsit deja. Poetul caută nu ca să afle,

el înfățișează doar aventura căutării, pune întrebări fără răspuns și încearcă uși care nu se deschid niciodată. E un provocator al haosului și un expert al necuprinsului. Când se întâmplă să găsească, e neliniștit și pune, în continuare, alt rând de interogații. Cum scrie Blandiana într-un frumos poem: „Mi s-a spus să te caut / Și eu însămi nu voiam decât căutarea. / Nici măcar nu mă gândisem / Ce m-aș face cu tine / Dacă te-aș găsi. / Te-aș pune în pământ ca pe-o sămânță? / Te-aș hrăni ca pe-un animal domestic / Socotindu-ți foloasele blânii și cărnii, / Lânii și laptelui? / Sau, dimpotrivă, m-aș lăsa eu devorată / Ca de o fiară? / Sau ca printr-o pădure / M-aș rătăci cu spaimă prin tine? / Sau ca într-o prăpastie / M-aș înmormânta în pești? / Mi s-a spus să te caut, / Nu să te găsesc.“

Poezia din *Stea de pradă* (1985) oscilează între doua spații imaginare și între două stări de spirit. Ordinea lor ar trebui să fie, probabil, alta. În poezie însă ele se confundă și ceea ce iese întâi în față este un târâm ciudat de lumină și întuneric, de grație și spaimă. Să vedem, întâi, adâncimile grației în aceste îngândurate reverii. Aleg poemul *Pe cer*: un desen cu linii subțiri, o încercare de a transcrie ceea ce nu are, în fond, contur și durată. O poezie de-o admirabilă puritate și acuratețe a grațiosului și inefabilului: „Treceau clipe mari zdrențuite pe cer, / Mișcând pe zăpadă umbre-abia colorate, / Le priveam cum răsar, cum vâslesc și cum pier / În lumina din care izvorăseră toate. // Vinovate de-a fi doar atât se-oglindeau / Înmulțindu-și himera în omătul complice, / Ca și cum s-ar scuza că-s prea gingașe sau / Ca și cum, uluite, ar cerca să explice // Veșniciei fiorul împăcat și intens / Al făpturii lor lungi, de nor auster. / Căci, scăpate istoriei și curate de sens, / Treceau clipe mari zdrențuite pe cer.“

Imaginația operează, aici, cu imponderabile și se întinde, nestingherită, leneșă pe câmpuri vaste de suavități. Ea antrenează o poezie a reveriilor calme și luminoase, caligrafiată fin și oprită — cum s-a văzut — înainte de a se explica. Rămâne totdeauna o umbră, un neînțeles pe care cititorul trebuie să-l lămurească fără să-l epuizeze.

Și umbra, neînțelesul din poem depășesc relațiile obișnuite între obiecte. Poezia Blandiane nu ocolește, chiar în această ipostază mai liniștită, tâlcul relațiilor ce ne scapă. În fervoarea ei pătrunde un țipăt stins care tulbură spiritul încântat de miracole.

În celălalt capăt al imaginarului se află un spațiu mai agitat și mai puțin armonios. Cartea de acum a Anei Blandiana este, în fapt, acaparată de această latură, mai tulbure și mai angoasată, a sensibilității (imaginației) sale. Poeta stărilor de *reverie* poate (și este cu adevărat) tăioasă și profetică, ochiul ei vede nu numai ceea ce este delicat și sublim în lume, vede și derizoriul, coșmarul existenței. Ființa nu-i numai un turn de tăcere, este și un turn de spaimă. Blandiana găsește într-un poem (*Gemenii*) o imagine extraordinară pentru a sugera această intuiție a sensibilității ei. Iat-o: „Gemeni în uterul spaimei, / Locuitori ai aceleiași celule, / Orbi și muți / În bezna sonorizată sălbatic / Numai de pulsul hrănitor, / Smulgându-ne din nevertebrate, / Din pești și din păsări, din fiare, / Ca să ne poată naște / După chipul și asemănarea Ei. / Fără drept de apel / Condamnați la naștere, / Singuri și neputincioși în fața / Creșterii noastre-nvelite / În trupul ei crescător / Ca-ntr-un mormânt ce dospește viața viitoare. / Noi doi, / Gemeni în uterul spaimei.“

Poem aspru, scris în altă tonalitate și cu alte mijloace stilistice decât acelea ale poeziei senzoriale, mai vechi. Tema vinovăției și a complicității (care mi se pare esențială în poezia Anei Blandiana) leapădă aici învelișurile obișnuite, notația este mai febrilă și ritmurile versului mai iuți. Apare, în poemele astfel gândite și în acest fel scrise, senzația de destrămare în lume. Cerul își arată viscerele, lumina putrezește, universul este un pustiu vegheat de o stea de pradă: „E prea târziu: / Celula însăși se destramă, / Nu mai recunosc nici un pact — / Apusul de soare e rânced / Și răsăritul trucat. / O stea de pradă pândește / Clipa lucirii supreme / Pe cerul acid ca un scâncet / Care dizolvă blesteme; / Dar raza se face prăfoasă / Și vântul o spulberă scurt, / Grămezi de nisip luminos / Se troienesc prin unghere. / E prea târziu: / Seninul,

de este, e doar furt, / Când norii etalează / Cereștile viscere //
Cu o nerușinare exorcizând iubiri. / Indiferentă sieși, celula se
destramă, / Lumina se usucă de propria ei putere / Asupra
universului pustiu, / Când țipătul e moarte, / Tăcerea e infamă /
Și bezna are rădăcini subțiri / În prea târziu.“

Nu-i o viziune inedită în poezie. De la romantici încoace, toți
marii poeți au dat asemenea imagini ale sfârșitului și au sugerat
dimensiunea metafizică a ființei. Arghezi și Blaga au impus, în
această privință, două modele lirice. Blandiana traduce în felul
ei această temă copleșitoare: o implicare, întâi, discretă a subiecti-
vității, o imprecizie, apoi, calculată a obiectului și mai multe
straturi de aluzii și umbre care lasă întredeschisă înțelegerea
simbolului grav. Poema devine, în cele din urmă, o mică fabulă
din care a fost eliminată morala de la urmă. Morala și-o imagi-
nează singur cititorul nevoit, astfel, să ciocănească de mai multe
ori pereții versurilor și să descopere miezul unor propoziții
îndoielnice. Aleg, aproape la întâmplare, din volumul *Stea de pradă*
un poem construit ca o dantelă de incertitudini, foarte sugestiv și
de mare forță lirică: „Ce nenorocire să știu / Că nu ești decât în
mine, / Să nu te simt în nici un fel / Și totuși să nu mă îndoiesc /
Că ești acolo! / Dar dacă, totuși, m-ai părăsit / Și eu îngrijesc cu
supunere / Și ridicol devotament / Frumoșii pereți ai statuii /
Goale pe dinăuntru — / Fără nici o fisură / Prin care să se poată
zări ceva — / Întrebând încet, cu spaimă, din când în când, /
«Ești acolo?» / Deși știu că tu nu răspunzi / Din principiu...”

Trebuie să ne schimbăm impresia pe care am avut-o până acum
despre poezia Anei Blandiana. Caligrafia impresionistă, senzorială
de început a evoluat spre o poezie cu implicații metafizice și
sociale. O poezie din ce în ce mai mult (îi folosesc o imagine)
gravidă de idei. Dansul nu este numai un joc. Este și o gândire a
jocului.

Adrian PĂUNESCU



POEZIA POLITICĂ

Adrian Păunescu (n. 1943) e o expresie tipică a ceea ce aş numi spiritul macedonskian al literaturii actuale: spirit al contrastelor, unire de sublim şi grotesc, de tragedie şi farsă, armonie de elemente ce, altfel, în lumea comună se resping ca apa şi focul. Ce e însă poezia dacă nu o continuă încercare de restabilire a unităţii primordiale a lumii, o luare în stăpânire a elementelor pulverizate, însingurate unele de altele?! Şi ce este, în fond, poetul — această frumoasă amăgire — dacă nu cel care, cu ajutorul metaforei, vrea să refacă unitatea, armonia pierdută a existenţei?! Romanticii spuneau că poeţii suferă de o boală ciudată: de incompletitudine, ceea ce vrea să spună că omul a pierdut sensul

unității vieții. În poezia modernă această idee a devenit fundamentală și, dacă ne referim numai la poezia română, o aflăm, într-un chip sau altul, și la Bacovia, Arghezi, Blaga, Philipride, Barbu, după ce ea trăise, dramatic și spectaculos, la Macedonski. Poetul de azi nu mai are naivitatea de a crede că poate, cu adevărat, uni elemente și lumi atât de divergente, nu a încetat însă să creadă că poate pătrunde misterul din lucruri, poate ajunge la ideea pură, răstignită în formele atât de variate ale lumii fenomenale. Din acest punct de vedere, întreaga poezie mai nouă, obsedată de ideea pulverizării, e stăpânită de un inconformism esențial, manifestat printr-un fel de revoltă față de ordinea limpezi, de geometriile clare ale materiei. Plutește peste ea un duh al insurecției și se afirmă energic o neîncredere funciară în categorii, simboluri, mituri acceptate.

Tânăr de tot, aproape adolescent la debut (*Ultrasentimente*, 1965), Adrian Păunescu scrie în spiritul generației sale versuri acut senzoriale, cu o imagistică uluitoare, bătând prin spontaneitatea ei rebelă spre absurdul suprarealist. Este cel mai tânăr dintr-o promoție foarte ambițioasă de poeți hotărâți să schimbe fața lirismului românesc. Când îi apare primul *Sonet* are 17 ani, cu 10 ani mai puțin decât Nichita Stănescu care debutează în același an cu volumul *Sensul iubirii*. Spiritual, ei fac parte din aceeași generație, au aceleași modele (Bacovia, Barbu, Arghezi, Blaga) și trăiesc cam aceleași obsesii literare. *Criza de identitate* ia, totuși, la Adrian Păunescu nuanța *crizei de afirmare*. Cuvintele par a o lua înaintea emoției, simbolurile grave, amenințătoare, sunt trase de versurile ce se rostogolesc cu forța (și dezordinea) unui torent.

Labiș și poezii de după el au cântat desprinderea de copilărie. Adrian Păunescu se instalează de la început în turburea adolescență și, cu simțurile mărite, lacome, înregistrează marile emoții: saltul în altă vârstă, despărțirea de părinți, delirul de sunete din natură, „mirosul istoriei“, vibrarea de „încăierate unghiuri“ din sufletul decis să cunoască și, dacă se poate, să stăpânească totul.

Ultrasentimentele reprezintă jurnalul acestui adolescent grăbit să ia act de existența lui și a lumii din afară:

„Mă aflu în zilele de mare emoție
În care mă pregătesc pentru o altă vârstă.
Umblu cu o deosebită rezeziune pe străzi,
Unor lucruri le dau înputerniciri speciale.

.

Risipind în toate acestea pasiunea
Electrică a sufletului meu, bogat în tensiuni...”

De pe acum Adrian Păunescu arată un mare neastâmpăr în tot ceea ce face. El nu contemplă, ci trăiește, devoră, sufletul se simte bine numai pe ruguri sau în galopuri nebune de cai, starea pe loc este o stare de păcat, a trece orbește prin flăcările pasiunilor nimicitoare este condiția normală a poetului. Abia instalat în adolescență, el simte deja închisoarea ei:

„Prea mult am stat în tine clandestin,
M-am îmbăiat în sângele tău sfânt.
Erori făceam alături și-mi bătea
Ca o teroare pulsul tău în vine.

Adolescența mea, casă de chin,
Tu azureai frumos peste pământ
Și trupul tău aripe secrete
Și mi-a fost bine, cât am stat în tine.

Dar sonerii, tăioase, au chemat
Din toți pereții închegării tale,
De parcă mă dorea imediat
O lume-a unor foarte mari rafale.

Și te dezbrac, ca după-o iarnă grea,
La începutul orbitor de ziuă,
Adio, deci, adolescența mea,
Maimuța mea și vârsta mea, adio!”

Adrian Păunescu cântă, ca și alți poeți tineri, geneza lumii delirante, simte teroarea senzuală și prin oraș vede, bacovian, fecioare despletite care luminează cetatea cu genunchii lor:

„Fecioare despletite trec prin zi
Mișcând și amestind realitatea,
Lunatice, aeriene, vii;
Genunchii lor au luminat cetatea.

Vâslite le sunt mâinile în gest,
Li-i părul o zburare de cocoare,
Și sclav e ceru-n dulcele arest
Al clipei senzuale, cu fecioare.

.

Și coapsele se simt arzând încet
Și disperat, în rug de carne sfântă,
Fecioare despletite fug și cântă
Și în puterea cântecului cred.“

Însă și *filozofia*, atâta câtă există, și *erosul* sunt la Adrian Păunescu niște praguri ce duc spre alte încăperi ale sensibilității. Emoțiile se amestecă, „se cheamă“ după un sistem elementar de *corespondențe* care amplifică și tulbură sensurile originare ale lucrurilor. Sevele curg spre rădăcini, iarba urcă pe cer, copiii se retrag în părinți, mieii în oi stufoase și berbeci. Un lirism al *înțoarcerii* în placenta materiei, o nostalgie de elementele arhetipale (inspirată de Blaga), o ieșire grabnică din tiparele *existentului*, *constituitului* se observă în poemele viforoase și despletite. Adrian Păunescu care face, acum, expresionism fără să știe, își caută însă în literatură mituri mai potolite: Hamlet, prințul melancoliei, și Ofelia — „fecioara de mirare și azur“. Din ele, tânărul poet trage simboluri greu de explicat, pentru că el suferă adesea vorbele și le împerechează după o logică proprie.

Impresia generală este că pentru Adrian Păunescu lucrurile, ca și cuvintele, sunt prea strâmte. El crește repede și haina logicii

normale rămâne prea mică pentru trupul imaginației sale. Energia interioară, condensată, este pe punctul de a arunca în aer structura formală a *Ultrasentimentelor*. Totuși, poemele rezistă și, la sfârșit, poetul trimite un poruncitor mesaj generației sale:

„Ridică-te-n picioare, salută, Generație,
Am scris această carte pe care o ador.“

Debutul este, nici vorbă, remarcabil, cartea (la care, totuși, Adrian Păunescu va renunța în antologia din 1978: *Poezii de până azi*) exprimă în poeme febrile, delirante și incongruente uneori, nerăbdarea și incongruențele unei vârste.

Volumul *Miei primii* (1966) merge, în continuare, pe urmele generației, dar de pe acum se vede că Adrian Păunescu nu se mai mulțumește cu locul de încheietor de pluton. El vrea să sară peste rând, dar faptul se va petrece mai târziu, după ce temele, obsesiile, iubirile spirituale comune vor fi consumate. Până la *Fântâna somnambulă* (capătul acestui lirism ezoteric, ermetic — prin imagismul torențial — pățimaș și orgolios) poetul bate încă pasul cu colegii săi, le dedică poeme misterioase (lui Nichita Stănescu, N. Breban, Grigore Hagiu) și scrie, în stilul său, despre temele care circulă. Lirismul lui aspiră într-o formă mai accentuată decât la alții la o asumare a totalității. Un ciclu de poeme se cheamă *Aseidiul condiției umane*. Starea de reflecție, răspândită la poezii din anii '60, se transformă pe nesimțite la Adrian Păunescu într-o stare de revoltă.

Miei primii debutează, cu toate acestea, cu un simbol blagian: poetul locuiește într-un cântec de pasăre. Însă, ceea ce este acolo spus printr-o nuanță, devine în poemul lui Adrian Păunescu (*A fi într-o pasăre*) subiectul unui discurs simpatice grandilocvent:

„Cum e un ton în toate, pe care
Îl auzim fiecare altfel, să cădem
Unii în genunchi, alții în mâini,
Alții în gene, cei mai ușori.

Sună aerul în martie
 Ca oasele păsărilor,
 Într-o enormă pasăre suntem însămânțați,
 Modul nostru de viață
 E osul unei aripi zburătoare.“

Adrian Păunescu dă, acum, și o definiție a poetului: „sublim nămol eterogen / De fluier, de fântâni și de tragedii“, definiție imposibilă, la fel ca și cea care urmează:

„Poetul sapă temelia
 Zerourilor lungi și scoate
 De-acolo pământ, ca dintr-o fântână“...

Însă din desfășurarea retorică a poemului (*Tineretea unchilor mei Ioan și Dumitru*) se înțelege că poet este acela care caută tiparele, originea vieții lui și, implicit, originea cuvintelor. Asta se putea spune simplu, în câteva versuri, însă Adrian Păunescu n-ar fi el însuși dacă n-ar tulbura istoria lumii și n-ar evoca originile universului pentru a sugera că toți ne naștem din osul sfânt al unui strămoș! Poemul, cu toată desfășurarea exagerată de forțe retorice, are un *ce* incantatoriu venit din prăvălirea uriașă de versuri peste trupul aceleiași idei. Cuvintele încep să se lege între ele după afinități sonore, dând o impresie de mister și gratuitate. Capodopera acestui lirism delirant (cine spunea că nu există poezie mare acolo unde nu există și puțin delir verbal?) este poemul *Spre plus infinit*:

„1 deschide lupi, 2 așteaptă, / 3 odihnește, 4 ia foc, / 5 e o lebdă, 6 o treaptă, / 7 e un 1, mai cu noroc. // 8 dă pe gheață, 9 e haos — / Și vine 10, capăt de șir, / E și fereastră, e și adaos, / Lebdă, liră, liniști, delir. // Numără, numără, tinere domn, / Numără, numără! // Vezi cum coboară cifrele-n somn, / Inima patima tânără? / Leneș, prea repede, intră în somn, / Numără, numără, tinere domn! // Numără umerii celor ce vin, / Numără ochii celor ce pleacă. / Numără sângele din cer străin, / Numără stelele care te-mbracă! // Fruntea ridic-o din mări de somn, /

Numără, numără, tinere domn !// Șirul din față răstește trepte,/ Iar înapoi dă pâraie mistrețe, / Șirul de numere neînțelepte / Bântuie lava de suprafețe. // Numără clipe, numără lebede, / Numără cumpene, descumpăniri, / Numără negru, numără repe-de,/ Numără grele stele subțiri! // Fruntea ridic-o din măști de somn, / Numără, numără, tinere domn...“.

Cu aceste salturi uriașe, poemele dau totuși roată și unor noțiuni mai subtile ca Timpul, Destinul, și fac, uneori, efortul de a traduce acea intraductibilă percepție fizică a abstracțiunilor pe care o aflăm și la Bacovia. Iată un poem al culorilor în varianta tunătoare a lui Adrian Păunescu:

„Începem de la negru, de la genunchii negri,
Ne-nrămurăm în corpuri ce nu mai au oglinzi,
Cu ochiul în minune, cu liniștea urechii,
Cu dinții în cuvinte rămași ca niște grinzi [...]

Afară din privire e cerul cine știe
Cum ancorat pe salturi de roșii meteori,
Și carnea ne desparte ca o cortină vie
De ultrasentimente mișcate de culori!

Și galben, galben bate în frunzele căzute
Emoția pierdută în vechiul antipod.
Prin uriașul galben rostind vibrații mute
Oglinzile nervurii răsfrângeri roșii rod.“

unde se vede limpede tendința autorului este de a da o corporalitate ciclopică simbolurilor delicate din lirica veche. Curgerea timpului, dislocarea, ruperea materiei sunt figurate, în altă parte, printr-un „râu de ceasuri“. Ochiul mărește, celulele materiei devin corpuri vaste, iar corpurile iau înfățișarea unor meteoriți care cad în abisuri enorme. Din lucruri ies „aburi cosmici“, în univers plesnește un ochi și albul ochiului curge peste lume. Lumina însăși devine, prin atingere cu obiectele, materială, grea, uleioasă. Adrian Păunescu are, ca Ioan Alexandru, sentimentul infernului în

universul mic. Un „venin bătrân“ se aşterne peste tot, o neagră prăpastie se deschide în interiorul materiei, „flăcări păcătoase“ ard undeva, nu se ştie unde, în fine, cum zice poetul: „infernul este gata în fiecare lucru“ şi „cazanele infernului atârnă de lucrurile lumii“.

Însă Adrian Păunescu nu-i un spirit metafizic tenebros şi nu stăruie în viziunea universurilor agonizante. Rareori un accent de teroare de origine necunoscută coboară în versurile sale robuste, ca în acest ciudat poem de vagă jale blagiană:

„Ceea ce e străin se aude prin ploaie
jubilând, mieii primi
adorm bătrân şi plâng în numele lui Dumnezeu
pe cerul jilav de străinătate al pământului.

.

Afară gem berbecii, înlăuntru plâng mieii,
targa de iarbă turbure e jilavă,
vino şi ridică-mi mâinile de pe pământ,
vino şi binecuvântează mieii care se aşază pe pământ
şi plâng şi dorm în numele lui Dumnezeu.“

În *Mieii primi* şi în volumele următoare, Adrian Păunescu este mai ales un poet al marilor aglomerări, şi figura intimă a liricii sale mi se pare a fi *ospăţul*, evocat într-un poem de un sarcasm patetic:

„Ospeţe uriaşe, continuaţi deplin,
Căci pieptul meu vă-ncape, fiind cu vremea geamăn,
Ospeţe uriaşe, nimbate trist cu vin,
Frumoase, petrecute, rămase, fără seamăn.“

„Gravide de dorinţă“, lucrurile nasc alte lucruri care cresc repede, indivizii sunt „moşii de carne turbure/ ale pământului“, aburi fierbinţi şi trâmbe foioase de nisipuri trec prin aerul acestor poeme heliadeşti, bolborositoare ca nişte cazane cu smoală. Este greu de citat unul în întregime, poezia (de o remarcabilă forţă) trăieşte în fragmente. Ansamblul o acoperă, fluviul discursului o întinecă,

Îți trebuie o ureche extrem de fină ca să surprinzi, în vuietul cascadei, sunetul profund al versului.

A doua temă vine, în poezia din această fază, dintr-o obsesie comună la toți poeții tineri din anii '60: obsesia unui lirism, să-i zicem, *corporal*. Toți cântă omoplatul, coastele, ochii, trupurile adolescenților lungani. Descoperirea universului începe printr-o descoperire a corpului propriu și a instrumentelor de percepție. *Ochiul și urechea*, îndeosebi, sunt mitizate. Adrian Păunescu este în elementul lui în acest câmp de simboluri. Ochiul, osul capului, fruntea cu cele două tâmpile, buzele, urechile sunt trecute de mai multe ori în poemele ce au devenit ele însele niște enorme timpane și largi telescoape. Iată începutul unui poem despre *Ochi*:

„Ochiul e o ființă din groapa
Aburoasă a cosmosului...”

sau, în altul, definiția *cărnii omenești* în stilul unui romantism asiatic:

„Carnea omenească e noaptea
Cu mii de lumini, ale ochilor,
Cu mii de foșnete, ale urechilor,
Cu mii de mirosuri târătoare sub nări,
Boturile aerului sunt înțepenite în ea”...

Însă Adrian Păunescu, fiind, cu precădere, un liric *auditiv*, urechea, dintre instrumentele percepției, este mai des citată. Urechile vin direct din Saturn, planeta noastră este pur și simplu bombardată de perechi de urechi tinere cu ajutorul cărora percepem sunetele divine. Poezia este, vasăzică, o ureche sensibilă care aude torsul astrelor. Să urmărim traducerea acestei idei într-un tablou în stil Dali:

„Atunci urechile se duc înapoi tinere
Și neavând atâta timp încât să le putem
Vedea îmbătrânind la focul sferei noastre,
Ne mulțumim cu bucuria divină
Pe care ne-o aduc
Făcându-ne sensibili la vibrațiile lumii,

Osul refugiindu-l într-un simț mai mult,
Pe cât sunt de sensibile, lărgind în carne
Rănilor lor îmbolnăvite de sunet,
Urechile vibrând la focul
Sferei.“

Pentru ca să fie posibilă *confuzia* de sunete, mirosuri și culori este nevoie și de instrumentul olfactiv. Adrian Păunescu scrie și un poem despre ne-poeticele „nări“ (*Fațada grotescă*):

„Nările sunt semnul grotesc al spaimei,
Nările sunt scara de incendiu
A respirației...”

Poetul, ca ființă biologică specială, este suma acestor simțuri ieșite din comun. „Canalul colector al diferitelor sisteme” — zice Adrian Păunescu scoțând de pe umerii serafului romantic aripile diafane. Starea de înstrăinare începe prin izolarea simțurilor. Când:

„Urechea mea n-aude pipăitul meu,
Ochiul meu nu vede cuvintele mele,
Nările mele nu miros gândul meu...”

atunci se prefigurează tragedia alienării. În poezia lui Adrian Păunescu tragedia nu se declanșează, totuși „Sistemul simțurilor” funcționează bine, ochiul, urechea și nasul conlucrează. „Asediul condiției umane” este, în primul rând, un asediu asupra stării senzoriale.

Stilul devine și mai decis în *Fântâna somnambulă* (1968), unde, redate, simbolurile dinainte formează o mitologie lirică bazată pe un abil joc al contrastelor.

În poemul desfășurat în volute largi, torențial adesea, elanurile se unesc cu dezamăgirile negre, revolta față de măști, convenții, cu împăcarea amară în fața unei existențe tragic de confuze, imposibil de pătruns. Sentiment de o clipă, totuși, pentru că și în deznădejdea cea mai adâncă poetul rămâne un luptător, un spirit activ, incitant. E un atlet al neliniștii. Ciclurile cele mai puternice

din volum (*Vaccin, Convalescența lui Iov, Cina cea de taină, Fântâna somnambulă*) sunt asemenea drame juvenile „jucate“, spuse cu glas tunător, într-un dispreț aproape total față de legile prozodiei tradiționale. Poetul nu-și construiește poemul, îl trăiește numai, îl eliberează într-o izbucnire tulbure de metafore care, citite fără prejudecăți, lasă o impresie extraordinară. O propoziție țâșnește și alte douăzeci îi urmează ca scăpate din pușcă, ducând cu ele limbile de foc ale unor metafore neașteptate. Ele dau sentimentul unei percepții neobișnuite a proceselor vitale ale materiei. Poetul respiră prin toți porii și, ca în plastica indiană, el are zece perechi de ochi, zece perechi de urechi și o sumedenie de brațe și de picioare. Cu toate acestea, sentimentul dominant nu este jubilația, ci spaima de existență. Versurile evocă un duh rebel, ascuns în lucruri, o energie interioară ce le metamorfozează. Lucrurile au ochi, coapse, urechi și glezne. Lemnul se umflă, în scaune se aude susurul apei primordiale, copacii din fereastră cresc pe nesimțite, în pământ se deschid guri uriașe, se crapă ceruri, e peste tot, în Univers, o forfotire, o viață secretă interpretată blagian (*Marele orb*), însă mai retoric, cu exces de explicații:

„E cineva care absoarbe peștii
ca un magnet din fluviu și din lac,
e cineva ce lasă în golul negru al fereștii
această lună de-nceput de veac.

E cineva care trăiește-n papuri,
care domnește-n scrum și arde-n guri,
nu l-am putut vedea, erau doar aburi
la roșiile stelelor încheieturi.

.

E orbul; cred că-i orbul; cine mai poate fi
stăpân pe ele, pe tainicele-i creșteri
când el este insinuat oriunde și
poartă în tâmpile două goale peșteri.“

Există în versuri o senzație de viață multiplă, de proliferare monstruoasă. Universul în stare de alertă e contemplat, aici, cu o spaimă teribilă. Se aude mereu tropot de tauri și de cai „bistarzi”, o ceață uleioasă se lipește de lucruri, celulele lor provoacă un scârțâit apocaliptic. Chiar cuvintele dau această senzație ciudată de frecare, de rupere:

„Spunând cuvinte, căci cuvintele
sunt scârțâitul gurii mele.“

Oameni și lucruri trăiesc după o „oră bivolară”, într-o continuă stare de surescitare.

Adevărata originalitate a poeziei lui Adrian Păunescu mi se pare a o desprinde însă nu aici, ci în poemele ce traduc, mai direct, stări existențiale acute. *Testament* e elegia despărțirii de prietenii trădate:

„O, distrugere! O, ruguri de gelatină,
o, prietenii mei!
Blestemată fie tinerețea voastră, căci nu mai e,
mătase a broaștei fie lumea pe sângele vostru,
bătrâni înaintea mea, voi care aveți puterea
de a vă lepăda.“

Singurătatea finală din aceeași sferă de sentimente e, tot așa, sugestia unei friguroase, bacoviene retrageri din lume, din pricini, bănuim, afective, deși poemul sugerează și altfel de cauze, mai metafizice:

„Tu, singur cu câinii, cu casa, cu caprele tale,
în miezul de noapte în bale să intri plângând,
cu toată puterea schimbată în scârbă, în jale,
să-ți tai beregata, genunchii, arterele, lobii pe rând.“

Poetul cunoaște, deci, nu numai starea de jubilație, dar și „groaza vitală”, nu numai voluptatea de a fi, dar și suferința de a exista. Întreg ciclul *Convalescența lui Iov* e, în fapt, o parabolă a existenței omului, privită sub această latură. Iov e însuși omul pedepsit pentru setea lui de a ști. E convalescentul ideii de dumnezeire, proba absurdă, tragică a puterii de a crede. Suferința e mo-

dul lui de a exista și ultima pedeapsă pe care o primește e plictisul, otrava vieții moderne. Îl așteaptă o moarte neglorioasă, după ce a trăit, în suferință, bucuria de a fi o victimă aleasă: victima propriei sale credințe. Dumnezeu e — în această reprezentare mai laică a existenței — un călău sublim, un motan colosal cu laba întinsă asupra robului său, șoarece conștiincios, atins de o boală ciudată:

„Motan cețos al lumii, iar eu șoarecele tău.“

Poemele oscilează astfel, nehotărât, între două simboluri: unul ce tinde spre parabolă, cu o ironie atroce, altul ce merge spre ideea de existență tragică a individului, pe un pământ populat de monștri și sub un cer stăpânit de un călău cinic.

Iată, dar, un poet nu numai, cum s-a spus, al teluricului, al materiei în dezordine, dar și un liric al setei de divin, ca în *Întâi a fost cuvântul, Umil pretext, Îndurerează, De dorul cui cresc, Doamne*, unde aspirația spre celest e prezentă ca o dramă morală, drama imposibilității de a depăși o condiție existențială:

„Ce gros sunt îmbrăcat, ce simțuri groase.
Ce piele groasă, ce urechi rudimentare,
și ce ochi groși, ce limbă trândăvită,
ce neîndurare!

Tu care poți, întâia și singura, să fii izvor al ființei mele,
mai naște-mă o dată,

iubește amintirea întâilor tăi ani,
fii, de mișcarea cerurilor, tulburată;

Și-apoi redă-mă lumii, înfrăgezit și gol,
culori și zgomote și ace asupra mea să se răstoarne,
fă-mă să pot pricepe pentru voi toți misterul lumii,
îndurerează, mamă, din nou această carne.“

Spunând aceasta, n-am spus însă totul despre poezia lui Adrian Păunescu, spirit mobil, curios să încerce mai multe formule. Una

foarte izbutită este aceea, să-i spunem, a simbolurilor întoarce. Ea e, firește, fructul lecturilor, dar se va vedea în ce chip original întoarce poetul lucrurile. El pleacă de la simboluri, mituri cunoscute, banalizate de cărți, dar numai pentru a le dinamita, a le inculca alte înțelesuri. *Calul*, *Fiul Troiei*, *Incestul Anei*, *Înscenarea nașterii*, *Să bem*, *Alt fiu* sunt asemenea poeme-parabolă ce dezvoltă o ipoteză profană într-o simbolistică sacră. În această perspectivă, calul troian n-ar fi produsul fanteziei lui Ulisse, ci invenția troienilor înșiși, orgoliul lor de a-și pregăti singuri înfrângerea. Fiecare poartă în sine, vrea să spună poetul, „calul-gând” al prăbușirii lui, instrumentul eșecului.

Ana, apoi, din cunoscuta baladă, nu a fost sacrificată pentru a putea fi ridicate zidurile mănăstirii, ci ea însăși, printr-o fină stratagemă, s-a încorporat zidurilor, sătulă de plictisul dinafara lor. Jertfa știută nu e, deci, jertfa necesară creației, nu-i un simbol al sacrificiului în artă, ci — împinge poetul lucrurile mai departe — o înscenare, o mică farsă, sacră: ca să poată naște pe Isus, sfânta fecioară se întrupează în biserică... Un personaj și mai nefericit în *Biblie* e Iuda, simbolul de două mii de ani al trădării. O victimă, în realitate, dinainte hotărâtă, eroul unei farse sinistre. Sacrificiul lui a fost prevăzut, trădarea lui intra în program, fără ea Isus ar fi murit, ca orice evreu de rând, de moarte bună. Cina cea de taină nu poate începe fără Iuda și, observându-i lipsa, Mântuitorul strigă iritat: „Lipsește iarăși Iuda”. Cina sacră nu-i, în fapt, decât un teribil chiolhan, apostolii — niște băutori încercați. Lui Iuda i se ia chiar și dreptul de a hotărî trădarea: el nu-i decât pionul sacrificat într-un joc neînțeles. E un personaj eminamente tragic, personajul cel mai nefericit al *Noului Testament*, expresia — într-un cuvânt — a unui destin de două ori absurd: o dată pentru că joacă un rol pentru care nu este pregătit (rolul trădătorului necesar într-o parabolă tristă!), a doua oară pentru că i se ia și dreptul de a decide asupra actelor lui. Punga cu arginți n-ar fi decât o stratagemă polițienească...

Acest chip liber de a întoarce simbolurile sacre amintește de eseistica unui filozof de origine română, pe care unii îl compară cu Voltaire și-l consideră întâiul într-o țară de moraliști străluciți: „Cea mai compromisă persoană din istorie — scrie acesta într-un loc — este Iosif, tatăl lui Isus. Creștinii l-au aruncat pe o linie moartă și l-au făcut de răsul bărbaților. De-ar fi spus el o singură dată adevărul, fiul lui ar fi rămas un evreu obscur. Triumful creștinismului își are originea în lipsa de orgoliu a unei virilități. Concepțiunea pleacă din pietatea unei lumi întregi și din lașitatea unui bărbat.“

Pe aceeași cale păgână, iconoclastă, Adrian Păunescu arată comedia ce se ascunde în forțele cele mai tragice și farsa ce stă la temelia miturilor sacre. Nașterea, călătoria magilor, fuga în Egipt, trădarea, crucificarea, învierea din mormânt și întreaga figurație biblică sunt dinainte calculate. Personajele sacre sunt niște bieți comedianți. În Hamlet se ascunde un farsor, în orice farsă trăiește un Hamlet. Care este cel adevărat? Adevărată nu-i decât tragedia farsei, reală nu-i decât farsa tragediei. Își trăiește, cu adevărat, condiția comediantul ascuns în Hamlet și nu moare decât Hamletul din comediant. Ceva în noi, adică, moare, ceva se salvează, un ochi se ridică spre cer, un altul rămâne legat de furnicărima pământului. Optăm în orice clipă, trăim între două planuri în imposibilitatea de a ne hotărî.

Nici nu bănuie Adrian Păunescu în ce lume de simboluri formidabile a împins poemul și cât de sincer își figurează, în fond, propria nehotărâre. Căci în poemele sale trăiesc laolaltă, disputându-și rolul esențial, un tragedian și un comediant, un spirit care observă marile drame și un altul care le joacă, le „încorporează“, le transpune pe scenă. Un Saint-Just și un Mică guraliv, fanfaron, își dau, astfel, mâna în versurile lui Adrian Păunescu. Poemul stă sub acest semn al indeciziei, iar indecizia se traduce în *Fântâna somnambulă* prin imposibilitatea poetului de a-și stăpâni cuvintele, de a disciplina materia poemului. Avem, de aceea, senzația, citindu-l pe Adrian Păunescu, poet excepțional de talentat, că 20

de butoaie goale se rostogolesc la vale, 10 oratori vorbesc simultan și 50 de cazane sub stare de presiune aruncă trâmbțe şuierătoare de aburi. Voind uneori să expliceze prea mult simbolul, poetul nu reușește decât să-l obscurizeze.

Îi trebuie acestui tânăr care trage toți norii poeziei după el mai multă claritate, geometrie, precizie latină. Să nu uităm că ne tragem nu numai din misticii daci, dar și din arhitecții Romei, constructori de poduri și apeducte.

* * *

Istoria unei secunde (1972) are valoarea unui manifest liric: marchează revenirea poeziei tinere la o formulă pe care părinții ei spirituali au ratat-o: poezia politică. Condiția este ca versul să nu mai alerge umil în urma istoriei, dimpotrivă, s-o devanseze și s-o provoace; să nu mai fie umbra evenimentului, ci conștiința lui profundă. *Istoria unei secunde* este, din acest punct de vedere, o experiență cu dublu sens: încearcă să modernizeze prin accente subiective poemul patriotic, pradă adesea retoricii goale, și să actualizeze totodată confesiunea lirică, închisă prea mult — în ultimul deceniu — în propriile mituri. Prima mișcare e subiectivizarea temelor generale printr-o infuzie de sânge liric. Evenimentul e un pretext pentru confesiune, poemul patriotic se transformă într-o meditație liberă asupra istoriei. Trebuie să vedem în răsturnarea aceasta de planuri dorința, în fond, a poetului modern de a-și defini propria condiție, în raport cu mecanismele istoriei. Tema mai intimă a volumului lui Adrian Păunescu e relația dintre creator („fiu al iluziei“) și determinismul circumstanțelor. Circumstanțele fiind dure, iar mecanismul istoriei implacabil, poezia ca să însemne ceva nu poate fi decât un act de rebeliune, o provocare. „Un risc — zice poetul — pe cont propriu“ într-o lume ce trăiește ea însăși sub stare de risc. Sunt lăsate, atunci, deoparte subtilitățile, discursul poetic se radicalizează, versurile devin incitante, de o mare violență verbală:

„Mor substantivele, poți să te bucuri,
nu mai contează cine făcu,
ucidem ființa, ucidem lucruri,
rămâne pofta de da sau nu.

Mor substantivele, verbul e totul
Suntem mulțime, grămadă, șir.
Fraza o spune vita. Cu botul
Rămân pronumele. Plin cimitir.“

În poezia politică propriu-zisă, Adrian Păunescu folosește față de eveniment două atitudini: fie dilatarea, ridicarea lui la valoarea unui simbol general prin acumulare de propoziții oraculare, fie, în sens contrar, tendința de a înveli rana deschisă a faptului într-o plasă de imagini aluzive. În primul caz poemul se deschide, se explicitează pe măsură ce în cuptoarele lui încăpătoare intră noi șarje de minereu verbal, în cel de al doilea se codifică, pătrunde deliberat în zona aproximației și a aluziei. Pentru situația dintâi putem cita un întreg ciclu despre Bălcescu (*Nicolae Bălcescu, La gurile Dunării, Stafia lui Bălcescu, Mormântul lui Bălcescu*), unde eroul de la 1848 e văzut ca un profet care plutește peste ape veghind la puritatea și semeția nației. Adrian Păunescu pune în mișcare, aici și în alte poeme evocatoare, toate motoarele vechii retorici. Dunărea, Oltul, cimitirele patriei sunt chemate spre a cinsti memoria celui pe care poetul nu ezită să-l numească *Măritul, Înaltul, Neatin-sul*. Chiar și primarii din județe sunt trași la răspundere că Profetul n-are încă un mormânt în solul național. Tonul e de profeție neagră și conversație amicală, grav și bufon, ca în poezia lui Geo Dumitrescu și, în genere, a poeților din prelungirea suprarrealismului:

„Stafia lui Bălcescu colindă blând prin țară,
primarii de județe să știe că e ea.
Ne dă ocol de-atâta și de atâta vreme,
și parcă s-ar întoarce, și parcă ar pleca.

.

Ce facem cu Bălcescu, noi, cei care-l cunoaștem?
Ce-i de făcut cu gândul și cu stafia lui?
Se-nvinețește-n hohot țărâna țării noastre,
un plâns și o ruină adie spre statui...”

Printre eroii neamului, Adrian Păunescu așează și pe foarte puțin profeticul Anton Pann, numit *Domnul Acestei Limbi*. Însă mai des el se adresează direct țării, într-un stil de rugăciune mânioasă, în care vaietul cronicăresc se învecinează cu insolența pamfletarului (remarcabil e poemul *Da, mai avem*). Regăsim aici vechile flori de stil („dulcele nostru pământ bătrân“, strămoșul care vine și cere socoteală urmașilor, „fântânile strămoșești“, „crucile din cimitire“ și, încă o dată, „dumnezeiescul nostru pământ, cuvânt, miraj și chin“), introduse într-un poem nemuzical, pasionat ideologic, de o aspră virilitate.

Însă efectele cele mai puternice le obține autorul în versurile în care recurge la expresia ocolită, alegorică. Iată, într-o parabolă (*Parcul zoologic al lui Franz Kafka*), în ce fel e figurat sentimentul terorii:

„Suntem șoarecii de gradul întâi,
avem atât de multe necesități și vicii,
ne place să respirăm, să fugim vioi,
ne place un subsol cât mai bine mobilat,
ne-am învățat cu legile pisicii.

Și din când în când suntem chemați și întrebați
ce e cu noi, ce ni s-a năzărit de ne-am aprins,
laba motanului are gheara zidită corect,
monumental și fără limbuție,
în fața gropii noastre, ca un sfinx...”

sau, în altă parte (*Ieșirea din sobă*), printr-o acumulare de vocabule jeluitoare și amenințătoare în stilul lui Coșbuc din *Noi vrem pământ*, în ce mod sugerează Păunescu ieșirea din starea de inerție umilitoare, revolta pe care o presupune orice regăsire a conștiinței (și a demnității) de sine:

„...noi, care n-am protestat niciodată
(da, erau prea mulți oameni, trebuia
să fie cineva și lemn și vreasc și așchie și butuc),
noi care — teracotă sau nu — soba o respectam,
noi care — țațoș sau prăvălit — hornul îl
suiam cu fumul fibrei noastre,
noi care știam
că nu suntem lemne, nici vreascuri, nici așchii,
dar acceptam să ne facem că suntem,
noi care ne născusem la fel
ca și gospodarii presupuselor odăi cu sobe

deodată am înțeles că e vară
și că își bate cineva joc de noi,
cheltuindu-ne în plină caniculă.

Atunci, cu scăfârliile pe jumătate arse,
văduvi și turbulenți, cioate înăbușite,
arătându-ne dinții spărți de jărat,ic,
am izbucnit din sobă,
afară, afară,
în presupusele dumneavoastră odăi.

Unde sunteți, friguroșilor? Nici urmă
de iarnă, țurture lângă țurture negru,
crengile adevăraților copaci...”

Măseaua de minte, Jeluirea lui Omega, Ucigașul de pian etc. sunt, tot așa, niște alegorii în care cine știe să vadă dincolo de cuvinte descoperă judecăți inteligente și nu o dată curajoase despre condiția individului și a artei în secolul nostru. În spatele lor se află un viu spirit de justiție socială și, când e vorba de evocarea istoriei, o conștiință a solidarității naționale, în niște poeme ce renunță la legile eufoniei, mizând în întregime pe forța de a incita. În înțeles estetic tradițional acestea nici nu sunt propriu-zis poeme. Să le spunem mai bine discursuri, în care puterea de șoc a imaginii constituie totul. Tehnica e bazată, ca și în versurile dinainte, pe

acumularea de grupuri lexicale, pe rotirea şuiерătoare a frazelor în jurul unei idei. Oriunde am deschide volumul, dăm peste înlănţuiri ca acestea:

„Noi iubim Râul Dâmboviţa, daţi-ne pace,
Noi iubim Dealul Mitropoliei, daţi-ne pace,
Noi iubim Clădirea Poştei Române, daţi-ne pace,
Noi iubim Cartierul Pajura, daţi-ne pace,
Noi iubim Radioteleviziunea şi Casa Scânteii, daţi-ne pace,
Noi iubim Spitalul Colţea, daţi-ne pace,
Noi iubim linioara, noi iubim apostroful...”

Procedeul e prin excelenţă retoric. De aceea discursurile lui Adrian Păunescu trebuie ascultate. La lectură, ochiul descoperă dezarticulaţiile, incongruităţile, la audiţie urechea înregistrează cu spaimă şi încântare tropotul frazelor, căderea în ropot de grindină a cuvintelor. Dealtfel, cuvintele se înlănţuie în versurile lui Adrian Păunescu în progresie geometrică. Pentru o singură nuanţă el are cinci vorbe, pentru o idee — douăzeci şi cinci de propoziţii înfuriate năvălesc în arena poemului.

Ceea ce mi se pare caracteristic în stilul poetic al lui Adrian Păunescu e foamea de cuvinte, lăcomia de determinări. Un poem scris de el este un ospăţ pantagruelic. Şi, pentru că am cercetat şi la alţii poziţia faţă de lucruri, să observăm că la Adrian Păunescu ea este determinată de un apetit colosal: el absoarbe obiectele cu repeziciune şi fără saţietate. S-ar putea spune că-i un poet al bulimiei. Demersul liric începe printr-o încorporare imediată şi necondiţionată a elementelor. Poemul reprezintă chiar momentul acestei acumulări extraordinare:

„Şurubul, frate vultur! Şurubul, frate şoarec!
Şurubul, soră apă! Şurubul, soră osie!
Şurub mă simt eu însumi pe cal, când îl încalec,
măcar de i-aş reţine fugara lui explozie.
Maşini mai complicate făcute din şuruburi,
şuruburi în copacul cu frunza-n pace simplă,

șuruburi recoltate din zona frunții tulburi,
 șuruburi ce pe sine cu altele se schimbă.
 Bătrâne Don Quijote, eu înțeleg și rostul
 și cauza din care loveai moara de vânt;
 șuruburile toate i le-auzeai urlând,
 o, vino și lovește moara din timpul nostru.“

Efectul estetic este de mai multe feluri, pentru că, în rostogolirea de materii, urechea e lovită uneori de împerecheri barbare. Poetul zice *hapsânătate* (p. 43) și *spasm de neamori* (p. 103) sau pune unei noțiuni concrete o aripă prea abstractă: *isteric și râncezit șurub* (p. 39). Nu-l părăsește de tot nici frivolitatea jocului verbal:

„Reh-bleh-zicând-rehblehăim,
 la talpa idolului blond,
 entuziaști și optimiști
 ca o scrisoare de pe front,
 ca o orchestră de alămuri
 care ne scrie de pe front“.

În aceste cazuri sunetul ideii nu se mai poate auzi de bolboroseala frazelor și discursul se prăbușește într-o inextricabilă proză (*De ce cânta Bacovia la vioară, Vis*). Se pune, apoi, întrebarea dacă niște versuri atât de strâns legate de împrejurări nu vor dispărea odată cu ele. Fără îndoială, dispărând cauzele, va dispărea și interesul față de ele. Aluziile nu vor mai fi înțelese peste un timp, iar unele versuri își vor păstra doar valoarea de document uman. Riscul lui Adrian Păunescu, scriind aceste discursuri intrate până la gât în materia actualității, este și de natură estetică. Cu atât mai mult trebuie să subliniem, atunci, inițiativa lui de a smulge secundeii câtimea ei de veșnicie și evenimentului, inima sa istorică.

* * *

Programul poetic din *Istoria unei secunde* continuă în *Repetabila povară* (1974), *Pământul deocamdată* (1976), reluate și organizate după criterii tematice noi în volumul antologic *Poezii*

de până azi (B. p. t., 1978). Adrian Păunescu face acum o poezie aproape în exclusivitate *socială*, îndepărtând de la sine ispita poeziei ambigue, jocurile limbajului:

„Iar cântecul să fie bătut în cuie fiindcă
de el depind prea multe, și bocet și lozincă;

iar gura care-l cântă pe-un parapet de pâini,
să fie dată morții și haitelor de câini.

Iar fața care ține pe ea această groapă
să fie cercetată cu-un plug și cu o sapă;

iar trupul ce pe umeri a dus această bubă
în stol mărunț de oase căltoase să se rupă.

Iar crucea, așezată pe acel trup de-a dreptul,
sălbatic să-i sfărâme încă o dată pieptul...”

Tragedia individuală este transpusă în tragedia mai largă a istoriei, iar *starea de furie* a căpătat accente biblice. Poezia devine, în aceste condiții, un sunet al violenței, iar violența sunetului îi marchează stilul, din ce în ce mai decis, ultimativ. Un stil al comunicatelor de război (un război moral, desigur!), înainte și după marile bătălii istorice. În versuri bat grindini cumplite și ard, înconjurate de groase suluri de fum, pasiuni nimicitoare:

„Prietenul meu mi-a spus
fii atent, fii atent,
în zadar vrei tu să scrii pasteluri,
tu ești pierdut pentru gratuitate,
tu vei spune cuvinte
și pe gură îți vor ieși amenințări,
tu vei semăna grâu
și boabele vor exploda ca niște grenade.

Am ieșit la semănat și câmpul bubuia.”

Versul este clar și precis aici, imprecis și tulbure prin gramatica lui sucită în alte poeme, totdeauna însă incitant, nervos, hotărât să ocolească gratuitățile frumoase, să spună lucrurilor pe nume. Poezia este invadată de obiecte, amenințată de vorbe: vorbe aspre, șuierătoare ca pleasna unui bici și inestetice ca niște bulgări de pământ, trăgând după ele o idee ce se repetă și se amplifică până ne sfredelește urechea și sparge liniștea spiritului nostru. Citim într-un lung pamflet în manieră argheziană:

„Ați cultivat și vântul și furtuna
Și n-ați avut măcar un lucru sfânt,
Ce iese după voi v-a fost totuna
Ați ofensat și oameni și pământ.

Nu v-a fost milă nici măcar de mame,
Ați aruncat idei în pușcării,
Voiăți să moară patria de foame
Și, dac-ați mai putea, ați mai voi.

Ați ars cuvintele limbii române
Pe ruguri de-mprumut, duhnind urât,
Din câte trei ciobani aflați la stâne
Voi pe toți trei râzând i-ați omorât...”

Adrian Păunescu nu este numai un poet al acumulării, este și un poet profund al *dizlocării*. Materia pe care o percepe este o materie în stare de *rupere*, congestie, lucrurile ies din volumele lor normale, fibrele se umflă, celula vegetală plesnește. Un *scrâșnet*, un *geamăt*, un *plâns* general — nu plânsul metafizic al lui Goga, ci plânsul particulelor care se dizlocă — străbat lirica sa: „se auzi pocnet de bici“, „tunet și furtună“, „se dă foc, se zmulg căpestre“, „lumina injectată a ochilor“, „arde lutul nostru moale“, „urlet de ape“, „arde gustul ninsorii“ etc. La Adrian Păunescu până și eșecul este patetic, și înfrângerea este (prin violența sunetului) o victorie, căci cine găsește un limbaj atât de puternic pentru a exprima amărăciunea unei despărțiri a și găsit mijlocul pentru a o depăși. Citim într-un sonet (*Cuplu sfârșit*):

„Ne căutăm mereu spre-a ne zdrobi,
Cu-ntâiul pas, ca și cu ura primă,
Gata mereu de dragoste și crimă
Și doldora de noapte și de zi.“

unde criza de existență devine, în poezie, expresia unui preaplin al pustiului, o absență care, prin amplitudine, întrece prezența. Golul din suflet a fost umplut de cuvinte, cuvintele dau pe dinafară și trag după ele, în valuri repezi, puhoaiile melancoliei. Șoaptele devin, atunci, tunete, plânsul ploilor o cutremurare a celulelor cosmice. Într-un extraordinar poem de factură bacoviană (*Scrie ploaie, citește jale*), scâncetul se transformă în urlat geologic. Confesiunea astenică a lui Bacovia a devenit, în mâinile lui Adrian Păunescu, un geamăt uriaș:

„De-atâta ploaie, parcă milenară,
Se umflă ușa brusc, peste țâțână,
E un potop mărunț, care îngână
Potopul întâmpnat întâia oară...“

Dar eu, acum, nu-i spun urechii tale
Cuvinte despre apă, aburi, ceață,
Eu plâng bolnav, de-atâta rău de viață
Deci scrie ploaie, dar citește jale.

Năravul tare al puterii slabe
E că scâncește demn, în patru labe.“

Până și tandrețea este la Adrian Păunescu o stare de revoltă, erosul înflorește sub bătaia viscoalelor. Liniștea nu-i decât un ecou al furtunii, contemplația este pentru acest poet ce trăiește sub semnul pericolului („pericolul este mediul meu firesc“) o clipă de odihnă în inima unui vârtej.

Poemul urmează această dialectică viforoasă: este când armonios în tropotul frazelor șuierătoare, coerent în patetismul lui poruncitor, când, mai ales, disonant, rupt, cu versuri răsucite, inextricabile uneori, pentru ca rima să cadă bine la urmă. El adună o

mare cantitate de materiale inflamante, cuvintele au devenit neîncăpătoare, boala lor cea mai rușinoasă se cheamă ambiguitatea:

„Cuvintele sunt pline de noroi
Cum sunt copitele de cai plugari.
Nu mai ajunge sensul pân’la noi,
Copiii adevărului sunt rari...

.
Nu-și mai găsesc în viață nici o cale
Cei ce lumina o privesc urât,
Chiar dacă munții par nămolul moale
Purtat de porcii veacului pe râț...”

Neîncrederea în cuvinte (care, totuși, îl servesc cu docilitate pe Adrian Păunescu) duce, în clipele rare de deznădejde, la îndoiala asupra cântecului. Războinicul luptă cu toate armele, poemul lui este impur, într-o zi vor veni alții, cu o viziune mai senină și o estetică mai înaltă, și vor găsi versurile prea zbârnâitoare, câlțoase, aspre. Păunescu, care gândește la toate, scrie un poem (*Cântecul și lupta*) și pe această temă:

„Vor mai putea aceste răgușite
coarde vocale
intona un cântec pur
dacă trupul care le apără,
dacă trupul care le ține
va învinge toate piedicile,
armatele, fumul și țărâna dominatoare,
pentru a instaura, la sfârșitul luptei,
puritatea universală?

.
o, voi coarde vocale,
zbârnâind gros, neputincios, impur,
ca arcurile unei canapele,
destinse, brusc,
de flacăra unui incendiu!

Vai, despre acea puritate vor putea cânta
numai coardele vocale ale celor care
nu au participat la luptă.“

Este o umilință și un orgoliu în aceste versuri triste, mai ales un orgoliu, pentru că poetul nu întârzie în resemnare și nu crede până la capăt că ceea ce scrie el va fi dat la o parte. Dimpotrivă, are o încredere nelimitată în posibilitățile poeziei. Sentimentul lui (deducem din lectura versurilor) este că orice fapt, orice act (chiar și cel mai insipid prozaic, ca formarea unui număr de telefon) poate semnifica ceva în această colosală lume a semnelor. Este suficient ca degetul unei mari subiectivități să se îndrepte spre ele pentru ca lucrurile să înceapă să vibreze. A telefona poetului Geo Dumitrescu este (cu puțină ironie) un act mitic:

„Să mai fii tânăr și să se mai poată,
În acest trai infect și monoton,
Să-i dai — trăgându-i numărul pe roată —
Lui Geo Dumitrescu telefon.

Iar vocea lui, de-o răgușită jale,
Să-ți reproșeze că mergi prea încet...
O, fericit tribun al vremii tale,
Ce poți telefona unui poet!“

A călători la Oradea lângă un ofițer care doarme cu șapca peste ochi capătă sensul unei extraordinare aventuri. Poemul se cheamă, dealtfel, *În căutarea unei vieți* și, oricâtă ironie pune poetul în enumerarea elementelor banale, încredințarea lui profundă este că întâmplările de acest fel pot fi întoarse spre un mare simbol. În poemul citat nu-l atinge, în altele însă versurile au un *tâlc* mai general, o *morală* care, de regulă, este formulată la urmă în termeni aspri. Adrian Păunescu, tânărul „fachir valah“, devine, în versuri, procurorul (sau avocatul, cum să-i zicem?) umanității ultragiate, înșelate, umilite.

În *Pământul deocamdată*, el impune acestei furii teribile o mai mare disciplină formală. Cu excepția poemului-manifest ce dă și

titlul volumului, toate celelalte poezii sunt *sonete*. Asta nu înseamnă că Adrian Păunescu renunță la temele și la stilul său. Culoarele poeziei s-au strâmtat, dar energia a rămas aceeași. Ea aleargă acum prin cele 14 tuburi ale sonetului cu aceeași tensiune. Multe dintre versurile de acum au fost puse pe muzică și sunt cântate la festivalurile cenaclului *Flacăra*, la radio, televiziune. Adrian Păunescu se bate, cu toate mijloacele, pentru poezia pe care o face și vrea să ajungă (mărturisește într-un interviu) cel mai mare poet al românilor. Ambiție frumoasă, ce artist adevărat nu speră să fie cel mai bun în sfera creației lui?! Însă puțini au curajul să-și dea vanitatea pe față. Lipsit de vanitoasa modestie a caligrafilor, Păunescu afirmă tare, în auzul tuturor, voința lui de a fi întâiul într-o lume (lumea artei) în care locul întâi este totdeauna vacant. Acolo stă mitul spiritualității naționale. De o sută de ani el este ilustrat de M. Eminescu.

Nu-mi displace, repet, această sinceritate, câtă vreme dorința de a fi cel mai mare poet al românilor nu devine (metamorfoză fatală!) „unicul poet al românilor“. Scriitorul român este ispitit mai ales de ultima ipostază. El vrea să fie, nu exemplar în genul lui, ci unicul, și atunci caută să creeze un deșert în jurul său. Mentalitate nenorocită, aculturală, izvor de băătăi fără glorie, de rivalități absurde, căci unicul nu are ca termen de comparație decât neantul. *Întâiul* presupune emulația, competiția valorilor egale, *unicul* este visul unei maladii urâte în literatură. De ea suferă tiranii literaturii, și se știe care este soarta tiranilor în genere: lumea se grăbește să-i uite!

Lucid, solidar cu poeziile pe care îi iubește, Adrian Păunescu vrea o competiție loială, sportivă, voința lui este să incite spiritele și să le câștige pentru cauza poeziei politice. A reușit, numele lui, aruncat într-o adunare, are efectul unei grenade. Unii îl admiră cu fanatism, alții îl contestă cu același fanatism. Spiritele nu rămân indiferente, în orice caz, în preajma omului și a operei. Acesta este semnul personalității. O personalitate, încă o dată, incomodă, acaparatoare, polarizantă. Omul social își slujește poezia, poezia

vine în sprijinul omului angajat în luptele cetății. Așa procedează poeții de felul lui Maiakovski, rapsozi ai revoluției. Adrian Păunescu vrea să fie însă, s-a văzut, nu numai profetul, dar și judecătorul necruțător al istoriei. Șerban Cioculescu vede în el „cel mai vrednic urmaș al poetului Tudor Arghezi“. Urmășul își reformulează programul în poemul *Condiția cântărețului revoluționar*: nu este poetul „căldurii liniștite“, ci poetul muncii, al cinstei și-al dreptății; el tună, cu interjecții, pe cel care minte și jură să nu devină un bard mizerabil „la mese de elite“. Așadar:

„Poet ireversibil al clasei care face
Țeavă de crin în care cântă spre cer morminte.“

Interjecțiile fulgeră pe birocrății, îmburgheziții, delatorii epocii, *sonetul* este o ghilotină. Penița este, după caz, o spadă sau un tun, cerneala miroase a sânge, poemul devine un tribunal. Poetul trece prin lume, cum și zice, „cu nările umflate“, pentru a adulmeca eroarea, crima morală, inerțiile sociale. Iată, ales la întâmplare, un sonet despre fabricile de dosare:

„Trăiască fabricile de dosare
La care noi lucrăm fără de știre,
Cu milă, cu credință, cu iubire,
Cu tot ce ne-ncălzește și ne doare.

Cui ne justificăm? Cui dăm aceste
Rapoarte despre sufletele-n boală?
Ridicol e în criza mondială
Să șantajăm, să suportăm căpestre.

Ni s-au uscat toți pomii din grădină,
Din seve crește azi direct omidă,
Iubirile stau gata să se-nchidă,
Că viața în dosar le e străină.

În somnul nostru trist, fără de formă,
Pustiul urlă foamea lui enormă.“

Este una din fețele acestui lirism proteic, afirmat în negație, negat prin acumulările afirmației. Poemele suferă, uneori, de abundența limbajului și au o notă demonstrativ gazetărească peste necesitățile notației lirice. Impresia este, atunci, de elefantiazis poetic, de insuportabilă prolixitate. Însă este aproape sigur că, undeva, în mijlocul sau la sfârșitul poemului, Adrian Păunescu va trage aceste elemente rebele, redondante, într-o metaforă care să ne taie, pur și simplu, răsuflarea și să închidă gura clevetitoare.

Luptătorul are și momente de singurătate, melancolie și atunci, în locul „furnicăturilor de cosmos“, simte cum toamna intră ca un coșmar în natură, și în fumul ce se ridică peste câmpuri întrezărește umbra morții. Imensa orchestră a poemului amuțește și se aude doar sunetul unui violoncel:

„Acum, când cade toamna pe pământ,
Ca un coșmar al unei boli ciudate,
Acum să trecem prin acele sate,
În care merele în meri mai sânt.

Acum să ne iluminăm de tot,
Până-n adâncul inimii și-al firii,
Ce disperare, cum se duc martirii,
Și a-și rosti plecarea nu mai pot.

Foioasele în vântul toamnei ard,
Mușcate sângeros și trist de lună,
Și turturelele se despreună.
Acum, noi doi în focul revanșard,
Acum, atât de singuri pe pământ,
Să recităm Bacovia, plângând.“

Adrian Păunescu a mai publicat un foarte interesant volum de interviuri: *Sub semnul întrebării* (1971), o proză fantastică: *Cărțile poștale ale morții* (1970), în stil parodic, și un volum masiv de articole jurnaliere: *Lumea ca lumea* (1973).

Mircea DINESCU



UN NOU PACT CU REALUL

Mircea Dinescu (n. 1950) debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de înger rural rătăcit în romantica orășenească. *Invocație nimănui* (1971) și, doi ani mai târziu, *Elegii de când eram mai tânăr* l-au impus numaidecât în atenția generală. Surprindeau tonul direct și sincer al limbajului, tristețea și impertinența juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiția confesiunii și a ceea ce se numește *poezie de inimă*. Poetii din generația lui Mircea Dinescu, veniți după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare și abstractizare a limbajului. Autorul *Invocației nimănui* merge în sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginația

lirică spre social și comentează, în stil când grav, când aluziv și sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferință și provocare, sunt elegiace, străbătute de o neliniște de origine necunoscută și, în același timp, sunt cum nu se poate mai dezinvolte în imagismul lor turbulent.

Poetul care trece așa de repede și cu atâta convingere de la frenezia senzorială la jelania sfâșietoare vine din câmpia munteană, încă adolescent, decis să ia lumea în primire, să cunoască și să-și asume totul. O veritabilă explozie rimbaldiană se observă în versurile ce se reped năvalnic spre lucruri. O mare poftă de existență și, totuși, o persistentă teamă de a ieși din adolescență:

„Mi-e milă, mamă, parcă aş vrea o amânare,
căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,
din când în când îmi umblă prin trup un dor mai mare
și m-aș lăsa cu mierea copilăriei uns.

Dar cine-mi pune, mamă, sămânță rea în oase
sau ghimpi de îndrăzneală pe sângele meu lin,
aici sălbăticia uitării mă miroase
și cu femei prin scorburi beau dulcele venin.“

Poetul nu ezită totuși prea mult, soarbe repede din dulcele venin și, mândru și prefăcut, scrie o romanță în stil trubaduresc în care promite să bea lapte din sfârcuri de cometă și să rostogolească fecioare. Unele versuri sunt incongruente, cu involuntare ermetisme gramaticale. Impresia generală este însă tulburătoare, poezia trece impetuos prin aceste laude juvenile:

„Sunt tânăr, Doamnă, tânăr cu spatele frumos
și vreau drept hrană lapte din sfârcuri de cometă,
să-mi crească ceru-n suflet și stelele în os
și să dezmint zăpada pierdută în piruetă.

Sunt tânăr, Doamnă, încă aripile mă țin,
chiar de ating pământul pe-aproape cu genunchii,

această putrezire mă-mbată ca un vin,
căci simt curgând printr-însa bunicile și unchii.

Sunt tânăr, Doamnă, tânăr de-aceea nu te cred,
oricât mi-ai spune, timpul nu își ascute gheara,
deși arcașii ceții spre mine își reped
săgețile vestirii, sunt tânăr. Bună seara!“

Îndrăznelile imagistice, animismul amintesc de Esenin, candorea și vitalitatea adolescenței sunt în tradiția lui Labiș. Mircea Dinescu își găsește repede stilul poetic și-și construiește o biografie imaginară care-i permite să acopere un mare spațiu existențial. E îngerul păcătos robit de vin și de femei, e Sisif care ridică din plictiseală bolovanul, dar și adolescentul ce cântă din flautul bucuriei și vrea să călărească pe toți caii destinului. Lirismul este muzical, elegiac, grațios (Lucian Raicu vorbește de „harul mozartian“), de o remarcabilă finețe în a sugera stările imprecise de spaimă de existență și dorință aprigă de cuprindere a universului. Totul se amestecă, mireasma orei și somnolența culorilor în amiază:

„Albastrul adormea în zi
ca o pisică sălbatică, — gesturile tale
poate că totuși îl vor îmblânzi
la poarta lumii vegetale.
O, Daphne, dă-mi din când în când
o ramură a-nțelegerii depline,
când stau la rădăcina ta plângând
sub smalțul de pe vasele eline.“

iar în câmpul imaginarului lumea arată ca în prima oră după apocalips:

„Și staulul primește la iesle un pian,
magii colindă steaua prin pulpele femeii,
din plictiseală urcă Sisif un bolovan
și păcălește nu știu a câta oară zeii,

o limbă de zăpadă vorbește-n vară stins
în stelele știute oficiază vinul,
un șarpe leagă roua edenului încins —
când azvârlim cu pietre și călărim destinul.“

Nu-i o tehnică poetică la mijloc (greu de imaginat la un autor de 20 de ani), cât voința de a strica jocurile făcute ale poeziei, de a supune prin fantezie lucrurile și de a le sili să primească alianțe noi. Alianțele au darul de a scandaliza: mai sus magii colindă steaua pe pulpele femeii, mai încolo destinul ridică biserici în femei, iar dangăt de lapte zvârle clopotnița din țâțe... însă spiritul nostru n-ajunge să se indigneze prea mult pentru că deodată tonul se schimbă, universul răscolit de asemenea metamorfoze teribile se domolește. Se aude atunci un cântec învăluitor, de o superbă puritate. E plânsul ființei în fața necunoscutului din univers, e melancolia spiritului tânăr care se caută pe sine:

„Să nu-mi topești cu răsuflarea
zăpada oaselor subțiri,
dacă ți-e dor de lumânarea
sângelui meu, să nu respiri.

Taie din soare o felie
în ceaiul lucrurilor vagi,
mănușa de melancolie
a sufletului să mi-o tragi.

Și vei zări sublimul vierme,
poate cuvântul străveziu,
țesându-mi umbra între perne
pururi datornic, mortul viu.“

Râsul dă adesea în plâns și sub atâtea ingenioase scamatorii verbale se simte singurătatea destinului. Dinescu, venit dintr-o Slobozie semi-rurală, convoacă mănji, luntrea, căruța, hățurile și alte elemente pentru a sugera iremediabila melancolie. Spectacolul fugii în doi este admirabil:

„Este-n noi o spaimă care ne doboară
bate vânt din lucruri poate dinadins,
sufletu-i o luntre spre odinioară,
carnea dulce vâslă, ochiul necuprins.

Rupți din soare-s mânăii, îi așteaptă hățul,
gloria căruței — glorie pe roți,
ochelari de piele mărginind ospățul
fără ca privirea să-nflorească-n părți.

Noi vom umple caii gata de plecare
adunați în plasa ierburilor vechi,
steaua cea aleasă poate fi oricare —
în singurătate alergăm perechi.“

Elegii de când eram mai tânăr și cele 9 sonete rătăcite, reproduse în volumul antologic *Teroarea bunului simț* (1980) nu schimbă nici temele, nici stilul. Unele versuri au totuși un caracter mai acut aforistic:

„Nu sunt decât lentila prăfuită
prin care timpul a privit răsând“

.

„oh, poezia este o moarte în plus“...

.

„Și gloria-i o moarte mai devreme“...

La drept vorbind, Mircea Dinescu nu-și inventează temele, nici acum, nici mai târziu. Poetul nu face decât să se povestească pe sine. Ce mare temă filozofică este în acest fermecător poem?:

„Aș vrea să fiu o clipă Rafael
retras în plâns ca melcu-n osuare
cu sângele în cer precum o boare
prin care trece îngerul rebel.

Înstrăinat de liniști cine-i cel
ce pieptăna cu lira colți de fiare

și piatra o făcea să dea în floare
 sărac încât se-avea numai pe el
 când a căzut ca un lărgit inel
 din degetul destinului cel mare.“

Nici una care să poată fi trasă într-un concept și să fie analizată în amănunțime. Poezia nu este dincolo de cuvinte, dar nici — propriu-zis — în cuvinte. Poezia stă în aproximarea ideii de destin pregătit pentru durere. Poetul este, în figurația lui Mircea Dinescu, îngerul rebel ce piaptăna cu lira colții fiarelor, cu alte vorbe poetul este Orfeu retras ca melcul în cochilia plânsului. Plânsul lui (aflăm în alt poem) îngreuiază norii, iar jeluitorul a ieșit de-a dreptul din „obscenul pântec al candorii“. El este de-a pururi cel ce pierde, cel care naufragiază, îngerul jumulit de toți de pene, copilul aruncat într-un rai *plin de gălbează* (teribilă imagine):

„Eu n-am pornit cu scândura pe mare
 și totuși am de naufragii parte,
 sunt mai sărac acumă cu o moarte
 dar mai bogat am fost vreodată oare?
 La ceruri amăgit c-un vârf de rază
 ca peștele vrăjit de roșul vierme
 copil săltat din neaua unei perne
 ajung în rai bătrân plin de gălbează,

.

ci totul e o preasfințită lene
 și oasele îmi ning de-atâta jale“

Se simte în versuri șovăiala condeiului, confesiunea este difuză, unele imagini sunt impure din pricina obscurității lor, discursul liric arată o mare nerăbdare și doboară ușor cuvintele. E nerăbdarea poeziei tinere de a cuprinde propozițiile mari și de a da un sens unei neliniști fără nume.

În *Proprietarul de poduri* (1976) tonul liric începe să se radicalizeze. Poetul, ieșit din lunga adolescență, descoperă contrastele existenței. Spiritul elegiac devine agresiv și sarcasmul stăruie în

poemul ce tinde să-și asume, cu mare aplomb, sarcina de a judeca lumea. Judecata este aspră, iar tehnica poemului este aceea a graficii expresioniste: culorile sunt incendiare, desenul trage spre grotesc. Bacovia și, într-o oarecare măsură (și numai sub latura formală), suprarealiștii intră în orizontul liric al tânărului poet. Deprinderea de a pune totul în metaforă îi vine, poate, de la aceștia din urmă. În *Cântec de inimă albastră* jelanian insinuantă din poezia lui Miron Radu Paraschivescu și Geo Dumitrescu este pusă pe o notă mai suavă, *of*-ul și *ah*-ul se diafanizează, iubirea pare a fi o boală de înger fără căpătâi:

„Mai știi cum te strigam pe-atunci
«icoană cu picioare lungi»

veneai pe râu sau râu erai
curgeai în mine până-n rai

cu limba prea schimbată-n bici
vânam pe coapse iepuri mici

coseam prin pulpe fân mieri
erai mireasmă eram viu

Dar of of of desiş de ochi
acum de mine trag trei popi

carnea-mi miroase de pe-acum
a scândurică de salcâm

pe când mânzește muști din cai
mie țărâna-mi spune hai

mie ulcica-mi zice blid
iubire — măr rostogolit.“

„Îngerul“ se afundă prin cârciumi și atunci se aud cântece goliardice (*Balada amurgitului*) triste și spăsite, nu într-atât însă

să nu se simtă în ele plăcerea spiritului de a petrece cu heruvimii de gât. *Îngerul* este și la Mircea Dinescu simbolul poetului, și în *întreg volumul Proprietarul de poduri* este dominat de faptele lui scandaloase. El este bolnav de exoduri, adoarme pe câmp și macii îl pipăie cu oarecare obsenitate sau stă pe sub poduri și plânge, în piață, printre mașini. Din penele lui de azur se *îngrașă pernele* și, înspăimântat de automatizarea vieții, îngerul zboară spre un cer gol, pentru a reveni să ruginească într-un cimitir de mașini.

Toate aceste nevinovate peregrinări de tânăr iubitor de viață naturală și înfricoșat de civilizația uniformizatoare încep să aibă un sens, să definească o poziție față de obiectele proliferante. Muntean cu simțul gratuității și al ironiei, Mircea Dinescu pune inconformismului său o limită și, prin violența imaginii insolite, diminuează forța negației, nu însă și pe aceea a poeziei care iese mai pură, mai detașată din șirul acestor juvenile plângeri. În fantezia când încruntată, când fermecată a acestui *proprietar de poduri* se petrec, totuși, fapte teribile: un „dumnezeu lichid“ urlă-n mașini, Maria își vinde pruncul în biserici, iar *înțeleptul* (alt mit al poeziei lui Dinescu) umblă „cu un căluș de trandafiri“ în gură. Cu ideea morții miturilor în față, imaginația lui se dezlănțuie, ca într-o bună parte din poezia modernă de altfel. Inedit la Mircea Dinescu este modul voit impertinent de a vorbi de simboluri mari în termeni de boemă bucureșteană. Limbajul are farmec, cu condiția ca el să nu devină o manieră de a trata lucrurile grave din univers. A vorbi de zei de pe cutiile de conserve sau de „plictisiții din paradis“ care scuipă deasupra noastră, înseamnă — în sensul adevărat al poeziei, de altfel — a sugera o deplorabilă prozaizare a vieții, o pierdere a simțului sacru într-o lume coșmardescă. Aici, *icoana* (mitul) „umblă pe șenile“, răsuflarea iubitei miroase a benzină, Pan își plimbă „buze de sânge pe conductele reci“, iar Iisus se fotografiază cu o vedetă de cinema.

La *dispoziția dumneavoastră* (1979) trage, cu și mai mare decizie, „realitatea pe piept ca o cămașă“. Este o poezie acut socială

și, împreună cu *Proprietarul de poduri* și *Democrația naturii*, formează un ciclu. Tema lui ar fi, în rezumat, poezia și lumea secolului XX. O lume a violenței și o lume a obiectelor proliferante. Poetul a depășit, cu chiu cu vai, treizeci de ani, adolescența (timpul și spațiul lui securizant) se află, departe, în spate. În față se află o lume în care „un glonț se face mai auzit decât o carte“, iar meseria poetului „e la fel de rentabilă ca o vânătoare de bizoni“. Adică: „rozi ciolane de fluturi“, iar poza ta „e așezată în cușca unui tigru înfometat“... Mai înainte, Mircea Dinescu făcea o poezie a vârstei, acum scrie o poezie în care ființa și vârstele ei sunt condiționate de marele mecanism (istoria). Imaginii rimbaldiene a tânărului care, tulburând *simțurile*, schimbă *sensurile* poeziei, îi ia locul alta, severă, intratabilă. Aceea a unui Robespierre care dă secolul în care trăiește în judecată. Judecată, se înțelege, de poet: imaginația fabrică monștri pe care să-i doboare printr-o ironie din ce în ce mai amară:

„proprietarul de înger e mâncat de proprietarul de sondă
țăranul mulge capra îndrăcită a civilizației
bătrânii miopi nimeresc în tablouri
iarba e scoasă la licitație
păunii sunt interziși pentru indecență
zilele ca niște vite se umflă de retorica măcelarilor
pielea leului sperie un copil, dar nu izgonește
musca guralivă
cei ce suflă-n trompetele nimicului
consumă aerul strigătului meu
și nu mă mai mângâie ironia spânzuratului
care scoate limba la Dumnezeu“

Poeemele sunt zgâriate cu unghia pe ziduri murdare, ca în *Flori de mucigai*. Lipsește metafizica, lipsește sentimentul de taină sacră. Poetul trăiește într-o lume în care „Dumnezeu își trăsese pălăria peste urechi“ și se hrănește cu eșecuri:

„dulce naivitate
să crezi că poezia poate face lumea mai bună
ca și cum azvârlind o bucată de zahăr

în cușca tigrlui,
 Și fiindcă visul nu-i decât copilul din flori
 al realității,
 amintește-ți de șahul absurd
 în care nebunul muta satele
 sacrificând mai întâi caii,
 și-o mie de inși s-au grăbit să-i laude jocul“

Poezia se instalează în coșmarul realului, e irascibilă și se înveșelește (dacă de veselie poate fi vorba) luând în răspăr simbolurile ei sfinte; de reținut aceste variațiuni pe o temă rilkeiană:

„Ce-o să ne facem Doamne cântatu-i tot mai scump
 tot mai puțini eretici și visători pe drumuri
 lanuri de cruci dau buzna în lanuri de porumb
 nu scâncete ci iată din pruncii orbi ies fumuri,

.

tot ce e viu pe câmpuri în mine-i otrăvit
 și focurile toamnei parcă-s un roi de bube
 femeia-mi pune-n coaste răceală de cuțit
 prietenii-mi dau soare coclit și scos din hrube,

ies nevăstuici pe dealuri cu glasul de surori
 și-n roșia secară mă naște maica iarăși
 schilod și gângav parcă și într-un cheag de flori
 cu șoarecii cei repezi și gaițele tovarăș“

În *Democrația naturii* (1981) tonul poeziei este mai agresiv și mai sarcastic decât oriunde, *pactul* cu realul stipulează o clauză foarte bizară: o radicală revoltă împotriva realului. Este tipica stare a revoltatului existențialist exprimată printr-o paradoxală dialectică: a proteja realul înseamnă a-l ține într-o continuă stare de provocare. Spiritul, ca să rămână pur, trebuie să se revolte chiar și împotriva revoltei. Este ceea ce sugerează Mircea Dinescu într-un dur *Discurs împotriva revoltei*, plin de o sfidătoare agresivitate:

„Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pământ
 neproductivă și isterică

noaptea se strecura cu mine sub plapumă
ziua mă electrocuta pe câmp,
dați-mi voi un pepene de care să mă sprijin
dați-mi un tren în mișcare să mă pot rezema
fiindcă fără rușine mi se face foame pe rug
și-n locul șirei spinării am o cartușieră-ncărcată
hau hau îl fac eu pe câinele și pe vânătorul
și chiar pe băstinașul hăituit în mlaștini,
nu mă mai iubesc deci voi îmbătrâni
și Dumnezeu e-un buzunar care nu se mai termină
și singurătatea fabrică la nesfârșit
aceiași sinucigași amatori
vreau sa mă nasc și maică-mea-mi spune că s-a plictisit
vreau să plâng și se oferă unii să plângă mai cu talent,
dați-mi voi un pepene de care să mă sprijin
dați-mi un tren în mișcare să mă pot rezema.“

Farmecul acestei poezii lipsite (în chip premeditat) de farmec vine din implicarea totală a biografiei în poem, din duritatea confesiunii. Cititorului său, poetul nu se mai înfățișează cu obișnuitele mijloace de incantație. Nici poezia, nici el însuși ca imagine a poeziei. Tânărul frumos și himeric, *geniul* din epoca romantică, a devenit un individ irascibil, isterizat de „zeii tranzistorizați“, alungat din pustiuri de gâlgâitul sondelor, hărțuit până și în spațiul de recluziune al creației. Un fel de Rimbaud „oficial și limfatic“. O demitizare brutală s-a produs și, culmea, poetul modern n-are deloc nostalgia grandorii de odinioară, nu crede nici un moment în posibilitatea de a reveni la superbia geniului detașat de contingent. El rămâne fidel *pactului* cu realitatea care îl agresează și-l alungă mereu spre zonele tulburi în care categoriile se amestecă și se corup reciproc. Purul și obscenul stau împreună într-o foarte prosperă corespondență:

„Ca rinocerul care-atacă trenul
încerc să trec de treizeci de ani
dar îngerul meu purul și obscenul
s-a prăbușit lovit de bolovani

fiindcă a fost zărit plutind pe arii
de un țăran lucrat de viziuni
și-acum îl țin sub băta lor pândarii
să-l stoarcă de mirare și minuni:

«o hi lăcusta care-mpunge orzul
sau fluturele îngrășat cu pai
sau pasărea cum o arată torsul
sau viespea albă ce ucide cai

că d-aia parcă s-a rărit porumbul
și laptele s-a subțiat în vaci
că umblă găza asta grea ca plumbul
și paște catifeaua prin copaci

țineți-o bine ca să-i dăm cu prafuri
otrăvitoare și chemați țigani...»
Aud roind în jurul meu tarafuri
și-ncerc să trec de treizeci de ani.“

Poetul nu se menajează, nu menajează nici pe alții, refuză orice fel de profetism, orice solemnitate a plângerii:

„Unii de-abia așteaptă să mă vadă plutind
ca Ofelia cu o coroană de ziere pe cap,
dar obosiți de-atâta imaginație
intră-n biografia mea gravi ca-n rezervația leprei
gata să delimiteze zonele albe și să strige:
pericol de contaminare
virus muzical
bacterii purtătoare de lacrimi
câine cu efect întârziat

.....
tatăl lui în depoul de locomotive miroase pe-ascuns levănțica
mama lui cară lăzi și surzește treptat (presupunem că nu vrea s-audă)
sora educatoare la o școală de debili mintali se simte liberă liberă
despre frate nu se știe nimic ceea ce-i cu mult mult mai grav
existența acestei familii îl predispune la îngăduință
dar are un fel special de a-și iubi țara care neliniștește

și nu putem să-i scoatem pământul dulce din gură
fără să se surpe bisericile din ținutul natal.“

Versul este lipsit (voit lipsit) de strălucire formală, versul caută bizarul, incongruentul din realitate, caută banalitatea în care s-a instalat răul, obscenul. Căutarea *a-poeticului* este, evident, un început de retorică, însă Mircea Dinescu manifestă dinainte o vădită indispoziție față de fatalitatea de a cădea într-o nouă retorică. Nu vrea *poezie* despre real, în sensul curent al termenului: înălțare, sublimare, purificare a realului. Vrea o *poezie* care să cuprindă și să exprime esența realului sau mai bine zis adevărul din inima realului. Direct, cât mai în grabă, fără multă filozofie, fără obișnuitul stil esopic. Stilul sarcastic care este aproape general în poemele lui Mircea Dinescu este stilul implicării în negație, în grotesc, în tragedie, stilul prin excelență al provocării. Ironia spală și îndepărtează, sarcasmul apropie și distruge. La Mircea Dinescu sarcasmul ia forma unui alert stil al insolenței:

„Un fost amic
care s-a dovedit turnător talentat
după ce-a fabricat trei copii cu ajutorul unei femei
măritând-o c-un dentist ce emigra în America
(frumoasă afacere, good bye good bye!)
s-a-nșurubat și mai bine în pământul natal
și-a fabricat miere cu ajutorul unor albine
pe care le-a reclamat la poliție
fiindcă mâncau polen din plantele întoarse spre Occident,
apoi a fabricat câțiva prieteni
mai ușor de manevrat decât stupii
randament continuu iarna și vara
câte-o viperă galbenă strecurată-n manșetă
când îți întindea mâna,
foarte convingător
când îți detectă — un pui de cancer în paloarea obrazului —
o certitudine în zvonul că te-nșală iubita
când îți vindea — o lampă care de fapt era a lui Ilici —
un șifonier fără uși prin care orice femeie te putea părăsi.

Până la urmă i-am spus: fii te rog bun
 și fabrică-mi din tine un dușman adevărat...
 Și Doamne cât de bine i-a reușit.“

Uneori stilul devine, parabolic (*Deratizarea, Evadatul*) sau recurge la elemente de umor absurd. O *elegie* (a) *biciclistului* pare o parodie dadaistă:

„numai eu mai curtez biciclete
 numai eu pedalez pe femei“

o simplă, ingenioasă parodie de n-ar fi versul care sugerează ceea ce se ascunde sub aceste trăsnete notații persiflante:

„și-alungat ca un câine pe diguri“...

Unele asocieri bizare: „Dumnezeu în conductă“, „cântă sticleții ca Dumnezeu în balon“, „ies călugărașii sucului gastric la cerșit“, „îmi depun lingourile de aur ale vezicii“ etc. —, înveslesc ochiul și contrariază simțul nostru liric. Însă acest tânăr și, îndrăznesc să spun, mare poet român n-ar fi el însuși dacă n-ar lăsa să se exprime în toată libertatea „îngerul [...] purul și obscenul“ din el. Există la Mircea Dinescu o argheziană iubire de mucegaiurile limbajului, o nerăbdătoare voință de a cuprinde totul și de a face din poezie o confesiune totală. Așa se face că în poemele acestea — încă juvenile prin fundamentală, frumoasa lor impaciță — trufia și spaima, îngăduința și cruzimea, revolta și intoleranța la revoltă se caută, se cheamă și se suportă:

„Ferește-mă Doamne de cei ce-mi vor binele
 de băieți simpatici
 dispuși oricând la o turnătorie voioasă
 de preotul cu magnetofon sub sutană
 de plapuma sub care nu poți intra fără să dai bună seara
 de dictatorii încurcați în strunele harfei
 de cei supărați pe propriile lor popoare
 acum când se-apropie iarna
 și n-avem nici ziduri înalte
 nici găște pe Capitoliu
 doar mari provizii.“

O revenire la mijloacele tradiționale ale poeziei se observa în *Exil pe o boabă de piper* (1983), o plachetă cu 35 de poeme muzicale, de un profetism — în registrul lor grav de adâncime — amenințător. Tragicul este diminuat într-o oarecare măsură de limbajul în continuare lejer și colorat, „bășcălios“, foarte inventiv. Dintre figurile retoricii literare, cea mai răspândită pare a fi la Mircea Dinescu *zeugma* (coordonare între cuvinte care au semne diferite). Poemul *Un inventar în lumea a patra* este o zeugmă dezvoltată: un discurs al relațiilor imposibile, un paradis al nunțiilor infernale; totul este pe dos, vechiului mit al armoniei naturale i-a luat locul mitul combinațiilor în deriziune. Unde sfârșesc tragicul, sublimul, unde încep grotescul, ridicolul în această lume de semne răsturnate?:

„O coajă de pepene navigând prin bosforul furnicilor
un ziar care-și pierde memoria
un cartof în șosete firave
o conservă ruginind sub plânsul copilului
un cuțit excomunicat între ceapă și Papă
o trompetă îmbătrânind la gura canalului
un pantof cu vedere spre mare
o sticlă golită de sens
o lămâie isterică...
Mai oferă-mi o șansă tu Columb al gunoaielor,
Cititor în gândaci,
la refacerea lumii
fii tu martor senin
că cele de sus nu-s totuna cu:
o lămâie o sticlă un pantof o trompetă
un cuțit o conservă un cartof un ziar
și o coajă de pepene.“

Mircea Dinescu redevine, cum zice Valeriu Cristea, „poet al Poeziei“ (*România literară*, 11 VIII 1983), însă poezia își păstrează sensul ei demitizant, aluziv, provocator (o provocare de o rară violență a realului) printr-o veritabilă tehnică a absurdului. Iată vaca îndemnată să pască clapele pianului:

„Îndrăznește tu și-mpinge vaca
în pian să pască pe furiș
clapele cu limba ei săraca
sârmele cu foșnet de frunziș.

Să vedem atunci ce-o să mai facă
pianistul veșted și cam spân
când o să-și apropie de vacă
mâinile cu vag miros de fân“.

sau acest fals pastel în care genurile se întrepătrund, iar lucrurile
intră într-o viziune întoarsă a lumii:

„Seara se-ncheagă-n arbori ca sângele de vită
și jos la masa noastră de parcă nici n-am fi
nebunul se aruncă pe lampă s-o înghită
să i se facă poate în măruntaie zi.

La vin scăzut sub ceața cu foșnet de veșminte
(în bălciul toamnei îngeri s-au dezbrăcat ades)
o s-auzim cum trece căruța cu morminte
când munții au pe limbă un gust ciudat de șes.

Scădem și noi și marea intră-n ghioc mărunță
biserici pe sub mâna calicilor se trag
fieru-i mâncat de apă ca văduva de-o nuntă
sarea se-ngreuiază în trupul celui drag

Poetul clasic sugera stabilitatea și chiar stereotipia vieții. Poetul modern caută paradoxurile, absurdul din existență. În universul modern miturile cad și decad, iar ființele și lucrurile merg adesea cu capul în jos. Poetul privește cu prefăcută inocență acest derizoriu apocalips în care Sfarmă-Piatră și Strâmbă-Lemne au devenit arhitecți titrați. Poemele lui Dinescu nu fac decât să redefiniească, în tonuri umorești și elegiace, condiția creatorului. Îl aflăm turnând vinul în lampă și fumându-și îngerășul:

„Aiurit sub razele lunii pipăram și eu lebedele
 turnam vinul în lampă
 îmi fumam îngerașul
 pe când trupele-n câmp se scăldau în victorii
 și soldații cărau chiar orașul în ranițe.
 Mai târziu aducându-mi la picioare ofrandă
 mari bucăți din mormântu-mi de aur
 am tăcut să nu-i sperie confuzia gloriei
 precum tusea din trestii
 precum vinul din lampă“,

bolnav de faruri la porțile Balcanilor, salutând Europa din vaporul acostat la țărm, *frate geamăn cu buclucul, umflat de raze și strivit de rufe*, cântând dintr-un flaut bolnav de tignafes, vegheat de un zeu *distrat și-mbolnăvit de semne*, chefuitor în zi de post, încolțit de obiecte mici, încălzit la un *foc astenic*, punând la cale fabuloase atentate într-o provincie dezolantă:

„Dați-mi mie pe mână un ziar de provincie
 și-o baracă de scânduri cu o firmă soioasă
 și-n trei zile orașele vor duhni a vanilie
 și a porturi deschise“

exilat, în fine, pe o boabă de piper, într-un loc din care a fugit Dumnezeu. Imaginație numai pe jumătate comică, sensul ei grav nu scapă la lectură. Mircea Dinescu pune mai multe învelișuri în fabulele lui, mișcându-se cu ușurință între mai multe atitudini lirice. Poemul își păstrează, chiar în aceste condiții, fondul de inocență și gravitate și sugerează sensul acela profund al ființei ultragiante, voința de puritate:

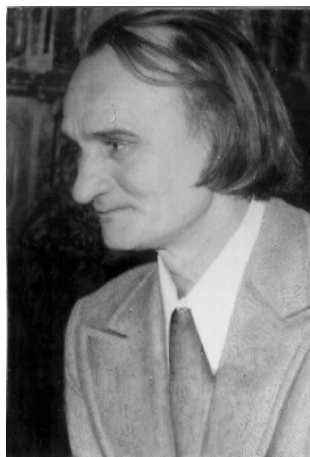
„Cine sunt Doamne inspectorii ăștia de scutece
 ăștia cununați cu ușile interzise
 gata să-mi confunde copilăria cu o fabrică
 și plapuma cu gara de nord?!
 Cum răsucesc ei puțin cheița parabolei
 și fiul risipitor se întoarce în brațele poliției
 cum știu ei să respire

încât mie să mi se stingă lampa
când fluxul depune nebunii pe țărni
iar beduinului îi cântă conducta
și strigă să-i dansăm din buric.“

Prea mult sarcasm în poezie obosește. Mircea Dinescu schimbă, la timp, stilul comunicării. Redevine atunci îngerul întristat, fragil, pierdut într-un spațiu imaginar pândit de moarte și servit de „chelnerul cenușii“.

Vorbind despre poezie, am vorbit într-o oarecare măsură și despre omul care a scris-o. Este atât de implicat în versurile acestea de juvenilă mânie și intoleranță încât a face abstracție de el nu este recomandabil. Un posibil portret: Mircea Dinescu, un tânăr abia trecut de 30 de ani, este un poet fără complexe, ironic, irascibil și intolerant într-un ceas al zilei, elegiac și sentimental în altul. Te poate, din această cauză, exaspera, dar te poate și ușor câștiga de partea poeziei sale. Știe că are talent și nu face efortul de a-și ascunde vanitatea. Nu cunoaște nuanța mai subtilă de modestie a vanității pe care o cunosc din belșug și-o cultivă literații de profesie. Mircea Dinescu este poet — nimic mai mult, dar nici mai puțin (parafralez o propoziție celebră) — și unii confrăți, îmi dau seama, nu-l simpatizează și vor să-l vadă plutind — cum scrie autorul — ca Ofelia cu o coroană de zăire pe cap... Firea lui nestăpânită îl face vulnerabil în fața adversarilor lui, spirite potolite, metodice, cu multă știință și răbdare în astfel de situații. Dar s-ar putea ca spiritul nerăbdător al poeziei să învingă, în timp, și cei care îl contestă să fie într-o zi arătați cu degetul.

Ștefan BĂNULESCU



Ștefan Bănulescu (n. 1929) a făcut, mai întâi, reportaj (*Drum în câmpie*, 1960), pentru a trece apoi la o epică hieratică și mitică (*Iarna bărbaților*, 1965), fixată de critică în tradiția realismului magic al lui Sadoveanu, Agârbiceanu și Blaga (din *Tulburarea apelor*). S-a vorbit chiar de trăsături *expresioniste* (Ion Negoitescu), de o sinteză de „vraja folclorică și coșmar modern“ (Lucian Raicu) și a fost remarcat aproape de către toți cei care au comentat aceste nuvele rarul dar de povestitor al autorului. *Arta* înceată, fraza ceremonioasă, limba păstoasă și aluzivă sunt, într-adevăr, lucrurile ce se văd numai decît în aceste povestiri unde e vorba de o lume care, folosind un limbaj pe care îl înțelegem, lasă totuși impresia că trăiește în alt timp și se mișcă după alt ritm. *Satul* lui Bănulescu este mai vechi decît acela al oierilor și pescarilor sadovenieni.

Împărțiți pe *neamuri*, indivizii au *mintea zburătoare* și se închină, păgânește, la soare. La parastasul unui tânăr apar *bătrânii*, întruchipând spiritele strămoșilor, care judecă (*vămuiesc*) sufletul celui dus și socotesc starea *spițelor*. Bătrânii poartă cojoace întoarse pe dos și măști pe față, se țin de mână și se rotesc în jurul meselor încărcate strigând: „omule-pomule, omule-pomule“ (*Vară și viscol*). Protocolul este complicat și frazele, aproape ermetice, trimit — ca în povestirile lui Voiculescu — la practici magice îndepărtate. Căpetenia măștilor lovește cu toiagul în poartă, măștile se desprind și se așează în jurul a trei focuri peste care fete cunoscătoare de datini aruncă crengi groase. Căpetenia lovește din nou și pune celor de față întrebări privitoare la poziția soarelui și la vârsta celui dispărut:

„...Unde ți-a lăsat soarele vremea când ai plecat?

— Am trecut apa la Susurlu și la Opanez, și am rămas acolo singur, printre patruzeci și cinci de mii de turci. Am plecat tânăr, și bătrânețea n-o știi cum e în haine de plug, a răspuns masca.

Lăutarul: De m-ai vedea bătrân, mamă, am îmbătrânit c-o haină. Haina mea, minune mare, pleacă singură să are, îndoită de spinare. Caut haina-n buzunare, dau de grăunțe și soare, de m-ai vedea bătrân, mamă, îmi crește grâul în haină.

— Floarea-soarelui neam ți-a fost? Parcă ar fi femeie și se întoarce mereu după tine, întreabă iar Stroiescu.

O mască de floarea-soarelui se apropie de masca Tobolului, îi mângâie barba de câlți, îi dă părul murg de cal la o parte de pe frunte, îi pipăie coarnele de berbec, împletite cu spice de grâu, și zice:

— Cânepa pe care o sădeam eu era mai albă, spicul de grâu mai galben, caii pe care-i știi eu erau roibi și nu murgi, iar berbecii grași și ciuți. Ești din alt timp, mai dinainte. Cinstit să fiu, nu ți-ai rușinat vremea. Când te bătea soarele iarna, — bărbatul meu, neamul tău, dinspre vremea mea, avea dinți de lapte și iapa murgă începuse să facă mânji roibi, și grâul să fie mai mare. Salcia, care crește și din lemn uscat, ne mai știa pe toți...”

Cercetarea spiritelor din vechime se încheie, mai creștinește, cu un ospăț, prezentat și acesta cu o voluptate foarte păgână (în stilul lui Sadoveanu). Oamenii de baltă (*balta* și *câmpia* constituie spațiul nuvelor din *Iarna bărbaților*) beau țuică galbenă de corcodușe și mănâncă, oftând *gros*, bucăți grase de batal. Fiind vorba de o existență apropiată de viața elementelor, se înțelege că *natura* ocupă un loc însemnat în nuvele. Totuși, Ștefan Bănulescu nu este propriu-zis un observator al naturii și tablourile sale n-au *poezie* în sensul romantic al termenului, deși o sensibilitate la viața materiei există în povestiri. O sensibilitate de tip expresionist (observația ce s-a făcut este adevărată), ceea ce vrea să spună o intuiție a materiei în stare de fierbere și dislocare. Natura încețază a mai fi un *cadru*, devine un element esențial în compoziție, fiind o manifestare a cosmicului în viața de toate zilele. Dispare, în orice caz, impresia de măreție a geologului și de fraternizare între om și natură. Mai puternică este sugestia de teroare. În *Mistreții erau blânzi*, nuvela cu care se deschide volumul, dăm peste o materie în stare de convulsie, în fața căreia efortul uman pare neînsemnat. Condrat caută un petic de pământ pentru a-și îngropa copilul și dă peste tot de apă, de plavie, de pene de cormorani și de stânci. S-a spus că trebuie să citim aici o parabolă (*parabola potopului*), însă mai mult decât atât nuvela ne dă sentimentul unei înstrăinări tragice a omului sub un cer vrăjmaș și pe un pământ cotropit de forțe oarbe.

Literatura, adoptând o atitudine mai degrabă estetică, a arătat adeseori *frumusețea* spectacolelor naturale și e suficient să ne găndim la Hogaș pentru a avea o idee despre poezia furtunii și a revărsării puhoaielor. În astfel de cazuri omul este spectator, *ascuns*, *adăpostit* undeva, și spaima lui se convertește în admirație. După un moment de dereglare a mecanismului ceresc, totul reintră în normal, *spectacolul* se încheie prin revenirea la starea firească. Destinul omului nu este amenințat în condiția lui. În nuvela lui Bănulescu, *natura*, *rea* și *urâtă* în iraționalitatea ei, strivește individul, îl *asumă* și-i taie, în același timp, aproape orice putință

de salvare. Participarea lui la viața cosmică începe printr-o *izgonire* din paradisul unei naturi *normale*. În fața acestei ostilități generale omul nu apare însă resemnat. Singurătatea cosmică nu i-a anihilat total voința. Călătoria pescarului Condrat, a femeii lui, Fenia, și a diaconului Ichim printre șuvoaie capătă atunci alt înțeles. Locul *tare*, *solid* care să primească sicriul copilului mort devine simbolul unei aspirații umane profunde. Natura a trădat pe om, omul face, totuși, eforturi neînchipuite pentru a impune, chiar în condiții precare, o *datină*. Însmormântarea în duna de nisipuri mișcătoare este o imagine a dârzeniei umane în disperare și singurătate.

Atmosfera de apocalips în lumea aspră a bălților este și altfel sugerată. Reacțiile umane, de pildă, în fața dezlănțuirii forțelor oarbe sunt diferite. Cel dintâi care obosește în căutarea pământului este diaconul Ichim, omul care ar trebui să respecte mai mult decât oricare altul *legea*. E de 30 de ani în acest sat de pescari ocolit de civilizație și are sentimentul că n-a putut vorbi niciodată cu nimeni. Se simte un *exilat*, ca Ovidiu, și bocetele îl exasperează. Pune, dealtfel, pe cei doi lăutari ai satului, Laliu și Dache, să cânte la însmormântare melodii lumești („ceva cu pământ și cu iarbă”). Din bocetul modestei Fenia deducem ceva din secretul vieții pe care o duc acești oameni așezați la capăt de lume. Un oarecare Vlase, cumnat, ar fi un om mai ajuns, având putere asupra celorlalți. Femeia lui, Carpena, are două rochii bune pe care le ține la păstrare umplute cu iarbă bună, uscată. Bărbații legiuți ai satului ar fi amenințați de o femeie teribilă, Vica, fiica unui hoț, Andrei Mortu. *Iepșotina de Vica* apare și ea în acest scenariu sub o înfățișare mai curând tragică. Femeia care sucise capul bărbaților din baltă are talie groasă și pieptul mare, revărsat inestetic într-un jersey putred, și poartă bocanci scâlțiați, legați cu sfori grosolane de năvod. Ea a fost alungată din casă și, sub amenințarea apei, caută să se apropie de oameni, să fie utilă satului:

„Nene Condrat, au să mă sfășie. M-au izgonit. M-a blestemat Vlase, că aș fi păcătoasă și aduc nenoroc. Mi-a aruncat patul și lucrurile în apa de pe ulița mare. Nu le-am mai găsit. Le-au luat

crivățul și apa. Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea“... Umilința Vicăi mulțumește pe Fenia, semn că pasiunile umane rămân intacte și în situațiile-limită.

Finalul acestei solide nuvele a fost socotit neconvingător, întrucât vrea să dea în chip artificial o idee despre *tăria* oamenilor (Lucian Raicu). N-am fi de aceeași părere. Apariția cârdului de mistreți și familiaritatea cu care pescarii îi primesc („Uite-l, mă, pe Vasile! Mistrețul ăla bătrân și chior pe care l-am întâlnit acum zece ani la plaurul de la Ghiolul Matîța. Îi dădeam să mănânce boabe de porumb din palmă. Sărea în sus de bucurie când simțea oameni pe aproape. El e, mă, că-i lipsește și un colț! Vasile, ce mai faci, măi Vasile? Să trăiești, mă, Chiorule, mă”), ca și hohotul de râs care însoțește aceste observații dau o sugestie de eliberare de sub teroarea potopului și un indiciu de posibilă reșezare a vieții în aceste locuri năpăstuite.

Dropia este o povestire aproape fantastică, totuși nu pe de-antregul, pentru că, ezitând un moment între explicația realistă a faptelor neobișnuite și cea de ordin fantastic, prozatorul alege în cele din urmă pe cea realistă. Un realism însă în care magicul, straniul intră și dispar firesc și pe neobservate. Decorul este acum stepa cu poezia sălbatică a ierburilor în care se scaldă în zori fetele și cu oamenii ei iuți, ascunși, *cu vorba în dungă*, ceremonioasă și ambiguă. Scenariul este acela al unei povestiri realiste, cu numeroase *semne*, însă care ne fac să părăsim, la lectură, deseori planul realului. E vorba de călătoria unui convoi *pe timp de noapte*, când oamenii *nu se văd la față*, la *dropie*, un loc, dacă înțelegem bine, bogat în fânețuri. Miron, *străin* de locuri, povestește altui *străin* o întâmplare veche cu o *dropie*, *dropia* însemnând două lucruri: pasărea sălbatică, greu de văzut și greu de vânat și, în același timp, nevasta unui țăran din împrejurimi, Paminode Dănilă. Pe această ambiguitate se ridică simbolul povestirii. Miron iubise o fată din satul lui și fata fusese luată de șiretul Paminode și de atunci nimeni n-o mai văzuse. Paminode este un om ascuns,

sălbăticit, are o casă apărată de garduri înalte și o poartă solidă pe care nimeni nu poate intra. Un vătășel, Dudulină, încercase să intre în curtea țăranului și nu zărise decât un lanț care se plimba și zăngănea singur pe sârmă. Fapt sigur e că misterul și legenda înconjură neamul lui Dănilă și *dropia* pe care o ascunde de ochii lumii. Dar există ea cu adevărat? Miron încercase în tinerețe s-o vadă, dar nu reușise să distingă printre femeile țepene din neamul lui Dănilă, scoase noaptea la cosit, pe fata pe care o căuta. O femeie aprigă, pricepută în vrăji, Victoria, consultată de Miron, se îndoie de existența *dropiei*: „fata pe care o caută omul ăsta crezi că este?”

Faptul că întâmplarea se petrecuse în trecut și multe din personajele ei pieriseră mărește nota de mister. Miron își amintește de ceva nesigur, iar cei care ar fi putut da lămuriri fie că au dispărut, fie că le umblă mintea cu *basm*. *Dropia* lui Bănulescu este, în fond, un caz limpede de povestire cu un *cod* realist, spre a vorbi în limbajul structuraliștilor, și un *mesaj* fantastic. Realistic este mai întâi cadrul, ca și refuzul aproape programatic de a accepta o justificare supranaturală a misterului. Fantasticul are mai multe învelișuri și se realizează prin concentrarea mai multor *semne* ce împing faptele spre un plan unde soluția realistă nu mai este satisfăcătoare. Planul secund al nuvelei se constituie din asemenea elemente rebele care stârnesc îndoială față de soluțiile logice. Ideea însăși de călătorie este suspectă. *Voiajul* este folosit curent în literatura fantastică pentru că permite personajului să intre în universuri necunoscute și să descopere lucruri ce-l pot pune în dificultate. La Ștefan Bănulescu este vorba de o dublă călătorie: la *dropie* (o călătorie în prezent, suspendată înainte de a ajunge la capăt; o călătorie, în același timp, *spațială*, în cadrele realului) și o călătorie mai misterioasă decât cea dinainte, în trecut, în profunzimile amintirii. Dubla călătorie figurează, într-un anumit sens, dublul scenariu (realist și fantastic) al nuvelei. „Semnele” ajung la noi din ambele direcții. Personajul care se confesează (agentul dintre cele două planuri) este, să nu uităm, un *străin*, un intrus, altfel zis, care tulbură o realitate constituită, determi-

nată. Cel ce primește confesiunea este, de asemenea, un străin, cu o identitate nedivulгатă până la urmă. Povestirea (cele două călătorii) se desfășoară, apoi, sub protecția întunericului și cu complicitatea unei naturi *anapoda* (vorba există în text). Căci, în timp ce Miron narează eșecul lui de a vedea *dropia*, pământul scoate sunete ciudate, iarba sună *altfel*, ceva *ascuns*, neștiut, insolit se manifestă în câmpie. Să detașăm acest pasaj din nuvelă:

„Am plecat să văd ce-i cu nevasta lui Paminode Dănilă, că Paminode-l chema pe Dănilă care o pețise. N-aveam cunoscuți prin partea locului decât pe Petru Uraru, pândar pe mai multe hotare. Uraru se trăgea din neamul lui Dordoacă, iar nevastă-sa, Victoria, din neamul lui Pepene. Dar să mai tăcem puțin. Mi se pare că iar sună ceva anapoda pe câmp.

Au ascultat amândoi. Iarba suna altfel.

— Da, sună ceva ascuns, zice străinul.

Miron a râs cu hohote, dându-se pe spate și oprindu-și calul. A întins mâna, a prins frâul de la calul străinului și i l-a oprit și pe al lui.

— Ai zis bine, sună ceva ascuns. Trece pe furiș la *dropie* neamul lui Dănilă.“

Se poate deduce de aici tehnica lui Ștefan Bănulescu bazată pe o subtilă alternanță de elemente reale și misterioase, cu o pauză, o *ezitare* între ele: este tocmai momentul în care fantasticul pătrunde în povestire, pentru a se retrage, apoi, în subteranele textului îndată ce personajul dă o explicație logică, liniștitoare (trecerea *pe furiș* a neamului lui Dănilă!). Faptul că explicația este dată de același Miron nu este fără importanță. Miron provoacă, prin povestirea lui, misterul și tot el îl risipește prin amănunte ce nu se pot, în fond, verifica. El strigă la neamul lui Dănilă, dar nimeni nu vede la față acel neam, cum nimeni nu poate spune ceva sigur despre existența *dropiei*. Explicațiile verosimile ale lui Miron nu fac, în fapt, decât să mărească echivocul în privința personajelor și să întrețină o atmosferă de mister în jurul acestei călătorii cu o valoare, mai mult, de procesiune. Atmosfera este

susținută și altfel: prin detalii privitoare la viața curioasă și la practicile de ordin magic ale oamenilor de la câmpie. Acestea așeză, pur și simplu, povestirea realistă. Fuierea, un țăran căruia îi fugise nevasta din cauza secetei și a foamei, o caută cu calul peste tot și, negăsind-o, reappare în fiecare noapte în casa părăsită. În plopul din curtea casei lui au înflorit maci roșii la încheieturile crengilor. Un alt țăran, Corbu, vorbește totdeauna în versuri, mintea lui concepe muzical. Pe timpul unei ploi teribile vaca lui Dudulină aleargă numai pe picioarele dinapoi și se uită spre cer. Fetele din neamul lui Salcău se adună în ajunul Anului Nou într-o odaie, lasă perdelele și, în cămăși albe până la pământ, aruncă orz pe cărbunii aprinși de pe vatră. Când boabele încep să sară, fetele cântă cu basmale galbene în mână cântecul de cămașa albă, apoi ridică perdelele și se uită la streșini numărând turțurii de gheață. Un pândar, Petre, ține socoteala hoțiilor din sat pe răboj și poate spune cu exactitate când vine rândul unui neam să fure fân de la Pădurea Pietroilui. Cu nevasta acestuia, Victoria, Miron trăiește o aventură stranie. Este, în fond, a doua poveste fantastică inserată în scenariul realist al nuvelei. Nevasta pândarului este o femeie frumoasă, și Miron, venit să caute *dropia*, petrece noaptea în casa femeii, în absența bărbatului. „Când s-a lăsat noaptea — zice el în stilul ceremonios și decent al eroilor sadovenieni — împreună cu Victoria am aflat de-aproape mirosul de pelin de sub pernă.“ Dimineța s-a trezit însă singur și în curte a dat peste o femeie care avea părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă. A visat, Miron, sau faptele s-au petrecut în realitate? Întrebarea rămâne fără răspuns, personajul, din deconță, din șiretenie, nu mai dă de data aceasta o justificare rațională. Dealtfel, singurul martor posibil, femeia, a murit, încât versiunea lui Miron nu mai poate fi nici întărită, nici contrazisă.

Nuvela este de o mare concizie epică, și critica, riscând termenul de capodoperă, n-a exagerat de data aceasta. Construcția este perfectă, limba aspră, neînflorată, totuși inertă, pe alocuri, pentru a putea primi o terminologie magică și a tulbura, din când în când, înțelegerea clară și a muta lucrurile spre alt orizont. Inserția și

disparația fantasticului în cadrul unei povestiri realiste, fără să prindem de veste, constituie arta cea mai subtilă a prozatorului.

Cu o călătorie, și tot pe timp de noapte, începe și nuvela *Satul de lut*, din același ciclu (cu *Dropia*, *Masa cu oglinzi*) al câmpiei. Cineva caută satul F și, în sat, un *om care nu mai este*. De la început nota stranie ne pune pe gânduri. Străinul intră în vorbă cu un individ bizar, un fost popă devenit cântăreț pe la nunți. Împreună, întâlnesc un compozitor, un pictor, un turc bătrân, Soleiman, cu o ceată de măgari și un mânz alb. Bombardarea gării și a locurilor din preajmă produce victime și mărește impresia de haos. Cel ce venise în satul F ca să se informeze privitor la moartea în război a unei rude intră în sat în urma unui car plin cu morți, printre ei persoana pe care o căutase. Atmosferă de război bine prinsă, fără risipă de vorbe.

Masa cu oglinzi, mai complicată din punctul de vedere al tehnicii epice, debutează tot cu o *intrare* (sau *sosire*) într-o localitate străină, încât, văzând repetiția acestei situații, ne putem pune întrebarea dacă autorul nu a vrut să simbolizeze ceva, ideea, de pildă, a penetrației într-un univers necunoscut, a intruziei într-o structură stabilizată. Faptul că nuvela se încheie cu prezentarea unei revolte (o încercare, deci, de a sparge structura socială existentă) poate să lumineze înțelesul temei dinainte. La început orașul *nu se vede, nu se aude*. Caius, un tânăr născut în oraș, dar plecat de mult, încearcă să convingă pe alți călători că orașul există. Un articol dintr-un ziar vechi dă amănunte despre viața târgului și personalitățile lui: un om de afaceri, Bazacopol, autor în același timp de poeme avicole, un căpitan de port care face sculptură, un negustor mărunț, Ion Popescu, care ține *masa cu oglinzi* — o mică prăvălioară de oglinzi aranjate ingenios. Oglinzile dau alte dimensiuni și alte proporții lucrurilor, ceea ce vrea să spună că oamenii din această așezare pierdută în câmpie trăiesc sub puterea unei iluzii, aspiră la ceva ce întrece puterile lor: căpitanul aspiră să facă sculptură monumentală, omul de afaceri să devină poet etc. Nuvela nu merge în această direcție, ci vrea să dea o idee despre zguduirile sociale care ajung și în acest oraș înecat în

câmpie. Partea cea mai interesantă este aceea pe care o desprindem dintr-un *memorial de amiază*, jurnalul unui mărunț funcționar bolnav de ftizie. Este aici concentrat un posibil roman al târgului unde se lăncezește. Obsesia indivizilor este să nu fie atinși de evenimente, să rămână în afara istoriei. Colegul Vasilescu are și preocupări spirituale („în definitiv, domnilor, ce este adevărul?), însă viața spiritului nu ține mult și conversația ia alt curs. După masă orașul adoarme, oamenii terorizați de căldură se ascund în case. O sugestie de civilizație precară, de inerție cotropitoare. Și totuși istoria nu ocolește orașul, și Ștefan Bănulescu înfățișează (mai puțin inspirat decât până acum) o răzmeriță. Descrierea atmosferei orașului de provincie este însă remarcabilă și, prin aerul de ingenuitate și umilință al personajelor, amintește de nuvelistica lui Cehov. Aici, ca și acolo, este vorba de un tânăr care vrea să dovedească ceva de care ceilalți se îndoiesc. Expresia „căutați orașul“ rezumă tema lui. Dealtfel, trebuie spus că obiectul povestirilor lui Ștefan Bănulescu este totdeauna ascuns. Personajele sale caută mereu ceva ce scapă privirii și înțelegerii imediate. Moldovenii înfometați din *Masa cu oglinzi* caută și ei orașul *care nu e* și de existența căruia, în fond, se îndoiesc, ca și ceilalți. Singur Caius crede, și izbucnirea lui: „Domnilor, se vede orașul! Uite-l! L-am găsit“, anunță o sentință a istoriei: orașul există, cu adevărat, evenimentele nu-l vor ocoli, iluzia că el poate sta apărat de câmpie, în afara istoriei, se va destrăma. Caius, cel mai neînsemnat și mai neluat în seamă dintre călători, este, nu mai încape vorbă, un simbol al timpului care *descoperă și marchează*.

* * *

Nota magică, incantatorie se simte de la început în *Cântece de câmpie* (1968). Deși versurile sunt neverosimil de simple:

„Ioane, Ioane,
Gheorghe, Andrei și Miroane,
Cum te mai duci, tu, străine,
Nu te uiți la vremea mea,

Ai lăsat-o și pe-a ta,
Și te duci pe Dunăre,
Pe scândură, bulgăre,
Îngrași apa și valul,
În urma ta crește malul“,

în spatele cuvintelor bănuim viața fantomatică a simbolurilor. Ca în descântece, esențiale sunt aici nu cuvintele — comune, inteligibile —, ci legăturile tainice dintre ele, ceea ce ascund: realitatea magică, lumea altei existențe, invocată să se întrupeze.

Ce e folcloric în aceste *Cântece de câmpie*? Aerul lor impersonal, de vechime spirituală, paradoxala simplitate a versurilor. Cântecele par și sunt în realitate niște bocete spiritualizate, niște false descântece făcute de cineva care nu mai crede în forța magică a formulelor, dar care vrea să ajungă prin ele la o realitate spirituală veche, amenințată de timp. Ele gravitează în jurul ideii de moarte, și în expresia foarte personală simțim subiectivitatea încărcată a poetului. Dar el gândește în tipare folclorice. Notele intime pier în apele cântecului pentru a reapărea, la sfârșit, într-un simbol ce ne tulbură. Existența e o pășire pe un câmp de nisip; vântul șterge urmele, și cel ce privește înapoi descoperă o lume străină și pustie. Drumul e fără întoarcere, individul se află pe sine, în altă vârstă, un străin:

„Urmele zboară la nori
După cârdele de ciori
Caut unde-am fost și plec
Și pe lângă mine trec.
Frică mi-e și mi-e rușine
Am să mă lovesc de mine
Ziua, în amiaza mare
Pe câmpul întins de soare
Dar eu trec mereu și vin
Ca pe lângă om străin.“

Revine în toate poemele imaginea umbrei, a bătrâneții, a miriștii carbonizate, a nopții ce acoperă totul, a călătoriei fatale.

O boală ciudată intră în lucruri, apele cresc până la brâu, prispele intră în pământ, gărla cere om, casele se surpă, ziua se prăbușește în noapte, o sugestie, într-un cuvânt, fantastică a morții. Linia despărțitoare dintre lumi dispare:

„Mă salt din oasele toate
Și calc între ziua și noapte
Îmi trec umbra pe lună
Și-i lasă pe frunte țărână.
Până la ziua albă
Îmi răsar stelele între barbă și iarbă.“

Cerul năpădit de ierburi s-a mai arătat în poezie, Dumnezeu sădit și transformat în trunchiuri de salcâm, pentru a ocroti bătrânețea, mai puțin. Ștefan Bănulescu contopește miturile (*Cântec de dimineață*) și introduce în iconografia creștină viziuni păgâne. Dumnezeu zidit în trunchiul salcâmului amintește, pe departe, de *Meșterul Manole*.

Niște fermecătoare poeme fantastice sunt *Cocoșul* și *Dropia*, primul un simbol al soarelui, cel de al doilea un desen cantemiresc: șarpe cu cap de vultur, cu piept și sfârcuri de fată, cu plete galbene și luciri verzi, viclene în ochi. Ca în povestirea cu același titlu, *Dropia* e duhul amăgitor al câmpului, simbolul, în fapt, al unei lumi pe care timpul a împins-o spre o limită fabuloasă, o lume ce apare și dispare, învie și moare, o dată sau de patru ori, ca în *Andrei Mortu*. A cincea oară ea învie în aceste cântece „spuse pe neștiute“: în ele intră, în forma lirică cea mai pură, credințele în strigoi și vrăji, eresurile, practicile magice, într-un cuvânt, o spiritualitate mitică în marginea căreia Ștefan Bănulescu meditează cu gravitate, fantazănd.

Cântecele, intuind materia în elementaritatea ei, au un limbaj neter, purificat de abstracțiuni. Apa, focul (soarele, vara toridă a Bărăganului), pământul, salcia, salcâmul, adică lumea vegetală, sunt elemente primordiale, în care poezia se topește, vorba cuiva, până la miracol.

În stilul vechi moralistic, ironic și reflexiv (stilul *fiziologilor*!) sunt compuse *Scrisorile provinciale* (1976), fixate, estetic, într-un spațiu indecis: eseul, pseudoreportajul (ficțiunea care își caută realitatea!) și narațiunea propriu-zisă. Formulă deschisă, mobilă, cu „introduceri ocolite“ și digresiuni interioare care, în loc să lămuirească, aproximează obiectul. Tehnică subtilă, dată pe față într-un paragraf al cărții. „Păcatul meu este că nu știu să povestesc lucruri exacte, raportate strict la metrul pătrat, nu mă atrage decât partea nevizibilă a lucrurilor întâmplare, și pe acestea pornesc mereu să le spun pe scurt și, dacă par banale, vina nu poate fi decât a mea, fiindcă, altfel, eu le-am socotit hotărâtoare, din moment ce mi-au rămas în minte și continuu să îndrăznesc să le spun altora.“

Păcatul impreciziei este însă virtutea acestei literaturi lente, programatic anacronică. „Scuza“ față de cititor intră în protocol, umilința este fereastra prin care pătrunde ironia povestitorului.

Faptul că naratorul este un *provincial* nu cred să aibă vreo însemnătate, nu alta, în orice caz, decât aceea pe care o știm: convenția *străinului* care, intrând în alt univers moral și afectând nepriceperea, barbaria propriilor moravuri, judecă aspru moravurile altora. Provincialul lui Ștefan Bănulescu are și nu are acest complex (fabricat), el relatează întâmplări din urbea lui și, cel dintâi, se îndoiește de realitatea lor: „toate acestea sunt false. Nu s-a întâmplat nimic din toate astea.“ El creează un personaj (pe sine), o situație epică, apoi pune în fața lor un semn de întrebare. Trăiește, cu alte vorbe, o criză de identitate, cum sugerează și două excelente narațiuni (*Un viscol de altădată* și *Un alt colonel Chabert*), cele mai importante din volum. O criză a propriei identități și o imposibilitate de stăpânire (identificare) a obiectului literar. Sentiment modern, viziune acut relativistă, ingenios introduse într-un *discurs* vechi ca stil, nou, actual ca problematică. Există două personaje fictive (*naratorul* — cel ce trimite scrisorile, un moralist care face fără să știe proză, și *autorul*, — cel ce primește epistolele și le judecă) și alt rând de personaje care trăiesc în relatările celor dintâi. Distanța dintre narator și autor este mică și neesențială.

De la un punct ei se identifică în simbolul, de altfel vizibil, al „pârlitului de nuvelist” care se ține de pulpana scriitorilor vechi și perseverează într-un gen ignorat de contemporani.

Cu această figurație, *Scrisorile* vorbesc despre temele curente ale eseisticii actuale: critica literară, gloria artistică, frivolitatea modernă, despre *stilul plâns* și *stilul confuz*, amestecând viața cu literatura. Un profesor cade în transă mistică explicând *teoria capodoperei a dlui Mihail Dragomirescu* și, relatând cazul, naratorul sugerează posibilitatea unui sublim în ridicol. *Monologul capodoperei* este comparat cu *Monologul lui Hamlet* și, spirit fin, prozatorul nu îngroașă prea mult caricatura. În comedia atroce a automatismelor verbale există o notă de inefabil.

Scopul acestor mici eseuri morale este să deseneze o mentalitate și o psihologie pornind de la o idee generală. Noțiunea de *inefabil* duce, prin explicitare, la un portret moral (abstrasul, himericul provincial), apoi portretul mai este o dată tremurat pentru a sugera inconsistența, vidul interior. Teoria identității („ideea-Chabert”), scoasă din proza lui Balzac, dă naștere la o narațiune fantastică în stilul lui Mircea Eliade din *La țigănci* și *Douăsprezece mii de capete de vite*. Povestirea este anticipată de o discuție în jurul unui model literar, după care urmează momentul ilustrativ („iată cum a fost”), mai amplu și mai interesant decât cel dintâi. În *Dropia*, fantasticul reieșea din modificarea (ambiguitatea) perspectivei spațiale, în *Un alt colonel Chabert* și *Un viscol de altădată* fantasticul apare în golul ce se deschide între două planuri temporale.

Însă proza fantastică a lui Bănulescu nu trădează spiritul moralist al cărții, nu renunță la studiul psihologiei. Tema identificării este dublată de o temă a inconsistenței morale. Un mărunț slujbaș, obișnuit să facă totul în casă și să dispară oportun din calea celorlalți („un om lipsă”), descoperă într-o zi că trăiește, la propriu, nu numai la figurat, într-o lume necunoscută. Are în buzunar o cheie pe care n-o folosește, iar când, din capriciu, încearcă să descuie singur ușa casei sale, constată că cheia nu se potrivește.

Privind de jos terasa apartamentului, observă un individ necunoscut și, alături de el, pe doamna Serafis, care murise demult (scenă din literatura de groază!). Plecat în deplasare mai mult timp, are surpriza la întoarcere să descopere că familia lui dispăruse. El însuși pare tuturor un necunoscut. Harnicul, docilul funcționar a devenit un mizerabil colonel Chabert și cel dintâi care se resemnează în noua identitate este chiar el: „(Iertați-mă... s-a bâlbâit omul cu cheia universală — nu stă aici colon... nu e aici casa Chabert?“), sau cam așa ceva a întrebat el. Doamna Serafis, revenindu-și puțin, a răspuns: „Vai, domnule, cât m-ați speriat! Nu e aici casa... S-au mutat de aproape o lună. Acum locuiesc eu la adresa asta. A venit și o telegramă, dar“... Chabertul nostru s-a înclinat, „... regret, doamnă, neplăcutul incident“, a coborât liniștit scările și, ajuns în stradă, fără să vrea, și-a aruncat pentru ultima oară privirile spre fosta lui terasă. Acolo, doamna Serafis potrivea niște cupe cu flori albe pe bordura grilajului, iar o altă femeie, de la etajul unei clădiri apropiate, a întrebat-o „cine era omul care...“ „era“... și doamna Serafis i-a răspuns celeilalte cine era omul. Iar cealaltă a remarcat fără chef, în timp ce închidea fereastra: „A, el era, care și-a abandonat familia sau cam așa ceva. Și cu el, și fără el, ai lui... Parcă ar fi mort. Mai bine l-ar da în judecată, să se termine odată cu el“.

Prozatorul mai aduce un caz de pierdere a identității, dar în alt sens: ascunderea, fuga de propria identitate. Procedul a fost folosit de alții într-o serie de povestiri în care scenariul inițiativ este mai pregnant. Bănulescu îl reia, dându-i alt sens, în *Cartea milionarului*. Dealtfel, câteva personaje, simboluri, întâmplări, referiri la o geografie spirituală specifică (*Insula cailor*, *Topometristul*, *Metopolis*, *Cetatea de lână*, croitorul Polidor din *Omnibuzul lui Bismarck* etc.) reapar în roman.

Scrisorile provinciale anticipează *Cartea milionarului*, făcând trecerea de la proza de tip arhetipal (*Iarna bărbaților*) la o proză realist-livrescă. Unele scrieri sunt mai vechi (*Haimanalele Ploiești* — *Mizil* — *București*, *Realitatea în căutarea ficțiunii*) și în ele vorbește direct autorul. Stilul este și aici ironic, discret. Reportajul

întoarce, în fapt, pe dos relația cunoscută dintre tip (personaj) și prototip. Zacharia Antinescu iese spectaculos, în viziunea lui Bănulescu, din caricatură caragialiană, retorica sa are o notă de inefabil. Meditațiile de Anul Nou ating, prin patetismul, naivitatea și grotescul lor total, sublimul. Nu este vorba de obișnuita reabilitare a unei tipologii, ci de privirea din interior a caricaturii, de latura profund omenească a ridicolului. Vanitatea văzută ca o suferință, impostura ca o dramatică aventură. Reportajul (reconstituirea) este pe cale să transforme jocul verbal în studiu psihologic: studiul unei psihologii compromise, observarea unei tipologii calomniate.

Dar să ne întoarcem la tema identității, văzută în *Scrisori provinciale* din direcția literaturii. Prozatorul face încă o dată dovada că viața imită literatura, lectura poate fi o sursă a ficțiunii epice. Bănulescu se îndepărtează și aici de scriitorii vechi pentru care relația viață—artă este, în ordinea citată, sacră. În narațiunea *Un viscol de altădată* el pleacă de la o metaforă comună pentru a ajunge, printr-o ingenioasă substituie, la o proză aproape inițiativă. Modelul este tot Mircea Eliade, cu deosebirea că tehnica hierofaniilor este simplificată, iar disonanța dintre planurile temporale nu mai are în spatele ei o justificare magică. Faptele rămân în zona verosimilului, dar în două registre diferite. Naratorul (personajul povestirii) primește *luni, la ora șase fără zece* precis, pe o vreme de viscol cumplit, vizita unui necunoscut care se dă drept fratele său mai mic. Deschidere cunoscută în literatura fantastică: penetrația unui străin într-un univers normal de viață. Prima violentare a normalității, prima discordanță între planurile temporale: „Cum să fii fratele meu mai mic? Fratele meu mai mic abia a ieșit adineauri din odaie, s-a dus să aducă de afară din curte un braț de lemn, într-adevăr a ieșit cu o șubă ca asta pe umeri, dar tu nu ești fratele meu mai mic“. „Ba da. Eu sunt fratele tău mai mic, am ieșit din odaia asta pe ușă ca să aduc de afară din curte un braț de lemn, dar n-am ieșit adineauri cum spui, ci luni după-amiază, când abia începuse viscolul“. „Ei drace — i-am zis — și acum nu e luni după-amiază!“. „Nu. E vineri în zori — mi-a

răspuns străinul, care încă mi se părea că e străin și că mi se dă drept frate în mod necuvenit — e vineri în zori — a repetat el — am ieșit într-adevăr luni după-amiază pe ușă, dar în loc să mă duc spre stiva de lemne din curte, auzind în stradă niște tropote curioase amestecate cu voci de femei și de bărbați, m-am îndreptat spre stradă, m-am luat după tropote, am rătăcit, ce a urmat și ce a fost e greu și mi-e rușine să-ți spun, în sfârșit, iată-mă din nou acasă, deși abia am putut veni înapoi, abia azi, vineri în zori.“

Scenariul se complică de aici înainte într-un sens previzibil: ieșit din casă sa aducă lemne, naratorul (personajul care reprezintă și apără ordinea normalității) află, la întoarcere, pe *fratele mai mare* în locul *fratelui mai mic*, plecat să caute pe cel dispărut mai multe zile. O nouă substituție și o răsturnare imperceptibilă a cronologiei reale: de la o ieșire la alta trecuseră, în fapt, câteva zile, timpul începe să-și schimbe ritmul și, odată cu el, se schimbă și relațiile dintre lucruri. Întrebarea finală: „Și acum ce zi poate fi?“ rămâne fără răspuns. Neștiința ocrotește aici fantasticul.

* * *

Faptul că Ștefan Bănulescu trece de la nuvelă la roman, urmând astfel drumul prozatorilor din generația sa, era oarecum previzibil: multe din narațiunile incluse în volumul *Iarna bărbaților* concentrează materia unor romane, și printre ele sunt chiar câteva (*Masa cu oglinzi*) care lasă impresia unor fragmente dintr-o cronică românească întinsă. Studiul psihologiei provinciale pare a preocupa în chip special pe prozator. Romanul de acum (*Cartea milionarului*, Editura „Eminescu“, 1977) face parte dintr-o serie de patru cărți care, dacă judecăm după prima, intenționează să fie cronică amplă a unui ținut imaginar. Ștefan Bănulescu ambiționează să fie, după exemplul unui cunoscut scriitor american, unicul lui proprietar. Ambiție veche și frumoasă, să sperăm că prozatorul va avea energia și voința s-o ducă până la capăt. Scriitorul român proiectează, de regulă, construcții epice grandioase și, tot de regulă, le abandonează dintr-o pricină sau alta. Sadoveanu este

singurul, deocamdată, care și-a scris până la sfârșit opera. Cei mai mulți s-au mulțumit să publice doar cărți (fragmente) dintr-o epopee neterminată. *Cartea de la Metopolis*, prima secvență, este cronica meticuloasă a unei lumi imaginare și, indiferent de ceea ce va scrie mai departe autorul, cronica este de o frapantă originalitate. Ea compune o lume mitică, păstrând toate aparențele realității. *Metopolisul* este simbolul unei civilizații în asfințit (*civilizația pietrelor*), în vecinătatea și concurența unui alt ținut mai vital (*Dicomesia*) și al unei civilizații în expansiune (*civilizația cailor*). La întâlnirea dintre ele, agonizează un târg mizerabil ce stă pe o comoară neștiută: marmura roșie. Ținutul imaginar al lui Bănulescu mai cuprinde: *Cetatea de lână*, *Insula Cailor*, *Orașul Mavrocordat* și, deocamdată prin referințe indirecte, geografia fabuloasă a *Dicomesiei*. Fiind vorba de un mare fluviu, de bălți și de insule populate de cai, de crescători de oi și de negustori de lână, de comercianți mărunți și de societăți mixte, de peșitul fetelor prin răpire din fuga cailor și de alte obiceiuri crude și colorate, gândul ne duce spre geografia reală a bălții dunărene. *Metopolisul* poate fi Călărașiul sau oricare alt oraș din partea inferioară a fluviului. Faptul nu are, dealtfel, nici o însemnătate. Însemnătate are doar forța epică a descrierii și, din acest punct de vedere, *Metopolisul* lui Bănulescu este un spațiu real (prin autenticitatea literară) și ireal, totodată, prin mișcarea înceată a vieții. Stilul epic contribuie, negreșit, la crearea acestei atmosfere de irealitate în realitate. „O poveste foarte întortocheată“, zice *Milionarul* (naratorul) despre una din sutele de întâmplări stranii care străbat acest spațiu crepuscular. Este, voit, stilul romanului: stil leneș, aluziv, ceremonios, într-o cronologie ruptă, *stilul amânării* (am zice). Știm de la marele Mateiu că o poveste, ca să fie frumoasă, trebuie ocrotită, ocrotindu-i, în primul rând, misterul. În *Cartea milionarului* această tehnică este generalizată. Adevărul despre personajele și întâmplările din primele pagini îl aflăm abia (și atunci numai pe jumătate) la sfârșitul romanului. Un exemplu: Iapa-Roșie, o femeie teribilă, venită din Maramureș, negustoreasă

aprigă, cu o istorie obscură în spate. Istoria se lămurește (și se nelămurește) mult mai târziu: comersanta posesivă era, în fapt, din Metopolis, crescuse în aurăria unei alte femei ciudate, Fibula, și avusese o carieră erotică scandaloasă. Cu simțurile potolite, ea revine la Metopolis și se dedică, alături de un fost pușcăriaș, Glad, comerțului cu lumânări din seu de oaie. Istoria precede, aici, preistoria personajului.

Tehnică, încă o dată, complicată, cu efectul de a potoli ritmurile povestirii și de a estompa dramatismul faptelor. Cartea este scrisă, cu toate acestea, la persoana întâi, lucru rar într-un roman a cărui acțiune se petrece într-un timp indeterminat și într-un ținut apropiat de mituri. Ea începe prin pătrunderea unui necunoscut (numit mai târziu generalul Glad), însoțit de o roată de car, în muribundul Metopolis. Deschidere neobișnuită pentru un roman ce se pregătește, în fapt, să facă nu istoria propriu-zis a necunoscutului individ, ci istoria unui oraș. Ascensiunea socială a lui Glad reprezintă, ca și aceea a femeii cu care se însoțește, Iapa-Roșie, un fir secundar. Însă un fir simbolic, pentru că într-o localitate uitată de istorie și o lume ce se pregătește să moară, pătrund niște energii tinere, balzacienne. Nu este fără semnificație faptul că același individ cu înfățișare mizerabilă la începutul cărții, Glad, acaparează Metopolisul și-i cercetează, cu înverșunare, măruntaiele pentru a da de firul comorii ascunse. O primă sugestie a cărții lui Bănulescu: ținutul acesta îmbătrânit este asaltat de peste tot de energii acaparatoare. Glad, Iapa-Roșie, W.W. Bazacopol, Havaet reprezintă lumea nouă, lumea banului, care se pregătește să înghită și să distrugă o lume veche. Iar atunci când nu reușește (cazul lui Havaet) încearcă să i se substituie.

Extraordinar de fină în *Cartea milionarului* sugestia acestei depozedări! Însă până să ajungem la înțelegerea ei, dăm peste un număr de istorii (întâmplări) reale sau închipuite, care însângerează acest spațiu mitic. Este greu de detașat una dintre ele, toate la un loc dau impresia, repet, de lume cu sângele încetinit, lume de

Bizanț, într-un asfințit fără glorie. Amănuntul că bogăția ei se află în subsolul orașului poate să fie sugestiv. Forța și slăbiciunea acestei umanități pestrițe, oboseite, stau în marea ei vechime, cu alte vorbe: în substratul ei mitic. Pe acesta vor să-l cumpere niște indivizi de extracție mai nouă, ca Havaet sau Bazacopol, odată cu acapararea bogățiilor reale ale subsolului. Există în *Cartea de la Metopolis* o scenă de-a dreptul gogoliană: aceea în care niște negustori întreprinzători cumpără gospodăriile vechi de pe dealul lui Feisal, cumpărând totodată și sufletele ce le locuiesc. „Negotul de ani“ este prosper, bătrânele mor repede și negustorii de lână ajung proprietari unor așezări ce ascund bogății fabuloase.

În această atmosferă de timp stârvit asupra căruia se reped energii lacome se prefigurează o tipologie de o remarcabilă originalitate. Legea ei este bizareria și misterul. Viața curge dincolo de perdeaua groasă a tainei. Cronica faptelor trece totdeauna prin povestire, iar povestirea modifică și îndepărtează. Romanul lui Bănulescu se petrece la un timp trecut neîncheiat sau la un viitor al trecutului. Personajul numit *Milionarul*, din pricina imaginației lui febrile, povestește ce știe și, mai ales, ceea ce aude. Și nu atât faptele, cât legendele lor. Când, în fine, în narațiune pătrunde un martor direct al evenimentelor (generalul Marosin), atunci unele fire ale narațiunii se dezleagă, dar nu în totalitate, pentru că martorul aparține și el acestei lumi curioase care se travestește mereu prin legendă. Legenda începe cu schimbarea numelor. Nici un individ din Metopolis nu-și poartă numele propriu. El primește o poreclă, și porecla (zice Milionarul, cronicarul Metopolisului) înnobilează un destin. Ca să se numească generalul Glad, pușcăriașul din nordul țării așteaptă câteva luni și lucrează ca un disperat, noaptea, la iazurile generalului Marosin, până își cumpără un costum vechi de militar. Un copil zănatric trăiește pe Insula Cailor și i se atribuie titlul de rege al nenorociților (*Constantin Pierdutul I-ul*). Iapa-Roșie este, în intenția prozatorului, un geniu al femeii analfabete de tip bizantin, adică ascuns, subtil, înșelător.

Oribila poreclă îi vine de la părul roșcat și de la izbucnirea nebună a simțurilor ei, în tinerețe. Un bizantinolog reputat, Filip Lăscăreanu, devine, în limbajul mitizant al metopolisienilor și al dicomesienilor, *Teologul*, *Umilitul*. Banalul Emil Ionescu își adaugă singur numele de Havaet, apoi de Lăscăreanu și, cu intenții subversive, de Emil Umilitul, voind, astfel, să-și asume un mare mit.

Toate personajele lui Bănulescu dau impresia că se mișcă în alt timp (timp imaginar) trăind sub o onomastică de împrumut. Mitizarea începe printr-o mistificare. Metopolisienii au origini obscure și sânge amestecat. Armeanul Aram Telguran, proprietarul unei cafenele pustii, se trage din neamul biblic al lui Ham, cel care iscodește sufletele oamenilor. Întâlnind pe tânăra Iapa-Roșie, își ridică mâinile spre cer și zice cu glas profetic: „O, Doamne, ce împărăteasă a venit pe gheață în fața cafenelei nefericitului Aram Telguran, care n-a mai văzut o împărăteasă atât de înaltă și de sprintenă în viața lui de armean, încă dinainte de Christos, de pe timpul lui Seleucos I Înțeleptul. Aburul nărilor ei de căprioară se face zăpadă în jur, așa cum herminele se nasc din răsuflarea caldă prin ierni a lacurilor armenesti Van și Sevan. Mă închin ție, împărăteasă de purpură, vino spre mine sau îngăduie-mi să cobor eu spre tine, ca să mă simt cum mă înalț smerindu-mă și înălțându-mă odată cu tine, să nu-ți ajung decât la boturile ghetelor tale de soare și să le sărut umilit, așa cum sărut pulberea pe care calc de când m-am născut.“

Nebunia biblică a lui Aram nu este singulară. În *Cartea de la Metopolis* indivizii au două vieți, între care cea profundă este mereu ascunsă. Ea este cunoscută doar printr-un șir de istorii fabuloase. Fibula Serafis este proprietara unui atelier de aurărie, după ce a încercat alte meserii, cât se poate de burgheze. Femeia care transformă monedele vechi în banale obiecte decorative este însă o intelectuală subtilă, trecută prin marile universități ale Europei. Nepoată a marelui bizantinolog Filip Lăscăreanu-Umilitul, ea exercită, la Metopolis, o profesiune de neînțeles pentru condiția

ei spirituală: distruge inestimabilele monede, semnele unei vechi civilizații. Fibula vrea, altfel zis, să degradeze semnele istoriei, să îndepărteze din preajma ei emblemele. Fibula are, ca femeie, o viață secretă teribilă. Ea a iubit pe generalul Marosin (martorul unei lumi ce se stinge), a conceput, apoi, cu un norvegian, și fructul acestei aventuri se cheamă Iceberga, numită astfel din cauza disprețului ei față de bărbați. Aceeași Fibula a trăit la Viena în casa unchiului ei, Umilitul, și unchiul are pentru ea o pasiune constantă. Însă nepoata, prin meseria pe care o exercită, distruge, ridiculizează știința savantului. De unde vine atâta înverșunare la o femeie, totuși, cultivată? Romancierul nu spune. Secretul prozei lui Bănulescu este să nu expliceze actele eroilor. „Aburul de poveste sacră“ plutește nu numai deasupra acestei geografii imaginare, scoase doar pe jumătate dintr-o istorie pierdută, ci și peste faptele interioare ale indivizilor.

Un caz de mit decăzut și remitizat sugerează personajul (absent din carte) Filip-Umilitul. Figură simbolică, de învățat ieșit din spațiul dicomesian (spațiul câmpiei eterne) revendicat de mai multe cetăți. Reîntors la bătrânețe în câmpia Dicomesiei, unde se născuse, teologul este răpit, sechestrat, iarăși răpit, până ce i se pierde urma. Metopolisienii, locuitorii din orașul Mavrocordat, oamenii din câmpie se bat pentru a pune mâna pe acest bătrân neputincios. Lupta este, desigur, simbolică. Metopolisienii, oameni de adunătură, în majoritate străini, vor să-și însușească o spiritualitate locală și să se substituie, astfel, unei civilizații mai vechi și mai viguroase. Formele și adâncimea acestei bătălii le vom cunoaște, probabil, în cărțile ulterioare. Încă de pe acum putem însă observa că simpatia prozatorului merge spre oamenii și miturile câmpiei. Dicomesienii au un cod moral, ei formează „osul țării“. Când Emil Havaet vrea să ia locul lui Filip-Umilitul, retrăgându-se din afaceri și trăind ca un învățat în lumea cărților, apare un dicomesian, Ștefan, nepotul adevărat al Teologului, și destramă legenda pe cale să se formeze: „Ce faceți aici, nenorociților“, strigă

el, nemulțumit că oamenii unei istorii recente vor să pună mâna pe o spiritualitate veche.

Cartea milionarului se organizează, astfel, în subtext într-o parabolă a civilizațiilor ce se confruntă în această zonă geografică. Faptele narate de ea se prelungesc în mit, existența trece în utopie (utopie livrescă), istoria își pierde determinările reale. Unele aspecte (cum este acela despre viața cailor părăsiți în insulă și invazia lor asupra Metopolisului!) sunt pur fantastice și, povestite în chipul celui mai riguros realism, tulbură și din această direcție atmosfera stilistică a cărții. Stil, încă o dată, încet, elaborat, stil stins, „artificial“ (artistic), frumos, menit să întârzie mișcarea epică și să împingă faptele în acel inexistent viitor al trecutului. Celui ce acceptă acest limbaj epic, experiența lui Ștefan Bănulescu îi pare esențială; el a scris un roman puternic, un roman mitic, de o remarcabilă originalitate.

Fănuș NEAGU



REALISMUL ARTISTIC

Față de o parte a prozei noastre amenințate de golirea arterelor ei de sânge epic, literatura lui Fănuș Neagu (n. 1932) vitală, dominată de fapte și cu toate simțurile la pândă — reprezintă corectivul necesar, revanșa pilduitoare. Ea ne dă o imagine a vitalității individului și sugerează freamătul existenței comune, când alții, trăgând totul în recipientele unei eseistici inteligente, dar incolore, oferă doar schemele ei generale și inerte. Nu știm cât poate să atârne acest fapt în balanța altor critici. Pentru noi, el e semnul unui instinct artistic superior, pentru că proza fără epic și poezia fără lirism sunt niște formule goale. Fănuș Neagu scrie o proză a faptelor, cultivă elementul senzațional și nu se teme de

greaua învinuire de a înfățișa viața unor destine elementare. E, deci, în linia unei tradiții pe care unii o socotesc, azi, compromisă prin lipsa de idei. Însă, cum am spus și în alt loc, spiritualitatea nu e a obiectului observat, ci a scriitorului. Peste faptele cele mai moderne și mai înalt spirituale, ca dramele unui filozof de profesie, poate să cadă gândirea cea mai conservatoare și mai lipsită de inteligență creatoare, în timp ce un prozator ce observă gesturile tipice ale unui individ fără vocație metafizică deduce din ele o idee mai generală despre condiția omenească, poate să fie, adică, mai aproape de lumea spiritului și de filozofie decât cel dinainte.

Spunem aceasta întrucât sunt mulți care cred, ca altădată despre Sadoveanu, că Fănuș Neagu are talent, dar n-are concepție estetică, e un excelent narator, dar literatura lui nu trece peste un anumit prag de spiritualitate. Spiritualitatea trebuie s-o căutăm însă în straturile și substraturile cărții, în puterea ei de a da sentimentul vieții universale. Cine spune că Holban e mai profund în cărțile lui despre intelectuali decât Sadoveanu, iar Rebreanu mai puțin filozof, ca artist, decât Hortensia Papadat-Bengescu gândește superficial, pentru că, încă o dată, ceea ce intră în discuție e adevărul operei, puterea ei de a lumina abisurile existenței umane. *Adevărul psihologic* e altceva decât adevărul dedus pe calea speculației și, fără să excludă pe cel din urmă, forța spirituală a unei opere se judecă mai ales după primul. Pe scurt, spiritualitatea fără talentul de a citi în oglinzile vieții interioare e un nonsens în artă, iar acolo unde există un mare talent e cu neputință să nu fie, într-un fel caracteristic, și o spiritualitate ascunsă în zidurile operei.

Alt fapt paradoxal este confuzia ce se menține în jurul speciilor literare. Critica literară exaltă o dată schița, altă dată romanul, ca și când s-ar putea concepe o ierarhie a genurilor. Cu zece ani în urmă se cultiva *genul scurt*, astăzi se face elogiul nediferențiat al romanului, cu sentimentul că cine n-a scris măcar un roman nu poate fi un prozator serios. Îndată ce un nuvelist trece la roman, opera lui dinainte intră în umbră, indiferent de calitatea ei estetică.

Nu e nici o justificare pentru aceste discriminări, totuși mulți pun romanul, bun sau rău, înaintea nuvelei, și poemul, totdeauna, înaintea sonetului. Istoria unei literaturi mari reține, cu toate acestea, numele unui autor ce a scris un unic sonet și ignoră atâtea dovezi de fidelitate față de poemul cosmogonic.

Evoluția spre roman e un fenomen indiscutabil pozitiv într-o literatură și, fiind vorba de literatura noastră, nu e un secret că numărul romancierilor cu adevărat serioși e încă restrâns. Apar multe cărți voluminoase, dar prea puține romane: opere de sinteză epică, de analiză și construcție superioară. A stimula interesul pentru ele e, se înțelege, o necesitate. A face însă aceasta în detrimentul nuvelisticii, de pildă, e o prejudecată pe care numai culturile neconsolidate, cu teama de a nu fi sincrone, o cultivă.

Succesul romanului *Îngerul a strigat* a împiedicat să se mai vorbească de nuvelistica superioară a lui Fănuș Neagu. O culegere selectivă — *Cantonul părăsit* (1964) — a trecut aproape neobservată, deși critica avea acum prilejul să urmărească de la un punct estetic mai înalt evoluția unui prozator talentat. *Dincolo de nisipuri*, *Acasă* sunt, nu e nici o îndoială, nuvele antologice, fixând două planuri între care talentul excepțional al lui Fănuș Neagu oscilează în chip deliberat. Cea dintâi e o narațiune aproape fantastică, povestea, pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă. Cea de a doua e o proză de observație exactă, inconformistă, cu un sentiment mai înalt al tragicului. Între aceste formule evoluează prozatorul — prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur și cu un simț prea puternic al fabulosului, miticului pentru a fi un prozator rece și *indiferent*. A judeca, de aceea, narațiunile sale ca niște basme moderne nu e de recomandat, a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sunt învăluite conflictele cele mai dure arată, tot așa, o lipsă de intuiție exactă a obiectului.

S-a spus apoi despre prozator că este un colorist și un poet al senzaționalului. În nuvelele mai noi (*Vară buimacă*, 1967) Fănuș Neagu e, mai ales, un observator al conflictelor sociale. Nuvela

Acasă este elocventă în acest sens. Nimic senzațional nu se petrece aici, povestirea arată stăpânire și o voință programatică de „ariditate“. O bătrână se întoarce, însoțită de un nepot, în satul de unde fusese alungată. Ea are sentimentul morții apropiate și vrea să-și afle sfârșitul în casa unde născuse nouă copii și-i murise bărbatul. Dar casa e transformată, acum, într-o instituție publică, și primarul Pavel Odangiu e intolerant:

„— Am venit să mor, Pavele. Tu ești primarul, du-te și lasă-mă cu Eremia, vreau să mor în odaia mea. Ala e scaunul meu, l-am învelit cu material de la Brăila. Cumpăra un turc să-și facă fes și-am luat și eu patru coți. Era înflorat.

— Ce-mi pasă mie de poveștile voastre?! Aici e Sfatul Popular, discutăm treburile comunei.

— Trebuie să mă lași, ceru bătrâna. Un sfert de ceas, și gata. În odaia asta, tu știi bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut și mi s-au stins patru băieți. Tot acolo mi-a murit și omu. Îți împrumuta plugul, primăvara.

— Ascultă, strigă Odangiu la Eremia, scoate-o de-aici!

— Nu, zise bătrâna, nu mai e timp.“

Bătrâna moare, cum promisese, și primarul lovește cu pumnii pe nepot, vinovat — nu se știe de ce—de această întâmplare. Sunt și alte detalii ce sugerează o dramă umană mai generală. Soția șefului de gară se plânge că și-a irosit tinerețea prin satele obscure ale Bărăganului, un șofer infirm și mitoman povestește cu cinism cum îngrașă anual patru-cinci porci cu mâncarea de la pomana morților pe care îi cară cu camionul gospodăriei colective. El refuză să intre în sat cu cei doi pasageri primejdioși: bătrâna și nepotul, „dușmanii de clasă“, îndepărtați din vechile lor gospodării. Proza-torul nu dă alte amănunte asupra conflictului de care, se vede bine, e obsedat. Faptele dau un sentiment de existență tragică în ordine socială, speculat într-un sens mai înalt omenesc. O bătrână țărancă ce vine să moară în satul de unde plecase fără voia ei spune mai mult despre drama unei categorii de oameni decât 100 de nedreptăți înfățișate, cu mânie, într-o narațiune sociologică amplă.

Senzațională, în înțelesul bun al cuvântului, e *Luna, ca o limbă de câine*, povestea — relatată cinematografic — a unor copii devorați de niște câini înfometăți. Sugestia demenței colective e remarcabilă. Aceeași ambiguitate e reluată, mai documentat, în *Doi saci de poștă*, în acel stil de realism atroce și fabulos discret, propriu lui Fănuș Neagu. Narațiunea pare mai degrabă o parabolă — a înstrăinării, a întoarcerii la existența primară? — dar orice încercare de a interpreta în acest chip datele povestirii e contrazisă de insistența realistă a autorului. Jucu, Maud, Ezaru, isterizate de dragoste, trăiesc în mijlocul unei naturi fabuloase. Într-un lan de grâu apar într-o noapte opt fete goale, doi băieți ies din pădure și dispar fără urmă, ierburile sunt în febră, o senzualitate ciudată cuprinde totul în aceste locuri între ape, unde trăiesc, departe de civilizație, niște indivizi neobișnuiți, pândiți de primejdia necunoscutului. Iubire, moarte, timp, natura misterioasă, prolifică, sunt *motivele* acestor povestiri moderne, în care fantasticul e privit totdeauna cu un ochi necruțător de realist și, invers, observația morală e neîncetat împinsă spre fabulos și senzațional.

Uneori aceste planuri nu se întrepătrund decât, aparent, la suprafața narațiunii. *Vară buimacă*, de pildă, dezvoltă metoda dialogurilor paralele ca într-o veritabilă piesă absurdă. Baba Anica, George, Mihai Droc gândesc fiecare la altceva și replica unui personaj se izbește de zidul de neînțelegere al celuilalt. Bătrâna se gândește la moarte, George, copilul, la puterile miraculoase ale bătrânei, Mihai Droc la drama pe care o trăiește. E, zice prozatorul undeva, o „împărțire a timpului“, o, adică, imposibilitate de a comunica într-o lume în care fabulosul și tragicul au devenit cei doi poli ai existenței: „Înainte de-a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grâului. Pe sub pogoanele unde trec caii grâului, spicul se umflă cât coada vulpii. Plec și vin cu ei pe sub pământ, și ei or să necheze sălbatic. Caii grâului, George, au trup de grâu, picioare de grâu, cap de grâu. Tu singur o să-i auzi. „Di, caii grâului!“ o să strig eu, și o să fiu într-o căruță cu roți de floarea-

soarelui, spițe din cotołani de porumb, coșul — din viță-de-vie împletită, și faroancele — patru creste de pepene. Să mă aștepti și să viu. Tat-tu și mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să știi unde m-am dus.

— Închide ochii, zise George, vreau să mă joc nițel cu fulgerele pe care le am în palmă și o să te frig.“

Fănuș Neagu se arată a fi și un bun cazuist moral în *Iarba vână-tă*, sugestia unei ratări mediocre, fără sentimentul, purificator, al tragicului. Aici și în celelalte fragmente epice se vede capacitatea de expresie a prozatorului, forța de seducție a limbajului său, de care au vorbit și alți comentatori. Dar trebuie făcută o precizare. Nu e vorba numai de faptul că Fănuș Neagu scrie, cum se spune, *bine*, adică frumos, cu o frază muzicală și colorată, prozatorul realizează mai mult decât atât: el creează un *limbaj* al lui, aproape misterios, fără de care *conflictele* narațiunii nu se pot înțelege. Dacă traducem faptele într-un limbaj comun de analiză, farmecul dispare, înțelesurile narațiunii se întunecă. Proza a devenit, într-un cuvânt, prizoniera limbajului ei inefabil.

* * *

Îngerul a strigat (1968) este o narațiune încântătoare, remarcabilă prin puterea de a fixa destinul unei lumi ce trăiește o dislocare din tiparele ancestrale, foarte aproape, în cartea lui Fănuș Neagu, de mituri. Este, înainte de orice, povestea unor „strămutați“, duși încolo și încioace de apele evenimentelor. Războiul desăvârșește ceea ce factori sociali mai modești începuseră, iar evenimentele ulterioare vor arunca acești indivizi, funciar inconformiști, în vârtejuri și mai mari. Reținem, în acest caz, un prim merit al romanului, acela de a prezenta drama unei colectivități, și trebuie spus că despre ea Fănuș Neagu dă judecăți profunde și curajoase.

Dar *Îngerul a strigat* e mai mult decât o bună pictură socială: e o încercare de a pune în simboluri tragedia unei lumi ce trăiește în marginile unei primitivități fabuloase. Toți cei care au scris despre carte au remarcat filiațiile ei cu literatura muntenească,

citând un număr apreciabil de prozatori, de la Caragiale la C. Sandu-Aldea, spre disperarea și, probabil, iritarea autorului. Într-un loc (în carte) el însuși amintește de Panait Istrati, iar în altă parte (într-un interviu), privind în urmă și socotind progresul realizat de literatura sa, vorbește de o viziune nouă asupra lumii dunărene. Nu e, firește, numai o *viziune* inedită sau nu aceasta cade, mai întâi, sub ochi. Cu adevărat superior în proza lui Fănuș Neagu e simțul extraordinar al concretului, capacitatea, altfel spus, de a da iluzia vieții și de a crea destine memorabile prin înregistrarea exactă și rapidă a gesturilor tipice. Mai este încă ceva: însușirea de a concentra într-o povestire o psihologie și, cum și autorul și personajele sale au o mare plăcere de a nara, pe pânza romanului se fixează mai multe rânduri de figuri pitorești, unele de neuitat.

Aceasta e, în fond, formula cărții: o adițiune de episoade, de *povești*, puse sub semnul unui simbol tragic. Fiecare personaj din *Îngerul a strigat* are o poveste a lui și pe aceasta o spune prozatorul sau alt personaj, întrerupând, dacă e cazul, o altă *poveste*, pentru ca, odată paranteza închisă, totul să reentre în albia narațiunii inițiale. Cartea e străbătută de asemenea părții ce se interferează, se unesc și se despart la tot pasul, spre încântarea cititorului însetat de epic. Personajele devin, în proza lui Fănuș Neagu, și actori și spectatori. Vasile Predescu își *spune* povestea lui, dar nu termină bine ce are de zis pentru a face loc altei întâmplări, nu mai puțin senzațională decât prima, având, acum, ca erou pe colonelul Grigorescu. Che Andrei are în roman rolul de a nara întâmplări neobișnuite și de a medita, sceptic, la ele. A fantaza a devenit un mod de existență.

De spunem însă numai atât, nedreptățim, indiscutabil, proza lui Fănuș Neagu, foarte modernă prin limbajul, ritmul iute și acuitatea senzațiilor. Ea își depășește formula și altfel, prin proiecția faptului în mit, prin trecerea, fără protocol, dincolo de liziera verosimilului. Nae Caramet, strămutat din Plătărești în Dobrogea, vede într-o noapte cum ies la suprafața apei corăbii cu morți ce aruncă la mal lucruri scumpe pentru a ispiti pe localnici. Pe Pavel

Berechet îl strigă noaptea peștii, iar Gică Dună are noroc în viață pentru că a sărutat o mână de mort. Procedul e acela al lui Galaction din *În pădurea Cotoșmani* și *Moara lui Călifar*; însă ce e acolo fantezie și superstiție e, aici, un mod de a privi Universul, un chip de inserție a fabulosului în viața de toate zilele. Chiar și pe aceste câmpii imagine, narațiunea își păstrează ritmul și tonul, și acest fapt e remarcabil, deoarece șterge orice urmă de artificiu.

Sunt, apoi, în *Îngerul a strigat*, felurite datini păgâne, prezentate în modul dinainte, fără ostentația prozatorilor etnografi. Prinderea și aducerea porcilor din baltă se desfășoară, de pildă, după un ritual. Ca să nu intre boala în casă, țăranii ard o cruce, de Bobotează și de Paști oamenii își iartă unii altora păcatele. Ca să oprească valurile de nisip, Nae Caramet invocă pe Satan, cu aceste vorbe de groază:

„Satan, împăratule negru [...]; fii stăpânu lor, după cum ești stăpânu meu. Plătește-le cu avere și te vor sluji pe pământ. Dă-le avere și ei își vor spăla picioarele, în fiecare seară, într-un lighean cu gândaci.“

E, firește, multă ironie în aceste propoziții spuse pentru a înfricoșa sufletele slabe de felul lui Magaie, dar e și o mare plăcere pentru formulele oraculare.

Mitul răzbate de la un punct, în cartea lui Fănuș Neagu, în alt fel de tărâmură, unde gesturile acestor indivizi năzdrăvani, violenți și sarcastici, lasă umbre tragice. Romanul se deschide și se încheie cu moartea tatălui și a fiului, îngerul negru, prevestitor, strigă de trei ori și în două rânduri el anunță un sfârșit. Înțelegem și din alte detalii că *Îngerul a strigat* ascunde, dincolo de perdelele de fum ale legendei, o veritabilă tragedie omenească, și aceasta e pieirea lumii fabuloase de dinainte, atinsă de vraja unui blestem. Fatalitatea ia, în cazul țăranilor din Plătărești, chipul, mai întâi al șiretului Doancă, administratorul prințului Șuțu (Buric). Acesta, pentru a construi un aeroport, deposează de pământ 13 familii și le expediază dincolo de Dunăre, în Dobrogea, într-un fel de pământ al făgăduinței. Oamenii fac planuri, mirajul pământului

îi stăpânește, orice încercare de a le trezi neîncrederea e inutilă. Cel dintâi atins de aripa îngerului negru — spre a vorbi în limbajul cărții — e Nicolae Mohreanu, iar ultimul, fiul lui, Ion. Ca și tatăl său, el moare dintr-o eroare, încheind, astfel, ciclul fatalității oarbe. Sunt și alte semne ce dau impresia, la lectură, de proză inițiativă în genul misterioasei *Crengi de aur* a lui Sadoveanu. Cum nu avem însușiri și, până acum, nici plăcerea de a face simbo-lologie, ne limităm a semnala preferința lui Fănuș Neagu pentru simetrii și numere cu valori (cine poate ști?) divinatorii. Îngerul strigă de *trei ori* în cartea lui, iar hoții ce își încearcă norocul, de Bobotează, sunt în număr de 33; evenimentele ce zguduie, la început, lumea bălților, sunt tot așa, *trei* („în primăvara aia, trei evenimente mai de seamă s-au petrecut în câmpia Brăilei!“...); oamenii lui Iulea Fălcosu săvârșesc *trei* spargerii, familiile *strămutaților* nu depășesc numărul, s-a văzut, de 13, iar de scădem pe Nicolae Mohreanu, mort chiar la începutul acestei migrațiuni, numărul țăranilor în drum spre pământurile Dobrogei rămâne 39. Ion Mohreanu moare, în fine, la vârsta de 30 de ani etc. Ne amuzăm, firește, și autorul și noi, de aceste coincidențe, fără a crede că e la mijloc o mistică a cifrei trei.

Terenul tare al cărții e altul și principiul ce îl domină e, nici vorbă, profund laic. Fănuș Neagu e un spirit pătrunzător, dintr-o biografie banală el creează un destin. Calitate foarte rară, numai prozatorii cu adevărat excepționali citesc în palma unui individ comun linia unui destin ce iese din serie. În *Îngerul a strigat* e, mai întâi, Che Andrei, personajul notabil al cărții. Omul cu bentiță neagră trasă peste scorbura goală a ochiului e un individ cu imaginația fierbinte, sceptic, totodată, și șiret cu înțelepciune. El e un tip nastratinesc (formula s-a mai folosit), cu o judecată sănătoasă, căci, zice el, „omu e dator să fie om, iar boul sa aibă coarne“. Altă convingere a lui e că nimeni nu învață din experiența altora și că soarta rea a individului e de a lua totul de la capăt. În limbajul lui aforistic, această înțelepciune bătrânească e tradusă în chipul

ce urmează: „Fiecare năărău, domnule, vrea să-l răstignească el, cu mâinile lui, pe Isus Cristos, ca să se convingă că Isus a trecut prin lume cu adevărat“. Să mai transcriem și această remarcă, bună de pus sub ochii firilor sentimentale: „Că-n primul an de-nsurătoare, omu n-are pereche de tâmpit pe lume“.

Spirit malign, Che Andrei ia totul în răs și, cum spune despre el alt personaj, „în viața lui n-a zis o vorbă de bine despre cineva“. Darul lui este: a trăi cârtind și „a vedea viața cum e“. Un om lucid, cu scaun la cap, într-o lume năzdrăvană ce vede corăbii cu morți ieșiți din adâncurile apei și oameni de lemn plutind pe valuri. Dar Che Andrei nu rămâne totdeauna așa: fantezia lui trece frontiera de care vorbeam, și, dintr-un sceptic inteligent, el devine un născocitor productiv. Povestea corăbiilor cu morți la cârmă o relatează chiar el, într-o clipă în care imaginația o ia înaintea rațiunii. Tâнар, fusese prizonier în Anatolia și acolo ștersese de praf în fiecare zi 2 123 de căpătâni, la un muzeu. Când castelul prințului Șutu e devastat, Che Andrei se urcă pe un divan cu roțile și pune pe administratorul Doancă și câteva slujnice să-l tragă. Intenția lui e de a se căpătui, dar, spre a-și respecta destinul de înțelept rătăcitor și sărac, rămâne o haimana bătrână, simpatcă și clevetitoare. Bea, se înțelege, haiducește și manifestă, uneori, gusturi exotice, cum ar fi acela de a culege via cu țigănci tinere. Che Andrei este, cu un cuvânt, oglinda acestei lumi cuprinse de o febră ciudată, dar când această oglindă se întoarce spre sine, lucrurile apar, atunci, deformate și fantastice.

Reținem, apoi, din această scriere ce nu are propriu-zis un personaj central (personajul ce domină cartea e lumea din câmpia Brăilei, cu reliefurile și spiritualitatea ei inimitabile), figura lui Gică Dună, un veritabil Mitică de câmpie. El ține două neveste și, după o oarecare vreme, aduce în casă și pe a treia, păstorind în chip justițiar peste toate:

„Eu, vere Ionică, legal sunt însurat numa cu Anica, Maria a fost lucrătoare cu ziua în grădina mea de zarzavat, că am grădină

la fel de întinsă ca 3 artilerie Franța, ne-am iubit și am adus-o în casă. Drept, nu? La început, Anica, rău, că pleacă, că-și face seama, ocăra, înjura. Burta pe dușumele și dă-i bătaie. Și dă-i și ăleilalte. Greșea una, le băteam pe-amândouă. Egal. Anicuța a prins de veste că dacă dau în una, dau și în ailaltă. Și-a început să strice, să fărâme, să ologească o vită, totu ca să le iau de păr. Vezi, socotea ea, îndur eu, dar mă răcoresc din partea care mă arde, că Gică pune toroipanu și pe Maria. Pân-am prins fasoanele. Acum nu mai e nici un fel de răcă. S-a liniștit treaba. Ei, da' nu mai vin odată?"

Ion Mohreanu e mai palid, esteticeste, rolul lui în roman fiind mai ales acela de a înfățișa pe alții. De destinul lui prozatorul leagă, totuși, oarecare semnificație, căci îl întâlnim în toate momentele cheie ale evocării. El e acela ce ascultă strigările îngerului, iar la cea de a treia, spre a-și împlini soarta, moare vestind *nașterea*. Capitolul ce narează *strigarea* din urmă e de un realism atroce, cu o precizie în detalii și o artă a sugestiei ce depășesc tot ce s-a scris la noi pe această temă. Confesiunea e, aici, fragmentată și bănuim că prozatorul nu spune tot ce știe, lăsând cititorul să reconstituie, singur, din mozaicul amănuntelor, dramele altor strămutați. Ion Mohreanu trece și... prin acest (al treilea!) cerc al suferinței și moare împușcat, pe nedrept, sub suspiciunea de trădare. Cercul destinului se închide, astfel, peste o lume a patimei și violenței, a fanteziei și suferinței.

* * *

Narațiunea *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (1976), scrisă în stilul plin de cruzime și suavitate al *Crailor de Curtea Veche*, a avut de la început admiratori și detractori deopotrivă de înverșunați. Cei care o contestă văd în ea o apologie a viciului, o risipă inutilă de talent în descrierea unor fapte care jignesc simțul nostru moral, cum ar fi beția și parazitismul. Exemplul lui Dostoievski sau Mateiu Caragiale, observatori și, într-o oarecare măsură, poeți ai naturilor degradate, nu tulbură pe cei care judecă o proză, în fond, fantastică, aburoasă, după criteriile romanului de observație realistă.

Admiratorii prețuiesc în schimb poezia limbajului, simțul metaforic, puterea lui Fănuș Neagu de a sugera o atmosferă în care sublimul trăiește laolaltă cu trivialul. Concluzia ce se poate trage văzând această oscilare a opiniilor critice este că o narațiune trebuie judecată prin ceea ce este, nu prin ceea ce am voi noi să fie. Privită din unghiul romanului balzacian, proza lui Poe sau Hoffmann reprezintă o colecție de absurdități. Prozatori moderni ca Georges Bataille sau Céline, raportați la schema romanului clasic, pot părea spiritelor pioase niște autori pornografi. Ei sunt însă observatori inclemenți ai individului sub limita normalității. Dostoievski studiază condiția omului în zona patologicului și literatura lui este, într-un anumit sens, mai morală și mai virilă decât literatura care evită sistematic formele insalubre ale vieții. Păcatul, dezonoarea sunt oglinzile impure ale omenescului. Confruntat cu aceste zone joase ale existenței, individul se dizolvă sau se întărește ca oțelurile fine prin contactul cu o substanță ostilă.

Romanul lui Fănuș Neagu nu este atât de complicat și nu trebuie o desfășurare prea mare de argumente pentru a dovedi că el trebuie privit ca o proză de atmosferă fantastică (Al. Piru îl numește în chip just în *Ramuri* „un poem matein“), cu o limbă și o putere de invenție formală excepționale. Stilul înflorat, ingenios metaforic din *Cronici carnavalești* trece într-o narațiune de 200 de pagini care, în multe privințe, seamănă cu un colaj de desene suprarealiste. O femeie tânără înaltă deasupra casei cinci zmeie pe care a desenat o icoană, un cal-de-mare, un cap de zimbru, un șoarece stând în fața aparatului de fotografiat și propriul chip din profil; un fotbalist prinde o capră și suge cu lăcomie din ugerul ei strigând, biblic, „mamă, eu sunt iedul tău“; o bătrână împletește niște săculețe și strânge în ele furnici, pe care apoi le vinde unui cântăreț gelos; cântărețul trage cu pușca într-o cruce pentru că „ea a vegheat destrăbălarea“; în altă împrejurare el se iubește cu o fată pe acoperișul unei colibe între șirurile de pește pus la uscat; în plină criză erotică înfinge brațul unei cruci în tortul pregătit pentru sărbătorirea adversarului său și dă drumul furnicilor în

purcelul fript; femeia culpabilă intră cu picioarele în tort, și cântărețul, într-o criză acum de umilință creștinească, plânge și adună cu limba bucățelele de tort de pe vârful pantofilor etc.

Astfel de schițe poetice absurde sunt rodul unei fantezii care cu un ochi privește necruțător obiectul, iar cu altul îl răstoarnă și-l deformează. Faptele pornesc dintr-un plan al realității și deodată o imagine le scoate din evoluția lor normală și, părăsind orice determinare, coerentă realistă, intră într-o zonă a oniricului. Procedul este frecvent în proza modernă, în romanul sud-american de pildă, unde asemenea deplasări imprevizibile de perspectivă sunt frecvente. La Fănuș Neagu instrumentul care tulbură simetriile realului este *imaginea* rară, incisivă, crescută ca un dinte amenințător în mijlocul unei fraze normal prozaice. Posibilitățile autorului în acest domeniu sunt practic nelimitate, în mâna lui orice devine simbol, lucrurile cele mai îndepărtate se unesc într-o metaforă nouă, dezechilibrantă. Luna poate fi comparată cu o foaie de varză, cu urechea lui Van Gogh sau cu o dropie încărcată cu ouă. Poezia începe printr-o contestare a poeziei, lirismul într-o epică de acest tip este expresia unei subiectivități agresive. Prozatorul se înscrie, din acest punct de vedere, într-o tradiție de pamfletari lirici, sublimi în negație, cârtitori, „spurcați” în exprimarea poeziei vieții. Arghezi a creat prin publicistica sa un stil care a făcut școală. Tehnica lui este îngroșarea până la absurd a caricaturii, persistența în enormitate, un realism, pe scurt, metodic pus în slujba unei fantezii negre. Sub această latură formală, epica lui Fănuș Neagu este mai apropiată de stilul din *Tablete din țara de Kutty* decât de stilul baroc, înghețat, din *Craii de Curtea Veche*, modelul mărturisit al *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe*. Îl desparte totuși de Arghezi gustul pentru oralitate, gesticulația liberă, muntenească. Personajele sale vorbesc mult și au darul limbajului oracular. Ca și *Craii* lui Mateiu Caragiale, ele se întâmpină ceremonios (o solemnitate a batjocurii), heliadesc: „Sărutare, lemne triste ce galben-verde-nnegriți” sau „sănătate și sânge rău în coada capitalismului”. Strigătul lor de luptă este „Evohe”, modul lor de

adresare este injuria colorată. Naratorul și personajele arată aceeași imaginație delirantă („ești foarte frumoasă. Sunt convins că te hrănești cu îngeri și cu parașute”) și un spirit de o inteligență rea, prolifică: „femeile au suflet de dezertor”, „sărac lipit pahrului”, „și bube coapte pe farfurii de porțelan”, „când îl vezi pe Dumnezeu [...] roagă-l din partea mea s-arunce un altar de carne pe tine” etc. Nu poate fi vorba într-o proză de acest fel de *caractere*, de *analiză*, de o desfășurare revelatoare de situații coerente. Compoziția este fragmentară, cu alternanțe de planuri temporale și incidente lirice la tot pasul.

Narațiunea (subintitulată: „Fals tratat despre iubire”) are în centrul ei trei (pe alocuri patru-cinci) crai de lume nouă, niște indivizi zănatici care rătăcesc într-un București hibernal cu cârciumi pitorești și femei teribile. Prozatorul îi numește „frumoșii nebuni”, nebunia lor însemnând a trăi „primejdios”, dar „adevărat”, a se hrăni cu himere. Un cântăreț de muzică ușoară, Radu Zăvoianu, un fotbalist, Ed Vardara, și un scriitor, Ramințki, care este și ideologul grupului, duc o viață lacomă și absurdă, sub puterea unui sentiment de furie și de frică. *Desfrâul*, spune unul dintre ei, „e un galop prin fața tribunei unde prezidează Moartea”. Deocamdată, existența oferă alte aspecte, mai încurajatoare, și *Craii* nu le ignoră. Ei bat cârciumile, vorbesc din plăcerea de a vorbi și sunt în stare să-și dea viața pentru o replică. Voluptatea de a tachina a eroilor lui I.L. Caragiale ia aici forme aspre. *Nebunii* lui Fănuș Neagu au vocația formulelor memorabile și în situațiile cele mai triste ei se salvează printr-un paradox. Formulele închid mici desene fantastice, arată, în orice caz, o imaginație demnă de Orient. Ele înnobilează păcatul și batjocoresc (dintr-un complex de sentimentalitate) virtuțile pe punctul de a se sacraliza. „Toate drumurile sunt unse cu supărări [...] numai ăla spre cârciumă e măturat de îngeri”; „lângă tine și lumina face viermi” etc.

Radu Zăvoianu are 30 de ani și „ochi de soldat într-o garnizoană arabă”, detaliu menit să sugereze o forță obscură de atracție. Toate portretele sunt făcute în acest chip. Ed Vardara e crăcănat

și blond, „flegmatic și indeșirabil“, Tudor Fluture, administrator la stațiunea G., are un cap care seamănă „cu un cap de câine mușcat în ceafă de alt câine“. Delia, o Rașelica în mini-jupă, arată ca „o funie lungă pe care cineva a înșirat o mulțime de greieri descreierați“. Funia de greieri este aprigă și, ca modelul ei, pe unde trece, lasă în urmă un șir de cadavre. Simțurile ei devoratoare intimidează și pe Dumnezeu, invocat în împrejurările cele mai adânc profane de acești destrăbalați cu simțul umorului. „Eu nu-s nici verde nici albastră, declară femeia. Dar când îmi înfig ochii în cineva, Dumnezeu închide stingherit poarta casei, trage obloanele la fereastră și scoală câinii“... *Nebunii frumoși* merg „la maslu“ la bodega numită „La Maria Viscolita“, pe litoral la hanul „Lanternă piratului“, la Pustnicul sau în Balta Brăilei, unde Ramințki are cunoștințe în mediile interlope. Faptele sunt, în continuare, violente și colorate. La stațiunea G., *nebunii* participă la o vânatoare de câini. Niște copii prind insecte și, legându-le cu ațe, fac din ele umbrele sfârâitoare cu care se plimbă, fuduli, prin centrul orașului Brăila. Ramințki, învățător înzestrat cu darul vorbirii, ține cuvântări la înmormântări contra vin una vadră. Pus să pregătească o ședință de doliu (la moartea unui personaj istoric), el se roagă de copii să se înduioșeze, îi amenință, le dă câte o palmă, inutil, efectul este pe dos: copiii se înveselesc. Un pădurar, Taliverde, are darul beției și patima cărților. Pe fruntea lui este semnul unei cruci pe care el îl interpretează în stilul magilor sadovenieni:

„ — Păi, înting cu trei dește adunate într-o învățătură folositoare. Pun deștele pe frunte și-l aud pe popă: muierea-i schimbătoare, azi pe-un fir de izmă, mâine pe-o nua de merișor. Le cobor spre pânțele și știu, vă rog să mă iertați, că o singură muiere nu ține de foame. Le duc la răsărit, pe umărul drept, și dau de amăgire. Închei crucea, la asfințit, și simt cum tună-n mine porunca răspopitului: mireasa ta, frate Taliverde, să fie duhul din struguri. Pe care să-l bei strecurat prin trei inele, unul de zăpadă, unul de pâine și altul de cântec. Doamne-ajută!“

O femeie de baltă, Cechina, a iubit un șir de bărbați răspândiți pe malul fluviului, și acum, la 40 de ani, arată ca „fala stinsă a unui asfințit de iarnă pe un turn de mănăstire“. Aslan, care o însoțește, e un fel de „prinț turc cu titlul pus amanet“. Într-o Brăilă fabuloasă și crudă, un popă, Sebastian, trage de pe Dunăre o strănă cu patru babe ațipite, opt femei ieșite din închisoare dau foc la zdrențe, îmbracă rochii lungi, spumoase, și petrec învârtindu-se în jurul unui brad ca niște mirese ale lui Dumnezeu. Uneia dintre ele, Sultana, i-a fugit cu sora ei bărbatul pentru care a stat la închisoare, și un hoț inimos îi promite răzbunare: „Să-mi fumege mațele în copăia cu cozonaci de Paști a judecătorului Muremică dacă n-am să-i fac golanului tău cinci răsuflători în burtă“.

Nebunii lui Fănuș Neagu cunosc și experiențe mai grave. Radu Zăvoianu e chemat printr-o telegramă în satul Mărăcineni pentru a asista la mutarea oaselor părintești dintr-un cimitir în altul. Părinții muriseră în detențiune și fiul trebuie să aleagă acum două schelete din mormanul de oase. Constructorii unei șosele intraseră cu buldozerele în cimitir și desfundaseră mormintele. Primarul satului comandă unor subalterni, în semn de simpatie pentru cântăreț, „două schelete frumoase pentru tovarășul Radu Zăvoianu. Cele mai frumoase și cel mai bun sicriu“... Scena este printre cele mai autentice și mai viguroase din carte. Îl aflăm aici pe Fănuș Neagu din nuvela socială *Acasă*, dur, sumar și cu un puternic suflu de umanitate. Cu perspectiva morții în față, *nebunii* apucă, firește, pe drumul măturat de îngeri. La capătul lui se bea zdravăn și se spun vorbe înțelepte și usturătoare. Un bătrân are despre lumea cealaltă o viziune pozitivă, justițiară. Morții care au suferit pe pământ mari nedreptăți vor fi cazați în rai — „la fân proaspăt și la o litră de țuiculiță bătută cu zahăr“. Un altul aduce corectivul că „om nu-i ăla care o dă [o palmă], om e ăla care o primește“ etc. *Craii* lui Fănuș Neagu au un puternic instinct migrator, frica de stabilitate îi scoate din casă, ei sunt totdeauna în drum spre ceva sau vin de undeva. O neliniște disperată îi face să traverseze

În căutare de locuri mai sigure un oraș pe care îl iubesc, dar de care fug în mod continuu. Aproape toți sunt la origine fii de țărani și în viața citadină ei intră însoțiți de un sentiment de vitalitate dezordonată și de o intoleranță care în curând ia forma boemei și a competiției bahice. „Suntem prea furioși — spune într-un loc Ramințki — ca să trăim viața ca observatori“... Ramințki și-a construit în Balta Albă o casă cu două camere și un staul pentru două vaci pe care le-a adus din Bucovina. În camera de lucru el are o vârtelniță, o căpățână de zahăr, o roată de căruță cu butucul smălțuit, o colivie cu scatii roșii de Mozambic etc. În pod a depozitat, țărănește, fân și o grămadă de mere. Lângă masa la care scrie a așezat un cal de lemn în a cărui burtă a pus melci, cochilii uscate și monede de aluminiu. Artist, Ramințki simte nevoia miresmelor tari, naturale. O propoziție memorabilă în carte este aceea care parafrazează pe Camil Petrescu: Ramințki „aude miresmele“. Propoziția nu este gratuită. Ea rezumă caracterul puternic senzorial al prozei lui Fănuș Neagu, propensiunea spre fabulos și o percepție puțin obișnuită a universurilor olfactive. O sevă de iarbă strivită, un parfum vag de câmpie sălbatică în nuvele, o senzație extraordinară a miresmelor pure ale zăpezii în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*.

Există schițată în narațiune și o dramă a creației. Ramințki scrie rar, elaborează greu — „Căci viața nu merge în fiecare moment în picioare, cade, merge și de-a bușilea, e rea, artăgoasă, nesuferită, mincinoasă, plină de praf, tăvălită prin gunoaie... Doamne, Dumnezeu, dar într-o zi o vezi din nou atât de fragedă și duioasă, ca un ied ieșit dintr-un râu. Și-atunci te-ntrebi, sau numai o parte a sufletului crede că se-ntreabă: unde sunt gunoaiile? Sau au fost ele? Când viața e frumoasă, e cu mult mai năpraznică decât în clipele ei murdare. Mergi, respiri, suspini, rupi o frunză, și ești mai puternic decât Dumnezeu. Viața e mai apocaliptică decât moartea. Nașterea este ignoranță și inocență, dar moartea este numai ignoranță“.

Justificarea merită a fi reținută. O alternanță de întuneric și lumină, de animalitate și candoare aflăm și în *falsul tratat despre iubire*. Însă arta remarcabilă a lui Fănuș Neagu face ca întunericul vieții să aibă vertebre de lumină, în adâncurile gunoaielor să simțim licărul poeziei. În carte este intercalată și o nuvelă (*Țipăt oxidat*) după formula teatrului în teatru, cu intenția de a sugera în expresia concentrată a artei pătimirile *nebunilor*. Nuvela este însă complicată și, până la urmă, fără prea mare justificare în interiorul narațiunii.

Revenind la Ramințki, trebuie spus că el își construiește un univers țărănesc artificial în plin spațiu citadin, marcând și pe acest plan o inadaptare furioasă și pitorească, inadaptarea ia de obicei forme inocent inconformiste. *Nebunii* intră în oraș pe timp de iarnă călare pe vaci, recită versuri de Nichita Stănescu și se bat ca niște cotoi pentru o femeie, urmând în aceasta pe craii *marelui Mateiu*. Obiectul disputei este aici o artistă, Asta Dragomirescu, construită și ea din plămada nebunilor frumoși. Nevasta lui Radu Zăvoianu provoacă pe Ramințki „cu venin dulce“, se roagă la lună („Dă-mi banii tăi, lună, să-i încălzesc între sâni și să-i schimb în diamante“), poartă cu ea o trompetă din care cântă din când în când și participă solidar la *maslurile* organizate de acești „sfinți [ai] gunoaielor și voievozi [ai] păduchilor trosnind din ploșnițe ca din flinte“. Moralmente, Asta stă nehotărât între inocență și perversiune. Ea ascunde un mister care înfierbântă simțurile lui Ramințki și aruncă în stare de disperată gelozie pe Radu Zăvoianu. În prima noapte de dragoste acesta îi acoperise trupul cu 14 300 de sărutări, ceea ce n-o împiedică, după oarecare vreme, să dispară cu Ramințki și să întrețină, deliberat, echivocul și atâțarea, amintind prin aceasta de femeile din proza lui Gib Mihăescu, mai puțin nota de inaccesibilitate:

„Asta Dragomirescu era fata veșnic tânără din picturile naive de pe lăzile de zestre ale bunicelor. Asemeni acelor fete zugrăvite sub un cer de nuntă, se atârname c-o mână de una din cele douăsprezece crengi ale copacului cu zodii, păru-i curgea ud pe

umeri și pe spate, adunat în coamă groasă, și de subțioara adâncă a brațului ridicat se apropia cu puii la culcare pasărea paradisului. Și era în același timp zeița din fir de mătase galbenă de pe cortina de azur a unui circ mic, intrând, învăluit de bucele asfințitului, pe străzile unui oraș de provincie, orașul unic al mizeriei balcanice.“

Un profesor întâlnit la instituția numită „La Maria Viscolita“ poștește pe acești hidalgos de Dunăre într-un „loc dulce“. Locul dulce este casa lui Cezar Violatis, unde se adună, ca la Arnotenii lui Mateiu Caragiale, ceea ce are marele oraș mai bizar: o bătrână de-o „magnifică abjecție“, niște crai bătrâni, decavați (între ei Tonella Dragomirescu, fostul soț al Astei Dragomirescu), o femeie tânără și îndrăcită, Zara, zisă Zaraza sau Leila (altă variantă a Rașelicăi), în fine, *frumoșii nebuni*, curioși să descopere secretul Astei Dragomirescu etc. Secretul nu se dezleagă, ce urmează este o petrecere de „satiricon“ în peisaj dâmbovițean: libațiuni crunte, replici de o poezie aiuritoare, orgie de bucate și scene de erotism sofisticat. Trei fete sunt biciuite, cineva poartă coarne de berbec, Zara, în prada unei crize de masochism, își oferă trupul „vociferărilor biciului“. Autenticitatea scenei este, sub raport estetic, discutabilă. În genere, romanul slăbește din tensiune în a doua parte, imaginile puternice se aglomerează într-un text care, pentru a susține această orgie de metafore rare, avea nevoie de o substanță mai solidă.

Finalul este, ca și în *Craii de Curtea Veche*, apoteotic, cu deosebirea că *frumoșii nebuni* nu mai pier într-un crepuscul mitic, ci, înghesuiți într-o biserică de gheață (darul Astei Dragomirescu, plecată în străinătate), se îndreaptă, trași de o sanie, spre adevărata „Maria Viscolita“, loc mai sigur de petrecere și suferință. Convoiul bizar este oprit și *nebunii* sunt reținuți de organele de ordine, în timp ce la radio se aude vocea Astei Dragomirescu citind *Poemele iernii* de Ramințki. Peste mizeria existenței se arcuiește din nou curcubeul poeziei. Este simbolul sub care a început și, după o mișcare nebună de fapte grozave, se încheie această carte neobiș-

nuită. Ninsorea acoperă și purifică, *păcatul și singurătatea* („umăr la umăr“) se desfășoară sub semnul unei feerii de iarnă: „Noi doi trăim sub religia iubirii și-a zăpezilor. A zăpezilor care atârnă acum peste lacuri și se leagănă pe bulevarde. Hinterlandul marelui nostru oraș sunt arborii și zăpezile. Cucerind câmpia și un codru vechi pe parcurs de cinci sute de ani, Bucureștii n-au ucis ca atâtea alte metropole frunza înaltă închizând vânturi bogate, asfințituri largi și sunet de zăpezi. Lângă frunze și lângă inima lui foșnesc, pline de nerăsărituri șoptite, cupole de umbră, cupole de zăpezi. Trei anotimpuri din an gândurile noastre de iubire curg prin pletele arborilor. Iarna, dragostea ne adună în casă și suntem fructele ei aromate. Rupte din depărtări înalte, zăpezile aștern liniștite. Și sub ele, nopțile noastre sunt de miozotis. Fecundând piatra, arborii, casele, zăpezile Bucureștilor, împletindu-se în cântec nostalgic — același pe care-l spune ploaia în turla de biserică — ne deschid drumul spre lună și spre planete necunoscute. Aproape de lemnul lor îndrăgit, căci și zăpezile au lemnul lor sfânt, pe care nu-l atinge nici un trăsnet, tinerețea arde violent și cheamă iubirea. Sub floarea lor albă-albă simțim că-n venele noastre pulsează un sânge blestemat, cu gură de lupoaică. Mirosul dragostei noastre e dulce și perfid, răsărit de floarea-soarelui și minciună adăpată cu lapte, psalmi roștiți în cadență biblică și veninul jurămintelor dinainte călcate. Ne iubim!...”

Frumoșii nebuni ai marilor orașe reprezintă o sărbătoare a verbului într-o proză care își trage originalitatea din percepția vieții sub latura fabulosului și a absurdului, din concentrarea, puțin obișnuită în literatura noastră, de vitalitate și poezie. Oricât de dure, neverosimile ar fi, sub raport moral, unele din întâmplările născocite de Fănuș Neagu, povestirea (limbajul) le răsfrânge într-o oglindă în care nu mai vedem decât umbra lor purificată. „O poveste scrisă de Ramințki trăiește chiar neacceptată“, spune un personaj al cărții. Și are dreptate.